

ΤΙΤΙΚΑ ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά
Συγγράμματα και Βοηθήματα

www.kallipos.gr

HEALINK

Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ
2007-2013
πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

ΤΙΤΙΚΑ ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας
Τομέας Μετάφρασης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ
Καθηγητής
Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας
Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά
Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kallipos.gr

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ

Συγγραφή

Τιτίκα Δημητρούλια

Γιώργος Κεντρωτής

Εικόνα εξωφύλλου

Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway, 1844

ISBN: 978-960-603-247-9

Copyright © ΣΕΑΒ, 2015



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα 3.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/gr/>

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

www.kallipos.gr

Πίνακας Περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	6
1. Πολιτισμός, Λογοτεχνία, Μετάφραση. Ιεραρχίες, πολυσυστήματα, Νόρμες	8
2. Κείμενο – Συγκείμενο – Διακείμενο	50
3. Οι τεχνικές της μετάφρασης και η διαχείριση του πολιτισμικού στοιχείου	94
4. Μετάφραση των ειδών του πεζού λόγου	122
5. Η μετάφραση της ποίησης	175
6. Η μετάφραση του θεάτρου	231
7. Η λογοτεχνική μετάφραση ως μετάφραση έργων. Δοκίμιο και δοκιμακός λόγος	302
ΠΙΝΑΚΑΣ ΑΚΡΩΝΥΜΙΩΝ	333
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΩΝ ΚΑΙ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΩΝ ΟΡΩΝ	333

Πρόλογος

Το ηλεκτρονικό σύγγραμμα με τίτλο *Λογοτεχνική μετάφραση. Θεωρία και πράξη* έχει ως στόχο να εισαγάγει τον/την αναγνώστη/στρια, και ειδικότερα τους/τις φοιτητές/τριες, στο πεδίο της *Λογοτεχνικής μετάφρασης*, ως φαινομένου και διαδικασίας. Ως φαινόμενο, η λογοτεχνική μετάφραση, όπως ορίζεται στο παρόν εγχειρίδιο, εξετάζεται στη σχέση της με τη λογοτεχνία, τον πολιτισμό και την κοινωνία. Ειδικότερα, ερευνάται η σχέση που η μετάφραση εγκαθιδρύει μεταξύ λογοτεχνιών και πολιτισμών, λειτουργώντας ως κατεξοχήν διάυλος διαπολιτισμικής επικοινωνίας. Η μετάφραση ως διαδικασία μελετάται σε σχέση με τις επιλογές και τις αποφάσεις που λαμβάνονται στο πλαίσιο της μετάφρασης συγκεκριμένων έργων σε συγκεκριμένες εποχές. Σε κάθε περίπτωση, στόχος του συγγράμματος είναι να φέρει στο προσκήνιο τον μεταφραστή, ως διαπολιτισμικό διαμεσολαβητή, ο οποίος διαμορφώνεται από την εποχή του την ίδια στιγμή που τη διαμορφώνει, με κατεύθυνση το μέλλον.

Η λογοτεχνική μετάφραση αποτελεί προνομιακό πεδίο της μεταφρασεολογίας. Παρότι τα κείμενα της πρακτικής επικοινωνίας είναι πολύ περισσότερα σε σχέση με τα λογοτεχνικά κείμενα που μεταφράζονται, η λογοτεχνική μετάφραση μοιράζεται τη συμβολική αξία που αποδίδεται στη λογοτεχνία και βρίσκεται στο επίκεντρο των μεταφραστικών σπουδών. Το μάθημα της λογοτεχνικής μετάφρασης βρίσκεται, ομοίως, με ποικίλους τρόπους, στο επίκεντρο πολλών προγραμμάτων μεταφραστικών σπουδών σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα δε προγράμματα μεταφραστικών σπουδών αναπτύσσονται διαρκώς, σε κατεύθυνση διεπιστημονική, προσεγγίζοντας τις ποικίλες όψεις της μετάφρασης στην εποχή μας, σε παγκόσμιο επίπεδο. Στο πλαίσιο των εξελίξεων αυτών γύρω από τη μετάφραση, η λογοτεχνική μετάφραση διδάσκεται εδώ και περισσότερο από μια δεκαετία και στην Ελλάδα, κυρίως στα ξενόγλωσσα τμήματα των πανεπιστημίων, σε προπτυχιακό και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, όπως και στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου.

Το παρόν σύγγραμμα έχει σχεδιαστεί ως υλικό προς αξιοποίηση στη διδασκαλία του συγκεκριμένου μαθήματος. Απευθύνεται στους φοιτητές των προγραμμάτων-μαθημάτων λογοτεχνικής μετάφρασης, χωρίς προαπαιτούμενες γνώσεις, με σκοπό να τους εισαγάγει στη θεωρία και την πράξη της λογοτεχνικής μετάφρασης, με παραδείγματα από ποικίλες γλώσσες. Σε επίπεδο οργάνωσης, σχεδιάστηκε ως ένας διάλογος ανάμεσα στους δύο συγγραφείς, οι οποίοι προσέρχονται στον χώρο της λογοτεχνικής μετάφρασης από διαφορετικές οδούς. Αυτός ο διάλογος είναι εμφανής και στο βιβλίο συνολικά, αλλά και σε ορισμένα επιμέρους κεφάλαια, αφού είναι σαφής η διαφορετική προσέγγιση και γραφή, παρά τις όποιες συγκλίσεις. Παράλληλα, δεν αποκλείονται οι αποκλίσεις, αφού αυτές ακριβώς υπογραμμίζουν τον πλούτο και τη ζωντάνια της σχετικής συζήτησης. Θεωρούμε ότι τη λογοτεχνική μετάφραση, όπως και τη λογοτεχνία, την προσεγγίζει κανείς με πολλούς τρόπους και η διαλογικότητα, η οποία χαρακτηρίζει εξ ορισμού τη λογοτεχνική μετάφραση, έχει ενδιαφέρον και στη θεωρητική της προσέγγιση.

Το σύγγραμμα αποτελείται από 7 κεφάλαια, εκ των οποίων τα τρία πρώτα πραγματεύονται τις γενικές πτυχές της λογοτεχνικής μετάφρασης και τα επόμενα τέσσερα

όψεις της μετάφρασης των βασικών λογοτεχνικών γενών και του υπο-γένους του δοκιμίου. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τα ακόλουθα:

- Πολιτισμός, λογοτεχνία, μετάφραση. Ιεραρχίες, πολυσυστήματα, νόρμες
- Κείμενο-Συγκείμενο-Διακείμενο
- Οι τεχνικές της μετάφρασης και η διαχείριση του πολιτισμικού στοιχείου
- Η μετάφραση των ειδών του πεζού λόγου
- Η μετάφραση της ποίησης
- Η μετάφραση του θεάτρου
- Η λογοτεχνική μετάφραση ως μετάφραση έργων. Δοκίμιο και δοκιμιακός λόγος

Όλα τα κεφάλαια έχουν παρόμοια δομή. Ξεκινούν με μια θεωρητική συζήτηση των βασικών εννοιών που αφορούν το εκάστοτε θέμα. Στη συνέχεια, δίνονται παραδείγματα μεταφράσεων, με σχόλια σχετικά με τα ζητήματα που αναλύθηκαν προηγουμένως, ώστε οι φοιτητές να κατανοήσουν σε βάθος τις θεωρητικές έννοιες. Τέλος, όλα τα κεφάλαια κλείνουν με τις ασκήσεις και τη βιβλιογραφία.

Το εγχειρίδιο παραπέμπει συστηματικά στη βιβλιογραφία με υπερδεσμούς. Τα παραθέματα από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία που μεταφράζονται, αν δεν σημειώνεται διαφορετικά, είναι μεταφρασμένα από τους συγγραφείς του εγχειριδίου. Επιδιώκει να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της λογοτεχνικής μετάφρασης, η οποία σήμερα, με την παγκοσμιοποίηση και την ανάπτυξη του διαδικτύου, διαφοροποιείται ριζικά και διαδραματίζει ακόμη πιο κομβικό ρόλο στην εξέλιξη των πολιτισμών, ενισχύοντας την αλληλεπίδρασή τους. Παραδίδεται μαζί με έναν ιστότοπο, όπου θα ενημερώνονται η βιβλιογραφία και τα παραδείγματα δύο φορές τον χρόνο και η λειτουργία του θα ξεκινήσει με την πρώτη ανανέωση, τον Ιούνιο του 2016, στη διεύθυνση www.literarytranslation.eu.

Τιτίκα Δημητρούλια

Γιώργος Κεντροτής

Κεφάλαιο 1

Πολιτισμός, λογοτεχνία, μετάφραση

Ιεραρχίες, πολυσυστήματα, νόρμες

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό, γίνεται μια απόπειρα ορισμού της μετάφρασης γενικά και της λογοτεχνικής μετάφρασης ειδικότερα. Στη συνέχεια, η λογοτεχνική μετάφραση εξετάζεται ως (υπο)σύστημα της λογοτεχνίας υποδοχής, η οποία με τη σειρά της αποτελεί (υπο)σύστημα του πολιτισμού. Οι φοιτητές ασκούνται με ασκήσεις πολλαπλής επιλογής, αντιστοίχισης και ορισμών, όσον αφορά τις βασικές έννοιες του κεφαλαίου. Παράλληλα, ασκούνται με αντιπαραβολική μελέτη μεταφράσεων του ίδιου κειμένου σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και εντοπισμό τόσο των νορμών (καταλληλότητα, αποδεκτότητα) όσο και των μεταφραστικών στρατηγικών (οικειοποίηση και ξενοποίηση) που αντιστοιχούν σ' αυτές.

Προαπαιτούμενη γνώση

Το κεφάλαιο αυτό είναι εισαγωγικό και δεν προϋποθέτει προγενέστερη εξοικείωση με τη μετάφραση. Προϋποθέτει, ωστόσο, βασικές γνώσεις λογοτεχνικής ιστορίας και θεωρίας όπως και μιας τουλάχιστον ξένης γλώσσας από αυτές που αναφέρονται (αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά, ισπανικά και άλλες κατά περίπτωση και μόνο), ώστε να μπορούν να γίνουν κατανοητά ορισμένα τουλάχιστον παραδείγματα.

1.1. Εισαγωγή: προσεγγίζοντας τη μετάφραση

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα εξετάσουμε αρχικά την έννοια της μετάφρασης. Στη συνέχεια, θα προσεγγίσουμε τα βασικά μεταφραστικά προβλήματα, όπως αυτά ορίζονται από τα πρώτα βήματα της μεταφραστικής πρακτικής: μεταξύ άλλων, αν είναι ή όχι εφικτή· αν (πρέπει να) είναι πιστή ή ελεύθερη· αν είναι επιστήμη ή τέχνη· αν διαφοροποιείται αναλόγως με τους τύπους κειμένων· αν ο ρόλος του μεταφραστή είναι σημαντικός· ποια η σχέση της μετάφρασης με τη γλώσσα και το ύφος· ποια η ηθική της μετάφρασης σε σχέση με το ξένο, το διαφορετικό. Τέλος, θα θεωρήσουμε τη λογοτεχνική μετάφραση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, εντάσσοντάς την στο πεδίο της λογοτεχνίας, της εθνικής λογοτεχνίας αλλά με αναφορά στη διαπολιτισμικότητα και τη δημιουργία της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

1.1.1. Η μετάφραση ως έργο του μεταφραστή

Είναι παράξενο, αλλά όντως έτσι συμβαίνει. Μπορεί παγκοσμίως και ευρύτατα να γίνεται λόγος για τη μετάφραση, αλλά επικρατεί γενική σύγχυση σχετικά με το τι είναι «η» μετάφραση. Τι είναι *μετάφραση* (χωρίς το οριστικό άρθρο) το γνωρίζουμε –σε γενικές γραμμές μεν, αλλά το γνωρίζουμε: είναι *το κάθε μετάφρασμα, το κάθε μεταφρασμένο κείμενο δηλαδή, χωριστά*. Τι ακριβώς σημαίνει «η» μετάφραση, ωστόσο, το αγνοούμε –και μάλιστα το αγνοούμε, χωρίς να γνωρίζουμε ότι το αγνοούμε. Θεωρούμε ότι το ξέρουμε, χωρίς να το ξέρουμε. Η αιτία αυτής της άγνοιας μπορεί να αναζητηθεί τόσο στο ότι η μετάφραση είναι εξαιρετικά σύνθετο *ενέργημα*, όσο και στο ότι δεν υπάρχει ταύτιση απόψεων σχετικά με την ποιότητα του εν λόγω σύνθετου ενεργήματος. Από την άλλη μεριά, έχουν διατυπωθεί τόσο πολλοί ορισμοί της μετάφρασης («ακριβής τέχνη», «επαφή γλωσσών», «διαγλωσσική διαμεσολάβηση» μεταξύ άλλων), ώστε άφοβα μπορούμε να πούμε ότι δεν διαθέτουμε κανέναν. Αν για ένα πράγμα x δεν υπάρχει ένας ορισμός αλλά πλήθος ορισμών, το πράγμα

αυτό είναι απροσδιόριστο. Μπορεί μεν να περιγραφεί, αλλά δεν μπορεί να οριστεί. Ακριβώς αυτό συμβαίνει και με τη μετάφραση.

Η μετάφραση ως σύνθετο ενέργημα το οποίο αποτυπώνεται σε γραπτό κείμενο είναι: πρώτον, η διαδικασία του μεταφράζει, της μεταφραστικής δραστηριότητας δηλαδή· δεύτερον, το αποτέλεσμα του μεταφράζει, το παραγόμενο προϊόν ή μετάφρασμα· και, τρίτον, το επάγγελμα του μεταφραστή, το οποίο, ως παραγωγή κειμένων λόγου, εντάσσεται στο πλαίσιο μιας παραγωγικής διαδικασίας (όψεις της οποίας εξετάζει, όπως θα δούμε, η κοινωνιολογία της μετάφρασης, την οποία εξετάζεται αναλυτικά και στο κεφάλαιο 4, «Η κοινωνική διάσταση της μετάφρασης», στο σύγγραμμα *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*) (Δημητρούλια 2016). Αυτή η ήδη περίπλοκη κατάσταση της μετάφρασης περιπλέκεται ακόμα περισσότερο, αν θέσουμε, ως προς τη φύση της, το πολύ παλιό και πολύ γνωστό ερώτημα αν και κατά πόσο η μετάφραση είναι *επιστήμη ή τέχνη*.

Αν η συνθετότητα της μετάφρασης γίνεται γενικώς και χωρίς πολλά σχόλια από όλους αποδεκτή, η ποιοτική κατάταξή της ως *επιστήμης ή τέχνης* προκαλεί επί δεκαετίες τώρα ατελείωτες έριδες. Και όχι μόνο αυτό, αλλά και δεν φαίνεται στον ορίζοντα να λήγει αυτός ο ιδιότυπος αγώνας υπέρ καμιάς από τις αντιμαχόμενες μερίδες. Οι πάντες εμμένουν στις θέσεις τους, θεωρώντας τις εμμονές τους αμετακίνητες αλήθειες, αν όχι και θέσφατα. Οι μεν θεωρούν τη μετάφραση τέχνη, οι δε επιστήμη. Αξίζει, ωστόσο, να αναλογιστούμε μήπως η μετάφραση δεν είναι ούτε επιστήμη ούτε τέχνη. Μπορεί μεν να μετέχει της επιστήμης, όπως μπορεί επίσης να απαιτείται αξιοσύνη τεχνίτη για την έγκυρη παραγωγή μεταφραστικών προϊόντων, αλλά ούτε η όποια επιστημοσύνη ούτε η όποια μαστοριά επαρκούν από μόνες τους για να καταλάβουν και να κατέχουν όλη την επικράτεια της μετάφρασης, ως εξαιρετικά σύνθετου –όπως προείπαμε– ενεργήματος. *Ο διαλεκτικός συνδυασμός της επιστήμης με την τέχνη* (δηλαδή της κραταιής θεωρητικής γνώσης που συνδέεται με την πρακτική τεχνογνωσία) εγγυάται την ευημερία της μετάφρασης ως διαδικασίας και αποτελέσματος, που συνδέονται τόσο με τον λόγο γενικά όσο και με τις εκάστοτε δύο γλώσσες: εκείνη του πρωτοτύπου/ξένου κειμένου (στη *γλώσσα αφητηρίας ή γλώσσα-πηγή*) και αυτή του μεταφράσματος (στη *γλώσσα αφίξεως ή γλώσσα-στόχο*)–το ζήτημα της ορολογίας παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού στις σύγχρονες μεταφραστικές σπουδές τίθεται με έμφαση το ζήτημα της μετάφρασης ως νέου πρωτοτύπου ([Laiho 2013, 223-229](#)).

Περιγράφοντας τη μετάφραση, θα πούμε ότι είναι η γραπτή μεταφορά γραπτού λόγου από μια γλώσσα-πηγή σε μια γλώσσα-στόχο. Οι γλώσσες αυτές είναι φυσικές, δεν είναι δηλαδή τεχνητές, κατασκευασμένες από τον άνθρωπο, όπως η εσπεράντο, λόγου χάρη, αλλά και οι γλώσσες του υπολογιστή. Πρέπει επίσης όχι μόνο να ομιλούνται ή να έχουν μιληθεί, αλλά και να διαθέτουν στο θησαυροφυλάκιό τους γραπτά κείμενα ή μνημεία, που αποτελούν αρχείο και συνιστούν κώδικα –αυτό σημαίνει ότι δεν αποκλείονται οι λεγόμενες *νεκρές γλώσσες*. Μεταφραζόμενα τα κωδικευμένα πρωτότυπα κείμενα ανακωδικοούνται ή μετακωδικοούνται σε μεταφράσματα –σύμφωνα με μια από τις πρώτες θεωρήσεις της μετάφρασης. Η εν λόγω θεώρηση είναι πλήρης, αλλά συνάμα μονόπλευρη, και δεν είναι τυχαίο ότι χρησιμοποιήθηκε στην περιγραφή της [Μηχανικής](#) ή [Αυτόματης μετάφρασης](#). Ανταποκρίνεται δηλαδή σε μια καθ' όλα μηχανική αντίληψη του μεταφράζειν: ωσάν τα πάντα να γίνονται αυτομάτως και από μόνα τους, χωρίς να διαμεσολαβεί τίποτα ή/και κανένας.

Από την ανθρώπινη εμπειρία, εντούτοις, είναι σχεδόν στους πάντες γνωστά δύο πράγματα. Πρώτον, δεν υπάρχει μετάφραση χωρίς τη μεσολάβηση του μεταφραστή (του *αφανούς* μεταφραστή κατά τον [Venuti 1995](#)). Δεύτερον, είναι αδύνατον να υπάρξουν έστω και δύο (για να μη μιλήσουμε για περισσότερες των δύο) εντελώς όμοιες μεταφράσεις του ίδιου πρωτοτύπου κειμένου. Αυτή η διπλή εμπειρική παρατήρηση μας οδηγεί να θεωρήσουμε αναγκαστικά τη μετάφραση από τη σκοπιά του *μεταφράζοντος υποκειμένου*, συμπορευόμενοι με την [κοινωνιολογική τάση](#) της μετάφρασης, που έχει αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια και

μελετά τις δρώσες δυνάμεις στη μεταφραστική πράξη (Wolf & Fukari 2007·Sapiro 2014). Κεντρική θέση σ' αυτή την [κοινωνιολογική στροφή](#) (Chesterman 2006, 9-28) κατέχει ο Pierre Bourdieu, ο οποίος έχει προτείνει την έννοια της *έξης/habitus*ως μηχανισμού γένεσης συμπεριφορών, στάσεων και πρακτικών του μεταφραστή, η οποία προσδιορίζεται –και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς– από το περιβάλλον του ([Bourdieu 1988](#)). Πρέπει, με άλλα λόγια, όχι μόνο να συμπεριλάβουμε τον μεταφραστή στην περιγραφή της μετάφρασης, αλλά και να του προσδώσουμε την πρωτοκαθεδρία στο πλαίσιο της, μιας και χωρίς την εργασία του δεν παράγεται έργο μεταφραστικό– με άλλα λόγια: *μόνο η εργασία του μεταφραστή καθιστά δυνατή τη μετάφραση*.

Εντάσσοντας τον μεταφραστή στην περιγραφή της μετάφρασης, οδηγούμαστε όχι βέβαια στον ορισμό της μετάφρασης, αλλά σε έναν χρήσιμο και άκρως διαφωτιστικό αφορισμό της, που διατυπώνεται σε δύο φάσεις: *Η μετάφραση ως διαδικασία είναι έργο μεταφραστή· και Η μετάφραση ως μετάφρασμα είναι έργο συγκεκριμένου μεταφραστή*. Σ' αυτόν τον διπλό αφορισμό εμπεδώνεται μια αλήθεια που μας είναι γνωστή επίσης εμπειρικά: *δεν υφίσταται παμμεταφραστής*. Δηλαδή: δεν υπάρχει ο μεταφραστής εκείνος που μεταφράζει όλα τα κείμενα και για πάντα.

Η λύση της πρωτοβάθμιας εξίσωσης $x + 3 = 7$ είναι μόνο μία: το 4. Οποιοσδήποτε, οπουδήποτε, οποτεδήποτε και οπωσδήποτε επιχειρήσει να τη λύσει θα έχει αυτό και μόνο αυτό το αποτέλεσμα. Μια ανάλογη μεταφραστική εξίσωση –αν μπορούμε να μιλήσουμε έτσι– δεν έχει ποτέ το ίδιο ένα αποτέλεσμα. Εξαρτάται κυρίως από το ποιος επιχειρεί να τη λύσει: από το εκάστοτε υποκείμενο της μετάφρασης, τον εκάστοτε μεταφραστή δηλαδή.

Αν μείνουμε στη μαθηματική θεώρηση της μετάφρασης, μπορούμε να πούμε ότι η μετάφραση είναι μία συνάρτηση με μία σταθερά (το πρωτότυπο/ξένο κείμενο) και πλήθος μεταβλητών, οι οποίες λαμβάνουν τις τιμές που τους δίνει ο κάθε μεταφραστής. Αλλά και αυτό ακόμη το σταθερό, όπως το θεωρούμε, και αμετάβλητο στοιχείο του πρωτοτύπου/ξένου κειμένου σχετικοποιείται, αν αναλογιστούμε ότι σταθερό και αμετάβλητο είναι εντέλει μόνο το γραπτό ή έντυπο μέρος του κειμένου: η *ανάγνωση* ή η *ερμηνεία* του, η [αναγνωστική ανταπόκριση](#) του μεταφραστή κατά την ανακωδικοποίησή του σε άλλη γλώσσα, θέτει υπό αίρεση αυτή τη σταθερότητα, πραγματώνοντας το κείμενο κατά την ανάγνωση, άρα καθιστώντας το μεταβαλλόμενο (Hutcheon 2013). Στο σημείο αυτό, δηλαδή, θέτουμε το ζήτημα της πρόσληψης του κειμένου, εφόσον η ανάγνωση και η ερμηνεία του δεν γίνεται αναγκαστικά με βάση τον σχεδιασμό του συγγραφέα. Μπορούμε μάλιστα να πούμε άφοβα ότι η μετάφραση μοιάζει με την *εκτέλεση ενός μουσικού έργου*. Τη σύγκριση αυτή με τη μουσική και την εκτέλεσή της την έχει διατυπώσει ήδη ο Admiral, ο οποίος θεωρεί ότι οι μεταφράσεις είναι εκτελέσεις των ξένων έργων, με τη διπλή σημασία του όρου: είτε το εκτελούν κυριολεκτικά, το θανατώνουν δηλαδή, είτε αποτελούν εξαιρετικές ερμηνείες του με όρους μουσικής (1994: 232). Θα λέγαμε λοιπόν ότι το πρωτότυπο είναι η παρτιτούρα με τις τυπωμένες νότες και η μετάφραση είναι η ανάγνωση και ερμηνεία της συγκεκριμένης παρτιτούρας από τον εκάστοτε διευθυντή ορχήστρας. Ακούγοντας και συγκρίνοντας την *Ποιμενική* του Beethoven εκτελεσμένη αφενός από τον [Wilhelm Furtwängler](#) και αφετέρου από τον [Herbert von Karajan](#), διαπιστώνουμε ότι το έργο παραμένει το ίδιο, αλλά στη μεν περίπτωση του Furtwängler «ζούμε» μια παγερή μέρα σε κάποια εξοχή της Κεντρικής Ευρώπης, στη δε περίπτωση του Karajan (με τις αλλεπάλληλες κορόνες διαρκείας που τεχνηέντως εισάγει) «βιώνουμε» σκηνές από τον βουκολικό βίο στον ίδιο τόπο, αλλά μιαν ανοιξιότικη και κατ' εξαίρεση ηλιόλουστη μέρα.

1.1.2 Μετάφραση, γλώσσα, ύφος

Η μετάφραση –αυτονόητο είναι, αλλά πρέπει να το πούμε– έχει να κάνει κατά πρώτο και κύριο λόγο με τη *γλώσσα*. Οι νόμοι της γλώσσας είναι αναπόδραστα και νόμοι της μετάφρασης. Και μάλιστα επί δύο, εφόσον η μετάφραση, προκειμένου να ολοκληρωθεί ως

αποτέλεσμα, εμπλέκει δύο γλώσσες. Άλλο όμως είναι οι *νόμοι της γλώσσας* και άλλο – αυτονόητο είναι και τούτο, αλλά πρέπει να το πούμε – οι *νόμοι της κάθε γλώσσας*. Στην πρώτη περίπτωση, κινούμαστε αποκλειστικά στις τροχιές της Γλωσσολογίας. Στη δεύτερη περίπτωση, θα χρειαστεί να πορευτούμε σε έναν ευρύτατο χώρο του επιστητού που περιλαμβάνει, εν δυνάμει, όλες τις επιστήμες του ανθρώπου.

Όπως η γλώσσα προϋποθέτει τη μορφολογία, αλλά δεν εξαντλείται σε αυτήν, έτσι και η μετάφραση δεν μπορεί να είναι λόγος αποκλειστικά γραμματικοσυντακτικός. Οι μορφολογικοί κανόνες, με τις εξαιρέσεις τους στη γλώσσα του πρωτοτύπου, υπάρχουν μεν και χαρακτηρίζουν το προς μετάφραση κείμενο μέχρι έναν βαθμό, αλλά επ' ουδενί δεσμεύουν σε τίποτα το μετάφρασμα. Η μετάφραση εκτελείται με βάση τους (όποιους) κανόνες της γλώσσας-στόχου, και μόνο μ' αυτούς. Το μέρος της γλώσσας-πηγής που έχει εμπειρωθεί στο πρωτότυπο κείμενο αποτελεί απλώς μια κατευθυντήρια ερμηνευτική συμβουλή προς τον μεταφραστή, που το χειραγωγεί ενώ το μεταφράζει, κατά τρόπο συνειδητό ή ασυνείδητο και με θετικές ή αρνητικές συνέπειες, σύμφωνα με μια σειρά από θεωρητικούς της μετάφρασης, όπως και η περίφημη Σχολή της Χειραγώγησης (Manipulation School), στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω. Περισσότερο από αυτό δεν μπορεί να είναι, διότι μεταξύ των φυσικών γλωσσών υπάρχει ασυμμετρία. Αυτό σημαίνει ότι οι γλώσσες υπάρχουν και εξελίσσονται στη βάση κάποιων κοινών εσωτερικών δεδομένων, αλλά τα δεδομένα αυτά δεν υπόκεινται στην ίδια λογική επεξεργασία σε όλες τις γλώσσες.

Ρήματα, π.χ., διαθέτουν όλες οι γλώσσες· δεν διαθέτουν όμως όλες οι γλώσσες ούτε τους ίδιους χρόνους ούτε τις ίδιες εγκλίσεις των ρημάτων ούτε και υποχρεωτικά κλιτικό σύστημα: το ίδιο ρήμα σε κάποιες γλώσσες είναι ενεργητικό και σε κάποιες άλλες μέσο ή/και παθητικό· σε κάποιες γλώσσες το συνδετικό ρήμα *είμαι*, ως εννοούμενο, παραλείπεται· σε πολλές γλώσσες δεν υπάρχει οριστικό άρθρο· σε κάποιες γλώσσες το άρθρο των ουσιαστικών ονομάτων τίθεται μετά το όνομα και σε κάποιες λείπει τελείως· σε πολλές γλώσσες δεν υπάρχουν καν πτώσεις των ουσιαστικών και των επιθέτων, κ.ο.κ. Όλα αυτά τα επιμέρους ασύμμετρα δεδομένα διαδραματίζουν στη μετάφραση ρόλο πολύ πιο σημαντικό από ό,τι φαίνεται εκ πρώτης όψεως.

Η προαναφερθείσα ασυμμετρία των γλωσσών είναι εγγενής. Κάθε γλώσσα χαράζει την ιστορική πορεία της καταρχήν μόνη της. Αυτό σημαίνει ότι κατ' εξαίρεση (κυρίως σε επίπεδο λεξήματος και σπανίως σε επίπεδο σύνταξης) επηρεάζεται από την αντίστοιχη ιστορική πορεία άλλων γλωσσών. Στη μεταφραστική διαδικασία, οι δύο σχετιζόμενες φυσικές γλώσσες λαμβάνονται υπόψη από τον μεταφραστή *αυτόνομα* και *συνολικά*. *Αυτόνομα* σημαίνει ότι η γλώσσα του πρωτοτύπου λειτουργεί –όπως έχουμε ήδη εξηγήσει– ως κατευθυντήριος κώδικας και ότι το μετάφρασμα ολοκληρώνεται αποκλειστικά με βάση το ήθος της γλώσσας-στόχου. *Συνολικά* –τόσο για τη γλώσσα-πηγή όσο και για τη γλώσσα-στόχο– σημαίνει ότι η μεταφραστική διαδικασία δεν αποτελεί ένα απλό, ιδιότυπο σύνολο φιλολογικών εφαρμογών: κατά τη διαδικασία της, έξω από το πρίσμα ελέγχου του πρωτότυπου λόγου και έξω από το πλαίσιο αρθρώσεως του μεταφράσματος δεν μένει απολύτως τίποτα, καθώς στη γλώσσα, που σχετίζεται με τον ανθρώπινο νου και την κοινωνία, δεν περιλαμβάνεται μόνο η μορφολογία, αλλά και η φωνητική, η φωνολογία, η πραγματολογία, η διαχρονική και συγχρονική διαφοροποίηση και ποικιλία (δηλαδή ό,τι αφορά την ιστορία της γλώσσας αφενός και την τυπολογία, τη διαλεκτολογία, την κοινωνιογλωσσολογία κ.λπ. αφετέρου), η εν γένει διακλαδική γλωσσολογία (η ιστορία του πολιτισμού, η φιλολογία, η ανθρωπολογία, η εθνολογία, η κοινωνιολογία, η φιλοσοφία, η λογική, η βιολογία, η ψυχολογία κ.λπ.) και, εντέλει, το *ύφος*.

Ως προς το ύφος, τονίζεται ότι είναι, όπως φαίνεται, το κρισιμότερο στοιχείο του μεταφραστικού λόγου (Boase-Beier 2006): ο μεταφραστής ανακαλύπτει το ύφος του πρωτοτύπου, το ερμηνεύει, το εντάσσει και το κατατάσσει στο πλαίσιο της γλώσσας-στόχου, το αρθρώνει στις γραμμές του μεταφράσματος και το παραδίδει στον αναγνώστη με την

υπόρρητη πρόθεση να τον πείσει ότι αυτό που διαβάζεται στη γλώσσα-στόχο ως μετάφρασμα είναι εκείνο που είχε διατυπωθεί στη γλώσσα-πηγή ως πρωτότυπο (Cioran 2007, 117 κ.ε.). Έτσι, η μετάφραση, η οποία ενέχει εκτός όλων των άλλων και το στοιχείο της *πειθούς*, αναδεικνύεται κατά βάση σε εφαρμοσμένη ρητορική· ο δε μεταφραστής είναι ένας *ρήτορας* που να μην δεν αγορεύει ενώπιον κοινού, πλην όμως απευθύνεται και αυτός σε δυνάμει «αγορά»: στο φόρουμ των αναγνωστών. Μπορούμε, μάλιστα, να πούμε άφοβα ότι ο μεταφραστής είναι ρήτορας σιωπηρός και ότι οι εκφωνούμενοι από αυτόν λόγοι είναι αποκλειστικώς γραπτοί. Αλλά όπως στον ρητορικό λόγο το βαρύνον στοιχείο είναι η *action* –αυτό που καλείται στα αρχαία ελληνικά *υπόκρισης*–, έτσι έχουν τα πράγματα και στη μετάφραση, καθώς ο μεταφραστής είναι *actor/υποκριτής*, ήτοι *ηθοποιός*: *εκτελεί, δηλαδή, ένα έργο που έχει γράψει ένας άλλος, και το εκτελεί με το δικό του ταλέντο κινούμενος στο ήθος της γλώσσας του, μιας και απευθύνεται προς ομόγλωσσους του. Μ' αυτή την έννοια, λοιπόν, ο μεταφραστής μέσω του δικού του ύφους δημιουργεί εκ νέου ήθος για το πρωτότυπο που μετέτρεψε σε μετάφρασμα.*

Αντιλαμβανόμαστε επομένως ότι η μετάφραση δεν αφορά μεμονωμένες λέξεις ή φράσεις, αλλά αποκλειστικά και μόνο *κείμενα*. Μεταφράζουμε λέξεις και φράσεις *πάντοτε μέσα σε κείμενα*. Η έννοια λέξεων και φράσεων που προκρίνεται από τον μεταφραστή μέσα από το πυκνό πλέγμα των δυνάμει σημασιών έχει πάντοτε αναφορά κειμενάκι, υπερβαίνει δηλαδή το οποιοδήποτε λεξικό. *Η γλώσσα είναι χρήση* και, ως εκ τούτου –για να θυμηθούμε τον κανόνα του *Wittgenstein*– η σημασία μιας λέξης είναι η χρήση της στη γλώσσα (Wittgenstein 2001). Άρα, στη μετάφραση η σημασία μιας λέξης είναι η χρήση της στο ξένο κείμενο και η πρόσφορη απόδοσή της στο μετάφρασμα: με τη διαδικασία της ώσμωσης των εκάστοτε συγκεκριμένων χρήσεων, *η σημασία τρέπεται σε έννοια*. Ως εκ τούτου, η μετάφραση είναι αλυσίδα εννοιών που προκρίνονται και επιλέγονται μέσα από ένα πυκνότατο πλέγμα αλληλοσχετιζόμενων δυνάμει σημασιών.

Το πεδίο της αλληλοσυσχέτισης των δυνάμει σημασιών αποκαλείται διεθνώς *context*. Η λέξη αυτή αποδίδεται στα ελληνικά με το όρο *συγκείμενο*, παρότι δεν πρόκειται για κάποιο παράλληλο κείμενο, αλλά για το ίδιο το κείμενο. Το *context* είναι το κείμενο καθαυτό, όπως *συνυφαίνεται* από τα στοιχεία που το συνθέτουν. Γι' αυτό μια πρόταση για πρόσφορη και εντελώς διαυγή μετάφρασή του στα ελληνικά θα ήταν *συνυφαινόμενα*, ένας άλλος όρος για τα λεγόμενα *συμφραζόμενα*, όπως αλλιώς απαντά το συγκείμενο, τα οποία θα εξετάσουμε αναλυτικά στο κεφάλαιο 2.

Πέραν του ότι ο όρος *αναφαινόμενα* ως μετάφραση του *context* είναι ετυμολογικώς ορθός (*con + text = συν + ύφανση/υφαίνομαι, συνυφαινόμενα*), μας φανερώνει και μας εξηγεί με κάθε ευκρίνεια και αυτό που είπαμε στην αρχή: ότι η μετάφραση είναι απροσδιόριστη και μπορεί μόνο να περιγραφεί. Περιγράφοντας λοιπόν τη μετάφραση από τη σκοπιά των συμφραζομένων -αναφαινομένων, θα λέγαμε ότι είναι «έλεγχος συνυφαινομένων στο πρωτότυπο» και «πρόσφορη έκφρασή τους στο μετάφρασμα». Αν θυμηθούμε ότι η μετάφραση είχε περιγραφεί ως αποκωδίκευση κειμένου στη γλώσσα-πηγή και ανακωδίκευση ή μετακωδίκευσή του στη γλώσσα-στόχο, θεωρούμε ότι υπάρχει μια τριπλή διεργασία: ο μεταφραστής *ερμηνεύει* τα συνυφαινόμενα-συμφραζόμενα (άμεσα και ευρύτερα, γλωσσικά και πολιτισμικά) στο πρωτότυπο· τα αναδιατυπώνει δημιουργώντας νέα συνυφαινόμενα-συμφραζόμενα στο μετάφρασμα· καλεί τον αναγνώστη να ερμηνεύσει τα νέα αυτά συνυφαινόμενα-συμφραζόμενα. Αποδεικνύεται έτσι τόσο η ρητορική υπόσταση όσο και η ερμηνευτική διάσταση της μετάφρασης ως σύνθετου ενεργήματος. Το «τι θέλει να πει» ο συγγραφέας του πρωτοτύπου κειμένου αναλαμβάνει να το εκθέσει *διαμεσολαβητικά* ο μεταφραστής με ήθος ερμηνευτικό και να το αρθρώσει σε κείμενο, από τα συνυφαινόμενα-συμφραζόμενα του οποίου καλείται ο αναγνώστης να βρει «τι θέλει να πει» ο μεταφραστής του πρωτοτύπου και συγγραφέας του μεταφράσματος.

Υπαινεχθήκαμε εδώ την [ερμηνευτική σπειροειδή έλικα](#) (Hermeneutischer Zirkel) του [Gadamer](#): ο ανθρώπινος νους καταλαβαίνει τα πράγματα μόνο εντός του πλαισίου των εκάστοτε συμφραζομένων τους –εντός ενός πλαισίου που δεν τίθεται σε αμφισβήτηση και όπου αναγράφονται στον μεν άξονα των *τεταγμένων* ιστορικοπολιτισμικές τιμές, στον δε άξονα των *τετμημένων* ψυχοκοινωνικές τιμές –για να αναφερθούμε στις [καρτεσιανές συντεταγμένες](#) (Ανδρεαδάκης κ.ά. 2009). Ο μεταφραστής, όπως κάθε άνθρωπος, όταν γνωρίζει κάτι, το αποθηκεύει στο γνωσιακό, «ιστορικό» του δυναμικό πάντα σε σχέση με ό,τι έχει ήδη καταλάβει με βάση τις προϋπάρχουσες προσλαμβάνουσές του: αυτό σημαίνει πως ό,τι νέο γνωρίζουμε επηρεάζει τις ήδη κεκτημένες γνώσεις μας, ακριβώς επειδή το ερμηνεύουμε. Κάθε (ανα)γνωστική πράξη, μας οδηγεί σε αέναες τροποποιήσεις της γνώσης μας και μας βάζει να πορευόμαστε στους δρόμους της ατέρμονης ερμηνευτικής σπείρας με βάση την *έξη* μας, το δυναμικό σύστημα παραγωγής και αναπαραγωγής στάσεων για το οποίο κάνει λόγο, όπως προαναφέραμε, ο Bourdieu και βρίσκεται, μεταξύ άλλων θεωρήσεων, στο επίκεντρο της κοινωνιολογίας της μετάφρασης ([Gouanvic 2005](#) και 2007).

Υπαιτισσόμαστε ότι το μετάφρασμα, θεωρημένο από καθαρά ερμηνευτικό πρίσμα, είναι νέο πρωτότυπο· είναι το πρωτότυπο του συγκεκριμένου μεταφραστή. Ένας άλλος μεταφραστής θα παρήγαγε ένα διαφορετικό και, άρα, ένα άλλο μετάφρασμα, το οποίο θα ήταν το δικό του νέο πρωτότυπο. Επομένως, το πρωτότυπο κείμενο παραμένει υπ' αυτή και μόνο υπ' αυτή την έννοια πάντα ένα απόλυτα αμετάβλητο γραπτό κείμενο, ο δε αριθμός των δυνάμει μεταφρασμάτων του, που λειτουργούν ως νέα πρωτότυπα, ποικίλλει και είναι ίσος ή και μεγαλύτερος από τον αριθμό των μεταφραστών του, καθώς καθόλου δεν αποκλείεται ένας μεταφραστής να μεταφράσει περισσότερες της μίας φορές το ίδιο πρωτότυπο κείμενο. Στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε ότι η θεώρηση της μετάφρασης ως νέου πρωτοτύπου είναι πλέον ευρύτατα διαδεδομένη και συνδέεται με ποικίλες θεωρήσεις στο πλαίσιο των μεταφραστικών σπουδών. Συσχετίζεται δε αυτονόητα με τη σύγχρονη συζήτηση για τη δημιουργικότητα στη μετάφραση γενικά και ειδικότερα στη λογοτεχνική μετάφραση, τη δημιουργικότητα δηλαδή του μεταφραστή, την οποία θα εξετάσουμε στο κεφάλαιο 2 ([Tymoczko 2003](#)).

Από τη δυνάμει πολλαπλότητα των μεταφραστικών αναγνώσεων ενός πρωτοτύπου τεκμαίρεται ότι ο μεταφραστής, όταν τελειώνει τη μετάφρασή του, καταθέτει ένα κείμενο που αποτελεί αλλόγλωσση παραλλαγή του πρωτοτύπου. Καταθέτει, με άλλα λόγια, το ερμηνευτικό του επίτευγμα. Αν, μάλιστα, χρησιμοποιήσουμε μουσικούς όρους, θα πούμε ότι το πρωτότυπο είναι το *θέμα*, *theme*, και οι αλλόγλωσσες μεταφράσεις του είναι οι *παραλλαγές* του, *variations*–σε ένα άλλο πλαίσιο, στο κεφάλαιο 2, θα μιλήσουμε για τη μετάφραση ως διακείμενο. Η ύπαρξη μεταφρασμάτων, δηλαδή παραλλαγών, αναιρεί εκ του αποτελέσματος τη θεωρητική μη μεταφρασσιμότητα των κειμένων, για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω. Αλλά όχι μόνο τούτο: η ύπαρξη μεταφρασμάτων μάς πείθει ότι η μετάφραση επιτελείται *οπωσδήποτε*. Θα καταλάβουμε δε καλύτερα το νόημα της λέξης αυτής, αν την ερμηνεύσουμε με βάση το αρχαιοελληνικό έτυμο της (όπως + δη + ποτέ): *με κάποιον τρόπο σε κάποιον χρόνο*.

Ανατρέχοντας στην κατά Chomsky διχοτόμηση της γλώσσας σε [γλωσσική ικανότητα](#) ή *δεξιότητα* (*linguistic competence*) και σε [γλωσσικό επίτελεσμα](#) (*linguistic performance*) εντάσσουμε απρόσκοπτα και αδιαμφισβήτητα τη μετάφραση στην περιοχή του γλωσσικού επιτελέσματος: ο κάθε μεταφραστής χρησιμοποιεί με τον δικό του, ιδιαίτερο τρόπο τη γλώσσα του για να ερμηνεύσει το κείμενο ενός άλλου, παράγοντας ως φυσικός ομιλητής της γλώσσας-στόχου εκφωνήματα μέσα στο σύστημα και στον κώδικά της, που συνιστούν σύνολο λόγου και λειτουργούν ως αλλόγλωσσική επανάρθρωση του λόγου του πρωτοτύπου: το πρωτότυπο κείμενο, όταν μετατραπεί, υπό μορφή παραλλαγής, σε μετάφρασμα, συνιστά ήδη ένα γλωσσικό αποτέλεσμα όπου επιτελούνται *αναλογικά* και *οπωσδήποτε* οι λειτουργίες του πρωτοτύπου (Κεντρωτής 1996, 124 κ.ε.).

Αποπειρώμενοι να περιγράψουμε τη μετάφραση ως σχέση πρωτοτύπου και μεταφράσματος, θα πρέπει να τη δούμε και ως διαλεκτική ενότητα του *ξένου* με το *οικείο* και έτσι εισερχόμαστε σε ζητήματα *ηθικής*, με τη διπλή σημασία του όρου, κανονιστικής (*morale*) και πρακτικής (*éthique*), όσον αφορά τη μετάφραση αλλά και τον μεταφραστή (Berman 1999· Pym 1997). Ο μεταφραστής οικειοποιείται κάτι ξένο: κάτι που δεν είναι δικό του και έχει συνταχθεί σε γλώσσα άλλη από εκείνη του μεταφράσματος. Οικειοποιούμενος ο μεταφραστής αυτό το ξένο και όντας ο πρώτος έγκυρος αναγνώστης του, πετυχαίνει τόσο να διαχειριστεί την ξενότητά του όσο και να το καταστήσει οικείο σε πλήθος άλλων αναγνωστών. Ο μεταφραστής, όντας διαμεσολαβητής μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος, αίρει τα όποια γλωσσικά εμπόδια παρεμβάλλονται στη γνώση του πρωτότυπου, προάγει την οικειότητα με κάτι που ήταν πριν από τη μεσολάβησή του ξένο και εμπεδώνει στο μετάφρασμα μια μυστηριώδη ετερότητα, που είναι μυστηριώδης ακριβώς επειδή είναι *και ταυτότητα*: λογικά το μετάφρασμα λέει ό,τι λέει και το πρωτότυπο, και ας το λέει «αλλιώς». Ο μεταφραστής, ως αναγνώστης ξένων πρωτότυπων κειμένων και συνάμα ως αποκωδικοευτής αλλότριων βιωμάτων, σκέφτεται *αναλογικά* με το δικό του μυαλό τις προγενέστερες και καταγεγραμμένες σκέψεις ενός άλλου, τις οικειοποιείται *οπωσδήποτε* και τις παραδίδει προς περαιτέρω οικειοποίηση σε άλλους, χρησιμοποιώντας το προσωπικό του ύφος. Η μετάφραση αποδεικνύεται, δηλαδή, στην πράξη αλυσίδα σφετερισμών. Το όλον επιτελείται –για να θυμηθούμε τον [Κικέρωνα](#)– *us orator* και *όχι ut interpres*. Δηλαδή: ο μεταφραστής, που οικειοποιείται αλλότριο λόγο, δεν είναι ένας απλός μηχανικός μεταφορέας λεκτικού υλικού (*interpres*), αλλά ένας έγκυρος ρητορικός επανεκφραστής (*orator*) ήδη διατυπωμένου λόγου, που τον αναδιατυπώνει αναλογικά και οπωσδήποτε, χρησιμοποιώντας αναπόδραστα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το προσωπικό του ύφος και ιδιόλεκτο.

Το ότι τα πάντα μέσα στη γλώσσα είναι τρεπτά, μεταβλητά και μετατρέψιμα δεν χρειάζεται ιδιαίτερη έμφαση, αλλά ούτε καν ιδιαίτερη συζήτηση. Από τη στιγμή που η σημασιακή λυδία λίθος της γλώσσας είναι η χρήση, οι τρόποι της χρήσης εγκαινιάζουν και την τρεπτότητα. Ο λόγος της τρεπτότητας είναι μονοσήμαντα αναλογικός: είναι δηλαδή λογικός και αφορά τον καθένα επιμέρους χρήστη της γλώσσας. Υπ' αυτό το πρίσμα περιγραφόμενη, η μετάφραση αποτελεί επίσης απόδειξη τρεπτότητας: κάτι που έχει διατυπωθεί σε μία γλώσσα (στο πρωτότυπο) τρέπεται σε κάτι που διατυπώνεται σε μία άλλη γλώσσα (στο μετάφρασμα). Επίτηδες αποφύγαμε να παρεμβάλουμε στην προηγούμενη αράδα επίθετα όπως «ίδιος», «όμοιος», «παρόμοιος», «συναφής» κ.λπ., για να χαρακτηρίσουμε το κάτι του μεταφράσματος. Παρακάτω θα μιλήσουμε και γι' αυτό, ανατρέχοντας στον Roman Jakobson. Στην προκειμένη περίπτωση, θα πούμε μόνο ότι το κείμενο ενός συγγραφέα αποτελεί *λόγο εκφερόμενο* (*discourse*) που ανατρέχει σε *λόγο ενδιάθετο* στον νου του συγγραφέα (*reason*).

Ο ενδιάθετος λόγος έχει τραπέι σε λόγο εκφερόμενο –με όλες τις αβαρίες και με όλες τις απώλειες που συνεπάγεται η σχετική μεταφορά από τον νου στο τυπωμένο χαρτί. Ο εκφερόμενος λόγος είναι πάντοτε κλάσμα του ενδιάθετου λόγου: δεν λέγονται τα πάντα· πάντα μένει κάποιο υπόλοιπο άλεκτο, άρρητο. Αν, μάλιστα, θυμηθούμε ότι η πρώτη σημασία της λέξης *λόγος* είναι *κλάσμα*, τότε πρέπει να παραδεχθούμε ότι ο *εκφερόμενος λόγος* είναι *κλάσμα κλάσματος*. Και αν επίσης θυμηθούμε –κάτι που το παραδέχονται όλοι παντού στον κόσμο και σε όλες τις εποχές– ότι το μετάφρασμα δεν είναι ποτέ και από καμία άποψη το ίδιο με το πρωτότυπο, τότε η τροπή του πρωτοτύπου σε μετάφρασμα δεν είναι παρά το κλάσμα ενός κλάσματος κλάσματος. Και αν επίσης θυμηθούμε ότι η μετάφραση είναι έργο μεταφραστή και ότι ένα πρωτότυπο μπορεί να μεταφραστεί από πλήθος μεταφραστών, τότε η ήδη τριπλή κλασματοποίηση του λόγου πολλαπλασιάζεται περαιτέρω, καθιστάμενο έτσι το γινόμενο ολοένα μικρότερο. Εδώ, ίσως, οφείλεται στ' αλήθεια το ότι δεν μπορούμε να ορίσουμε, αλλά μόνο να περιγράψουμε τη μετάφραση.

1.1.3 Μεταφρασσιμότητα, πιστότητα, ισοδυναμία, ποιότητα και επικοινωνία

Στη συνέχεια, θα επανέλθουμε από άλλη σκοπιά στην περιγραφή της μετάφρασης, πριν περάσουμε στο ζήτημα της μεταφρασσιμότητας, της πιστότητας και της ισοδυναμίας. Θα εξετάσουμε τον ίδιο τον όρο, το όνομα *μετάφραση* σε μερικές γλώσσες, για να δούμε τι πληροφορίες μπορούμε να αντλήσουμε από αυτόν. Και μιας και λίγο παραπάνω μιλήσαμε για «μεταφορά λόγου», ξεκινάμε από τον αγγλικό όρο *translation*. Η λατινική ετυμολόγησή του από το *translatum* (από το σουπίνο, δηλαδή, του ρήματος *transfere*) μας φανερώνει ότι για τον αγγλόφωνο φυσικό ομιλητή η *translation/μετάφραση* είναι *μεταφορά*: δηλαδή ο λόγος μεταφέρεται από μία γλώσσα σε μία άλλη. Για τους φυσικούς ομιλητές λατινογενών γλωσσών, όπου οι σχετικοί όροι είναι *traduction* (γαλλικά), *traducción* (ισπανικά), *traduzione* (ιταλικά), *tradução* (πορτογαλικά) και *traducere* (ρουμανικά), η μετάφραση είναι *μεταγωγή*, αφού το λατινικό ρήμα *transduco* σημαίνει *μετάγω*. *Μεταγωγή* είναι η μετάφραση και για τους ομιλητές της ρωσικής, της βουλγαρικής και της κροατικής, αφού τη μεταγωγή παραπέμπουν ετυμολογικώς οι όροι *перевод*, *превод* και *prijevod* αντίστοιχα. Για τους φυσικούς ομιλητές της γερμανικής η μετάφραση είναι *μετάθεση/μετατοποθέτηση*: αυτό προκύπτει από την ετυμολογία της λέξης *Übersetzung*. Το ίδιο ισχύει και για τους ομιλητές της δανικής, της νορβηγικής και της σουηδικής, που χρησιμοποιούν τους όρους *oversættelse*, *oversættelse* και *översättning* αντίστοιχα. Η φινλανδική λέξη για τη μετάφραση, *käännös*, σημαίνει ακριβώς το *γύρισμα*: κάτι γυρίζει και γίνεται κάτι άλλο από εκείνο που ήταν –οπότε βλέπουμε ότι εν προκειμένω δίνεται έμφαση στην επιτέλεση μιας *μεταβολής*, μιας *τροπής*. Η ουγγρική λέξη για τη μετάφραση, *fordítás*, πηγαίνει το πράγμα παραπέρα, καθώς σημαίνει *αναποδογύρισμα*: κάτι που έχει αναποδογυριστεί και χυθεί, κάτι που μοιάζει σαν ανεπανόρθωτη βλάβη. Παρατηρούμε ότι σε όλες αυτές τις γλώσσες η μετάφραση δεν έχει να κάνει καθόλου με τον λόγο. Θα λέγαμε ότι οι όροι που την ονομάζουν δεν κυριολεκτούν, αλλά απλώς την *περιγράφουν χρησιμοποιώντας κάποια μεταφορά*.

Η ολλανδική λέξη *vertaling* χρησιμοποιείται μεν για να σημαίνει τη *μετάφραση*, αλλά κατ' ουσίαν πρόκειται για την *αναγλώσσηση* (στα αγγλικά θα χρησιμοποιούσαμε τον νεολογισμό *relinguaging*): κάτι χάνει τη γλώσσα του και αποκτά νέα γλωσσική πατρίδα. Η λέξη αυτή μαζί με τον ελληνικό όρο (μετά + φράση) εστιάζουν ετυμολογικώς στον λόγο. Και έτσι βρίσκονται πολύ κοντά στην κυριολεξία, στην πραγματική αλήθεια, αφού τόσο η *μετάφραση* όσο και η *vertaling* αφορούν ενεργήματα λόγου και δεν είναι απλές μηχανικές μεταφορές, μεταγωγές, μεταθέσεις, γυρίσματα και αναποδογυρίσματα.

Ο ελληνικός όρος *μετάφραση* (μετά + φράση) μας οδηγεί στο αρχαιοελληνικό ρήμα *φράζω*, που ήταν το κοινολεκτούμενο στην αρχαιότητα ρήμα για το «λέγω». Αξίζει να σημειώσουμε ότι το αρχαιοελληνικό *λέγω* είχε ως πρώτες του σημασίες τα ρήματα *κόβω*, *αποσπώ*, *τσακίζω* –από εκεί και ο *λόγος* σημαίνει, όπως έχουμε ήδη πει, *απόσπασμα*, *κομμάτι*, *τμήμα*, *κλάσμα*. Η ελληνική λέξη «μεταφράζω» σημαίνει *λέω* κάτι *μετά*, δηλαδή *λέω* κάτι *ύστερα* και *αλλιώς*. Όντως έτσι περιγράφεται το *μεταφράζω*: *λέω* κάτι που έχει ήδη γραφεί και το γράφω *ύστερα* (: το πρωτότυπο προηγείται του μεταφράσματος) και *αλλιώς* (: το μετάφρασμα δεν είναι η φωνή, αλλά η απήχηση του πρωτοτύπου). Να σημειώσουμε ωστόσο εδώ ότι, όπως παρατηρεί η Δημητρούλια (2005), η μετάφραση είναι στην ελληνική γλώσσα όψιμος όρος για τη διαδικασία του μεταφράζω και επί μακρόν στην αρχαιότητα η μετάφραση δηλωνόταν με τον όρο *ερμηνεία*.

Από τα παραπάνω, όπου γίνεται αντιληπτό ότι η μετάφραση, δυσκολευόμενη να «μεταφράσει» και αυτό το όνομά της με έναν ενιαίο και λογικώς ακράδαντο τρόπο, μετέρχεται συμβατικούς τρόπους περιγραφής τού είναι της, καταλήγουμε ότι το σύνθετο γλωσσικό ενέργημα που συνιστά αποτελεί το *βασιλείο της σχετικότητας*. Αυτό, όμως, όχι μόνο δεν είναι κατ' ανάγκη αρνητικό, αλλά είναι και η έγκυρη παραδοχή που μας επιτρέπει

—όσο παράδοξο κι αν φαίνεται— να καταργήσουμε τα εμπόδια που μας παρεμβάλλονται από τους οπαδούς της κατ’ αρχήν αμεταφραστότητας, της μη μεταφρασιμότητας δηλαδή με άλλα λόγια, και του γλωσσικού σχετικισμού: η σχετικότητα νικά τον σχετικισμό.

Η αμεταφραστότητα (Unübersetzbarkeit) είναι, σύμφωνα με τον von Humboldt, αξιωματική: μετάφραση δεν νοείται. Το ότι ο ίδιος ο Humboldt υπήρξε έμμετρος μεταφραστής της τραγωδίας του Αισχύλου *Αγαμέμνων* (1816) δεν τον εμποδίζει, λογικώς και φιλοσοφικώς μιλώντας, να διατυπώσει την περί αμεταφραστότητας θεωρία του: το μετάφρασμα του Humboldt δεν είναι ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, αλλά ο *Αγαμέμνων* του Humboldt. Η τεράστια χρονική απόσταση που χωρίζει τον συγγραφέα του πρωτοτύπου από τον μεταφραστή του και οι εγγενείς και αγεφύρωτες διαφορές που υφίστανται μεταξύ του αρχαιοελληνικού και του γερμανικού πολιτισμού είναι και οι κύριοι λόγοι του ότι δεν μπορεί να βοηθεί μετάφραση. Η κάθε γλώσσα διαθέτει μια *ένδον μορφή* (Innere Sprachform), που είναι αποκλειστικά δική της: διαμορφώνεται μεν από τη χρήση της γλώσσας, αλλά διαμορφούμενη διαμορφώνει και την ίδια τη γλώσσα στη χρήση της: έτσι συστήνει έναν ιδιαίτερο πολιτισμό που εκφράζει το *πνεύμα του κάθε έθνους* (Gist der Nation) και απηχεί μια συνεχώς διαμορφούμενη *κοσμοαντίληψη* (Weltansicht) που μετατρέπεται σε *κοσμοθεωρία* (Weltanschauung). Οι όποιες ομοιότητες ανάμεσα στις γλώσσες είναι σχεδόν αμελητέες, αφού η κάθε γλώσσα *απηχεί* (*lautet*) τη δική της και μόνο τη δική της κοσμοθεώρηση, ακριβώς διότι αδυνατεί (ακόμα και κατά τύχη) να απηχήσει οτιδήποτε άλλο· είναι δε αδύνατον να συμπέσουν ποτέ δύο κοσμοθεωρήσεις, πράγμα που καθιστά τη μετάφραση αδύνατη (Berman 1984,226-249· Κεντρωτής1996, 90 κ.ε.).

Υπάρχουν, όμως, τα μεταφράσματα, και η ύπαρξή τους και μόνο αρκεί για να αναιρεθεί η σχετικιστική αντίληψη που θέλει τη μετάφραση αδύνατη: όχι μόνο είναι δυνατή, αλλά αποδεικνύεται και ισχυρότατο μέσο του λόγου. Όσο και αν ακούγεται παράξενο, και οι δύο πλευρές έχουν δίκιο. Για να αναγνωρίσουμε το δίκιο του Humboldt και των θιασωτών του, θα πούμε ότι ναι, δεν υπάρχει η τέλεια μετάφραση. Αυτή θα ήταν, κατ’ ουσίαν, η απόλυτη (ακόμα και ηχητική!) επανάληψη του πρωτοτύπου σε μια άλλη γλώσσα —ένα είδος φωνημικής μετάφρασης, όπου όμως θα εξαφανίζονταν διά παντός όλα τα σημασιακά, συντακτικά και πραγματολογικά στοιχεία του πρωτοτύπου. Τέτοιες πειραματικές μεταφράσεις έχουν γίνει —χάριν παιδιάς— από αρκετούς λογοτέχνες, με πρώτο και καλύτερο τον λετριστή Ernst Jandl, αλλά δεν αποτελούν τίποτε περισσότερο από καπρίτσια και πάρεργα. Για να αναγνωρίσουμε το δίκιο των πραγματιστών, θα πούμε ότι η μετάφραση, όντας σύνθετο ενέργημα λόγου, δεν είναι παρά —όπως έχουμε ήδη υποπτευθεί— ο παράδεισος της συμβατικότητας. Η πρωταρχική σύμβαση, που θέλει τη γλώσσα να είναι χρήση κατ’ έθος, κατά συνήθεια, προκειμένου να επιτυγχάνεται τουλάχιστον μια ανεκτή επικοινωνία μεταξύ των ομιλητών της, διακλαδίζεται συνέχεια και συνέχεια σε περαιτέρω συμβάσεις. Ας μη μας εκπλήσσει ως εκ τούτου το γεγονός ότι στο τέλος φτάνουμε πάντοτε να επαναλαμβάνουμε τον ήδη γνωστό μας αφορισμό, πως *η μετάφραση είναι έργο μεταφραστή*. Έτσι, όμως, διαπιστώνουμε και κάτι άλλο: ότι από τη γενική χρήση της κοινής γλώσσας φτάνουμε στην ειδική χρήση της από τον μεμονωμένο χρήστη της: από τον μεταφραστή —πιο κάτω και πιο πέρα δεν μπορεί να πάει άλλο το πράγμα, εκτός ίσως από τις φάσεις στη ζωή του μεταφραστή, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Πώς να οριστεί, λοιπόν, η μετάφραση τη στιγμή που διαπιστώνουμε ότι ακόμα και η περιγραφή της, που γίνεται ολοένα λεπτότερη, καταλήγει να αφορά έναν χρήστη μιας φυσικής γλώσσας που τη φέρνει όπως τη φέρνει μέσα στις έλικες του νου του σε επαφή με μian άλλη γλώσσα; Είναι γνωστό ότι ο όποιος ορισμός τίθεται πρέπει κατ’ ανάγκη να είναι ένας, γενικός και καθολικώς ισχύων—αλλιώς δεν είναι ορισμός. Εμείς, μελετώντας το ζήτημα, διαπιστώνουμε ότι η *μετάφραση εντέλει είναι το συγκεκριμένο ένα και ειδικό μετάφρασμα που ισχύει για εκείνον που το εκπόνησε —και δη μέχρι νεωτέρας*, διότι τίποτε δεν αποκλείει τη δυνατότητα του μεταφραστή να ξαναδεί, να επανελέγξει και να διορθώσει το μετάφρασμα του όσες φορές επιθυμεί ή κρίνει αναγκαίο. Τούτο το τελευταίο είναι τόσο γνωστό πια, που

τα παραδείγματα περιπετούν. Αναφέρουμε εντούτοις ενδεικτικά ένα από τα τελευταία παραδείγματα, την ξαναμετάφρασα από την Τζένη Μαστοράκη του κλασικού [Φύλακα στη σίκαλη](#) του J.D. Salinger: πέραν των άλλων αλλαγών, που διαφοροποιούν σημαντικά τον λόγο του κειμένου, όπως μπορεί κανείς να δει σε αντιπαραβολική εξέταση των δύο μεταφράσεων, ο τίτλος του βιβλίου έγινε [Στη σίκαλη, στα στάχια, ο πιάστης](#).

Γράψαμε όμως ό,τι γράψαμε πιο πάνω, ακριβώς γιατί η μεταφρασεολογική σκέψη ταλανίζεται από τα γεννοφάσκια της όχι μόνο από τις αποτυχημένες προσπάθειες ορισμού της, αλλά και από την τρομοκρατία δύο –ας μας επιτραπεί η αποστροφή– εφιαλτών, αν όχι και βρικόλακων: *της πιστότητας και της ισοδυναμίας* –όπως αποτυπώνονται στο κλασικό έργο του Schleiermacher, «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens» (*Περί των διαφόρων μεθόδων του μεταφράζειν*, 1813 [2014]).

Προεξαγγελτικά, λέμε ότι, αν είναι να πέσουμε και εμείς θύματα αυτής της τρομοκρατίας, καλύτερο θα ήταν να αναγνωρίσουμε μια και καλή στον Humboldt και στους ανά την υφήλιο σχετικιστές ότι έχουν όλο το δίκιο με το μέρος τους, και τούτο επειδή οι προτάσεις τους είναι λογικές –για την ακρίβεια: λογικώς ακράδαντες. Ο λόγος, όμως, ως γλώσσα σε χρήση, όχι μόνο δεν είναι πάντα λογικός, αλλά τις πιο πολλές φορές είναι παράλογος, κι αυτό οφείλεται στη χρήση. Για να κατανοηθεί το παράδοξο, θα επιστρατεύσουμε ένα παράδειγμα από την πραγματική ζωή. Το πουλόβερ που αγοράσαμε το 2002 και το φοράμε συχνά μέχρι σήμερα εξακολουθεί να είναι πουλόβερ, αλλά όχι το ίδιο πουλόβερ που αγοράσαμε το 2002. Ο λόγος του «2002» συζεί με τα «παράλογα» στοιχεία «των ημερών μας». Επίσης: το πρωτότυπο του «2002» συζεί με το «μετάφρασμά» του «των ημερών μας». Ύστερα από αυτές τις προτάσεις, που δίνουν τροφή για προβληματισμό, ας περάσουμε στους δύο μεταφραστικούς εφιάλτες: στην πιστότητα και στην ισοδυναμία.

Το πιο γνωστό ευφυολόγημα για τη μετάφραση είναι τούτο: η μετάφραση είναι σαν τη γυναίκα –ένα ευφυολόγημα που έχει άλλωστε υποστεί συστηματική κριτική από τη φεμινιστική πτέρυγα των μεταφραστικών σπουδών ([Chamberlain 1988](#)). Η πιστή μετάφραση είναι άσχημη, σαν την άσχημη γυναίκα: η άπιστη μετάφραση είναι ωραία, σαν την άπιστη γυναίκα. Οι καλές μεταφράσεις είναι –καταπώς λένε οι Γάλλοι– *les belles infidèles*, ήτοι *οι ωραίες άπιστες*. Εν πάση περιπτώσει... παλιά και πολυφορεμένα ρούχα και γι' αυτό όχι μόνο ντεμοντέ, αλλά και χλιοσταλαιπωρημένα. Τούτο μας αναγκάζει να δούμε την *πιστότητα* αλλιώς, και καθόλου δογματικά. Το καλό ή το κακό της υπόθεσης είναι ότι καμία μετάφραση δεν είναι εντέλει πιστή –κι έτσι παρέλκει η όποια αναφορά στο κάλλος των γυναικών. Αρετή της μετάφρασης είναι η απιστία της, και για την ακρίβεια ο βαθμός της όποιας διαπιστούμενης απιστίας της σε συνδυασμό με την ποιότητά της. Μπορεί στην πραγματική ζωή να μην ισχύει καθόλου αυτό το τελευταίο –καθώς ή είναι κάποιος άπιστος ή δεν είναι (και δεν αφορά μόνο τις γυναίκες)–, αλλά στη μετάφραση είσαι υποχρεωμένος από εκεί και μόνο από εκεί να ξεκινήσεις και έτσι ορίζεται ο βαθμός και η ποιότητά της. Ο Genette έχει διατυπώσει μια σημαδιακή πρόταση, που πρέπει να τη λαμβάνουμε πάντα υπόψη: ο μεταφραστής μόνο άσχημα πράγματα μπορεί να φτιάξει: αλλά, όταν τα φτιάχνει, πρέπει να καταβάλλει κάθε προσπάθεια να τα φτιάχνει όσο το δυνατόν καλύτερα (Genette 1982, 241). Εδώ έγκειται αυτό που ονομάσαμε *βαθμό και ποιότητα της απιστίας*: στο να μεταφράζονται τα κείμενα όσο το δυνατόν καλύτερα, με επίγνωση ότι δεν υπάρχει, όπως είπαμε παραπάνω, τέλεια μετάφραση.

Αλλά και αυτό δεν είναι τίποτε περισσότερο από μια απλή κατευθυντήρια γραμμή. Κανείς δεν μας έχει πει τουλάχιστον πειστικά πώς ακριβώς μπορούν να μεταφράζονται τα κείμενα όσο το δυνατόν καλύτερα. Αυτό αφήνεται στην κρίση του μεταφράζοντος υποκειμένου, στη *διάνοια* –λατινιστί στην *opinio*– του συγκεκριμένου κάθε φορά μεταφραστή. Αντιλαμβανόμαστε, βέβαια, ότι έχουμε βρεθεί σε έναν φαύλο κύκλο. Θεωρούμε, ωστόσο, ότι αυτό δεν είναι απαραίτητως κακό. Ίσα-ίσα μπορεί ως διαπιστωμένη πραγματικότητα να αποβεί εξαιρετικά ωφέλιμη στο να προβληματιστούμε βαθύτερα και

εναργέστερα πάνω στον χαρακτήρα της μετάφρασης ως σύνθετου λογικού ενεργήματος. Κρατάμε, λοιπόν, στα υπόψη τη «φαυλότητα», για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω, και προχωράμε στο χαρακτηριστικό της *ισοδυναμίας*.

Η έννοια της ισοδυναμίας εισήχθη στη μελέτη της μετάφρασης από τις θετικές επιστήμες. Αλλά, επειδή εισήχθη εντελώς βίαια και χωρίς τις στοιχειώδεις στοχαστικές προσαρμογές, όλοι όσοι ασχολούμαστε με τη μετάφραση ξέρουμε πλέον καλά ότι μόνο δεινά επισώρευσε ο δανεισμός του όρου αυτού. Το ότι 1 μέτρο είναι 100 εκατοστά και 1.000 χιλιοστά δεν αμφισβητείται από κανέναν· όπως και το ότι $1 \times 100 = 2 \times 50 = 4 \times 25 = 5 \times 20 = 10 \times 10$. Εν προκειμένω η ισότητα είναι άτρεπτη, η ισοδυναμία είναι ακράδαντη. Στη γλώσσα τέτοιου είδους ισότητες δεν υπάρχουν, παρά μόνο κατά σύμβαση. Ακόμα και μέσα στην ίδια γλώσσα δεν απαντώνται ισοδυναμίες, αφού ακόμα και αυτά τα θεωρούμενα ως [απόλυτα συνώνυμα](#) δεν είναι «απολύτως» απόλυτα. Μπορεί να λέμε, φέρ' ειπείν, *άσπρο μαντίλι* και *λευκό μαντίλι*, αλλά δεν λέμε *άσπρα αιμοσφαίρια*· μπορεί να λέμε *άσπρο κρασί* και *λευκό κρασί* (που κυριολεκτικώς και πραγματικώς δεν είναι μάλιστα καθόλου άσπρο/λευκό), αλλά δεν λέμε *άσπρος οίνος*. Δεν χρειάζονται περισσότερα παραδείγματα για να αντιληφθούμε ότι κανονικά δεν υφίσταται η συνωνυμία ως ισοδυναμία. Επειδή όμως συνώνυμες λέξεις υπάρχουν και λειτουργούν ως συνώνυμες, γι' αυτό και η συνωνυμία δεν εξοστρακίζεται από τη γλώσσα, και ας μην ισχύει απολύτως. Αλλά το αποτέλεσμα της πρόσθεσης $22 + 35 = 59$, που αποδεικνύεται απολύτως εσφαλμένο, δεν χωρεί στα μαθηματικά.

Αν η ισοδυναμία δεν ισχύει απολύτως στη χρήση μιας γλώσσας ως συνωνυμία, πώς μπορεί να ισχύει στη διαδραστική χρήση δύο γλωσσών ως θεμέλιο μεταφρασμάτων; Απλώς δεν ισχύει. Η σχετικότητα της λειτουργίας της συνωνυμίας στην επικράτεια μιας γλώσσας μεταφέρεται ακόμα πιο περιορισμένη στο πλαίσιο της συνάντησης δύο γλωσσών, όταν γίνεται ισοδυναμία και αφορά τη σχέση πρωτοτύπου και μεταφράσματος. *Nuestro padre* στα ισπανικά σημαίνει, μεταφραζόμενο στα ελληνικά, *Πάτερ ημών*· τίποτα δεν αποκλείει, ωστόσο, μεταφραζόμενο το *Nuestro padre* και πάλι στα ελληνικά, να σημαίνει *ο πατέρας μας* ή/και *ο μπαμπάς μας*. Το συγκεκριμένο παράδειγμα είναι (επίτηδες) τραβηγμένο, ακριβώς για να καταδειχθεί η αφάνταστη σχετικότητα που διαπιστώνουμε να υφίσταται όταν συγκρίνουμε δύο ή/και περισσότερες γλώσσες μεταξύ τους. Ενώ το *Πάτερ ημών* είναι μόνο κλητική πτώση ενικού αριθμού, και τίποτε άλλο, το *Maestro padre* είναι ονομαστική, αιτιατική και κλητική πτώση ενικού αριθμού. Πώς μπορείς να μιλήσεις για ισοδυναμία, όταν στο χαμηλότερο, πρώτο γραμματικό επίπεδο η όποια έννοια ισοδυναμίας αίρεται; Για να μη μιλήσουμε για το τι γίνεται σε επίπεδο σημασιακό, πραγματολογικό και υφολογικό –ιδίως δε στο τελευταίο, όπου και η όποια υπαρκτή αντικειμενικότητα της γλώσσας φιλτράρεται αναγκαστικά μέσα από τον λόγο του συγκεκριμένου ομιλούντος υποκειμένου –καθώς ισχύει απολύτως η αποφθεγματική αλήθεια που διατύπωσε ο Buffon: *Το ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος/Le style c'est l'homme même*.

Ας δούμε λοιπόν ορισμένα παραδείγματα που επιβεβαιώνουν τα παραπάνω. Αντιλαμβανόμαστε τη λέξη *τυρί/cheese/fromage/Käse/queso/сыр/peynir* μόνο αν έχουμε κάποια γλωσσική εμπειρία με το «τυρί»–αλλιώς όχι. Αλλά τι ακριβώς σημαίνει και πώς ακριβώς λειτουργεί το «τυρί» στα αγγλικά, τα γαλλικά, τα γερμανικά, τα ισπανικά, τα ρωσικά και τα τουρκικά, ακόμα και αν το ξέρουμε στην κάθε γλώσσα χωριστά, δεν μπορούμε πάντα να το μεταφέρουμε ακριβώς και ισοδυνάμως (διάβαζε: να το μεταφράσουμε) στις άλλες γλώσσες. Και κάτι άλλο: πώς να μεταφραστούν τα χίλια και πλέον είδη του γαλλικού *fromage* σε γλώσσες που δεν διαθέτουν τις αντίστοιχες ποικιλίες; Και ποια σχέση έχει το ελληνικό *πεινιρλί* με την τουρκική λέξη *peynirli*; Στα ελληνικά, η λέξη είναι ουσιαστικό και σημαίνει ένα πιτοσκεύασμα που φτιάχνεται με τυρί· στα τουρκικά, η λέξη είναι επίθετο και προσδιορίζει το ουσιαστικό *πίτα* (*peynirli pide*)· όταν, όμως, μεταφράσουμε στα ελληνικά το *peynirli pide*, θα το πούμε *πίτα με τυρί* (δηλαδή θα μεταφράσουμε το τουρκικό επίθετο με επιθετικό προσδιορισμό)· και, βεβαίως, δεν θα το πούμε *τυρόπιτα*, μολονότι αυτό ακριβώς

σημαίνει στα τουρκικά το *peynirli pide*, και τούτο διότι στα ελληνικά το πράγμα «τυρόπιτα» είναι διακριτό από το πράγμα «πεινιρλί». Είναι πράγματα διαφορετικά, που κανένας χρήστης της ελληνικής δεν τα συγχέει: όλοι οι ελληνόφωνοι ξέρουν να ξεχωρίσουν μια «τυρόπιτα» από ένα «πεινιρλί»!

Αλλά ας μείνουμε στα γαστριμαργικά για λίγο ακόμη. Ενώ στα ελληνικά τη λέξη *κιμάς* την έχουμε κρατήσει δάνειο από τα τουρκικά (*kiyma*) και ενώ έχουμε ουσιαστικοποιήσει το επίθετο *peynirli*, το σχετικό επίθετο *kiymali*, που επίσης προσδιορίζει *πιτοσκευάσματα* τουρκικά (*kiymali pide*), το αγνοούμε: στα ελληνικά δεν υπάρχει *κιμαλί* όπως υπάρχει *πεινιρλί*. Βεβαίως και θα μπορούσε άνετα και κατ' αναλογία να υπάρχει, αλλά δεν υπάρχει. Δεν συνέβη. Και δεν συνέβη, επειδή ποτέ δεν διατυπώθηκε ρητά η αντίστοιχη γλωσσική σύμβαση. Γι' αυτό και στα ελληνικά λέμε «αλλιώςτικα» και απλώς *καρυδόπιτα* ή *μπουγάτσα* με *κιμά*: αυτό το τελευταίο οι Τούρκοι το λένε *peynirli roğaça*, και βέβαια είναι άλλο πράγμα...

Είναι φανερό ότι κάναμε αυτές τις αναφορές για δύο λόγους: πρώτον, επειδή θέλουμε να καταδείξουμε ότι ακόμα και οι ηχητικώς ίδιες λέξεις που απαντώνται σε δύο γλώσσες δεν είναι ισοδύναμες: και, δεύτερον, επειδή θέλουμε να υπαινιχθούμε το παράδειγμα του *τυριού/των τυριών που χρησιμοποιεί ο Jakobson στο περιώνυμο κείμενό του για τη [μετάφραση από τη σκοπιά της γλωσσολογίας](#) (1959), στο οποίο θα αναφερθούμε αμέσως παρακάτω.*

Ο Jakobson, ξεκινώντας πάντοτε από το σημαίνον, θεωρεί ότι οι σημασίες των λέξεων αποτελούν γλωσσικά φαινόμενα, καθώς το γλωσσικό ρηματικό σημείο χορηγεί στα πράγματα τις εκάστοτε σημασίες τους. Οι σημασίες αυτές ερμηνεύονται ενδογλωσσικά, διαγλωσσικά και διασημειωτικά: αναλόγως δε της εκάστοτε ερμηνείας παράγεται διαδικαστικώς η μετάφραση, που καταλήγει στο ομόλογο μετάφρασμα. Στην *υφογλωσσική μετάφραση ή αναδιατύπωση* (*intralingual translation*), οι όποιες μεταβολές συντελούνται μέσα στο σώμα της ίδιας γλώσσας: κατ' ουσίαν εδώ πρόκειται για μια διαδικασία αντικατάστασης ρηματικών σημείων, όπου μια λέξη που ανήκει σε μια δεδομένη γλώσσα αντικαθίσταται από μια άλλη λέξη ενταγμένη στην ίδια γλώσσα. Διαδικασία αντικατάστασης ενέχει και η *διαγλωσσική μετάφραση ή κανονική μετάφραση* (*interlingual translation*). Στην προκειμένη όμως περίπτωση, μια λέξη που ανήκει σε μια δεδομένη γλώσσα αντικαθίσταται από μια λέξη ενταγμένη σε άλλη γλώσσα. Στη *διασημειωτική μετάφραση ή μεταλλαγή* (*intersemiotic translation*), τέλος, η έμφαση δεν δίνεται σε λέξεις, αλλά στα μηνύματα και στις πληροφορίες που αυτά μεταφέρουν σε ποικίλους κώδικες.

Εστιάζοντας την προσοχή του στην *αμοιβαία μεταφρασιμότητα* (*mutual translatability*) δύο γλωσσών, η οποία γίνεται οπωσδήποτε, δηλαδή με κάποιον τρόπο, ο Jakobson αντιλαμβάνεται ότι οι διαφορές στην εν γένει γραμματική των γλωσσών εκφράζουν και τις σημαντικές διαφορές που υφίστανται μεταξύ των γλωσσών. Στην προηγούμενη περίοδο το βάρος πέφτει στη λέξη «σημαντικές», που πρέπει να κατανοηθεί ως «σημαίνουσες». Αν αντιληφθούμε αυτό, εύκολα αποδεχόμαστε την πραγματικότητα των γλωσσικών ελλειμμάτων (*deficiencies*) ή απλώς ασυμμετριών που διαπιστώνονται μεταξύ των γλωσσών και εύκολα εξηγούμε τη συμπεριφορά του μεταφραστή όποτε έρχεται αντιμέτωπος με τα ανάλογα προβλήματα: προκειμένου να τα επιλύσει, θα προβεί σε παντός είδους δανεισμούς, στη δημιουργία νεολογισμών, σε σημασιακές μεταπτώσεις, σε περιγραφικές αποδόσεις και σε περιφράσεις ή και σε παραφράσεις. Για τον Jakobson, η αρχετυπική έννοια της πιστότητας στη μετάφραση δεν συζητείται καν. Δεδομένου, μάλιστα, του αυστηρού και ατρέπτου γραμματικού πλαισίου της κάθε γλώσσας, τέτοιο πράγμα δεν (μπορεί να) υπάρχει. Μπορεί, όμως, να υπάρχει μια άλλου είδους μεταφραστική πιστότητα: η *διαγλωσσική ερμηνευτική αναδιατύπωση*. Το να ξαναπείς το ίδιο πράγμα αλλιώς. Δεν πρόκειται ούτε για οξύμωρο ούτε για σόφισμα. Ίσα-ίσα πρόκειται για τη μία και μόνη ανεκτή ισοδυναμία στη μετάφραση: την ισοδυναμία εν διαφορά (*equivalence in difference*). Άλλο

σημασιακό εύρος έχει το αγγλικό cheese, και άλλο το ρωσικό сыр—πρόκειται ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις για τυρί. Η ισοδυναμία υπάρχει μεν, αλλά εν διαφορά. Αυτή τη διαφορά καλείται να ανακαλύπτει και να ερμηνεύει κάθε φορά ο μεταφραστής. Διότι, εντέλει, οι γλώσσες διαφέρουν στο τι πρέπει να μεταφέρουν και όχι στο τι μπορούν να μεταφέρουν.

Επανερχόμαστε σε κάτι που έχουμε αφήσει σε εκκρεμότητα: στη *φαιολότητα*. Έχουμε ήδη καταδείξει ότι η μετάφραση δεν μπορεί να έχει την ακράδαντη βεβαιότητα της επιστήμης και ότι το πολύ-πολύ να επιστρατεύει όσες επιστήμες χρειάζεται προκειμένου να προσεγγίσει κάποιο μετάφρασμα. Έτσι, όμως, η μεν μετάφραση δεν είναι ούτε εκ πλαγίου επιστήμη (ούτε καν –για να νεολογίσουμε– *διεπιστήμη!*), η δε *μεταφρασεολογία* γίνεται *μεταφρασματολογία*. Αυτό δεν είναι κατ’ ανάγκην κακό, αλλά έτσι και μόνον έτσι έχουν τα πράγματα, και πρέπει να τα λέμε όπως έχουν –και εννοείται ότι δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να επιμένουμε στη διαιώνιση αποδεδειγμένων λαθών, ωσάν η διόρθωσή τους να συνιστά έγκλημα καθοσιώσεως. Αν θεωρήσουμε τη μετάφραση ως τέχνη, και αφού την έχουμε εντάξει στο πλαίσιο της ρητορικής, τότε ο πλατωνικός *Γοργίας* –το απόλυτο όργανο του περί ρητορικής στοχασμού– μας αναγκάζει να κατατάξουμε τη μετάφραση στις λεγόμενες *φάυλες* τέχνες. Προσοχή, όμως –άλλο «φάυλος», άλλο «βάνανσος»! Στην αρχαία ελληνική γλώσσα η λέξη *φάυλος* σημαίνει *μικρός* –τον σχετικό όρο τον δανείστηκαν οι Λατίνοι: *paulus*, συνώνυμο του *parvus*, που σημαίνει επίσης *μικρός*. Η μετάφραση ως τέχνη είναι μικρή. Δεν είναι, δηλαδή, μεγάλη ή ωραία ή καλή τέχνη, έτσι ώστε να ενταχθεί στο *trivium* (: γραμματική, λογική, ρητορική) ή στο *quadrivium* (: αριθμητική, γεωμετρία, μουσική, αστρονομία)–κατά το 7ο βιβλίο της πλατωνικής *Πολιτείας*. Η μικρότητά της θεμελιώνεται στο ότι είναι στην καλύτερη περίπτωση ιδιότυπο υποείδος της ρητορικής και στο ότι δεν είναι αυθύπαρκτη: εξαρτάται από την ύπαρξη πρωτοτύπου –χωρίς χρονικώς προηγούμενο πρωτότυπο δεν νοείται μετάφραση.

Αν επιμένουμε διατρίβοντας στον πλατωνικό στοχασμό (με αναφορές στον *Κρατύλο* και στον *Θεαίτητο*), μπορούμε να πούμε ότι η μετάφραση ως πραγματωμένο μετάφρασμα είναι *δήλωμα* ή/και *απείκασμα* του πρωτοτύπου του. Ως δόλωμα το μετάφρασμα μένει και εμμένει στο αυστηρό σημασιακό πεδίο της γλώσσας, καθώς είναι γραπτός λόγος ο οποίος δηλώνεται μέσω λεκτικών σημείων, τα οποία χρήζουν περαιτέρω ερμηνείας. Ως απείκασμα το μετάφρασμα μας δίνει την περαιτέρω δυνατότητα να δούμε το πρωτότυπο και ως τόπο συνάντησης πλήθους γλωσσικών και εξωγλωσσικών –με μια λέξη πολιτισμικών– στοιχείων, παρέχοντάς μας συνάμα εποπτική εικόνα του η οποία χρήζει περαιτέρω ερμηνείας. Εννοείται ότι ο χωρισμός αυτός του χαρακτήρα του μεταφράσματος σε δήλωμα και σε απείκασμα είναι απολύτως τεχνητός και γίνεται εδώ μόνο και μόνο για λόγους διδακτικούς. Στην πραγματικότητα τέτοιος χωρισμός δεν (μπορεί να) υφίσταται –το πραγματωμένο μετάφρασμα είναι, όπως ήδη είπαμε, και δήλωμα και απείκασμα του πρωτοτύπου του, και μάλιστα αδιαιρέτως.

Το ερώτημα, όμως, αν η μετάφραση είναι επιστήμη ή τέχνη, εξακολουθεί να τίθεται συνεχώς και, άρα, βρισκόμαστε ανάμεσα στις συμπληγάδες του σχετικού διλήμματος, γι’ αυτό και πρέπει να δώσουμε μια απάντηση που θα καταργεί το ερώτημα και θα αναιρεί το παραγόμενο δίλημμα. Απάντηση έγκυρη θα δώσουμε, αν ξεκινήσουμε από το ότι η μετάφραση –κατά τα προηγηθέντα– είναι έργο μεταφραστή. Όμως δεν υπάρχει, όπως έχουμε ήδη εκθέσει, ούτε ο ιδανικός μεταφραστής ούτε ο παμμεταφραστής. Τι υπάρχει; Υπάρχει ο κάθε μεταφραστής, ο συγκεκριμένος μεταφραστής που μεταφράζει/ερμηνεύει αυτά που διαβάζει στο πρωτότυπο και τα βάζει να μιλήσουν δηλωτικά και απεικαστικά στο μετάφρασμά του με το ύφος του και κατά το ήθος του, που χαλκεύεται μέσα στο ήθος της γλώσσας του στη συγχρονία και τη διαχρονία της. Και δη, συμπληρώνουμε, κατά τη χρονική στιγμή που πραγματώνεται το έργο του. Τίποτα δεν τον εμποδίζει σε άλλη χρονική στιγμή να αρθρώσει τα ίδια κείμενα πράγματα αλλιώς.

Αυτό ήδη τον έχει φέρει πολύ μακριά από την «επιστήμη» ή/και την «τέχνη». Τον έχει φέρει στην επικράτεια της *μήτιος*: στην –όπως διαβάζουμε σε παλιά λεξικά–

ικανότητα κάποιου ανθρώπου περί το συμβουλευείν, στη σοφία, στη σύνεση, στην ευφυΐα και στην πανουργία. Αυτά τα υπέροχα και οδυσειακά είναι η *μητις* – η πολύτροπη νόηση στην αρχαία Ελλάδα όπως την ονομάζει ο [Vernant](#) και για να μην παραλείψουμε να το πούμε και στη *lingua franca* της εποχής μας, *μήτις* είναι πρωτίστως *craft*, αλλά και *cunning* και *trickery* και *skill in deceiving*. Ο μεταφραστής μεταφράζει και παράγει *φάρμακα μητιόεντα* (Ομηρος, *Οδύσεια*, δ 227), *παναπεί ρεμέδια εκλεκτά και ωφέλιμα, μετά συνέσεως ευρεθέντα ή σκευασθέντα*, και έτσι, εκτός από «επιστήμονας» ή «τεχνίτης» γίνεται κάτι άλλο, ούτως ειπείν ανώτερο: «γόης» ή «απατεώνας».

Αν τη μετάφραση μπορούμε να την περιγράψουμε με κάποιον τρόπο εποπτικό, κρίνουμε ότι αυτός που προτείνουμε εδώ είναι ο καλύτερος τρόπος περιγραφής της. Η εικόνα της μετάφρασης, λόγω της –όπως ήδη είδαμε– πολυμορφίας της ως φαινομένου και λόγω της παρεμβολής πλείστων όσων παραγόντων, που κινούνται και λειτουργούν περιφερειακά ως προς αυτήν, δεν είναι ευκρινής: είναι, θα λέγαμε, μονίμως φλουταρισμένη και θαμπή, αν δεν είναι μάλιστα και «κουνημένη». Κανονικά, ωστόσο, δεν θα έπρεπε να είναι έτσι –κανονικά θα έπρεπε η εικόνα της να είναι ευκρινής. Η εικόνα της μετάφρασης γίνεται ευκρινής, αν πάρουμε το βλέμμα μας από οτιδήποτε άλλο την αφορά και τη χαρακτηρίζει και το εστιάσουμε στο κύριο στοιχείο της: στη γλώσσα. Η μετάφραση είναι πρωτίστως γλωσσικό ενέργημα –είναι, τουτέστιν, κατόρθωμα γλωσσικό: από την επαφή δύο γλωσσών προκύπτει, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ένα γλωσσικό αποτέλεσμα/επιτέλεσμα, το *μετάφρασμα*. Αυτό που χαρακτηρίζει πρωτίστως το κατόρθωμα του μεταφράσματος είναι η γλωσσική του δομή. Με άλλα λόγια: όλοι οι παράγοντες που εμπλέκονται στη μεταφραστική διαδικασία, προκειμένου να παραχθεί (το) μετάφρασμα, καταλήγουν στο να ενωθούν διαλεκτικώς και να αποδοθούν γλωσσικώς, και μάλιστα με το ιδιαίτερο ήθος του ενεργούντος τη μετάφραση μεταφραστή. Ο συγκεκριμένος μεταφραστής *επαναρθώνει* –δηλαδή *ζαναλέει*– με δικούς του λόγους τους λόγους ενός άλλου, αρχιτεκτονίζοντας και δομώντας τους, αφού πρώτα τους οικειοποιήθηκε, στη γλώσσα του. Το μετάφρασμα είναι οίκος όπου φιλοξενείται ο ξένος λόγος: εκεί βρίσκει άσυλο και προστασία, εκεί βρίσκει έναν νέο τόπο ύπαρξης, όπως επιτάσσει η ηθική της μετάφρασης, είναι το *Πανδοχείο του απόμακρου* όπως έλεγε ο Bergman (1999 [2005]). Το μετάφρασμα είναι ο ξένος λόγος ως μετανάστης που ξενιτεύτηκε νομίμως, με την άδεια του μεταφραστή, και που ζει στη νέα πατρίδα του σύμφωνα με τα ήθη και τις συνήθειες της τελευταίας.

Μα είναι ανάγκη να «ξενιτεύεται» ο λόγος; Δεν θα απαντήσουμε στο αν αποτελεί οικονομική ανάγκη το να μεταφράζονται κείμενα. Αυτό είναι εκ των πραγμάτων αποδεδειγμένο από τη στιγμή που η μετάφραση συνιστά καθαρή παραγωγική διαδικασία παγκοσμίως. Παρά ταύτα, δεν μπορούμε να μη σημειώσουμε ότι η ανάγκη στον τομέα αυτό είναι δευτεροταγής, είναι παράγωγη. Και, βεβαίως, δεν μας ενδιαφέρει εδώ. Το τιθέμενο ερώτημα είναι αν η μετάφραση ως ανάγκη είναι πρωτοταγής: αν υπάρχει δηλαδή αφεαυτής. Η απάντηση είναι θετική: ναι, η μετάφραση είναι πρωτοταγής ανάγκη και πηγάζει από εκεί όπου πηγάζει και η γλώσσα: από την επικοινωνία και τη συνεννόηση, και δη στις εντελώς στοιχειώδεις μορφές τους. Η γλώσσα προέκυψε και αναπτύχθηκε από τη στιγμή που βρέθηκαν μαζί δύο τουλάχιστον άνθρωποι και δημιούργησαν κοινωνία εν σμικροτάτω, κοινωνία *in nuce*. Η ανάγκη της επικοινωνίας και της συνεννόησής τους δημιούργησε τη συνομιλία και τον διάλογο: οι δύο πρώτοι άνθρωποι βρέθηκαν *ομού* και έτσι αποτέλεσαν *όμιλο*, στο πλαίσιο του οποίου γεννήθηκε η *ομιλία*, από την οποία προέκυψε πρώτα ο *λόγος* ενός εκάστου και ύστερα, από την ανταλλαγή εκατέρωθεν λόγων, ο *διάλογος* μεταξύ τους. Αν και όλα αυτά κατατίθενται εδώ με κάθε συντομία, εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι από την ανάγκη του *ομού* και μέσω αλληλουχίας αναγκών φτάνουμε στον *διάλογο*. Από τον διάλογο ως αναγκαίο συστατικό όρο της δομημένης κοινωνίας των ανθρώπων καταλήγουμε στον διάλογο μεταξύ των διαφόρων φυσικών γλωσσών που ομιλούν οι άνθρωποι, προκειμένου – μεταξύ άλλων– να επικοινωνήσουν και να συνεννοηθούν. Άρα, η μετάφραση συνιστά πρωτοταγή κοινωνική ανάγκη του ομιλούντος υποκειμένου σε επίπεδο διαγλωσσικό και διασημειωτικό.

Όμως, συνεχίζοντας, τις σκέψεις μας, ύστερα από το παραπάνω συμπέρασμα, θα επισημάνουμε ότι η πρώτη ανάγκη μεταφράσεως είναι αυτή που παρίσταται σε επίπεδο ενδογλωσσικό: εκεί, δηλαδή, όπου το ξένο δεν είναι ούτε η γλώσσα του άλλου ούτε στη γλώσσα του άλλου, αλλά εντοπίζεται στην οικεία γλώσσα δύο ομιλητών, όπου σε μία δεδομένη διαλογική στιγμή ο ένας δεν καταλαβαίνει τι λέει ή τι θέλει να πει ο άλλος και έτσι απαιτείται –να η ανάγκη– να του εξηγηθεί, να του ερμηνευθεί, να του μεταφραστεί ο μη κατανοητός λόγος. Κατόπιν τούτου δεν χρειάζεται, νομίζουμε, να επιμείνουμε ιδιαίτερος στο ότι η μετάφραση ως ανάγκη σε επίπεδο διαγλωσσικό και διασημειωτικό κατάγεται αμέσως από τη μετάφραση ως ανάγκη σε επίπεδο ενδογλωσσικό.

1.2. Λογοτεχνική μετάφραση I: ορολογία και απόπειρα ορισμού

Για να περάσουμε ασφαλώς από τη μετάφραση εν γένει στη λογοτεχνική μετάφραση ειδικότερα, θα πρέπει να προσεγγίσουμε τη γλώσσα δυναμικά, τόσο ως μεταβαλλόμενο κώδικα όσο και ως προσαρμοζόμενο ηγεμονικό σύστημα, που υπόκεινται σε αλλοιώσεις οφειλόμενες στον χρόνο. Και αφού γίνει αυτό θα πρέπει να δούμε αν η λογοτεχνική μετάφραση μπορεί να συνυπάρχει με άλλου είδους μεταφράσεις και αν ο μεταφραστής λογοτεχνίας είναι σαν τους μεταφραστές άλλων κειμένων.

Η γλώσσα, όντας επικοινωνιακός κώδικας αποτελούμενος από σημεία και μηνύματα, μεταβάλλεται διαρκώς μέσα στο πλαίσιο πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που διαμορφώνονται κατά περίπτωση. Οι επικρατούσες συνθήκες ορίζουν κάθε φορά τον κώδικα έτσι, ώστε το γλωσσικό εργαλείο να θέτει σε λειτουργία τον ανθρώπινο νου: δηλαδή, τον νου του κάθε ανθρώπου χωριστά και τον συλλογικό νου των εκάστοτε –οσοδήποτε μικρών ή μεγάλων– ομάδων και κοινωνιών που αποτελούνται από ανθρώπους, οι οποίοι διαλέγονται ανταλλάσσοντας σημεία, μηνύματα και πληροφορίες. Οι φυσικές/εθνικές γλώσσες διαμορφώνονται ως υπερκώδικες αναφερόμενοι σε κατώτερες κωδικεύσεις λόγων, που επιτελούνται από ομιλητές, οι οποίοι μπορεί να είναι ένα μεμονωμένο άτομο (οπότε κάνουμε λόγο για *ιδιόλεκτο*) ή μία διακριτή ομάδα ανθρώπων, ενταγμένη πολιτικά στο ευρύτατο εθνικό σύνολο (οπότε κάνουμε λόγο για *διάλεκτο* ή *κοινωνιόλεκτο*, αναλόγως αν η γλωσσική ποικιλία σχετίζεται με τη γεωγραφική περιοχή ή με κοινωνικά χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης ομάδας, φύλο, ηλικία, επάγγελμα κ.λπ.). Εννοείται ότι ο υπερκώδικας δεν παριστάνει το ιδανικό άθροισμα όλων των επιμέρους υποκωδικών· δεν πρόκειται, δηλαδή, για σώρευση –για θημώνιασμα– όλων όσα αρθρώνονται γλωσσικώς, διότι κατά τον απαρτισμό του ενεργοποιούνται (είτε αυτομάτως είτε κατόπιν εντολών και καθοδηγήσεως) πολύπλοκοι μηχανισμοί αποκλεισμού.

Εδώ δεν χρειάζεται να αναφέρουμε παρά ένα μόνο διασαφητικό παράδειγμα: το εθνικό εκπαιδευτικό σύστημα ως έκφραση πολιτικής συντελεί στη μη εισδοχή διαλέκτων, ντοπιολαλιών, κοινωνικών ιδιωμάτων και γλωσσικών παραλλαγών στο σώμα του υπερκώδικα της εθνικής γλώσσας, η οποία αποδεικνύεται ως σύστημα *ηγεμονικό*, με την γκραμισιανή έννοια του όρου. Ο Grams επισημαίνει στα *Τετράδια της φυλακής* (1948 [1973]), ότι οι άμεσες οικονομικές κρίσεις, αν και δεν παράγουν από μόνες τους κομβικά ιστορικά γεγονότα, δημιουργούν πάντοτε περιβάλλοντα που ευνοούν τη διάδοση ορισμένων τρόπων σκέψης και συγκεκριμένων τρόπων θέσης και επίλυσης προβλημάτων που συνδέονται με το σύνολο της επακόλουθης ανάπτυξης της εθνικής ζωής. Ο ηγεμονικός χαρακτήρας της γλώσσας αρθρώνει ομοίως ανάγκη, καθώς ο σχηματισμός ενιαίας εθνικής γλώσσας καθιστά εφικτή και την ενιαία πνευματική αναφορά, που είναι ούτως ή άλλως *desideratum*, το επιθυμητό. Ανάγκη, εντούτοις, είναι και κάτι άλλο, στο οποίο και θα σταματήσουμε: πρόκειται για αυτό που επισημαίνει ο Venuti, όταν ορίζει τη μετάφραση ως βίαιη υποκατάσταση των γλωσσικών και πολιτισμικών διαφορών ενός ξένου κειμένου από ένα κείμενο σε άλλη γλώσσα (κάναμε λόγο παραπάνω για σφετερισμούς, οι οποίοι πάντα προϋποθέτουν τη βία), στο οποίο αποσκοπείται πρωτίστως το να επιτευχθεί η κατανόηση από τον «εθνικό» αναγνώστη εκείνης της άλλης γλώσσας (1998), η επικοινωνία.

Όμως, επειδή τα γλωσσικά στοιχεία που κάθε φορά αποκλείονται δεν παύουν να είναι γλώσσα, δεν παύουν και να αποτελούν ύλη και αντικείμενο μετάφρασης. Άρα δεν είναι ποσότητα αμελητέα για τη μετάφραση, η δε εν τοις πράγμασι μετάφρασή τους, από τη στιγμή που θα έχει επιτελεστεί, αναιρεί την αξιωματική μη μεταφρασιμότητα για την οποία τόσοι και τόσοι κόποι έχουν σπαταληθεί προκειμένου να αποδειχθεί. Είναι προφανές ότι τη λύση στο πρόβλημα της μεταφρασιμότητας μάς τη δίνει η κατά Jakobson ισοδυναμία εν διαφορά. Ακριβώς όμως επειδή είναι προφανές, θα πρέπει να επισημάνουμε ποιο είναι το κρίσιμο στοιχείο που μονίμως μας διαφεύγει όταν χρησιμοποιούμε τον όρο «ισοδυναμία εν διαφορά». Το κρίσιμο στοιχείο δεν είναι η ισοδυναμία, αλλά η διαφορά. Δεν πρέπει να παραβλέπουμε ποτέ ότι αυτό που προϋπάρχει είναι η διαφορά. Έτσι τα πράγματα αποσαφηνίζονται: η ισοδυναμία, αναζητούμενη μέσα στην προϋφιστάμενη και άτρεπτη διαφορά, παύει να είναι απλώς ένας δάνειος όρος από τις θετικές επιστήμες και γίνεται *ισοδυναμία εν διαφορά εν διαφορά*, δηλαδή *διαφορική ισοδυναμία εν διαφορά*.

Κατόπιν τούτου και αφού η μετάφραση είναι, όπως ήδη έχουμε εκθέσει, συνάρτηση με μία σταθερά και πλήθος μεταβλητών, μπορούμε να εισαγάγουμε τον όρο *μεταφραστικός λογισμός (translational calculus)*, και να πούμε ότι ο λογισμός αυτός είναι μαθηματικολογική μελέτη της γλωσσικής αλλαγής. Όπως ακριβώς συμβαίνει στα μαθηματικά, έτσι και εδώ ο σχετικός λογισμός μπορεί να διακριθεί σε δύο κλάδους: στον *διαφορικό μεταφραστικό λογισμό* και στον *ολοκληρωτικό μεταφραστικό λογισμό*. Στην πρώτη περίπτωση, μελετώντας τον ορισμό, τις ιδιότητες και τις εφαρμογές του πλήθους των παραγώγων μιας μεταφραστικής συνάρτησης, καθώς και τα ποσοστά των γλωσσικών αλλαγών που έχουν ως επακόλουθο σημειωθεί, μπορούμε θεωρητικά να σχεδιάσουμε καμπύλες διαφοροποίησης (differentiation) και να αποτιμήσουμε τις κλίσεις τους· στη δεύτερη περίπτωση (με την ολοκλήρωση ως αντίστροφο της παραγωγίσης, δηλαδή ως αντίστροφη διαδικασία του διαφορικού) μπορούμε να μελετήσουμε τη σώρευση των ποσοτήτων και το τι υπάρχει στις περιοχές κάτω από τις καμπύλες. Αν και εννοείται, θα το τονίσουμε: οι δύο προαναφερθέντες κλάδοι παρακολουθούν τη μεταφραστική συμπεριφορά μέσω της σύγκλισης απείρων ακολουθιών και απείρων σειρών μεταφραστικών επιλογών σε ένα καλώς καθορισμένο όριο.

Αυτή η σύντομη επισκόπηση μάς δίνει την ευκαιρία να κατανοήσουμε το γιατί η μετάφραση συνδέεται πολλαπλώς με το στοιχείο του χρόνου. Δεν θα επαναλάβουμε τα σχετικά με την ετυμολογία της λέξης «μετάφραση», όπου το συνθετικό μέρος «μετά» έχει και χρονική διάσταση. Την προσοχή μας θα τη στρέψουμε σε δύο άλλες περιοχές: στην περιοχή της *γλωσσικής αλλαγής* (που ήδη αναφέραμε ότι μπορούμε να τη μελετήσουμε μέσω του προαναφερθέντος μεταφραστικού λογισμού) και στην περιοχή της *θνητότητας*.

Κάθε ζωντανή φυσική γλώσσα μεταβάλλεται εγγενώς και αενάως· η δε μεταβολή της αυτή, που είναι αναπόφευκτη και καθολική, οφείλεται σε εξωγενείς και ενδογενείς παράγοντες. Οι πλέον συνήθεις εξωγενείς παράγοντες της γλωσσικής μεταβολής είναι η αλληλεπίδραση δύο γλωσσών και η πολιτισμική ηγεμονία μιας γλώσσας πάνω σε μία άλλη, καθώς και οι δύο εκφράζονται με τον δανεισμό γλωσσικού υλικού. Οι καθαρώς ενδογενείς παράγοντες μεταβολής μιας γλώσσας εντοπίζονται στο ίδιο το σύστημα μιας συγκεκριμένης γλώσσας. Μια ανάγνωση του σολωμικού [Διαλόγου](#) για τη γλώσσα, ενός έργου που γράφτηκε το 1823, αλλά παραμένει ζωντανό και χυμώδες μέχρι τις μέρες μας, μας δίνει πλήθος σχετικών παραδειγμάτων διδάσκοντάς μας συνάμα όχι μόνο το αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου, που αποδεικνύεται με την παντελή αδυναμία της γλώσσας να αντισταθεί σε μεταβολές, αλλά και χρησιμοποιώντας το προσφυές παράδειγμα των «άσπρων μαλλιών» μάς μαθαίνει το πώς γερνούν ορισμένα στοιχεία της γλώσσας, κυρίως οι λέξεις.

Η γλώσσα, που συνεχώς και αναπότρεπτα μεταβάλλεται, καθιστά ολοένα και πιο γερασμένα τα μνημεία της. Ο χρόνος, ως εντελώς ακαθόριστη ροϊκή κίνηση του όντος και των γεγονότων, όχι μόνο παλαιώνει τα πάντα, όχι μόνο επιφέρει το γήρας, αλλά τα συμπαρασύρει και στη λήθη. Η απόσταση από το γήρας ως τον θάνατο είναι ελάχιστη, είναι –

για να χρησιμοποιήσουμε έναν μαθηματικό όρο– *απειροστή*. Στα γραπτά κείμενα, όπου και μνημειώνεται χρονικώς η γλώσσα και τα οποία διαβάζουμε, απαντώνται στιγμές και ροπές της που, ενώ ήσαν στον καιρό τους νέες, έχουν ήδη περάσει στη διαδικασία να γερνούν και ολοένα γερνούν περισσότερο. Στα παλιά κείμενα, συναντώνται και γλωσσικά πτώματα, «λέξεις» και «πράγματα» που δεν λέγονται πια, επειδή έχει κυλήσει ο χρόνος και έχει σβήσει διά παντός τη χρήση τους. Και όχι μόνο δεν λέγονται (δηλαδή δεν ομιλούνται από τη γλωσσική κοινότητα), αλλά και δεν κατανοούνται ευχερώς (πολλές φορές, μάλιστα, δεν κατανοούνται καθόλου), διότι αποκλίνουν από το κυρίαρχο γλωσσικό ήθος και τις επικρατούσες στο παρόν χρήσεις. Όλα αυτά τα γερασμένα, όμως, αποτελούν μεταφραστική ύλη. Απαξ και έχουν αποτυπωθεί σε κείμενο σε κάποια φυσική γλώσσα, καλούμαστε να τα μεταφράσουμε. *Πώς θα διώξουμε τη σκόνη από πάνω από τα κείμενα; Μπορούμε, άραγε, να τη διώξουμε; Μήπως πρέπει να την αφήσουμε; –και αν ναι, πόση ποσότητα σκόνης πρέπει να αφήσουμε;*

Όπως αντιλαμβάνεται όποιος θυμάται τι έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, στα ερωτήματα αυτά δεν μπορεί να δοθεί γενική απάντηση. Αν υπάρχει απάντηση, είναι μόνο ειδική και είναι βέβαια αυτή που θα δώσει ο συγκεκριμένος μεταφραστής ενός συγκεκριμένου κειμένου κατά τη χρονική στιγμή της αποκλειστικής ενασχόλησής του με το υπό μετάφραση κείμενο. Σε μεταγενέστερη χρονική στιγμή, ο ίδιος συγκεκριμένος μεταφραστής του ίδιου συγκεκριμένου κειμένου μπορεί να δώσει απάντηση (ειδική πάλι), που ίσως είναι ακόμα και ακριβώς αντίθετη από την προηγούμενη δική του. Ο μεταφραστής, όντας μέσα στο ρεύμα της δικής του γλώσσας και μεταφράζοντας κείμενα που μεταφέρονται εκεί από το ρεύμα μιας άλλης γλώσσας, αντιλαμβάνεται και τις δύο γλώσσες που ο ίδιος επιτρέπει να έλθουν σε επαφή με όρους συγχρονίας και διαχρονίας, τους οποίους θέτει ο ίδιος στο μετάφρασμά του.

Εξού και η παραδοχή ότι όλες οι μεταφράσεις γερνούν: γερνούν επειδή γερνούν οι γλώσσες που έχουν ομιλήσει σε αυτές οι μεταφραστές, με αποτέλεσμα να καθίστανται αναγκαίες οι αναμεταφράσεις (Gambier 1994). Και όχι μόνο γερνούν, αλλά και πεθαίνουν. Όχι μόνο επειδή πεθαίνουν οι άνθρωποι, αλλά και επειδή διάφορα γλωσσικά στοιχεία περιπίπτουν σε αχρησία. Αχρησία στη γλώσσα σημαίνει θάνατος. Κατόπιν τούτου μπορούμε να διαβάσουμε και να κατανοήσουμε και διαφορετικά την πασίγνωστη θέση του Wittgenstein που θέλει το νόημα μιας λέξης να είναι η χρήση της στη γλώσσα (: *Der Sinn eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache*): αν μια λέξη δεν χρησιμοποιείται, επειδή έχει περιπέσει σε αχρησία, δεν έχει νόημα... στερείται σημασιακής ουσίας... απηχεί μόνο τον ήχο των φθόγγων της, όπως προφέρονται, χωρίς να σημαίνουν απολύτως τίποτα. Η θνητότητα των μεταφράσεων είναι, κατόπιν τούτου, κάτι που μοιάζει με τη θνητότητα των ανθρώπων. Αλλά, ενώ ανάσταση ήδη νεκρών ανθρώπων δεν είναι δυνατή, είναι δυνατή η ανάσταση λέξεων που ήταν νεκρές λόγω αχρησίας. Η λέξη *αιιφόρος* (στην έκφραση *αιιφόρος ανάπτυξη*) είχε περιπέσει επί αιώνες σε αχρησία και ήταν νεκρή: αναστήθηκε με τη μεσολάβηση κάποιου μεταφραστή που απέδωσε έτσι την αγγλική τεχνική έκφραση *sustainable development*.

Το παρόν σύγγραμμα αναφέρεται αποκλειστικά στη μετάφραση της Λογοτεχνίας. Θα θεωρήσουμε δεδομένο ότι ο αναγνώστης του δεν χρειάζεται πολλές εξηγήσεις σχετικά με το εύρος του όρου *Λογοτεχνία*, όπως και για την ιστορική της διάσταση ως φαινόμενο. Κάθε κοινωνία ορίζει τη δική της λογοτεχνία σε συνάρτηση με την αντίληψή της για τη λογοτεχνικότητα, βάσει της οποίας ορίζεται ο κατά Bourdieu ευρύς και στενός κύκλος, η μαζική, εμπορική παραγωγή βιβλίου και η καθαυτό λογοτεχνία (1992 [2006]). Θα αρκεστούμε να πούμε ότι θα ασχοληθούμε με βασικά είδη που στεγάζονται κάτω από τον όρο αυτόν, την Ποίηση, την Πεζογραφία, το Θέατρο και το Δοκίμιο.

Θα πρέπει να αναφέρουμε, ωστόσο, εδώ και τη θεώρηση του Bergman, σύμφωνα με την οποία η λογοτεχνική μετάφραση «περικλείει τόσο τη λογοτεχνία με τη στενή έννοια του όρου όσο και τη φιλοσοφία, τις ανθρωπιστικές επιστήμες και τα θρησκευτικά κείμενα»

(1984, 291), είναι δηλαδή στην ουσία η «μετάφραση έργων», μνημειωδών και μνημειωμένων κειμένων. Επομένως, δεν μπορούμε να κλείσουμε απ' έξω από το σπίτι της λογοτεχνικής μετάφρασης αυτά ακριβώς τα έργα, τη Φιλοσοφία και τα κορυφαία έργα των Περί Ανθρώπου Επιστημών. Το ίδιο ισχύει, υπό μία έννοια, και με τα θεμελιώδη κείμενα της Νομικής, της Πολιτικής και της Οικονομίας και των Φυσικών Επιστημών –ούτε αυτά στερούνται δυνάμει λογοτεχνικού ενδιαφέροντος. Αλλά επειδή η συμπερίληψή τους θα διεύρυνε κατά πολύ την ανά χείρας πραγματεία, που ως σύγγραμμα έχει συγκεκριμένο αποχρώντα λόγο, δεν θα κάνουμε καθόλου λόγο για αυτές τις ιδιαίτερες περιπτώσεις. Και για να απαλύνουμε τις αρνητικές εντυπώσεις που τυχόν προκαλέσαμε, θα πούμε ότι, όταν κάνουμε λόγο για Λογοτεχνία, επ' ουδενί εννοούμε ότι όλη η φερόμενη ως λογοτεχνική παραγωγή είναι όντως «λογοτεχνική»: τα «λογοτεχνοειδή» κατασκευάσματα δεν έχουν καμία λογοτεχνική αιτιολόγηση. Περί τούτου, όμως, τίποτε περισσότερο.

Ο όρος *λογοτεχνική μετάφραση* αναφέρεται αποκλειστικά στη μετάφραση λογοτεχνικών έργων. Αυτό οφείλουμε να το ξεκαθαρίσουμε ακριβώς, επειδή ο όρος στα ελληνικά μπορεί να προκαλέσει σύγχυση: κάλλιστα μπορεί να εννοηθεί (δηλαδή να παρανοηθεί) ότι λογοτεχνική μετάφραση είναι η μετάφραση ενός οποιουδήποτε κειμένου με λογοτεχνικό τρόπο ή με λογοτεχνική διάθεση. Ανάλογο, ασφαλώς, μπορεί να συμβεί και με τους όρους *τεχνική μετάφραση* και *οικονομική μετάφραση*: στην πρώτη περίπτωση να θεωρηθεί ότι πρόκειται για μετάφραση που επιτελέστηκε με κάποια ιδιαίτερη και αξιοπρόσεκτη τεχνικότητα (ακόμα δε και «λογοτεχνικότητα»), και στη δεύτερη περίπτωση να εκληφθεί ότι το μετάφρασμα δεν κόστισε πολύ, μας ήρθε «συμφορητικά»! Διευκρινίζουμε, ωστόσο, ότι δεν θα προβαίναμε στις παραπάνω επισημάνσεις, αν επρόκειτο απλώς και μόνο για ευφυολογήματα. Αλλά το κάναμε, επειδή υπάρχει πρόβλημα σχετικά με την ελληνική ορολογία. Οι όροι δεν είναι ελληνογενείς –αποτελούν εμπεδωμένα μεταφράσματα από τα αγγλικά ή τα γαλλικά: από το *literary translation/traduction littéraire* γεννήθηκε η *λογοτεχνική μετάφραση*: από το *technical translation/traduction technique* γεννήθηκε η *τεχνική μετάφραση*: και από το *economic translation/traduction économique* γεννήθηκε η *οικονομική μετάφραση*. Ως μεταφράσματα είναι δε ατυχή. Παρά ταύτα, θα τα κρατήσουμε καθώς έχουν επικρατήσει, με τον ίδιο τρόπο που κρατήσαμε τα συμφραζόμενα και τη γλώσσα-πηγή και γλώσσα-στόχο. Δεν μπορούμε, όμως, να μην καταθέσουμε τον προβληματισμό μας σχετικά με τους όρους «μετάφραση» και «μεταφραστής» σε συνδυασμό με τους επιθετικούς προσδιορισμούς *λογοτεχνικός*, *τεχνικός*, *οικονομικός* κ.λπ.

Σκοπός μας δεν είναι να αλλάξουμε την ήδη καθιερωμένη ορολογία, αλλά να ορίσουμε ένα πλαίσιο κατανόησης των όρων, όπου θα μπορούμε να κινηθούμε *διακριτικά* –δηλαδή ένα πλαίσιο όπου θα *ξεχωρίζουμε* αυτά που απλώς μοιάζουν ως προς το σχήμα, αλλά είναι διαφορετικά ως προς την ουσία. Όλες οι μεταφράσεις μοιάζουν μεν, αλλά η ουσία της λογοτεχνικής μετάφρασης είναι διαφορετική από την ουσία τόσο των λεγόμενων *ειδικών μεταφράσεων* (δηλαδή της *τεχνικής*, της *οικονομικής*, της *πολιτικής*, της *νομικής*, της *ιατρικής*, της *αθλητικής* μετάφρασης...) όσο και της λεγόμενης *μηχανικής μετάφρασης* (άλλος προβληματικός όρος), η οποία ευτυχώς πέρασε στην ελληνική από τα γαλλικά κυρίως, ως *αυτόματη μετάφραση*.

Για να μη μακρηγορούμε, διατυπώνουμε εδώ μια εναλλακτική ορολογική πρόταση, χωρίς να επιβάλλουμε την αποδοχή της. Κατά πρώτον, ο όρος *μετάφραση* να χρησιμοποιείται για όλα τα είδη μετάφρασης πλην της λογοτεχνικής. Διατεινόμεστε ότι η λογοτεχνική μετάφραση θα μπορούσε να ονομάζεται *μεταφραστική*, όχι με το περιεχόμενο που δίνει ο Berman στον όρο *traductique*, αλλά με το περιεχόμενο του όρου *metaphrastics*, μιας και η λογοτεχνία είναι γλώσσα μέσα στη γλώσσα και ταυτόχρονα γλώσσα πέρα από τη γλώσσα. Η μετάφραση των λογοτεχνικών κειμένων πρέπει να γίνεται *συγκρητιστικά*: αυτό σημαίνει ότι ο μεταφραστής των λογοτεχνικών κειμένων πρέπει ανά πάσα στιγμή να είναι μέσα στη γλώσσα και πέρα από τη γλώσσα τόσο του πρωτότυπου κειμένου όσο και του εν προόδω μεταφράσματός του και να *ενώνει σε κράμα* ποικίλα στοιχεία. Η εν λόγω συγκρητιστική

στάση και συμπεριφορά απέναντι στο «εντός» και στο «επέκεινα» δύο εφαπτομένων γλωσσών δεν είναι απλή μετάφραση· είναι μεταφραστική. Μεταφράσεις είναι οι μεταφράσεις όλων των άλλων κειμένων, ανεξαρτήτως του αν ο μεταφραστής τους είναι φυσικό πρόσωπο ή μηχανή. Για την ενότητα της ορολογίας, η *μετάφραση* θα μπορούσε να μεταφράζεται στα αγγλικά, στα γαλλικά, στα γερμανικά και στα ιταλικά ως εξής: *metaphrase*, *métaphrase*, *Metaphrase* και *metafrasi*; η δε *μεταφραστική* αντιστοίχως: *metaphrastics*, *metaphrastique*, *Metaphrastik* και *metafrastica*.

Κατά δεύτερον, ο όρος *μεταφραστής* μπορεί να κρατηθεί ως περιληπτικός όρος που αφορά όλα τα είδη της μετάφρασης, της λογοτεχνικής συμπεριλαμβανομένης. Ειδικότερα όμως ο μεταφραστής των λογοτεχνικών κειμένων θα μπορούσε να ονομάζεται *μεταφράστωρ* (*metaphrastor*, *métaphrasteur*, *Metaphrasteur*, *metafrastore*), ο μεταφραστής των πάσης φύσεως ειδικών κειμένων είναι *μεταφράστης* (*metaphrast*, *métaphraste*, *Metaphrast*, *metafrasta*) και ο μηχανικός μεταφραστής είναι *μεταφραστήρας* (*metaphraster*, *métaphrasteur*, *Metaphraster*, *metafrastiere*). Από τη στιγμή που η μετάφραση είναι *έργον μεταφραστή*, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο μεταφραστής πρέπει να είναι όντως ξεχωριστός—γι' αυτό και προβήκαμε σε αυτή την ορολογική περιπτωσιολογία. Ο δε μεταφραστής των λογοτεχνικών έργων επιλέχθηκε να είναι *μεταφράστωρ* ακριβώς, για να εμφανίζεται ο ηγεμονικός/κυριαρχικός του ρόλος στη διαδικασία της μετάφρασης. Αντιπροσωπεύει ακριβώς αυτό που υπολαμβάνεται στον λατινικό όρο *auctor*, από τον οποίο προέκυψαν οι λέξεις *author*, *auteur*, *Autor* και *autore*, λέξεις που εκτός από τον *συγγραφέα* σημαίνουν και τον *αυθέντη*: αυτό, δηλαδή, που είναι κατ' ουσίαν ο μεταφραστής λογοτεχνικών έργων (Κεντρωτής 2007, 105 κ.ε.).

Γ.Κ.

1.3. Λογοτεχνική μετάφραση II: μετάφραση, λογοτεχνία, πολιτισμός

Σύμφωνα με τους ρώσους φορμαλιστές, στους οποίους ανάγονται ως επί το πλείστον όλες οι συστημικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας ως γεγονότος και φαινομένου, κουλτούρα/πολιτισμός είναι:

ένα σύνθετο «σύστημα των συστημάτων», αποτελούμενο από ποικίλα υποσυστήματα, όπως η λογοτεχνία, η επιστήμη και η τεχνολογία. Μέσα σ' αυτό το γενικό σύστημα εξωλογοτεχνικά φαινόμενα σχετίζονται με τη λογοτεχνία, όχι αποσπασματικά, αλλά σε μια αλληλεπίδραση μεταξύ υποσυστημάτων, που προσδιορίζεται από τη λογική της κουλτούρας στην οποία ανήκουν (Steiner 1984, in Lefevere 1992, 11).

Η επικράτηση της συστημικής θεώρησης στην επιστημολογία από το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα είναι προϊόν σύγκλισης ποικίλων παραγόντων. Ο André Lefevere, λόγου χάρη, ο οποίος παραθέτει τον Steiner, θεωρεί, όσον αφορά τη λογοτεχνία, ότι:

Ορισμένες πτυχές της κοινωνιολογικής κριτικής, η κριτική που βασίζεται στη θεωρία της επικοινωνίας και διάφοροι κλάδοι της κριτικής της αναγνωστικής ανταπόκρισης έχουν συνεισφέρει στη δημιουργία ενός κλίματος στο οποίο καθίσταται και πάλι δυνατόν η λογοτεχνία να εξετάζεται με όρους συστημικούς (ό.π.).

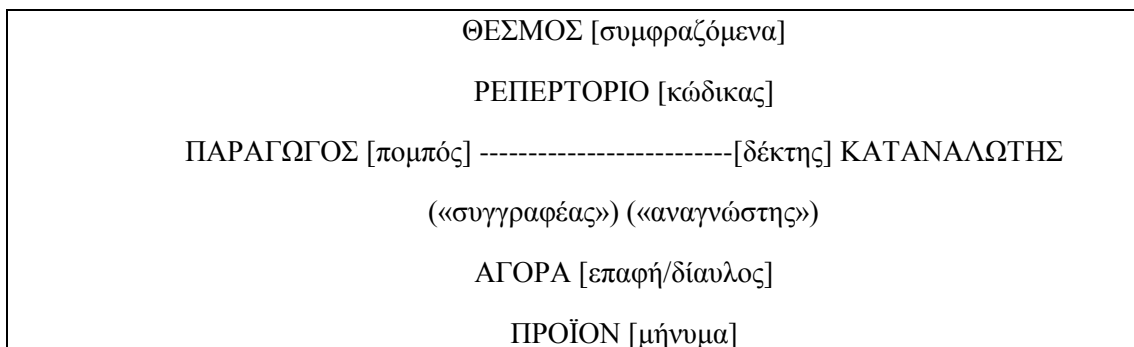
Όπως και να έχει, η συστημένη σκέψη και στις επιστήμες του ανθρώπου, αλλά και ειδικότερα στη λογοτεχνία και τη θεωρία τους, έχει ήδη δώσει καρπούς πολύ σημαντικούς, όπως το έργο του κοινωνιολόγου Pierre Bourdieu, του σανσκριτολόγου και θεωρητικού της λογοτεχνίας Tamar Even-Zohra, της Σχολής του Τελ-Αβίβ και της Σχολής της χειραγώγησης της Λουβαίν, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω και όπου ανήκει ο Lefebvre, μαζί με τους επίσης συγκριτολόγους Susan Bassnett, Theo Hermans, José Lambert, Hendrik Van Gorp κ.ά. (η συγκριτική γραμματολογία συνεχίζει ως σήμερα να περιλαμβάνει ως σημαντικό πεδίο

μελέτης της τη μετάφραση, φτάνοντας μέχρι του σημείου να ταυτίζεται με αυτήν κατά την Arper [2006]), την κοινωνιολογική προσέγγιση του Niklas Luhmann κ.ά. Όλες αυτές οι σχολές, ασχέτως επιμέρους διαφορών, έχουν επιμέρους κοινές γραμμές και κοινούς προσανατολισμούς. Αυτό ακριβώς επισημαίνει και ο εμπνευστής της θεωρίας των πολυσυστημάτων Itamar Even-Zohar, εξαιρώντας τη συμβολή του Bourdieu στη συστημική προσέγγιση της λογοτεχνίας, όταν λέει ότι η λογοτεχνία δεν είναι μια μεμονωμένη δραστηριότητα διεπόμενη από τους δικούς της, εγγενείς νόμους, διαφορετικούς από των άλλων ανθρώπινων δραστηριοτήτων· αλλά ένας ολοκληρωμένος και συχνά κεντρικός και πολύ ισχυρός παράγοντας μεταξύ άλλων πολλών. Αυτές οι αντιλήψεις διέπουν φυσικό τω τρόπω, όπως λέει, τον [Δυναμικό Λειτουργισμό](#), αφού πολλοί διαφορετικοί άνθρωποι και σε διαφορετικές εποχές καταλήγουν σε ανάλογα συμπεράσματα, από τον Γιούρι Στογιάνοφ, τον Γιούρι Λοτάν και τους σημειολόγους εν γένει, στους οποίους στηρίζει τη θεωρία του, ως τον Bourdieu, του οποίου τη δουλειά χαρακτηρίζει συναρπαστική, υπογραμμίζοντας ότι εκπονείται χωρίς ο ίδιος ο Bourdieu και οι συνεργάτες του να έχουν καμία πραγματική σχέση με τον Δυναμικό Δομισμό (Λειτουργισμό) ή Φορμαλισμό και τους οδηγεί σε συμπεράσματα πολλές φορές ανώτερα τόσο από αυτά των ρώσων φορμαλιστών όσο και της δικής του θεωρίας ([1997, 2-3](#)).

Τέλος, ως προς τη σχέση ενός συστήματος με το ευρύτερο πολύσημα που το περιέχει –στην προκειμένη περίπτωση τη λογοτεχνία και την κουλτούρα με την ευρύτερη έννοιά της, ως συνολικού τρόπου ζωής που περιλαμβάνει την παράδοση και την καινοτομία, την υψηλή τέχνη αλλά και τη μαζική κουλτούρα, τη συλλογική και την ατομική πρακτική ([Baldwinetal 2006](#)· Γραμμενίδης 2009)– αλλά και την πολυπλοκότητα των διασυστημικών αυτών σχέσεων, ο Itamar Even-Zohar προκαταρκτικά επισημαίνει:

Κάθε σημειωτικό (πολύ)σύστημα (όπως η γλώσσα ή η λογοτεχνία) είναι μια απλή συνιστώσα ενός ευρύτερου (πολύ)συστήματος –της κουλτούρας, στο οποίο υπάγεται και με το οποίο είναι ισόμορφο– και ως εκ τούτου σύστοιχο προς το μεγαλύτερο αυτό σύνολο και τις άλλες συνιστώσες του. Στο πολυσύνθετο ερώτημα πώς η λογοτεχνία συσχετίζεται με τη γλώσσα, την κοινωνία, την οικονομία, την πολιτική, την ιδεολογία κ.λπ. [...] οι πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ αυτών των πολιτισμικών συστημάτων, αν θεωρηθούν φύσει ισόμορφες και λειτουργικά αποκλειστικές μέσα στο πολιτισμικό όλον, μπορούν να εξεταστούν στη βάση των αμοιβαίων ανταλλαγών τους, που συχνά συμβαίνουν με τρόπο πλάγιο ... (Even-Zohar *ό.π.*, 22-23).

Ο Itamar Even-Zohar περιγράφει το λογοτεχνικό σύστημα δανειζόμενος το γνωστό σχήμα του Roman Jakobson για τη γλώσσα και την επικοινωνία και προσαρμόζοντάς το ως εξής (διατηρούνται σε παρενθέσεις οι όροι του Jakobson):



Σχήμα 1.1 Σχηματική περιγραφή λογοτεχνικού συστήματος (Even-Zohar *ό.π.*, 31)

Όπως ο ίδιος τονίζει, δεν υπάρχει ευθεία αντιστοίχιση ανάμεσα στους δικούς του όρους και εκείνους του Jakobson, καθώς αναφέρονται σε εντελώς διαφορετικά στοιχεία. Αν όμως η αντιστοίχιση αυτή είναι μάλλον σαφής ως προς ορισμένους όρους, έχει σημασία να εξηγήσουμε τον *θεσμό* και το *ρεπερτόριο*, όπως ορίζεται στα πολιτισμικά-λογοτεχνικά συμφραζόμενα. Κατά τον Even-Zohar, *θεσμός* είναι το ετερογενές σύνολο των παραγόντων που εμπλέκονται στη διαφύλαξη της λογοτεχνίας ως κοινωνικοπολιτισμικής δραστηριότητας και καθορίζουν τις νόρμες, που επιτρέπουν ή απαγορεύουν. Ο θεσμός περιλαμβάνει *ορισμένους από τους παραγωγούς, κάθε λογής κριτικούς, εκδότες, περιοδικά, ομίλους, ομάδες συγγραφέων, κυβερνητικά όργανα, εκπαιδευτικούς θεσμούς όλων των βαθμίδων, όλων των ειδών τα ΜΜΕ κ.ά.* (ό.π., 37-8).

Αντίστοιχα, το *ρεπερτόριο* δηλώνει τους κανόνες και τα υλικά που διέπουν τη δημιουργία και τη χρήση ενός προϊόντος. Αφορά δε τον κώδικα, τους κανόνες, αλλά και τα υλικά, τα στοιχεία – είναι κάτι σαν γραμματική μαζί με λεξιλόγιο. Υπάρχει το ρεπερτόριο που αφορά τα κείμενα, τους συγγραφείς, τους αναγνώστες – επομένως υπάρχουν πολλά λογοτεχνικά ρεπερτόρια που συγκροτούν το λογοτεχνικό ρεπερτόριο εν γένει. Στο σημείο τομής ατόμου και κοινωνίας, ο Even-Zohar επικαλείται τη θεωρία του Bourdieu για την *έξη* (*habitus*), στην οποία θα επανέλθουμε, ορίζοντας την *έξη* ως ένα ρεπερτόριο μοντέλων, εντέλει, που καθορίζουν την πράξη (ό.π., 39-43).

Ο Lefevere εντοπίζει στο πλαίσιο του λογοτεχνικού συστήματος παρόμοιους φορείς ελέγχου, ταξινομημένους κάπως διαφορετικά. Κατά πρώτον, υπάρχουν οι εσωτερικοί φορείς στο λογοτεχνικό σύστημα – και στην περίπτωση αυτή αναφερόμαστε στους *επαγγελματίες* (*professionals*) του χώρου, τους περιβεβλημένους το κύρος του ειδικού. Οι ειδικοί αυτοί είναι οι κριτικοί, οι καθηγητές, οι μεταφραστές. Οι επαγγελματίες ρυθμίζουν τη διακίνηση και την κανονικοποίηση του κειμένου, παρεμβαίνοντας δυνάμει στην ίδια την υπόσταση και τη λειτουργία του – υπάρχουν γνωστά παραδείγματα ριζικής παρέμβασης στην πρόσληψη του μεταφρασμένου συγγραφέα (Lefevere ό.π., 14 κ.ε.: Bassnett & Lefevere 1998).

Ο δεύτερος παράγοντας ελέγχου, που δρα εκτός λογοτεχνικού συστήματος, με έντονη ιδεολογική συνιστώσα, είναι η *πατρωνία* (*patronage*): «οι δυνάμεις (πρόσωπα, θεσμοί) που μπορούν να προαγάγουν ή να παρεμποδίσουν την ανάγνωση, τη γραφή και τη διάδοση της λογοτεχνίας.» (ό.π.)

Όπως επισημαίνει ο Lefevere, η *πατρωνία* έχει τρεις συνιστώσες, *ιδεολογική, οικονομική* και *θέσης*, ασκείται από πρόσωπα, ομάδες και, το σημαντικότερο, από τα Μέσα. Μπορεί δε να είναι διαφοροποιημένη ή μη: οι τρεις συνιστώσες της πατρωνίας μπορεί να συγκεντρώνονται στο ίδιο πρόσωπο ή στον ίδιο θεσμό ή όχι. Από την άλλη, υπάρχει η *ποιητική*, η οποία έχει και αυτή δύο συνιστώσες. Η πρώτη αφορά τους λογοτεχνικούς μηχανισμούς, όπως τα γένη, τα θέματα και τα σύμβολα μεταξύ άλλων πολλών. Η δεύτερη, που συνδέεται και με την πατρωνία είναι αυτή που αφορά τον ρόλο της λογοτεχνίας μέσα στο κοινωνικό σύστημα (ό.π., 26 κ.ε.). Πάντως, είτε μιλάμε για λογοτεχνικό σύστημα με υποσύστημά του τη μεταφρασμένη λογοτεχνία κατά Even-Zohar και Lefevere, είτε για λογοτεχνικό πεδίο κατά Bourdieu (με τη συζήτηση για το κατά πόσο υπάρχει μεταφραστικό ή μόνο μεταφρασεολογικό πεδίο να παραμένει ανοιχτή –Gouanvic 2007), δεχόμαστε ότι τα όρια της εθνικής λογοτεχνίας διευρύνονται ανέκαθεν συστηματικά από τις μεταφράσεις, δημιουργώντας αν όχι τη Weltliteratur όπως την όριζε ο Goethe, τουλάχιστον τις προϋποθέσεις συγκρότησής της. Παρά ταύτα, στο παγκόσμιο αυτό σύστημα, υπάρχουν σαφείς ιεραρχίες γλωσσών, όπως τις περιγράφει ο κοινωνιολόγος Abram de Swaan και άλλοι. Ο Abram de Swaan (2001) αποτυπώνει το παγκόσμιο σύστημα γλωσσών ως ακολούθως:



Σχήμα 1.2. Παγκόσμιο σύστημα γλωσσών κατά de Swaan

Σύμφωνα με τον de Swaan, η υπερκεντρική γλώσσα είναι, όπως αναμένεται, η αγγλική –παρότι πρέπει να λάβουμε υπόψη μας σημαντικές μελέτες που υποστηρίζουν ότι τα αγγλικά υποχωρούν και στο μέλλον οι μείζονες γλώσσες θα είναι περισσότερες της μιας, με αξιοσημείωτη την τάση της τοπικής προσαρμογής (Lovgren 2004). Οι άλλες 12 πολύ κεντρικές γλώσσες είναι, αλφαβητικά, η αραβική, η γαλλική, η γερμανική, η ιαπωνική, η ινδική, η ισπανική, η κινεζική, η μαλαισιανή, η πορτογαλική, η ρωσική, η σουαχίλι και η τουρκική. Δεν θα αναφέρουμε βεβαίως στις 100 κεντρικές γλώσσες, αλλά δεν μπορούμε παρά να υπογραμμίσουμε ότι το 98% των γλωσσών παγκοσμίως ανήκουν στις περιφερειακές γλώσσες.

Με βάση τις διάφορες περιγραφές του παγκόσμιου συστήματος γλωσσών, που λαμβάνουν ως επί το πλείστον υπόψη τους φυσικούς ομιλητές των γλωσσών (βλ. για μια άλλη οπτική Mufwene 2002), ο επίσης κοινωνιολόγος Johan Heilbron συγκρότησε τη θεωρία του για το παγκόσμιο σύστημα μεταφράσεων (1999, 2009), περιγράφοντας τη θέση των γλωσσών σε σχέση με τις μεταφράσεις από τις γλώσσες αυτές –σε μια σαφώς κοινωνιολογική προοπτική, την οποία εξειδικεύει περαιτέρω, σε συνεργασία και με άλλους σημαντικούς επιστήμονες του πεδίου, όπως η Gisèle Sapiro λόγου χάρι (2004, 2007). Να σημειώσουμε, πάντως ότι α. το εν λόγω παγκόσμιο σύστημα μεταφράσεων αναφέρεται καταρχάς σε όλα γενικά τα βιβλία και όχι μόνο στα λογοτεχνικά (1999, 2010)· β. οι διεθνείς ανταλλαγές μετάφρασης βρίσκονται γενικότερα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος σήμερα, με έρευνες και μελέτες σε διαφορετικά πεδία (Sapiro 2010, 2012, 2014).

Για να επανέλθουμε, ο Heilbron θεωρεί την αγγλική ως υπερκεντρική γλώσσα και τοποθετεί δύο γλώσσες στην κεντρική θέση, τη γαλλική και τη γερμανική, ενώ εντάσσει την ισπανική, την ιταλική και τη ρωσική στις ημιπεριφερειακές γλώσσες –παρότι η ταξινόμησή

του λαμβάνει υπόψη τις ιστορικοπολιτικές και κοινωνικές συνθήκες (2010, 2). Τέλος, στις περιφερειακές γλώσσες τοποθετεί τις περισσότερες μικρές γλώσσες, αλλά και ορισμένες μεγάλες με βάση τον αριθμό των φυσικών ομιλητών τους, οι οποίες όμως δεν έχουν την αντίστοιχη μεταφραστική δύναμη στην παγκόσμια μεταφραστική οικονομία –η οποία περιγράφεται με όρους ροών, ανταλλαγών κ.λπ. Στο μοντέλο αυτό υπολογίζεται, ωστόσο, και η συμβολική αξία των γλωσσών και λογοτεχνιών, η οποία προκύπτει από διαφοροποιημένες, διαβαθμισμένες σχέσεις μεταξύ συστημάτων στο συμβολικό επίπεδο (Casanova 2002, 2005· Heilbron & Sapiró 2007, 2009). Έτσι, λόγω χάρη, η παντοδυναμία της αγγλικής δεν ακυρώνει την ισχύ της γαλλικής ως γλώσσας υψηλής λογοτεχνικής αξίας και φορέα σημαντικού λογοτεχνικού κεφαλαίου, όπως υπογραμμίζει η Pascale Casanova στην *Παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων* (1999 [2005]).

Σε κάθε περίπτωση, η θεώρηση της λογοτεχνικής μετάφρασης συναρτάται αυτονόητα προς τη θεώρηση της λογοτεχνίας: τόσο η λογοτεχνία όσο και η μετάφραση είναι έννοιες ευρύτατες και ιστορικά προσδιορισμένες, όπως έχουμε ήδη πει, με αποτέλεσμα η λογοτεχνική μετάφραση να είναι επίσης μια δύσκολα προσδιορίσιμη κατηγορία. Αποδεχόμαστε λοιπόν ότι ο ίδιος ο ορισμός της λογοτεχνίας, η οποία συγκροτείται με βάση τη *λογοτεχνικότητα*, ποικίλλει στις διάφορες ιστορικές περιόδους και προκύπτει ως συνάντηση ιδεολογικοπολιτικών και αισθητικών προταγμάτων και συναρτούμε τη λογοτεχνική μετάφραση προς γλώσσες, χώρες και λογοτεχνικά συστήματα και ιστορικές περιόδους.

Η αλληλεπίδραση αυτή των λογοτεχνιών και επομένως των πολιτισμών γίνεται με διαφορετικούς όρους στις διάφορες περιόδους, οι οποίοι έχουν περιγραφεί ποικιλοτρόπως, όπως π.χ. ως *νόρμες* (norms) (ενδιάμεσες, άτυπες κανονιστικές ρυθμίσεις, ανάμεσα στον κανόνα και στην ιδιοσυγκρασία), που επιβάλλουν τι και πώς θα μεταφραστεί και αφορούν διάφορα επίπεδα (Toury 1995). Πιο συγκεκριμένα, οι κατά Toury νόρμες, που διέπουν το σύστημα της μετάφρασης, είναι οι *προκαταρκτικές νόρμες*, που αφορούν το *τι* (επιλογή συγγραφέων και κειμένων) και *πώς* μεταφράζεται (*νόρμα της καταλληλότητας* και βάρος στο κείμενο πηγή· *νόρμα της αποδεκτότητας* και βάρος στο κείμενο-στόχο) και αν γίνεται ανεκτή η *έμμεση* ή *διαμεσολαβημένη* μετάφραση (indirect/mediated/relay translation)· οι *λειτουργικές νόρμες* και οι υποκατηγορίες τους, που αφορούν την κατασκευή του κειμένου και τις σχετικές αποφάσεις που λαμβάνονται από τον μεταφραστή. Όπως και να έχει, για να εντοπίσει κανείς τις νόρμες, που έχουν δεχτεί κριτική ως νετερμινιστικό στοιχείο, μελετά τόσο τα κείμενα καθαυτά όσο και τα παρακείμενα, και ο ίδιος ο Toury προτείνει διάφορα μοντέλα περιγραφής τους (ό.π.). Οι νόρμες, ειδικά της καταλληλότητας και της αποδεκτότητας αλλά όχι μόνο, επηρεάζουν προφανώς και τον μεταφραστή στις βασικές στρατηγικές επιλογές του: *ξενοποίηση* (foreignization) και *οικειοποίηση* (domestication) κατά τον Lawrence Venuti (1998), χωρίς αυτό να σημαίνει εντούτοις ότι δεν διαθέτει αυτοβουλία. Δεν υπάρχει ωστόσο αμφιβολία ότι υπάρχει ένα μεταφραστικό συνεχές, σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα, στο οποίο και οι μεταφραστές βρίσκουν τη θέση τους με βάση την πολύπλοκη θεώρηση της μετάφρασης την οποία έχουν ήδη περιγράψει (Casanova 2002), ένα continuum υποκείμενο στη δύναμη του χρόνου και της ιστορίας.

Τέλος, η μεταφρασμένη λογοτεχνία αποτελεί, στη θεωρία των πολυσυστημάτων, ένα ολοκληρωμένο, εσωτερικά διαστρωματωμένο σύστημα μέσα στο λογοτεχνικό σύστημα υποδοχής, όπου μπορεί να κατέχει κεντρική ή περιφερειακή θέση, αναλόγως με τη φάση του συστήματος, τις ιστορικοπολιτικές συνθήκες κ.λπ. (Even-Zohar 1990). Είναι πολύ σημαντικό ότι η Θεωρία των Πολυσυστημάτων και οι Περιγραφικές Μεταφραστικές Σπουδές που βασίστηκαν σ' αυτήν (Descriptive Translation Studies, DTS) έριξαν το βάρος στο σύστημα υποδοχής, ορίζοντα την *πολιτισμική στροφή* (cultural turn) στις μεταφραστικές σπουδές, η οποία αποδέσμευσε τη μετάφραση από το πρωτότυπο εξετάζοντάς την ως αυτόνομο κείμενο, νέο πρωτότυπο, όπως είδαμε και παραπάνω, που συγκροτείται υπό την επίδραση πολλαπλών δυνάμεων (ποικίλα πολιτισμικά και ευρύτερα συμφραζόμενα), συχνά αντιφατικών. Η Susan

Bassett, στο κλασικό της πια κείμενο "The Translation Turn in Cultural Studies" (Bassnett & Lefevere 1998), αντιστρέφει μάλιστα το παράδειγμα της υπαγωγής της μετάφρασης σε άλλους επιστημονικούς κλάδους και θέτει τη μετάφραση στο επίκεντρο μιας διεπιστημονικής πολιτισμικής και διαπολιτισμικής προβληματικής. Η θέση αυτή είναι κυρίαρχη πια σήμερα, όπως αποδεικνύουν όλο και περισσότερες σχετικές μελέτες (Bachmann-Medick 2013).

1.4. Η λογοτεχνική μετάφραση ως επαφή πολιτισμών και οι στρατηγικές μετάφρασης

Σε μια ιστορική αναδρομή στη μετάφραση ως επικοινωνία πολιτισμών, οφείλει κανείς να υπογραμμίσει την οργανική σχέση μετάφρασης και γραφής (και συνακόλουθα ανάγνωσης). Η γραφή διευρύνει σημαντικά το πλαίσιο της επικοινωνίας, εφόσον επιτρέπει τη διακίνηση μηνυμάτων από τόπο και χρόνο μακρινό και ξένο πολλές φορές και ανοίγει τον δρόμο για την εισδοχή της ετερότητας, της διαφορετικότητας. Την ίδια στιγμή, όμως, περιορίζει την επικοινωνία, εφόσον το μήνυμα, για να μεταδοθεί στον χρόνο και στον τόπο, να μεταφραστεί δηλαδή, πρέπει να διαθέτει έναν σημασιολογικό πυρήνα που θα καθιστά δυνατή τη μεταφορά του, αλλά και θα του επιτρέψει να παραμένει αναλλοίωτο εκτός του πλαισίου εκπομπής του. Αυτό ακριβώς το γεγονός, ότι δηλαδή το γραπτό μήνυμα οφείλει να γίνει κατανοητό εκτός του ζωντανού, γλωσσικού και πολιτισμικού πλαισίου δημιουργίας του, εκτός της κουλτούρας στην οποία παρήχθη, θα αναδείξει την κρισιμότητα της μετάφρασης, θα επιτρέψει τις πρώτες θεωρητικές ενασχολήσεις με την πρακτική της, που δεν ορίζεται ούτε ως τέχνη ούτε ως επιστήμη όπως είδαμε, και θα τροποποιήσει εκ βάθρων το πλαίσιο άσκησης της.

Δεδομένης της απόστασης που μπορεί να χωρίζει πλέον την εκπομπή από την πρόσληψη του μηνύματος, η μετάφραση γίνεται εξίσου μέλημα του αποδέκτη, ο οποίος μεριμνά ώστε να κατανοήσει, όσο και του πομπού, ο οποίος εργάζεται εξίσου για το γεφύρωμα αυτής της απόστασης: φροντίζει, συνειδητά ή ασύνειδα, να συνθέσει το μήνυμα κατά τρόπο ώστε να διευκολύνει την κατανόηση (δύο ειδών κείμενα απαιτούν την πλέον πιστή μετάφραση και εμπεριέχουν τους ερμηνευτικούς τους κώδικες ή τους λόγους ύπαρξής τους: τα ιερά και τα φιλοσοφικά). Ως καρπός της αμοιβαίας προσπάθειας που καταβάλλεται από τον πομπό και τον αποδέκτη του μηνύματος, δημιουργείται μια μορφή οικουμενικότητας, σημασιολογικής και ενδεχομένως κανονιστικής, η οποία θα σημαδέψει, μαζί με τη *γραμμικότητα*, την ανθρωπότητα ως τις μέρες μας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο μεταφραστής, ακόμη και ανώνυμος, ή μάλλον παρότι συχνά *ανώνυμος*, *αφανής* και *διαφανής* τις περισσότερες φορές στην Ιστορία, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, δεν παρίσταται ως απλός μάρτυρας στην επικράτηση της γραφής στα διάφορα στάδιά της, αλλά συμβάλλει ενεργά και εξαρχής στη ριζική αυτή μεταβολή της ανθρώπινης κοινωνίας και του ανθρώπινου μυαλού, η οποία αναπτύσσεται με αργούς ρυθμούς. Αν δεχτούμε τη ρήση του Ong: «Χωρίς τη γραφή, ο εγγράμματος νους δεν θα ήθελε και δεν θα μπορούσε να σκεφτεί με τον τρόπο που σκέφτεται, όχι μόνο όταν εμπλέκεται στη γραφή αλλά και όταν απλά συνθέτει τις σκέψεις του σε προφορική μορφή. Η γραφή μετέβαλε την ανθρώπινη συνείδηση περισσότερο από κάθε άλλη μεμονωμένη επινόηση.» (2002, 78), αντιλαμβανόμαστε στη σημασία που έχει σήμερα, και για τη μετάφραση, η νέα προφορικότητα του διαδικτύου, όπως και όλες οι αλλαγές που αφορούν όχι μόνο τη γραφή, αλλά και τις αναγνωστικές πρακτικές. Αλλά σ' αυτό θα επανέλθουμε αργότερα.

Τα κείμενα-πηγή, λοιπόν, εντάσσονται σε έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, του οποίου φέρουν το στίγμα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Χαρακτηριστικά που νομοτελειακά αλλοιώνονται, αλλάζουν όταν μεταφράζονται σε ένα κείμενο που εντάσσεται σε έναν άλλον πολιτισμό, λόγω της πολιτισμικής διαφοράς –και αυτό ισχύει για κάθε τύπο μετάφρασης, της διερμηνείας συμπεριλαμβανομένης. Αυτή η διαφορά, όμως, μπορεί να είναι τεράστια ή ελάχιστη, με πολλά ενδιάμεσα στάδια, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια. Η μετάφραση

ενός κειμένου γραμμένου στη γλώσσα των Ζουλού η των Εσκιμών σίγουρα παρουσιάζει πολύ μεγαλύτερα προβλήματα για τον έλληνα μεταφραστή από ό,τι ένα γαλλικό κείμενο, λόγω του κοινού ευρωπαϊκού υποβάθρου. Πολλές φορές, υπό την επίδραση εξωμεταφραστικών και εξωλογοτεχνικών δυνάμεων, η συνάφεια με γλώσσες και πολιτισμούς της ίδιας περιοχής μπορεί να είναι μικρότερη σε σχέση με κεντρικούς πολιτισμούς επίσης, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην επικοινωνία μεταξύ των βαλκανικών χωρών. Στη διαδικασία της μετάφρασης, πάντως, ακόμα και του πιο απλού κειμένου, πάντα υπάρχει κάτι που χάνεται. Αυτό το κάτι, συναρτώμενο με την κεντρική στρατηγική μετάφρασης που επιλέγει κάθε φορά ή σε μόνιμη βάση ο μεταφραστής, δεν ορίζεται τόσο σε επίπεδο γλώσσας αλλά σε επίπεδο πολιτισμού, κουλτούρας, όπου εντοπίζονται άλλωστε και αίρονται την ίδια στιγμή τα μείζονα ζητήματα πιστότητας και μη πιστότητας.

Περιγράφοντας τη σχέση της μετάφρασης με τον πολιτισμό, ο Ladmiral θεωρεί ότι, στην ευθεία μετάφραση (προς τη μητρική γλώσσα), ο πολιτισμός παρεμβαίνει με τρεις τρόπους: ως κουλτούρα, *παιδεία* δηλαδή του μεταφραστή, οριζόμενη από την κατάρτιση και την προσωπικότητά του (κι εδώ συναντά, υπό μία έννοια, την έξη του Bourdieu): ως έκφραση της κυρίαρχης γλωσσο-πολιτισμικής *νόρμας* και τέλος ως αμιγής πολιτισμική (civilisationnelle) διάσταση, η οποία αφορά το κείμενο-πηγή. Αυτή τη διάσταση ο μεταφραστής τη διαχειρίζεται, κατά τον Ladmiral, με την περιγλωσσική (pérlinguistique) του ικανότητα, τη γνώση δηλαδή του περικειμένου, των κάθε λογής συμφραζομένων και της περίπτωσης επικοινωνίας (Ladmiral 1994, 61).

Η πολιτισμική διάσταση των κειμένων γίνεται, ωστόσο, πιο εμφανής σε μια σειρά από κατηγορίες στοιχείων, τα πολιτισμικά φορτισμένα στοιχεία/culture-bound elements, *culturèmes*, που απαιτούν την ιδιαίτερη προσοχή του μεταφραστή και προϋποθέτουν την καλή γνώση του των δύο πολιτισμών από τη μια αλλά και ορίζουν, στην αντιμετώπισή τους, τη στρατηγική του από την άλλη. Πέραν της συζήτησης για το κατά πόσο η γλώσσα είναι τμήμα του πολιτισμού ή όχι, μια μεγάλη συζήτηση με πολλές προεκτάσεις πρέπει να σημειώσουμε στο σημείο αυτό ότι η κατηγοριοποίηση αφορά τα *ρητά πολιτισμικά στοιχεία*, ενώ ο πολιτισμός είναι διάχυτος στο κείμενο και τα *υπόρρητα πολιτισμικά στοιχεία* είναι συχνά τα πιο σημαντικά για τη μετάφραση. Θα επανέλθουμε αναλυτικά στο πολιτισμικό στοιχείο στο κεφάλαιο 3.

Το κατά πόσο ο μεταφραστής, όμως, προβάλλει ή συγκαλύπτει τα στοιχεία της ξένης γλώσσας και του ξένου πολιτισμού είναι πάντα ενδεικτικό για τη στρατηγική που επιλέγει στη μετάφραση του κειμένου του, παρότι η θέση της μεταφρασμένης λογοτεχνίας στο σύστημα υποδοχής καθοδηγεί εξίσου την επιλογή. Οι εν λόγω στρατηγικές είναι στην ουσία, ως σήμερα, δύο: η πρώτη ευνοεί τον πολιτισμό/γλώσσα-πηγή και η δεύτερη τον πολιτισμό/γλώσσα-στόχο. Θα βρεθούν αμφοτέρως στο επίκεντρο της μεταφρασεολογικής συζήτησης από τον Κικέρωνα, που όπως είδαμε παραπάνω μετέφραζε «πιστά» τα δημόσια κείμενα και «ελεύθερα» τα υπόλοιπα –όπου η πιστή μετάφραση έχει παραδοσιακά ταυτιστεί με τον σεβασμό προς το κείμενο-πηγή και η ελεύθερη με τον σεβασμό προς το κείμενο-στόχο. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, επειδή ακριβώς η μετάφραση έχει να κάνει πάντα με τον Άλλον, η πρώτη στρατηγική διατηρεί την ξενότητα, την ταυτότητα του Άλλου, και φέρνει τον αναγνώστη προς το κείμενο (ξενοποίηση): η δεύτερη απαλείφει κάθε στοιχείο της ξενότητας, αποδομεί την εικόνα του Άλλου και την αφομοιώνει, φέρνοντας το κείμενο προς τον αναγνώστη (οικειοποίηση).

Ο μεταφραστής λοιπόν αντιμετωπίζει μονίμως το πρόβλημα του Κικέρωνα και του αγίου Ιερωνύμου, δηλαδή, ποιος είναι ο καλύτερος τρόπος να μεταφράσει ένα κείμενο. Για να τον επιλέξει όμως, θα πρέπει να είναι γνώστης και των δύο πολιτισμών, τους οποίους φέρνει κοντά με τη μετάφρασή του. Το μεταφραστικό αντανάκλαστικό στην Ιστορία υπήρξε η αφομοίωση του πρωτοτύπου και η απόλυτη προσαρμογή του στα γλωσσικά και πολιτισμικά πρότυπα της κουλτούρας-στόχου, με αποτέλεσμα η μετάφραση να καθίσταται διαφανής.

Πρέπει να σημειώσουμε, όμως, ότι υποστηρικτές της ξενοποίησης είναι, κατά τον Venuti, κυρίως οι φιλόσοφοι· ενώ επίσης κατά τον Venuti, υποστηρικτές της στρατηγικής της αφομοίωσης, της οικειοποίησης, είναι οι γλωσσολόγοι (Venuti, 1998).

Ασχέτως πάντως των ειδικών επιλογών που κάνει κάθε φορά ο μεταφραστής, διατηρώντας, αναδεικνύοντας ή εξαλείφοντας την απόκλιση, τίθεται πάντα από διάφορες οπτικές γωνίες το ζήτημα της μετάφρασης στο ευρύτερο πολιτισμικό της πλαίσιο: ένα πλαίσιο ιδιαίτερος πολύπλοκο, που καθορίζει κοινές στρατηγικές μετάφρασης σε μια συγκεκριμένη περίοδο για μεγάλο αριθμό μεταφραστών, οι οποίες επιπλέον αντανακλούν τις προσδοκίες του πολιτισμού-στόχου. Δεδομένου ότι κάθε πολιτισμός δεν αποτελεί ένα παγιωμένο και αμετακίνητο όλον, αλλά ένα πολυσύνθετο πλέγμα υποκειμένο σε διαρκείς μεταβολές, ο μεταφραστής διαδραματίζει κάθε φορά σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του δικού του πολιτισμού, αλλάζει τις προοπτικές του, μεταφέροντας αλλότριες αξίες στα πάτρια εδάφη, όπως και του ξένου, παρεμβαίνοντας στα κείμενά του κατά τη διαδικασία μεταφοράς και διακίνησής τους και επιστρέφοντας την πρόσληψή τους που τα μετασηματίζει. Από άλλη σκοπιά, η μεταφρασμένη λογοτεχνία επιτελεί σημαντικό ρόλο στο σύστημα προέλευσής της, αν δεχθούμε τη θέση της Casanova για τη συγκρότηση της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας διά της μετάφρασης κατά κύριο λόγο και την ανάδειξη της εθνικής λογοτεχνίας μέσω αυτής.

Όπως όμως παρατηρεί ο Berman, ένα κείμενο περιστοιχίζεται από «πολλές μορφές κειμενικών (ή και μη κειμενικών) μεταλλαγών, μη μεταφραστικών», που συνοδεύουν το έργο κατά τη διαπεραίωσή του στην άλλη κουλτούρα. Πρόκειται για τις κριτικές, τις αναλύσεις, τα σχόλια, τις διασκευές, το σύνολο των οποίων αποτελεί τη «μεταφορά» (translation) του έργου. Και συνεχίζει: «μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ένα έργο “μεταφυτεύεται” και “ρίζωνει” – πράγμα που δεν σημαίνει: αφομοιώνεται, πολιτογραφείται– μόνο όταν μεταφράζεται υπό τη στενή έννοια– και δεν διασκευάζεται, λόγου χάρι. Όμως, μια μετάφραση δεν αναπτύσσεται και δεν επενεργεί πραγματικά στον πολιτισμό-στόχο παρά μόνο όταν υποστηρίζεται και πλαισιώνεται από κριτικές εργασίες και μη μεταφραστικές μεταφορές» (1995, 17-8).

Από τη ρήση αυτή του Berman συνάγουμε δύο σημαντικά συμπεράσματα: πρώτον, ότι ένα έργο δεν αποκτά αναγκαστικά ρίζες σε έναν νέο πολιτισμό επειδή έχει μεταφραστεί και μόνο, παρότι η μετάφραση αποτελεί πρωταρχική προϋπόθεση της μεταφύτευσης και του ριζώματός του· δεύτερον, ότι η «μεταφορά» σχετίζεται με μια συγκεκριμένη προσδοκία του πολιτισμού-στόχου, η οποία και εκφράζεται με κριτικές και αναλύσεις, θετικές αλλά και αρνητικές. Αυτή ακριβώς η προσδοκία, ο *ορίζοντας προσδοκίας* στη Θεωρία της πρόσληψης, η οποία έχει να κάνει με την εικόνα του Άλλου και την ιεραρχία που δημιουργείται ανάμεσα στους δύο πόλους, υπαγορεύει και τη μεταφραστική στρατηγική, συχνά εθνοκεντρική.

Στις αρχές του 21ου αιώνα, οι νέες συνθήκες που διαμορφώνονται από την παγκοσμιοποίηση, τις πρωτοφανείς μεταναστευτικές ροές, την παγκόσμια οικονομική κρίση υπαγορεύουν μια διαφορετική στρατηγική απέναντι στα ίδια τα ζητήματα της ταυτότητας και της ετερότητας. Υπό όρους πάντα και εντός συγκεκριμένων συμφραζομένων, η παγκοσμιοποίηση και οι νέες τεχνολογίες δημιουργούν τις συνθήκες για μια αλληλεπίδραση μη οικειοποιητική, σε όλα τα επίπεδα. Η μετάφραση και η ηθική της, όμως, δεν εξαρτώνται μόνο από τον μεταφραστή, αλλά από πολύπλοκότερα κέντρα εξουσίας, και έχουν συστημικό χαρακτήρα. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, ο Rym αντιπαρέθεσε στην *ηθική της μετάφρασης*, μια έννοια που ενδελεχώς ανέπτυξε ο Berman σε συνάρτηση με το περίφημο ζήτημα της πρωτοκαθεδρίας της γλώσσας-πηγής ή στόχου, αυτού ή του έτερου, την *ηθική του μεταφραστή*, στο πρόσωπο του οποίου ο πολιτισμός συναιρείται με την ατομική ιδιαιτερότητα, η συλλογικότητα με τη δομημένη υποκειμενικότητα –όπως άλλωστε πρότεινε και η κοινωνιολογική ανάλυση του Bourdieu με το *πεδίο* και την *έξη*.

Η κυριότερη, πάντως, προϋπόθεση για μια γονιμοποιητική υποδοχή του Άλλου είναι εκείνη η μορφή εθνοκεντρισμού που διαμορφώνει μια ισχυρή ταυτότητα, η οποία δεν

φοβάται τον Άλλον, αλλά είναι έτοιμη να διευρυνθεί για να αλλάξει ενσωματώνοντάς τον. Αυτή τη στάση συνειδητού ανοίγματος του μεταφραστή στην ετερότητα, ο Pierre Cordonnier την έχει ονομάσει με έναν νεολογισμό *ouvertude*, ανοίχτωση θα λέγαμε με έναν άλλο νεολογισμό (1995).

Η αυτονόητη πλέον σήμερα σύνδεση της μετάφρασης με τον πολιτισμό μας επιτρέπει να μετατοπίσουμε το κέντρο βάρους της συζήτησης από τα δύο επικρατούντα ιστορικά δίπολα, μεταφρασιμότητα-μη μεταφρασιμότητα και πνεύμα-γράμμα –δηλαδή πιστότητα-μη πιστότητα όπως είδαμε και παραπάνω (οι οπαδοί τους είναι οι κατά Ladmiral “sourciers” και “ciblistes”, δηλαδή, οι υποστηρικτές της γλώσσας-πηγής και της γλώσσας στόχου). Τα όρια της μεταφρασιμότητας και της πιστότητας προσδιορίζονται από τους δύο πολιτισμούς, το σημαίνουν και το σημεινόμενο μάς αφορά εξίσου και ο μεταφραστής εργάζεται στο μεσοδιάστημα, στα *intermundia* ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς, μοχθεί να εκφράσει τις εντάσεις, τις αντινομίες και τα κοινά που τους ενώνουν και τους χωρίζουν. Αυτές όμως οι εντάσεις αντανακλώνται σε όλη τη συζήτηση περί μετάφρασης, η οποία κατοπτρίζει κάθε φορά τις στάσεις και τις προσδοκίες της εποχής της. Στη γραμμή της πολιτισμικής στροφής, πολλές άλλες μικρότερες και μεγαλύτερες «στροφές» ακολούθησαν και συνεχίζουν να δίνουν αφορμή για γόνιμο διάλογο και διεπιστημονικές προσεγγίσεις: η κοινωνιολογική στροφή, η ιδεολογική, η μετααποικιακή, η φεμινιστική στροφή κ.ά. Αναφορές στις προσεγγίσεις αυτές υπάρχουν σε διάφορα κεφάλαια του εγχειριδίου.

1.5. Η λογοτεχνική μετάφραση ως διαδικασία λήψης αποφάσεων

Όπως έχουμε προαναφέρει, η λογοτεχνική μετάφραση ως φαινόμενο, όπως και η μετάφραση στο σύνολό της, έχει να κάνει με την επικοινωνία, όπως λένε, μεταξύ άλλων πολλών θεωρητικών, οι [Hatim & Mason](#), ο [Gutt](#), και ο μεγάλος τσέχος πρωτοπόρος θεωρητικός της λογοτεχνίας και της μετάφρασης Jiří Levý. Αλλά η μετάφραση ως διαδικασία-εργασία έχει να κάνει με τη λήψη αποφάσεων. Το παράδειγμα που δίνει ο Levý για να φωτίσει αυτή τη διάσταση λήψης αποφάσεων προέρχεται από τα γερμανικά και τον γνωστό τίτλο του Brecht *Der Gute Mensch von Sezuan* [*Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*], όπου η λέξη Mensch, άνθρωπος, μπορεί να σημαίνει τόσο άντρας όσο και γυναίκα (2000, 148 κ.ε.):

Der gute Mensch von Sezuan
—————
The Good Man of Sechuan The Good Woman of Sechuan

Σχήμα 1.3 “Translation as a Decision Process”, in Venuti 2004, 148

Όπως ο ίδιος σχολιάζει, στα αγγλικά δεν υπάρχει μία λέξη του ίδιου επιπέδου λόγου που να δηλώνει τόσο τον άντρα όσο και τη γυναίκα, όπως η λέξη «άνθρωπος» δηλαδή στα ελληνικά. Με βάση αυτό το παράδειγμα, ο Levý επισημαίνει ότι η απόφαση-επιλογή έχει να κάνει με τα συμφραζόμενα αλλά και με ολόκληρο το έργο και συνεπιφέρει μια σειρά από άλλες μεταφραστικές αποφάσεις-επιλογές. Έτσι, ο Levý ορίζει τη μετάφραση ως ένα παίγνιο πλήρους πληροφόρησης, ένα παίγνιο δηλαδή στο οποίο κάθε κίνηση γίνεται με γνώση των προηγούμενων κινήσεων και των αποτελεσμάτων τους (όπως στο σκάκι). Είναι σαφές, και το δηλώνει άλλωστε και ο ίδιος, ότι ο Levý αντιμετωπίζει τη μετάφραση με όρους [θεωρίας των παιγνίων](#). Δεν θα επεκταθούμε στην ανάλυσή του αυτή, πέραν της αναφοράς σε μια σημαντική έννοια που εισάγει στη μεταφραστική σκέψη, την έννοια της *στρατηγικής του μέγιστου διά του ελάχιστου* ([minimax strategy](#)) του μεταφραστή κατά την εργασία του: πρόκειται για την επιλογή των μεταφραστών να δημιουργήσουν το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα με το μικρότερο δυνατό κόστος, τις λιγότερες δηλαδή απώλειες.

Το παράδειγμα που δίνει για την εφαρμογή της στρατηγικής αυτής περιλαμβάνει μια υφολογική απόφαση: ένας μεταφραστής θέλει να μεταφράσει στα γαλλικά την αγγλική έκφραση:

“not a little embarrassed”

Οι επιλογές του είναι δύο:

α) *pas peu embarrassé* και

β) *très embarrassé*

Επιλογή α: Διατήρηση του υφολογικού στοιχείου και αίσθηση ξενισμού.

Επιλογή β: εξάλειψη του υφολογικού στοιχείου και αίσθηση φυσικότητας της γλώσσας.

Η στρατηγική *minimax* παρουσιάζεται εδώ ως το άθροισμα των αξιακών επιλογών του μεταφραστή, που συνυπολογίζει μια σειρά από αντιδράσεις καταλήγοντας σχεδόν αυθόρμητα σε μια επιλογή, η οποία συνήθως είναι αυτή που δεν παραβιάζει τη φυσικότητα της γλώσσας. Αν θυμηθεί κανείς όσα είπαμε για την ξενοποίηση και την οικειοποίηση παραπάνω, θα συμφωνήσει ότι στην ουσία περί αυτού πρόκειται, σε ρηματικό, υφολογικό επίπεδο. Θα συμφωνήσει δε επίσης ότι ο μεταφραστής βρίσκεται πάντα μπροστά σε ένα φάσμα επιλογών, η καθεμία από τις οποίες συνδυάζει θετικά και αρνητικά. Είναι πολύ πιο χαρακτηριστικό και εύγλωττο για μας το παράδειγμά του σχετικά με τη μετάφραση της σαπφικής ποίησης και τη διατήρηση ή μη του σαπφικού μέτρου (η Σαπφώ, στηριζόμενη στη ρευστότητα της αιολικής γλώσσας, είχε επινοήσει δικά της μέτρα, όπως η τετράστιχη στροφή με τρεις ενδεκασύλλαβους στίχους και έναν αδώνειο στίχο). Παρουσιάζει τις δύο επιλογές ως εξής (ό.π., 158):

	“GRECIANS”	“NON-GRECIANS”
SAPPHIC METRE:	will understand the metre	will not understand the metre
OTHER METRE:	will miss the metre	will not miss the metre

Οι Έλληνες δηλαδή θα καταλάβουν το σαπφικό μέτρο και οι υπόλοιποι όχι, εάν και εφόσον χρησιμοποιηθεί, ενώ στην αντίθετη περίπτωση οι Έλληνες θα αντιληφθούν την έλλειψή του και οι υπόλοιποι όχι. Θέτει όμως άλλη μία παράμετρο: οι Έλληνες που γνωρίζουν το σαπφικό μέτρο θα αντιληφθούν την έλλειψή του και οι υπόλοιποι όχι. Στην ουσία, δηλαδή, δημιουργείται ένα σύνθετο σχήμα με δύο επιλογές και δύο τύπους αναγνωστών, και ο μεταφραστής πρέπει να αποφασίσει λαμβάνοντας υπόψη του, λόγου χάρη, τη συχνότητα της μετρικής επιλογής και του τύπου αναγνώστη σε μια εποχή, στο πλαίσιο πάλι της στρατηγικής του. Αξίζει, όμως, να σημειώσουμε στο σημείο αυτό και την άποψη του Lefevere ότι σε όλα τα επίπεδα των αποφάσεων-επιλογών, όταν γλωσσικές επιλογές έρχονται σε σύγκρουση με στοιχεία ποιητικής και ιδεολογίας, τα τελευταία πάντα υπερισχύουν (1992, 39).

Το παράδειγμα αυτό δείχνει πώς οι αποφάσεις στη μετάφραση σχετίζονται πάντα με τις νόρμες και τη συστημική θεώρηση, παρότι η συλλογιστική του είναι διαδικαστική και επιδιώκει να φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο εργάζεται ένας μεταφραστής λογοτεχνίας, τη διαδικασία του μεταφράζειν. Η συστημική θεώρηση αποτελεί λοιπόν έναν ισχυρότατο πόλο στις μεταφραστικές σπουδές, όταν ο άλλος πόλος είναι η αντιπαραβολική θεώρηση, που αναδεικνύει την προτεραιότητα και πρωταρχικότητα του πρωτοτύπου με άξονα την ισοδυναμία. Η συστημική θεώρηση, όπως είδαμε, αναλύει το κείμενο στο σύστημα υποδοχής του και έχει ενδιαφέρον να δούμε, παρακάτω, με ποια λογική «αδιαφορεί» για το πρωτότυπο. Στην ουσία, πάντως, αυτή η διχοτομία υποκρύπτει την αντιπαλότητα ανάμεσα στην

κανονιστική και τη μη κανονιστική θεώρηση της μετάφρασης, ενώ μπορεί να θεωρηθεί ενδεχομένως και ως μια έκφραση της κλασικής αντίθεσης, εντέλει, ανάμεσα στους υπερασπιστές της γλώσσας-πηγής και εκείνους της γλώσσας-στόχου.

Για να έρθουμε τώρα στην «αδιαφορία» για το πρωτότυπο, η μετάφραση κατά τη συστημική θεώρηση δεν διαφυλάσσει το πρωτότυπο, ούτε το καταστρέφει, αλλά παράγει σημασίες, προσδίδοντας έτσι νέα ύπαρξη στο κείμενο. Η θέση παραπέμπει στον Walter Benjamin και το εμβληματικό του κείμενο *Η αποστολή του μεταφραστή* ([1923/1972] 2014), όπου διατυπώνεται η άποψη ότι η μετάφραση είναι μια νέα ζωή για το έργο.

Καθώς όμως μιλάμε για καταστροφή του πρωτοτύπου, αξίζει να αναφέρουμε την πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση του βραζιλιάνικου κανιβαλισμού, μιας μετααποικιακής μεταφραστικής θεώρησης βασισμένης στο *Manifesto Antropófago*, το *Ανθρωποφαγικό μανιφέστο*, του Oswald de Andrade (1928). Στη δεκαετία του 1960, οι αδελφοί Augusto και Haroldo de Campos χρησιμοποιούν τη μεταφορά της ανθρωποφαγίας στη μετάφραση: καταβροχθίζουν τους αποικιοκράτες και τον λόγο τους, παίρνοντας τη δύναμή τους και δημιουργώντας έναν νέο, δικό τους λόγο. Η Else Vieira, μια από τις πρωτεργάτριες του κινήματος, περιγράφει ωραία την «ανθρωποφαγική» στόχευση, σχολιάζοντας την προέλευση της θεωρίας: η ομάδα των «Ανθρωποφάγων» δεν αρνείται την ξένη επιρροή και τον πλούτο της, αλλά τον απορροφά και τον μετασχηματίζει υπό την επήρεια της αυτόχθονης συνεισφοράς, αντιστρέφοντας τη βία και την καταστολή της αποικιοκρατίας, που ενέχει πάντα μια πνευματική, νοητική κυριαρχία (1999).

Καθώς όμως όλες οι θεωρήσεις περιλαμβάνουν τις αποφάσεις-επιλογές του εκάστοτε μεταφραστή, ο οποίος δρα επικαθοριζόμενος από τις καταβολές και τις εμπειρίες του, καλό είναι να δούμε τα προβλήματα τα οποία καλείται να επιλύσει, στο πλαίσιο της στρατηγικής που έχει επιλέξει, και σχετίζονται με το γένος, το ύφος και την ιδιοπροσωπία του συγγραφέα αφενός αλλά επίσης απαιτούν δημιουργικότητα εκ μέρους του αφετέρου.

Η πολυπλοκότητα της επιλογής στρατηγικής είναι εμφανής, για παράδειγμα, στο ζήτημα του γένους/είδους και της αντιμετώπισης του αναλόγως με τον σκοπό της μετάφρασης. Το δραματικό κείμενο που παριστάνεται στη σκηνή έχει εντελώς διαφορετική αντιμετώπιση από το δραματικό κείμενο που αντιμετωπίζεται απλώς ως λογοτεχνικό κείμενο και η ποίηση εγείρει διαφορετικά ερωτήματα σε σχέση με το δοκίμιο ή την πεζογραφία. Επίσης, εντελώς διαφορετική είναι η προσέγγιση και η διαχείριση της συνδήλωσης ή του πολιτισμικού στοιχείου στο κάθε γένος, για παράδειγμα μέσω του παρακειμένου (πρόλογος, επίμετρο, σημειώσεις, συμπληρωματικό υλικό).

Στο επίπεδο του γένους/είδους, γίνεται άμεσα αντιληπτή η πολιτισμική-διαπολιτισμική διάσταση της μετάφρασης, καθώς τα γένη είναι ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένα και εξελίσσονται διαρκώς. Το γένος, το οποίο όπως διατείνεται ο Jauss στη θεωρία του της πρόσληψης δημιουργεί «ορίζοντα προσδοκίας», προετοιμάζει δηλαδή τον αναγνώστη για κάποιες συμβάσεις, αναδεικνύει δυσκολίες τόσο σε επίπεδο συγχρονικής διαπολιτισμικής επικοινωνίας όσο και διαχρονικής: παρά τις ομοιότητες μεταξύ των μεσαιωνικών ειδών στη Γαλλία και το Βυζάντιο, λόγου χάρι, υπάρχουν φόρμες και είδη που δεν υπάρχουν στη μία και στην άλλη γλώσσα. Αντίστοιχο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μετατόπιση των ρευμάτων και κινήσεων, μέσω της μετάφρασης, όπως για παράδειγμα η συγκρότηση των πολλαπλών μοντερνισμών στην Ελλάδα ή του μοντερνισμού με αγγλική σφραγίδα στην Ινδία.

Ως προς τη φόρμα και το είδος, θα δώσουμε το παράδειγμα του κλασικού γαλλικού στίχου, του αλεξανδρινού, που στην τυπική του μορφή έχει τομή στην έκτη συλλαβή. Ιδού ένα απόσπασμα του Boileau από την *Ποιητική τέχνη* του:

Il est certains esprits dont les sombres pensées
 Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;
 Le jour de la raison ne le saurait percer.
 Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.



L'ART POËTIQUE.

CHANT PREMIER.

Dans ce premier Chant, l'Auteur donne des règles générales ; mais ces règles n'appartiennent point si proprement à la Poësie, qu'elles ne puissent aussi être pratiquées utilement dans les autres genres d'écrire. Une courte digression renferme l'histoire de la Poësie François, depuis Villon jusqu'à Malherbe.



C'EST en vain qu'au Parnasse un temeraire
 Auteur
 Pense de l'Art des Vers atteindre la hauteur.
 S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète,
 Si son Astre en naissant ne l'a formé Poète,

REMARQUES.

<p>Vers 1. <i>C'est en vain qu'au Parnasse, &c.</i>] On ne peut être Poëte sans génie. M. Despréaux plein de cette maxime, en fait le fondement de toutes ses règles. Vers 6. <i>Pour lui Phœbus est sourd, &c.</i>] <i>Hor. de Arte poet. v. 385.</i> <i>Tu nihil inuita dicis, facisve Minerva.</i> Vers 21. <i>Et consultez, long-temps votre esprit & vos forces.</i>] Horace, Art Poétique, v. 38.</p>	<p><i>Somite materiam vestris, qui scribitis, & quam</i> <i>Viribus : & versate diu quid ferre recosent,</i> <i>Quid valeant humeri.</i> Vers 21. <i>Ainsi, Tel autrefois.</i>] Saint Amant, Auteur du <i>Moïse sauvé</i>. Il s'étoit formé, selon M. Despréaux, du mauvais</p>
---	---

Εικόνα 1.1. Boileau, *Art Poétique* (εικονογράφηση Hyacinthe Rigaud), 1764, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200049k/f8.item.r=boileau,%20art%20poetique,%20Rigaud>

Το ζήτημα που τίθεται εν προκειμένω είναι πώς μπορούν οι συνδηλώσεις του στίχου και η λειτουργία του στο γαλλικό σύστημα αναφοράς να μεταφερθούν στα ελληνικά, όπου ο δωδεκασύλλαβος στίχος δεν έχει την ίδια θέση και λειτουργία. Μια λύση θα ήταν ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, που δεν είναι μόνο ο στίχος των δημοτικών τραγουδιών, αλλά και της κρητικής λογοτεχνίας και, φυσικά, της μεγάλης επτανησιακής λογοτεχνίας και

ιδιαίτερα του Σολωμού; Ο μεταφραστής πρέπει να σκεφτεί πολύ πριν επιλέξει, ώστε να μπορεί να αιτιολογήσει την επιλογή του.

Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα αφορά την μπαλάντα, τόσο σημαντική στη γαλλική λογοτεχνία (καταγόμενη από τους τροβαδούρους, ανθίζει με τον François Villon) αλλά και στον αγγλικό ρομαντισμό, όπου, όπως και στη Γερμανία και γενικότερα στις βόρειες χώρες, συγχωνεύτηκε με τη λαϊκή ποίηση, δίνοντας μορφή σε αφηγηματικά-δραματικά ποιήματα. Η γαλλική μπαλάντα έχει αυστηρή μορφή, αποτελείται από δύο ή τρεις οκτάστιχες και μια τετράστιχη στροφή σε 11σύλλαβους και 12σύλλαβους στίχους, με ορισμένες ομοιοκαταληξίες και επανάληψη-επωδό του τελευταίου στίχου κάθε στροφής.

Η μπαλάντα, το βάλλισμα όπως την ονομάζει ο Γεώργιος Βιζυηνός, ρίζωσε στην Ελλάδα και με τις δύο μορφές της, μέσα από τη συναίρεση με την παραλογή στη δεύτερη περίπτωση, ως αυτόνομη μορφή στην πρώτη. Σημαντικό ρόλο στο ρίζωμά της διαδραμάτισαν οι μεταφράσεις σημαντικών γερμανικών ποιημάτων στην πρώτη περίπτωση, ενώ ως τον Μεσοπόλεμο τουλάχιστον οι μπαλάντες δεν ονομάζονταν έτσι. Ο πρώτος που χρησιμοποιεί εξελληνισμένο τον τίτλο «μπαλάντα» σε μια κλασική, μορφικά, γαλλική μπαλάντα είναι ο Καρυωτάκης με την *Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων* (1920), ο οποίος ως γνωστόν γνώριζε πολύ καλά τον Villon και τον μετέφραζε. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο είδη, η διαφορετική τους λειτουργία (η γαλλικού τύπου μπαλάντα είναι, όπως και στον Villon, ειρωνική και καυστική, με έντονα στοιχεία κοινωνικής κριτικής αλλά και υπαρξιακή αγωνία), δείχνει τη σημασία της μετάφρασης για το ρίζωμα ενός νέου είδους αλλά και των παραλλαγών του: για να προσεγγίσει μια μπαλάντα, ο έλληνας μεταφραστής πρέπει να λάβει υπόψη του τόσο το είδος της μπαλάντας όσο και την ελληνική παράδοση και την εποχή· αντίστοιχα, ο μεταφραστής από τα ελληνικά πρέπει να λάβει υπόψη του τον μετασχηματισμό του είδους και την ιδιαιτερότητά του στην ελληνική, αναλόγως με τον συγγραφέα.

Αντίστοιχα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει για τον μεταφραστή η μετάφραση ενός είδους που δεν υπάρχει στα ελληνικά, όπως το ιαπωνικό μονογκατάρι για παράδειγμα. Αφενός το επικοδραματικό αυτό είδος στη μεσαιωνική του μορφή αποτελούνταν από πάρα πολλές υποκατηγορίες, θεματικές και μορφικές· αφετέρου η εισαγωγή της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στην Ιαπωνία του έδωσε διαφορετική διάσταση, καθώς μονογκατάρι ονομάστηκε *Ο Αρχοντας των δαχτυλιδιών* αλλά και *Οι χίλιες και μία νύχτες*. Για να μείνουμε στην Ιαπωνία, αντίστοιχο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετάφραση των μάνγκα στα ελληνικά (χωρίς να συζητήσουμε αυτή τη στιγμή τα όρια της λογοτεχνίας και την ενσωμάτωση ή μη της λαϊκής, μαζικής κουλτούρας), καθώς είναι ριζωμένα στην ιαπωνική πραγματικότητα και έχουν τις δικές τους συμβάσεις. Σε όλα αυτά, όμως, θα επανέλθουμε αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο.

1.6. Συμπεράσματα

Η απόπειρα ορισμού της μετάφρασης, ως φαινομένου και διαδικασίας, αναδεικνύει την πολυπλοκότητά της, όπως και την ένταξή της στο πλαίσιο σύνθετων συστημάτων, με τα οποία αλληλεπιδρά σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Για να μελετήσει κανείς τη μετάφραση, ακόμη και για να περιγράψει μία μετάφραση, δεν μπορεί παρά να λάβει υπόψη του τις συστημικές παραμέτρους, όπως προκύπτουν από ποικίλα μοντέλα, όπως της Σχολής του Τελ-Αβίβ, της Σχολής της Χειραγώγησης και του μοντέλου λήψης αποφάσεων του Jiří Levý. Ασχέτως, πάντως, των πολλαπλών ορισμών της μετάφρασης και της δυσκολίας περιγραφής της, κρατάμε: την πολυπλοκότητα του μεταφραστικού ενεργήματος· τον ορισμό της ως έργο μεταφραστή, που defacto αναβαθμίζει και υπογραμμίζει τον ρόλο του μεταφραστή στη μεταφραστική διαδικασία και διεκδικεί την προβολή του· τη σύνδεση της λογοτεχνικής μετάφρασης με το λογοτεχνικό σύστημα υποδοχής και τη λειτουργία του.

Πολλά από τα στοιχεία που αναφέρθηκαν στο παρόν κεφάλαιο, όπως τα συμφοραζόμενα και το ύφος, θα εξεταστούν στο επόμενο κεφάλαιο, μαζί με άλλα στοιχεία της

δημιουργίας και προσέγγισης των μεταφράσεων και μοντέλα που τις περιγράφουν. Στη θεωρητική προσέγγιση του ορισμού και/ή της περιγραφής της μετάφρασης, σημασία έχει να γίνει αντιληπτή η κομβική θέση που κατέχει ως πολιτισμική και διαπολιτισμική πρακτική, ως κοινωνική πρακτική που δημιουργεί ενίοτε *κοινότητες πρακτικής* και αποτελεί έναν από τους βασικότερους πυλώνες της επικοινωνίας από την εποχή του πύργου της Βαβέλ.

Τ.Δ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

Boileau-Despréaux, N. (1674 [1881]). *L'artpoétique* (éd : E. Geruzez). Paris: Librairie Hachette.
Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54623824.r=>

Eluard P. (2001). Πορτοκαλένιαηκόμησου [μτφρ. Χ. Λιοντάκης]. *Εντεκαποήματα*. Αθήνα: Γαβρηλίδης.

Eluard, P. (1926). Ta chevelure d'oranges. *Capitale de ladouleur*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Française.

Eluard, P. (1976). Πορτοκαλένιαηκόμησου [μτφρ. Ο. Ελύτης]. *Δεύτερη γραφή*. Αθήνα: Ίκαρος, 74.

Salinger, J. D. (1951). *Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company.

Salinger, J. D. (1978). *Φύλακας στη σίκαλη* [μτφρ. Τζένη Μαστοράκη]. Αθήνα: Επίκουρος.

Salinger, J. D. (2014). *Στη σίκαλη, στα στάχια, ο πιάστης* [μτφρ. Τζένη Μαστοράκη]. Αθήνα: Γράμματα.

Ξενόγλωσσες αναφορές

Apter, E. (2006). *The translation zone: A newcomparative literature*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

Bachmann-Medick, D. (2013). Translational Turn. In Y. Gambier & L.vanDoorslaer (eds.), *A Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Baldwin, J.R. et al. (eds.) (2006). *Redefining Culture: Perspectives across the Disciplines*. Mahva, NJ/London: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

Bassnett, S. (1998). The Translation Turn in Cultural Studies. In S.Bassnett & A.Lefevere, *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters, 123-140.

Bassnett, S.&Lefevere, A.(1998). *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters.

Beethoven, L., van (12.4.2015). *Συμφωνία No 6 in F Major, op 68 "Pastoral"*. Φιλαρμονική του Βερολίνου, διεύθυνση ορχήστρας Wilhelm Furtwängler. [Ζωντανή ηχογράφηση, 23 Μαΐου 1954, αρχείο video]. <https://www.youtube.com/watch?v=l8U-xGgreY>

Beethoven, L., van (12.4.2015). *Συμφωνία No 6 in F Major, op 68 "Pastoral"*. Φιλαρμονική του Λονδίνου, διεύθυνση ορχήστρας Herbert von Karajan. [Ηχογράφηση Λονδίνο, Ιούνιος-Ιούλιος 1953, αρχείο video]. <https://www.youtube.com/watch?v=fNXCZXdX7I>

- Benjamin, W. (1972). Die Aufgabe des Übersetzers. In *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, S. 9-21. Frankfurt/Main: Suhrkamp [(2014). *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*(μτφρ. Γ. Σαγκριώτης). Αθήνα: Πατάκης].
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil [(2005). *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*.(μτφρ. Σ. Ιγγλέση-Μαργέλλου). Αθήνα: Μεταίχμιο].
- Boase-Beier, J. (2006). *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Bourdieu, P. (1988). L'habitus est un système de virtualité qui ne se révèle qu'en situation. Συνέντευξη με τον ιστορικό Roger Chartier που μεταδόθηκε στην εκπομπή «Les chemins de la connaissance» (μέρος 4ο, 1988). Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://pierrebourdieuunhommage.blogspot.gr/2010/02/pierre-bourdieu-roger-chartier-le.html>
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil [(2006). *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου* (μτφρ.Ε. Γιαννοπούλου). Αθήνα: Πατάκης].
- Bustamante M.& Balayer C. (2012). L'Index Translationum et la sociologie de la traduction : comprendre les échanges culturels internationaux. *Le Courrier de l'UNESCO*. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://www.unesco.org/new/fr/media-services/single-view/news/the_index_translationum_and_the_sociology_of_translation/#.VaYOv tmkp
- Campos, H. de (ed.) (1967). Apresentação. In *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir.
- Casanova, P. (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil. [(2012). *Η παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*(μτφρ.Ε.Γιαννοπούλου). Αθήνα: Πατάκης].
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (1), 7-20. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804 [(2010). Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange [trans. S.Brownlie]. In M. Baker (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*. London/New York: Routledge, 285-303.
- Casanova, P. (2005). Literature as a World. *New Left Review*, 33, 71-90. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www-management.wharton.upenn.edu/raff/documents/CasanovaLitasWorld.pdf>.
- Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs*, 13(3), 454-472. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.unesco.uj.edu.pl/documents/2205554/33980917/CHAMBERLAIN,%20LORI.pdf>
- Chesterman, A. (2006). Questions in the Sociology of Translation. In J. Ferreira Duarte, A. Assis Rosa & T. Seruya (eds.), *Translation at the Interface of Disciplines*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 9-27.
- Cicero (1993). *De optimo genere oratorum*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Ανακτήθηκε 12.4. 2015 από http://www.loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero_de_optimo_genere_oratorum/1949/pb_LCL386.355.xml
- Cioran, E.-M. (1956). *La tentation d'exister*. Paris : Gallimard. [(2007). *Οπειρασμός του πάρχειν*(μτφρ. Δ. Δημητριάδης). Αθήνα: Scripta.]
- Cordonnier, J.-L. (1995). *Traduction et culture*. Paris: Didier.

- de Andrade O. (1928). Manifesto antropófago. *Revistade Antropofagia, I*.
- deSwaan, A. (2001). *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today, 11* (1). Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>
- Gadamer, H.-G. (2008). *Ηαπαρχήτηςγνώσης*. Αθήνα: Πατάκης.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal, 39*(3), 413-417. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://id.erudit.org/iderudit/002799ar>
- García-Landa, M. (2006). Ondefiningtranslation. *Meta : journaldestraducteurs/Meta: Translators' Journal, 51*(3), 435-444. Ανακτήθηκε 12.4.2105 από <https://www.erudit.org/revue/meta/2006/v51/n3/013551ar.pdf>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gouanvic, J.-M. (2005). A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'. *The Translator, 11*(2), 147-166.
- Gouanvic, J. M. (2007). Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecturebourdieusienne de la traduction. In M. Wolf & A.Fukari (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 79-92.
- Gramsci, A. (1948). *Il Materialismo Storico e la Filosofia di Benedetto Croce*. Roma: Einaudi [(1973). *Ιστορικόςυλισμός, ΤετράδιαφυλακήςI*(μτφρ.Τ.Μυλωνόπουλος). Αθήνα: Οδυσσέας].
- Gutt, E.-A. (1991). *Translation and relevance: cognition and context*. Oxford: Blackwell.
- Hatim, B.& Mason I. (1997). *The Translator as Communicator*. London/New York: Routledge
- Heilbron, J. &Sapiro, G. (eds.) (2002). *Traduction: les échanges littéraires internationaux. Actes de la recherche en sciences sociales, 144*, 2002.
- Heilbron, J. &Sapiro, G. (eds.) (2007). La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. In G.Sapiro (éd.), *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux : circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition de 1980 à 2004*, Paris : Centre de Sociologie Européenne, 11-26.
- Heilbron, J. (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory, 2*, 429-444.
- Heilbron, J. (2009). Le système mondial des traductions. In G. Sapiro (éd.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Éditions du Nouveau Monde, 253-274.
- Heilbron, J. (2010). Structure and Dynamics of the World System of Translation. UNESCO, International Symposium 'Translation and CulturalMediation', Φεβρουάριος 22-23, Centre européen de sociologie et de science politique de la Sorbonne (CESSP Paris) & Erasmus University Rotterdam. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://portal.unesco.org/culture/en/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf>
- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Studies in Literary Translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Hutcheon, Linda (2013). From Reader Response to Reader Response-Ability [αρχείοvideo]. Wolfgang-Iser-Lecture 2013 (18 Σεπτεμβρίου). Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <https://www.youtube.com/watch?v=weRaC-Xjvhl>
- Hutchins, J. (1995). Machine Translation: A Brief History. In E. Koerner&R. Asher (eds.). *Concise history of the language sciences: from the Sumerians to the cognitivists*. Oxford: Pergamon Press, 431-445. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.hutchinsweb.me.uk/ConcHistoryLangSci-1995.pdf>

- Hutchins, J.& Somers, H. (1992). *An Introduction to Machine Translation*. Cambridge: Cambridge University Press. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.hutchinsweb.me.uk/IntroMT-TOC.htm>
- Jakobson R.(1959). On linguistics aspects of translation. In L. Venuti (2004) (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 113-8. Ανακτήθηκε 14.4.2014 από <http://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
- Ladmiral, J.-R. (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Gallimard. [(2007). *Θεωρήματα για τη μετάφραση*(μτφρ.Κ. Κολέτ, Α.-Μ. Αναστασιάδη). Αθήνα: Μεταίχμιο].
- Ladmiral, J.-R.(1994). Letraducteuret l'ordinateur. *Langages*, 28 (116), 5-19. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1994_num_28_116_1691
- Laiho, L. (2013). Original and Translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*[vol. 4]. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 123–129
- Lefevere A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. (1992). *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London/New York: Routledge.
- Levý, J. (2004). Translation as a decision process. In Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 148-159 [1966].
- Lovgren, S. (2004). English in Decline as a First Language, Study Says. In *National Geographic News*, 26 Φεβρουαρίου 2004. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://news.nationalgeographic.com/news/2004/02/0226_040226_language.html.
- Malpas, J. (2014). Hans-Georg Gadamer. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2015 Edition), E. N. Zalta (ed.). Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/gadamer>.
- Mufwene, S.S. (2002). Colonisation, Globalisation, and the Future of Languages in the Twenty-first Century. *International Journal on Multicultural Societies*, 4 (2). Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.unesco.org/most/v14n2mufwene.pdf>
- Ong, W. (2002). *Orality and literacy*. London/New York: Routledge.
- Pym, A. (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Artois: Presses de l'Université.
- Sapiro, G. (2014). The Sociology of Translation: A new Research Domain. In S.Bermann& C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*. Malden, MA, Oxford and Chichester: Wiley Blackwell, 82-94.
- Sapiro, G.(2010). *Les Échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation*. Paris : CESSP.
- Sapiro, G.(ed.) (2012). *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Schleiermacher, F. (1963). Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. H. J.vonStörig(ed.), *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: H. Goverts. [(2014). *Περί των διαφόρων μεθόδων του μεταφράζειν*(μτφρ.Κ.Κοτσιαρός). Αθήνα: Gutenberg].
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Toury, G.(1982). A Rationale for Descriptive Translation Studies. In *Dispositio*, 7, 22-39.
- Tymoczko, M. (2003). Translation, ideology, and creativity. *Linguistica Antverpiensia –New Series Themes in translation Studies*, 2, 27-45.

Tymoczko, M. (2005). Trajectories of Research in Translation Studies. In *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 50 (4), 1082-1097. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <https://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n4/012062ar.html>.

Venuti L. (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. London/New York: Routledge.

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge

Venuti, L. (ed.) (2004²). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge.

Vernant J.-P. & Detienne M. (1993). *Μήτις-Ηπολύτροπη νόηση στην αρχαία Ελλάδα* [μτφρ. Ι. Παπαδοπούλου]. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος-Δαίδαλος.

Vieira, E. (1999). Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. In S. Bassnett & H. Trivedi (eds.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London/New York: Routledge, 95-113.

Vinay, J.-P. & Darbelnet J.-L. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier. [1958]

Wittgenstein, L. (2001). *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition. Herausgegeben von Joachim Schulte. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Wolf M. & Fukari A. (eds). (2007). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Yadav, A. (5.4.2015). Johann Wolfgang von Goethe on Weltliteratur», course material. Ανακτήθηκε από <http://mason.gmu.edu/~ayadav/Goethe%20on%20World%20Literature.pdf>

Ελληνόγλωσσες αναφορές

Culler J. (2010). Η λογοτεχνικότητα. Στο Μ. Angenot κ.ά., *Θεωρία της λογοτεχνίας* [μτφρ. Τ. Δημητρούλια]. Αθήνα: Gutenberg, 61-8.

Ανδρεαδάκης, Σ. κ.ά. (2009). *Άλγεβρα α' τάξης Γενικού Λυκείου*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.

Βιζυηνός, Γ. (1930). *Ανά τον Ελικώνα (Βαλλίσματα)*. Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Γραμμενίδης, Σ. (2009). *Μεταφράζοντας τον κόσμο του άλλου*. Αθήνα: Διάυλος

Δημητρούλια, Τ. (2005). *Μεταφραστική. Ένας νέος λόγος για τη μετάφραση την εποχή της ψηφιοποίησης*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή.

Δημητρούλια, Τ. (2013). Η ανάγνωση στη μετάφραση και ο μεταφραστής ως αναγνώστης. Μια επαγγελματική πρακτική. *Intercultural Translation/Intersemiotic*, 2. Ανακτήθηκε από 12.4.2015 από <http://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/3885>

Δημητρούλια, Τ. (2016). Η κοινωνική διάσταση της μετάφρασης. Στο *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*. Αθήνα: Κάλλιπος (online).

Κεντρωτής, Γ. (1996). *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*. Αθήνα: Διάυλος.

Κεντρωτής, Γ. (2007). *Στις κερκίδες του λόγου*. Αθήνα: Διάυλος.

Σολωμός, Δ. (1986). *Διάλογος. Άπαντα*, 2ος τόμος, επιμ. Λίνος Πολίτης. Αθήνα: Ίκαρος, 12-13.

Δικτυογραφία

Ανακτήθηκαν 12.9.2015

<http://www.gutefrage.net/frage/wittgensteins-philosophische-untersuchungen>

http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/hypercritica/01.Classical/Classical.1.9.html

<http://www.classicpersuasion.org/pw/cicero/cicero-best-style.htm>

http://alonakitispoiisis.blogspot.gr/2012/01/blog-post_440.html

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Humboldt,+Wilhelm+von/Ueber+die+Verschiedenheiten+des+menschlichen+Sprachbaues>

https://www.deutsch-portal.com/blog_f5aae1_Von%20der%20%28Un%29%C3%9Cbersetzbarkeit

http://www.unice.fr/ChaireIUF-Nicolai/Archives/Tables_rondes/TR_2008/Strulingphianth.pdf

http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=146&ress=505&video=83658&format=68

https://www.youtube.com/watch?v=HE_uMiEMSZ4

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

- Αμεταφραστότητα/μη μεταφρασιμότητα
- Αντιπαραβολική θεώρηση
- Γραφή
- Θεωρία των Πολυσυστημάτων
- Ισοδυναμία εν διαφορά
- Λογοτεχνία
- Λογοτεχνική μετάφραση
- Λογοτεχνικότητα
- Μετάφραση
- Μετάφραση ως λήψη αποφάσεων
- Μεταφρασιμότητα
- Νόρμες
- Ξενοποίηση
- Οικειοποίηση
- Περιγραφικές Μεταφραστικές Σπουδές
- Πιστότητα και ισοδυναμία
- Πολιτισμικά φορτισμένα στοιχεία
- Πολιτισμική στροφή στις μεταφραστικές σπουδές
- Πολιτισμός/κουλτούρα
- Στρατηγικές της μετάφρασης
- Συστημική θεώρηση

Ασκήσεις

1. Να αναζητήσετε ορισμούς της μετάφρασης και να τους σχολιάσετε σύντομα σε σχέση με την προβληματική που αναπτύσσεται στο παρόν κεφάλαιο, ως προς τη δυνατότητά τους να καλύψουν συνολικά το μεταφραστικό ενέργημα.

2. Να αντιστοιχίσετε τα δεδομένα της στήλης 1 με εκείνα της στήλης 2 (κάποια στοιχεία της στήλης 1 μπορεί να αντιστοιχίζονται σε περισσότερα του ενός στοιχεία της στήλης 2)

Θεωρητικοί	Θεωρίες
1. Venuti	I. Ηθική του μεταφραστή
2. Pym	II. Αφάνεια του μεταφραστή
3. Even-Zohar	III. Οικειοποίηση και ξενοποίηση
4. Toury	IV. Πολυσυστήματα

3. Να απαντήσετε στις παρακάτω ασκήσεις πολλαπλής επιλογής:

1. Να επιλέξετε τη σωστή απάντηση (μία μόνο):

Ο Venuti πιστεύει ότι

- α. Στην Ιστορία ο μεταφραστής είναι αφανής.
- β. Αναλόγως με την περίοδο, ο μεταφραστής ήταν προβεβλημένος.
- γ. Μεταφραστής και συγγραφέας ταυτίζονται.
- δ. Η αφάνεια του μεταφραστή έχει τελειώσει πια για πάντα.

2. Να επιλέξετε τη σωστή απάντηση (μπορεί να είναι περισσότερες της μιας):

Οι μεταφραστικές στρατηγικές έχουν να κάνουν με

- α. Τη σχέση με τον Άλλον και τον σεβασμό προς αυτόν.
- β. Τις νόρμες του συστήματος.
- γ. Την εποχή
- δ. Τον μεταφραστή και τις επιλογές του..

3. Να επιλέξετε τη σωστή απάντηση (μπορεί να είναι περισσότερες της μιας):

Η λογοτεχνική μετάφραση συνδέεται

- α. Με τη λογοτεχνία.
- β. Με την τεχνική μετάφραση.
- γ. Με τη γραφή.
- δ. Με την επιστήμη.

4. Να μελετήσετε το ποίημα του Paul Eluard «Ta chevelure d'oranges» και τις δύο μεταφράσεις που ακολουθούν, του Οδυσσέα Ελύτη και του Χριστόφορου Λιοντάκη, οι οποίες τοποθετούνται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Να σχολιάσετε τις διαφορές σε σχέση με την εποχή, τον μεταφραστή και τις επιλογές του (στρατηγικές, νόρμες κ.λπ.).

Ta chevelure d'oranges

Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde

Dans le vide des vitres lourdes de silence

Et d'ombre ou mes mains nues cherchent tous tes reflets.

La forme de ton cœur est chimerique

Et ton amour ressemble a mon desir perdu.

O soupirs d'ambre, rêves, regards.

Mais tu n'as pas toujours ete avec moi. Ma memoire

Est encore obscurcie de t'avoir vu venir

Et partir. Le temps se sert de mots comme l'amour.

[Eluard](#), P. (1926). *Capitale de la douleur*. Paris : Éd. De la Nouvelle Revue Française.

Πορτοκαλένια η κόμη σου

Πορτοκαλένια η κόμη σου μες στο κενό του κόσμου

Στα τζάμια που τα θάμπωσαν ίσκιои γεμάτοι από σιωπή

Κι όπου τα χέρια μου γυμνά ζητάν να πιάσουν το είδωλο σου

Χιμαιρικό το σχήμα της καρδιάς σου
Κι ο έρωτας σου ολόιδιος με τον χαμένο πόθο μου
Ω στεναγμοί από μοσχολίβανο και βλέμματα και ονείρατα

Κι όμως δεν ήσουν πάντα πλάι μου. Είναι σκοτεινιασμένη
Ακόμα η θύμηση μου από το πηγαινέλα σου
Με λόγια εκφράζεται κι ο χρόνος όπως ο έρωτας.

(μετάφραση Οδυσσέας Ελύτης)

Πορτοκαλένια η κόμη σου

Στου κόσμου το κενό πορτοκαλένια η κόμη σου
Στα έρημα τζάμια που τα βαραίνει η σιωπή
Και η σκιά, τα γυμνά μου χέρια αναζητούν τα είδωλά σου.

Χιμαιρική της καρδιάς σου η μορφή
Κι ο έρωτάς σου μοιάζει με το χαμένο πόθο μου
Ως κεχριμπαρένιοι στεναγμοί, όνειρα, βλέμματα.

Όμως δεν ήσουν πάντοτε μαζί μου. Η μνήμη μου
Θολώνει ακόμα καθώς σε βλέπει να 'ρχεσαι
Και να φεύγεις. Ο χρόνος χρησιμοποιεί λέξεις όπως κι ο έρωτας.

(μετάφραση Χριστόφορος Λιοντάκης)

5. Εξηγήστε για ποιον λόγο οι αγγλόφωνες χώρες μεταφράζουν ελάχιστα και όλες οι υπόλοιπες χώρες πολύ, με αναφορά στο παγκόσμιο μεταφραστικό σύστημα. Αναζητήστε και παραθέστε ελληνικά στοιχεία προς τεκμηρίωση της θέσης σας.

Ενδεικτικές απαντήσεις

1. Ιδού ενδεικτικά δύο ορισμοί της μετάφρασης, από δύο σκοπιές. Τον πρώτον τον παραθέτει η Tymozcko, η οποία θεωρεί ότι η μετάφραση είναι μια ανοιχτή έννοια και, ως εκ τούτου, δεν μπορεί να οριστεί με κλειστούς ορισμούς, και ανήκει στον Toury. Τον δεύτερο τον προτείνει ο MarianoGarcía-Landa, που απαντά στην Tymozcko, υποστηρίζοντας ότι ο ορισμός της μετάφρασης είναι δυνατός και δεν τίθεται ζήτημα ανοιχτότητας.
 - Μετάφραση είναι «κάθε κείμενο της γλώσσας-στόχου που παρουσιάζεται ή αντιμετωπίζεται ως τέτοιο [ως μετάφραση δηλαδή], μέσα στο πλαίσιο του ίδιου του συστήματος, σε οποιοδήποτε πεδίο (Toury 1982,27, το παραθέτει η Tymozcko 2005, 1086).
 - «Οι μεταφραστές αναπαράγουν με ένα δεύτερο σύστημα σημείων (γλώσσα) σε μια δεύτερη πράξη ομιλίας (‘γλωσσικό παίγνιο’) τις αντιλήψεις που δημιουργήθηκαν από άλλους ομιλητές/συγγραφείς σε μια πρώτη γλωσσική πράξη (‘γλωσσικό παίγνιο’) με ένα πρώτο σύστημα σημείων.

Θεωρούμε ότι η ευρύτητα του ορισμού, δικαιώνει την ανοιχτότητα του Toury και της Tymozcko.

2. 1, III

2, I

3, II

4, IV

3. 1α· 2 α,β,γ,δ· 3, αβγ

Κεφάλαιο 2

Κείμενο – Συγκείμενο – Διακείμενο

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η μετάφραση του κειμένου ως διαδικασία και, ως εκ τούτου, η έννοια της μονάδας μετάφρασης. Στη λογοτεχνική μετάφραση, η μονάδα αυτή είναι το κείμενο, στη σχέση του με τα πολιτισμικά και κειμενικά συμφραζόμενά του, το συγκείμενο, το οποίο καθορίζει την παραγωγή της μετάφρασης. Επίσης παρουσιάζεται η διακειμενικότητα, η οποία χαρακτηρίζει όλα τα κείμενα. Τέλος, μελετάται το ύφος, καίρια παράμετρος της λογοτεχνικής μετάφρασης.

Προαπαιτούμενη γνώση

Για να κατανοήσει την ενότητα αυτή, ο φοιτητής/αναγνώστης πρέπει να έχει μελετήσει το κεφάλαιο 1.

2.1. Μεταφράζοντας το κείμενο

Στην ενότητα αυτή, θα περιγράψουμε γενικά και πρακτικά τη μεταφραστική διαδικασία, προκειμένου να περάσουμε στη συνέχεια στη συγκεκριμένη εξέταση του κειμένου, ως διακειμενικού δεσμού, μέσα στο γλωσσικό και πολιτισμικό συγκείμενό του. Η εξέταση του κειμένου θα γίνει με άξονα την περιγραφή της μεταφραστικής διαδικασίας: κατανόηση και αναδιατύπωση κειμένου, με όλα τα ενδιάμεσα στάδια της διαγλωσσικής-διαπολιτισμικής μεταφοράς, όπως αυτή συντελείται στο μυαλό και στη γραφίδα ενός συγκεκριμένου μεταφραστή. Θα εξετάσουμε την έννοια της μονάδας μετάφρασης, θεωρώντας ότι μοναδική μονάδα μετάφρασης στην περίπτωση της λογοτεχνίας δεν μπορεί παρά να είναι το κείμενο, αλλά μεθοδολογικά η διαδικασία της μετάφρασης εστιάζει σε μικρότερες μονάδες.

2.1.1. Η μεταφραστική διαδικασία. Γλώσσα και πολιτισμός

Για να εξετάσουμε τη μεταφραστική πράξη, θα παραθέσουμε δύο μοντέλα προσέγγισης της. Απλά, και γι' αυτό λειτουργικά, τα δύο αυτά σχήματα είναι η *ερμηνευτική κίνηση* του George Steiner· και οι *δύο*, ή μάλλον *δύομιση*, *φάσεις* της μετάφρασης κατά τον Jean-René Ladmiral. Οι δύο μεταφρασεολόγοι συναντιούνται στην ενδιαφέρουσα παραδοχή ότι η τεχνική και η λογοτεχνική μετάφραση χαρακτηρίζονται, σε ένα γενικό επίπεδο, από την ίδια λογική. Λέει χαρακτηριστικά ο George Steiner:

Αυστηρά ιδωμένη, η πιο κοινότοπη πράξη διαγλωσσικής μεταβίβασης από έναν Dolmetscher (μεταφραστή τεχνικής μετάφρασης κατά τον Schleiermacher, όπως είδαμε) εμπεριέχει όλη τη φύση και τη θεωρία της μετάφρασης. Το μυστήριο της εννοηματομένης μεταφοράς είναι,

ουσιαστικά, το ίδιο είτε μεταφράζουμε την επόμενη φορτωτική ή τον Paradiso (2004, 431).

Ο Ladmiral, από την πλευρά του, εκθέτει τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάθε μεταφραστής, και ο μεταφραστής λογοτεχνίας επομένως:

- *Την ψυχολογική αναστολή μπροστά στη λευκή σελίδα*, η οποία απορρέει από το αντιφατικό μήνυμα και τις αλληλοσυγκρουόμενες απαιτήσεις του κειμένου-πηγή και του κειμένου-στόχου (double bind). [Αυτή η διελκυστίνδα έχει περιγραφεί πολλές φορές στους αιώνες. Η απαίτηση του κειμένου-πηγή είναι να παραμείνει απαραβίαστο και του κειμένου στόχου να μετασχηματίσει, να χειριστεί, να χειραγωγήσει (εξού και η Σχολή της Χειραγώγησης, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1) το κείμενο-πηγή (ή ξένο κείμενο, όπως είδαμε), ώστε να ενταχθεί με φυσικότητα στη νέα γλώσσα-πολιτισμό. Σημαντική βοήθεια στην υπέρβαση του συνδρόμου της λευκής σελίδας έχουν προσφέρει ο υπολογιστής και τα προγράμματα επεξεργασίας κειμένου.]
- *Τις ορολογικές δυσκολίες*, οι οποίες αφορούν ειδικούς όρους, άγνωστους στον μεταφραστή, αλλά και όρους που δεν έχουν ακόμα ενσωματωθεί στη γλώσσα-στόχο, είτε επειδή οι ίδιοι είναι νεοπαγείς είτε επειδή αναφέρονται σε ένα νεοσύστατο πεδίο.
- *Την τεκμηρίωση (subject-matter)*, η οποία έχει να κάνει με την ανασύσταση του περιβάλλοντος, κειμενικού και πολιτισμικού [των συμφραζομένων ή συνυφαινομένων όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1], στο οποίο εντάσσεται το κείμενο-πηγή.
- *Τις δυσκολίες γλωσσικής απόδοσης*, οι οποίες απορρέουν από τη συνάντηση των δύο κειμένων/γλωσσών-πολιτισμών και η διαχείρισή τους διαμορφώνει τη σχέση ανάμεσά τους. [Στην περίπτωση των μεταφραστικών δυσκολιών, μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα στα μεταφραστικά προβλήματα, που δηλώνουν τις αντικειμενικές δυσκολίες, και τις μεταφραστικές δυσκολίες, που δηλώνουν τις ιδιαίτερες δυσκολίες που αντιμετωπίζει ως άτομο ο κάθε μεταφραστής.]

Και ο Ladmiral καταλήγει:

Φυσικά, οι δυσκολίες των οποίων παρέθεσα παραπάνω, ασμένως σχεδόν, τον αναλυτικό κατάλογο δεν παρουσιάζονται ποτέ όλες μαζί στον μεταφραστή λογοτεχνικής μετάφρασης, ούτε πολύ περισσότερο στον μεταφραστή τεχνικής μετάφρασης. Παραμένει όμως το γεγονός ότι, όταν έχουμε να κάνουμε με τη σύνταξη ενός κειμένου-στόχου, καταρχήν δηλαδή ενός κειμένου καθαυτό, και την υπερνίκηση των δυσκολιών έκφρασης που συναντά κανείς σ' αυτό, η ίδια η τεχνική μετάφραση δεν θέτει απλώς ένα πρόβλημα γραπτής επικοινωνίας, αλλά και αυτό καθαυτό το πρόβλημα της γραφής, με την απλούστερη φιλολογική έννοια του όρου. Υπ' αυτή την έννοια, μεταξύ λογοτεχνικής μετάφρασης, γενικής και τεχνικής μετάφρασης, υπάρχει μια διαφορά διαβάθμισης και όχι φύσης (1994, 16).

Σε επίπεδο περιγραφής της μεταφραστικής πράξης, η *ερμηνευτική κίνηση* του Steiner περιλαμβάνει τέσσερις φάσεις, τις εξής:

- *Αρχική εμπιστοσύνη*, η οποία αφορά την πίστη του μεταφραστή ότι το κείμενο είναι αξιομετάφραστο [με τη διευκρίνιση εκ μέρους μας ότι η πεποίθηση αυτή έχει νόημα όταν ο ίδιος ο μεταφραστής επιλέγει το κείμενο που θα μεταφράσει].
- *Επιθετικότητα-αποσπαστικότητα*, οικειοποίηση δηλαδή, κατανόηση και ερμηνεία του πρωτοτύπου [άσκηση, δηλαδή, της συμβολικής βίας που ενυπάρχει σε κάθε μετάφραση, εξού και η έννοια της χειραγώγησης, στο ξένο κείμενο].
- *Ενσωμάτωση*, μεταφορά δηλαδή του κειμένου στη γλώσσα-στόχο.
- *Αμοιβαιότητα-αντιστάθμιση*, ένα απαραίτητο στάδιο με το οποίο αποκαθίσταται η υπερερμηνεία ή η υποερμηνεία του πρωτοτύπου [εξισορροπούνται δηλαδή οι δύο προηγούμενες κινήσεις] (ό.π., 493 κ.ε.).

Το σχήμα αυτό, το οποίο έχει δεχτεί μεγάλες επιθέσεις από τις εκπροσώπους των φεμινιστικών σπουδών, όπως η [Lori Chamberlain](#) (1988), θεωρούμενο ότι ενέχει έντονη φαλλοκρατική βιαιότητα, βρίσκεται σίγουρα πολύ πιο κοντά στην πραγματικότητα της μεταφραστικής πράξης όπως τη ζει ο μεταφραστής. Απλούστερο σχήμα, το οποίο προσεγγίζει την πρακτική αλλά και την ψυχολογία του μεταφραστή, είναι το σχήμα των δύο φάσεων του Admiral και πάλι, σύμφωνα με το οποίο η μεταφραστική πράξη επιτελείται σε δύο φάσεις:

Μια φάση ανάγνωσης-ερμηνείας, κατά την οποία ο μεταφραστής κατανοεί το κείμενο-πηγή. Μια φάση αναδιατύπωσης-επαναγραφής/μεταγραφής, κατά την οποία συντάσσει το κείμενο-στόχο (1994, 13-4· 1994, 232 κ.ε.).

Σε αυτές τις δύο φάσεις προσθέτει και άλλη μία, ή μάλλον άλλη μισή, όπως λέει, που είναι η φάση των διαδοχικών αναγνώσεων για την τελειοποίηση του κειμένου (1994 και 1994a, 1985). Ο Admiral πάντως θέτει στα θεωρήματά του μια σειρά από σημαντικά και ενδιαφέροντα ερωτήματα που αφορούν πρακτικά τη μετάφραση, όπως:

- Ο μεταφραστής δικαιούται να επανξήσει το μετάφρασμα, προκειμένου να αποδώσει πλήρως το νόημα του πρωτοτύπου, ή οφείλει να εξισώσει ποσοτικά το μετάφρασμα με το πρωτότυπο, χάνοντας αναπόφευκτα ένα μέρος του; [Ας κρατήσουμε το ερώτημα αυτό κατά νου ειδικά για τη θεατρική μετάφραση, στην οποία η αύξηση του κειμένου σημαίνει αύξηση του χρόνου της παράστασης· παραμένει εντούτοις και ένα γενικότερο ερώτημα, ωστόσο, στον βαθμό που υπαινίσσεται τις μεταφραστικές τεχνικές γενικά— και όχι μόνο την τεχνική της προσθήκης πληροφορίας, η οποία άλλωστε κρίνεται από την αναγκαιότητα και τη συνάφειά της.]
- Οφείλει να ερμηνεύει τα δύσβατα σημεία του πρωτοτύπου ή να τα αφήνει ως έχουν, ασχέτως εάν η μετάφραση γίνεται έτσι σκοτεινή; [Η συζήτηση ξεκινά εδώ με τον εντοπισμό και τον ορισμό των προβληματικών σημείων, τα οποία δεν μπορεί να αντιμετωπίζονται συλλήβδην, αλλά κατά περίπτωση.]
- Δικαιούται να προσαρμόζει το μετάφρασμα σε οικεία πολιτιστικά συμφραζόμενα η οφείλει να διατηρεί την ανοικειότητά του με οποιοδήποτε τίμημα; [Σαφώς η συζήτηση εδώ αναφέρεται στις μεταφραστικές στρατηγικές, στις οποίες έχουμε ήδη αναφερθεί στο κεφάλαιο 1, αλλά και στις τεχνικές της μετάφρασης, ειδικά δε στην απόδοση του πολιτισμικού στοιχείου που θα μας απασχολήσει στο κεφάλαιο 3.]
- Οφείλει να παραμένει πιστός στην ορολογία έστω και εις βάρος του ύφους ή δικαιούται να επιδεικνύει σχετική ελαστικότητα, όποιο κόστος κι αν έχει

αυτό, κ.λπ.; [Το συγκεκριμένο ερώτημα αφορά περισσότερο τα επιστημονικά κείμενα, των ανθρωπιστικών επιστημών λόγου χάρη, ή τα δοκιμιακά κείμενα, στα οποία αναφέρεται το κεφάλαιο 7. Παρά τούτα, η λογοτεχνία περιέχει πολύ συχνά ορολογία, λιγότερο συχνά δε αλλά όχι σπάνια πολύ ειδική ορολογία, και μάλιστα σε πολλά πεδία. Η διαχείριση της ορολογίας είναι ένα ζήτημα το οποίο θα εξετάσουμε χωριστά, στο πλαίσιο της *διαλογικότητας*, ως συνομιλίας του λογοτεχνικού κειμένου με επιστημονικά κείμενα.] (1994).

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η μεταφραστική διαδικασία, ως ακολουθία συγκεκριμένων λειτουργιών, δεν χαρακτηρίζεται καθαυτή από πολυπλοκότητα. Ο μεταφραστής πρέπει να κατανοήσει το κείμενο και στη συνέχεια να το αναδιατυπώσει στη γλώσσα του. Αυτό, όμως, που μοιάζει απλό όταν περιγράφεται αδρομερώς, είναι πολύ σύνθετο στην πρακτική του εφαρμογή. Διότι η κατανόηση και η αναδιατύπωση σημαίνουν, στην πράξη, την προσέγγιση και συνάντηση εντέλει δύο γλωσσών και δύο πολιτισμών, με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει σε επίπεδο πολυπλοκότητας, αρχής γενομένης από την ίδια τη σχέση γλώσσας και πολιτισμού.

Η γλώσσα και ο πολιτισμός έχουν ορισμένα κοινά και ορισμένες διαφορές, όπως λέει ο Nida (2001), με δεδομένο ότι η γλώσσα ανήκει στον πολιτισμό και είναι την ίδια στιγμή φορέας του. Τα κοινά αυτά είναι:

1. Η πρώιμη κατάκτηση: η γλώσσα και ο πολιτισμός κατακτώνται από τη βρεφική ηλικία.
2. Η συλλογικότητα.
3. Η δυνατότητα απώλειας: μπορεί να χαθούν, εν μέρει και σπανίως εν όλω, όταν κάποιος δεν μετέχει πλήρως σε μια γλώσσα-πολιτισμό.
4. Η μεταβλητότητα και η διακύμανση στο περιεχόμενό τους: μεταβάλλονται στην ατομική πρακτική και με βάση την κατάσταση.
5. Η δυνατότητα αλλαγής: αλλάζουν στο πέρασμα του χρόνου.

Ας δούμε τώρα πώς αυτά τα κοινά στοιχεία γλώσσας και πολιτισμού επηρεάζουν τη μεταφραστική πράξη.

- Η πρώιμη κατάκτησή τους συνδέεται με τον γενετικό μηχανισμό στάσεων, αντιλήψεων, συμπεριφορών και πρακτικών, που ο κοινωνιολόγος Bourdieu ονομάζει *έξη* (*habitus*) και ορίζει, με τρόπο εντούτοις ανοιχτό, εφόσον αυτός ο μηχανισμός εξελίσσεται και αλλάζει στον χρόνο και αναλόγως με τις περιστάσεις, τον μεταφραστή και την πρακτική του.
- Ως προς τη συλλογικότητα, η συλλογική όσο και εξατομικευμένη πρόσκτηση της γλώσσας και του πολιτισμού σχετίζεται άμεσα με τη μετάφραση, ως φαινόμενο, μέσω των νορμών για παράδειγμα· αλλά και ως διαδικασία, μέσα από την *έξη* του μεταφραστή.
- Η ενδεχόμενη απώλεια της γλώσσας και του πολιτισμού, που δεν είναι ποτέ ολική, στον βαθμό που, εκτός από την εσωτερικευση της κοινωνικοποίησης, εμπλέκεται και η συλλογική μνήμη, βρίσκεται σήμερα στο επίκεντρο της μελέτης στη μεταφρασεολογία, αλλά και σε

μια σειρά άλλα πεδία της διαπολιτισμικότητας: βρίσκεται στην καρδιά της μελέτης της διαπολυπολιτισμικότητας (transculturalism), της υβριδικής γραφής, της διγλωσσίας και της αυτομετάφρασης. Αυτό συμβαίνει διότι η απώλεια της γλώσσας και του πολιτισμού στη σημερινή παγκοσμιοποιημένη κοινωνία των εκούσιων και ακούσιων μεταναστεύσεων συναρτάται προς την κατάκτηση, στην ενήλικη ζωή συνήθως, άλλων γλωσσών και πολιτισμών, αλλά και μιας διαπολυπολιτισμικής ταυτότητας, η οποία προκύπτει από την επικοινωνία μεταξύ υποσυστημάτων των πολιτισμών.

- Όσο, τέλος, για την αλλαγή, αφορά τόσο την πρόσληψη των έργων όσο και την παραγωγή τους, πάντα μέσα στο πλαίσιο ενός πεδίου κατά Bourdieu.

Το πεδίο ορίζεται ως ένας αυτόνομος κοινωνικός χώρος, όπου εκφράζονται συγκεκριμένα, αντικρουόμενα συμφέροντα. Οι αντίπαλες μεταξύ τους δυνάμεις αγωνίζονται «για τον έλεγχο σπάνιων αγαθών και αυτά τα σπάνια αγαθά είναι ακριβώς οι διάφορες μορφές κεφαλαίου» (1992, 79-80), οι διάφορες μορφές οικονομικού, κοινωνικού, συμβολικού κεφαλαίου. Ο κοινωνικός χώρος συγκροτείται στο σύνολό του από λιγότερο ή περισσότερο αυτόνομα πεδία, που επικαθορίζονται εν μέρει από το κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο όμως αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται με τη δική τους λογική. Κάθε πεδίο είναι ένα πεδίο δυνάμεων και αγώνων για τη διαμόρφωση του ίδιου αυτού πεδίου, τη διατήρηση ή τον μετασχηματισμό του (2005: 27), ένα παιχνίδι με συγκεκριμένους κανόνες, αλλά αβέβαιη έκβαση. Αντίστοιχα, *πρακτική* είναι το σημείο συνάντησης των προδιαθέσεων της (υποκειμενικής) έξης και του πεδίου, ο συνδυασμός έξης και κεφαλαίου μέσα στο πεδίο, ή καλύτερα στα διάφορα πεδία. Είναι ο πρακτικός έλεγχος των κανόνων του κοινωνικού παιχνιδιού (βλ. περισσότερα για τα κοινωνιολογικά μοντέλα και ειδικότερα τις θεωρίες του Bourdieu στο κεφάλαιο 7, «Η κοινωνική διάσταση της μετάφρασης», του συγγραμματος *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*].

Έτσι, η μετάφραση είναι μια κοινωνική πρακτική που ασκείται από διαπολιτισμικούς μεσολαβητές, τους μεταφραστές, οι οποίοι διαμορφώνονται από τις προσωπικές τους εμπειρίες, όπως αυτές λαμβάνουν χώρα μέσα στην κοινωνία. Οι ανταγωνισμοί για το κύρος, το συμβολικό κεφάλαιο και τη δύναμη στο πλαίσιο της εκάστοτε λογοτεχνίας αφορούν και τη λογοτεχνική μετάφραση, της οποίας η θέση ποικίλλει, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αναλόγως με τις περιστάσεις.

Θα κλείσουμε την υποενότητα με τις διαφορές μεταξύ γλώσσας και πολιτισμού, με πρώτη και σημαντικότερη αυτή που έχουμε ήδη προαναφέρει, ότι δηλαδή η γλώσσα είναι φορέας του πολιτισμού, εκτός από οργανικό στοιχείο του, ενώ επίσης διαθέτει μεταγλωσσική λειτουργία (αναφορά στη γλώσσα διά της γλώσσας). Η γλώσσα συνιστά, πάντως, διακριτό στοιχείο σε σχέση με τον πολιτισμό, όπως αποδεικνύει η δυνατότητα απώλειας της γλώσσας, λόγου χάρι, με διατήρηση της πολιτισμικής συνείδησης. Ως προς αυτό, και σε συνάρτηση με τις υβριδικές ταυτότητες στο πλαίσιο της διαπολυπολιτισμικότητας, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, αξίζει να σκεφτεί κανείς τη γλώσσα των Ελλήνων της διασποράς (ως παράδειγμα διασπορικών ταυτοτήτων εν γένει). Ποια είναι αυτή η γλώσσα σε σχέση με την ελληνική της μητροπολιτικής Ελλάδας; Πώς η γλώσσα, όπως διατηρείται, συνδέεται με το ελληνικό και το ξένο πολιτισμικό πλαίσιο; Πώς λειτουργεί αυτή η πολλαπλή αλληλεπίδραση σε σχέση με τη μετάφραση; Αλλάζει ο κανόνας της λογοτεχνίας στις κοινότητες της διασποράς; Αλλάζει ο γλωσσικός κώδικάς της; Ο εθνικός κανόνας, αν και εφόσον, υπάρχει, μεταφράζεται; Ή υπάρχει παράλληλος μεταφραστικός κανόνας ανά γλώσσα, αν όχι ανά χώρα; (Δημητρούλια, 2013).

2.1.2. Η μονάδα μετάφρασης στη λογοτεχνική μετάφραση

Οι περισσότεροι θεωρητικοί αναγνωρίζουν το κείμενο ως μονάδα μετάφρασης σε κάθε μετάφραση, εκκινώντας από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Το κείμενο θεωρείται η έσχατη (ultime) μονάδα ανάλυσης (Toury, 1995· Hatim & Mason, 1990). Αν το αξίωμα αυτό ισχύει γενικά στη μετάφραση, δεν υπάρχει καμία απολύτως αμφιβολία ότι ισχύει ακόμη περισσότερο στη λογοτεχνική μετάφραση: η μονάδα μετάφρασης δεν μπορεί να είναι άλλη από το κείμενο, στο σύνολό του, διασυνδεδεμένο μάλιστα με άλλα έργα του ίδιου συγγραφέα (αν όχι και των συγχρόνων του, όπως θα δούμε στην εξέταση των συμφραζομένων), τα ιστορικοπολιτικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα κ.λπ.

Αυτό το δίκτυο σχέσεων του κειμένου περιλαμβάνει λεξιλογικά πεδία που μπορεί να διατάσσονται ποικιλοτρόπως μέσα στο κείμενο, αφηγηματικές τεχνικές, κάθε είδους υφολογικές επιλογές, συνειδητές και λιγότερο συνειδητές όπως θα δούμε στη μελέτη του ύφους, που το συνδέουν με την εποχή, το ρεύμα, με άλλα, εξωλογοτεχνικά πεδία, κ.λπ. Επομένως, το πρώτο και σημαντικότερο βήμα στη μεταφραστική διαδικασία και ειδικότερα στο πρώτο στάδιο της κατανόησης, είναι η ανάγνωση ολόκληρου του κειμένου – με τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται και στο κεφάλαιο 4. Η *ανάγνωση* είναι ένα πολύ σημαντικό στάδιο της μεταφραστικής πράξης, καθώς ο μεταφραστής δεν διαβάζει ως απλός αναγνώστης, αλλά επαγγελματικά, ως μεταφραστής (Δημητρούλια, 2013): εντοπίζει τα προβλήματα, τις ιδιαιτερότητες του κειμένου, με κάποιον τρόπο «διαβάζει-μεταφράζει» «προ-μεταφράζει», όπως λέει ο Bergman (1984: 248). Η κατά τον Newmark, «αρχίζει κανείς διαβάζοντας το πρωτότυπο για δύο λόγους: πρώτον, για να καταλάβει τι λέει· δεύτερον, για να το αναλύσει από τη σκοπιά του μεταφραστή, που είναι διαφορετική από του γλωσσολόγου ή του κριτικού λογοτεχνίας» (1988, 11). Στην πραγματικότητα, ο μεταφραστής προσεγγίζει το κείμενο και ως κριτικός λογοτεχνίας, όπως θα δούμε, αφού η κριτική, ως ερμηνεία, ιδεωδώς εμπεριέχεται στη μετάφραση. Αλλά η πρώτη του ανάγνωση είναι όντως επαγγελματική, «μεταφραστική», αφού προσπαθεί να αποκτήσει μια γενική εικόνα του κειμένου, που θα του επιτρέψει στη συνέχεια αφενός να εμβαθύνει και αφετέρου να διευρύνει την προσέγγισή του.

Κάνουμε λόγο για πρώτη ανάγνωση, επειδή στην πραγματικότητα δεν υπάρχει μία, ιδιαίτερη ανάγνωση του μεταφραστή, αλλά πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους αναγνώσεις, σε όλη τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας. Οι αναγνώσεις αυτές μάλιστα, που σταματούν με την τελευταία διόρθωση και μόνο (εκτός αν προσμετρήσουν και τις μετά την έκδοση αναγνώσεις...), στοχεύουν στην *ανάγνωση από τον άλλον*, τον αναγνώστη της μετάφρασης. Το μετάφρασμα ορίζεται δηλαδή ως σημείο συνάντησης δύο προσλήψεων, του ξένου κειμένου από τον μεταφραστή και του μεταφρασμένου από τον αναγνώστη. Έτσι, τα πλαίσια συγκρότησης του νοήματος πολλαπλασιάζονται. Κατά τον Wolfgang Iser, υπάρχει αλληλεπίδραση ανάμεσα στις δομές του κειμένου, που αποσκοπούν στην κινητοποίηση με έναν τρόπο της ευαισθησίας του αναγνώστη και των γνωσιακών και συγκινησιακών χαρακτηριστικών του, που εγγράφεται ο ίδιος στις δομές του κειμένου: του λανθάνοντος αναγνώστη (1985, 47-76).

Ορισμένες αναγνώσεις του μεταφραστή, πάντως, αφορούν σαφώς μεταφραστικές υπομονάδες, στις οποίες εστιάζει στη συνέχεια, αφού δηλαδή πρώτα έχει προσεγγίσει συνολικά το κείμενο. Ο Paul Bennett ονομάζει τη μονάδα μετάφρασης *μεταφραστικό άτομο* (translation atom) και εκείνο το τμήμα του κειμένου-πηγή στο οποίο κάθε φορά ο μεταφραστής εστιάζει την προσοχή του *μεταφραστική εστία* (translation focus), με τη μεταφραστική εστία να είναι συνηθέστερα η *πρόταση*. Η Malmkjær συμφωνεί ότι «η πρόταση είναι μια μονάδα την οποία μπορεί κανείς να διαχειριστεί σε επίπεδο προσοχής» (1998, 286). Το κείμενο είναι έτσι, κατά τον Bennett και πάλι, η *μακρομονάδα*, η μεγαλύτερη γλωσσική μονάδα την οποία χρειάζεται να λαμβάνει υπόψη του ο μεταφραστής στις αποφάσεις του

(1994: 13) – εφόσον η μετάφραση είναι, όπως έχουμε ήδη δει στο κεφάλαιο 1, μια διαδικασία λήψης αποφάσεων. Ο μεταφραστής δουλεύει όμως με μικρότερα τμήματα, για λόγους που σχετίζονται με τις δυνατότητες της εργαζόμενης μνήμης, γνωσιακούς δηλαδή. Τα τμήματα αυτά είναι δυναμικά, μπορεί να αλλάζουν ως προς την έκταση τόσο από μεταφραστή σε μεταφραστή, σε συνάρτηση προς την πρωτογενή και την επαγγελματική του έξη, όσο και στον ίδιο μεταφραστή κατά περίπτωση, ή αναλόγως με τις ανάγκες του κειμένου. Πρέπει όμως να έχει πάντα κατά νου κανείς ότι η μονάδα-εστία πρέπει να είναι η κατάλληλη για τη λειτουργία την οποία θα επιτελέσει (Toury, 1995, 88).

Στη συνέχεια, θα δώσουμε ένα ελληνικό παράδειγμα που δείχνει πώς το κείμενο είναι η μακρομονάδα μετάφρασης, ασχέτως από τα επιμέρους στοιχεία του. Το απόσπασμα που ακολουθεί προέρχεται από το διήγημα του Παπαδιαμάντη «[Όνειρο στο κύμα](#)»:

Ο κυρ Μόσχος είχε ως συντροφιάν το τσιμπούκι του, το κομβολόγι του, το σκαλιστήρι του και την ανεψιάν του την Μοσχούλαν. Η παιδίσκη θα ήτον ως δύο έτη νεωτέρα εμού. Μικρή επήδα από βράχον εις βράχον, έτρεχεν από κολπίσκον εις κολπίσκον, κάτω εις τον αιγιαλόν, έβγαζε κοχύλια κ' εκυνηγούσε τα καβούρια. Ήτον θερμόαιμος και ανήσυχος ως πτηνόν του αιγιαλού. Ήτον ωραία μελαχροινή, κ' ενθύμιζε την νύμφην του Άσματος την ηλιοκαυμένην, την οποίαν οι υιοί της μητρός της είχαν βάλει να φυλάη τ' αμπέλια· «Ϊδού εί καλή, η πλησίον μου, ιδού εί καλή· οφθαλμοί σου περιστεραί...». Ο λαιμός της, καθώς έφεγγε και υπέφωσκεν υπό την τραχηλιάν της, ήτον απείρως λευκότερος από τον χρώτα του προσώπου της.

Ο μεταφραστής οφείλει να αντιμετωπίσει συνολικά το ζήτημα της καθαρεύουσας, ειδικά μάλιστα που σε άλλες γλώσσες δεν παρατηρείται αντίστοιχο φαινόμενο. Καλείται επίσης να διαχειριστεί τη διαβάθμισή της, όπως εδώ προκύπτει από το παράθεμα του *Άσματος* *Ασμάτων* σε σχέση με την απλή καθαρεύουσα της αφήγησης – και τη δημοτική των διαλόγων, αποτύπωμα της εντοπιότητας, άρα της αυθεντικότητας. Προβληματίζεται για την απόδοση της διακειμενικότητας, η οποία λαμβάνει και τη μορφή παράφρασης, ενταγμένης στο κείμενο, και ρητού παραθέματος και η οποία χρήζει συστηματικής αντιμετώπισης. Σημαντικά ζητήματα στην προβληματική του είναι το ζήτημα των κύριων ονομάτων εν προκειμένω, που είναι φορείς πολλαπλής σημασίας (η οποία σε έναν απλό μεταγραμματισμό χάνεται), η μετάφραση των εικόνων, η απόδοση της ιδιαίτερης σύνταξης του Παπαδιαμάντη, η οποία πέραν του ρυθμού είναι φορέας σημασίας επίσης, καθώς και η απόδοση των συνδηλώσεων. Αντίστοιχα επισημαίνει κανείς και τη βαρύτητα που μπορεί να έχουν οι συνδηλώσεις στη μετάφραση του κειμένου, οι οποίες όμως και πάλι πρέπει να αντιμετωπιστούν συστηματικά. Όλα αυτά αναδεικνύουν την ανάγκη κριτικής ανάγνωσης και ερμηνείας του σύνολου κειμένου, ως εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεσης για την ανάπτυξη της *δημιουργικότητας* του μεταφραστή, η οποία ενέχει, όπως θα δούμε, τόσο συνειδητές όσο και ασυνειδητές πτυχές. Παράλληλα, όμως, πιστοποιούν και την ύπαρξη μεταφραστικών εστιών, μέσα από την επεξεργασία των οποίων προχωρά η μεταφραστική διαδικασία.

2.1.3. Η μετάφραση ως δημιουργική διαδικασία

Όπως αποδεικνύεται από τον ορισμό της: «δημιουργικότητα είναι η ικανότητα να παράγει κανείς έργο που είναι την ίδια στιγμή καινούργιο (π.χ. πρωτότυπο, μη αναμενόμενο) και κατάλληλο (π.χ. χρήσιμο, προσαρμοσμένο στις δεσμεύσεις μιας εργασίας)» (Sternberg & Lubart 2004, 3, το παραθέτει η Lucía Aranda 2009: 23-4), η δημιουργικότητα συνδέεται εξ ορισμού με τη μετάφραση. Ο ορισμός αυτός συμφωνεί με τη σχετική διαπίστωση της Kitty

Van Leuven - Zwart, η οποία μελετά την ψυχολογική διάστασή της, ότι η δημιουργικότητα ορίζεται πάντα με αναφορά στο παραγόμενο προϊόν. Η ίδια υποστηρίζει ότι η πρωτοτυπία, στη σχέση της με τις υφιστάμενες δομές που ορίζουν την καταλληλότητα, παρουσιάζει μια παραδοξότητα, όπως και η ασύνειδη διεργασία με την επίγνωση ενός στόχου, ο συνδυασμός πάθους και αντικειμενικότητας (Schottländer 1972, 160), τυχειότητας και τάξης (Joerges 1977, 191, παρατίθενται αμφότεροι από τη Leuven-Zwart 1991, 92-3). Τα στοιχεία αυτά χαρακτηρίζουν και τη λογοτεχνική μετάφραση: ο μεταφραστής παράγει ένα έργο που είναι μαζί καινούργιο αλλά και κατάλληλο, προσαρμοσμένο στις δεσμεύσεις του ξένου κειμένου· (μπορεί να) δουλεύει με πάθος, με αγάπη για τον συγγραφέα και το κείμενο, αλλά (οφείλει) να διατηρεί την αντικειμενικότητά του σε επίπεδο ερμηνείας, λόγου χάρη.

Σε κάθε περίπτωση, η δημιουργικότητα του μεταφραστή, η οποία αφορά όλους τους τύπους κειμένων στη μετάφραση (Βλαχόπουλος 2010), είναι ιδιαίτερα σημαντική στην περίπτωση προβλημάτων, όπως αυτά που εντοπίσαμε στο παράδειγμα του Παπαδιαμάντη, και όχι στις περιπτώσεις όπου μια απλή, κυριολεκτική, κατά λέξη μετάφραση επιτρέπει την επικοινωνία. Προϋπόθεσή της ωστόσο είναι ο εντοπισμός των προβλημάτων και επομένως η κριτική, ερμηνευτική ανάγνωση που θα τα αναδείξει. Η ανάγνωση αυτή είναι ανάγνωση του κειμένου μέσα στο συγκεκριμένο του, μια ανάγνωση που φέρνει δηλαδή στο προσκήνιο τη *διαλογικότητα* (dialogism) του κειμένου καθαυτό και της μετάφρασής του επίσης (Μπαχτίν 1995 και 2000). Ως διαλογικότητα ορίζονται, κατά τον ρώσο θεωρητικό και ιστορικό της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν και τον κύκλο του, οι σχέσεις διαλόγου που διατηρεί κάθε λόγος, κάθε εκφώνημα ως μονάδα λεκτικής επικοινωνίας, με τους λόγους που προηγούνται, αλλά και έπονται, ως μετασχηματισμός του ίδιου αυτού λόγου μέσα στην αδιάλειπτη και γενικευμένη ροή των λόγων στην επικοινωνία. Για τον Μπαχτίν και τον Βαλεντίν Βολοσίνοφ, ο διάλογος ενυπάρχει σε όλες τις μορφές λόγου, όσο και αν αυτές φαίνονται μονολογικές. Κάνουν λόγο για *εσωτερικό διάλογο*, ενώ ο γνωστός μας διάλογος είναι ο *εξωτερικός*. Η αντίληψή τους, η οποία εισάγει την *κοινωνία* και τον *άλλον* στην καρδιά του λόγου, είναι φιλοσοφικής τάξεως και αφορά την υποκειμενικότητα: το μπαχτινικό υποκείμενο είναι πολλαπλό και ορίζεται από τις διαλογικές σχέσεις του με τους άλλους, πρόσωπα και πράγματα, όπως ο Ρασκόλνικοφ στον Ντοστογιέφσκι. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαία η συσχέτιση των θεωριών του Μπαχτίν για τη διαλογικότητα με την ψυχανάλυση και δη τη λακανική, η οποία νωρίς επισημάνθηκε.

Πιο συγκεκριμένα στη λογοτεχνία, ο διάλογος αυτός δεν σημαίνεται αναγκαστικά με κάποιον τρόπο μέσα στα κείμενα, ούτε ορίζει τον *άλλον* του διαλόγου ως υπαρκτό και συγκεκριμένο. Το κείμενο κατά τον Μπαχτίν έχει δύο γνωρίσματα: την επαναληψιμότητα, το γεγονός δηλαδή ότι μπορεί να μετασχηματίζεται και να επανέρχεται διαρκώς στην αδιάλειπτη επικοινωνιακή ροή την οποία προαναφέραμε, και τη μοναδικότητά του. Το κείμενο, δηλαδή, είναι μοναδικό στη συγκεκριμένη περίπτωση επικοινωνίας και με τους όρους με τους οποίους στην οποία παράγεται, αλλά και μη μοναδικό εφόσον μπορεί να αναπαράγεται, με μετασχηματισμούς και μετατοπίσεις επ' άπειρον. Ο συγγραφέας είναι, κατά τον Μπαχτίν, ένας ομιλητής που διαρκώς αναδιαμορφώνεται από τη συμμετοχή του στην επικοινωνιακή ροή των εκφωνημάτων. Τα είδη διαθέτουν και τη σταθερότητα της αρχαϊκής τους μνήμης και τη ρευστότητα που τους προσδίδει το γεγονός ότι πραγματώνονται ξανά και ξανά σε κάθε νέο έργο. Τα πρόσωπα, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, ορίζονται διά του λόγου, που λειτουργεί απελευθερωτικά.

Στη μετάφραση, τώρα, που μας αφορά συγκεκριμένα, ο λόγος του ξένου κειμένου διαλέγεται με τα άλλα έργα του συγγραφέα, με άλλα έργα της εποχής του, με τη συλλογική οργάνωση λόγου της εποχής του, με το συγκεκριμένο είδος στο οποίο ανήκει το έργο και τις συμβάσεις του, με όλα όσα θα το μετασχηματίσουν στο μέλλον· στο πλαίσιο του, ο συγγραφέας διαλέγεται με τα πρόσωπά του και με τον αναγνώστη του, επομένως και με τον μεταφραστή του. Η διαλογικότητα υφαίνει ως εκ τούτου τα συμφραζόμενα του έργου, το συγκεκριμενοποιεί (contextualization). Ο μεταφραστής πρέπει να αντιληφθεί πλήρως τη

συγκειμενοποίηση αυτή, η οποία εκφράζεται στον λόγο, προκειμένου να αποσπάσει το κείμενο από το συγκείμενο αναφοράς του και να το εντάξει σε μια νέα γλώσσα και έναν νέο πολιτισμό, να το ανασυγκειμενοποιήσει (recontextualization) σε έναν νέο πολύτροπο λόγο (House 2006· Δημητρούλια 2012).

2.2. Διαλογικότητα I: Το συγκείμενο

Η μονάδα μετάφρασης στη λογοτεχνική μετάφραση είναι, όπως είδαμε, το κείμενο, όχι η πρόταση και πολύ περισσότερο η λέξη, που είναι λειτουργικές και σημαντικές σε επίπεδο μεθοδολογικό. Αντιθέτως, το κείμενο, προκειμένου να γίνει πλήρως κατανοητό, και αφού οριστεί το γένος/είδος του που επηρεάζει πρωταρχικά τη μετάφραση, οφείλει να τοποθετηθεί στο corpus του συγγραφέα και στο συγκειμενικό και διακειμενικό του δίκτυο. Αυτό ακριβώς προϋποθέτει μια πολύ συστηματική δουλειά από την πλευρά του μεταφραστή, μια δουλειά ποικίλης ανάγνωσης που προηγείται της αναδιατύπωσης και υποστηρίζει την κατανόηση. Στην προσπάθειά του αυτή της ερμηνείας και της κατανόησης συνεπικουρείται από μια σειρά πηγές, οι οποίες τον υποστηρίζουν σε επίπεδο τεκμηρίωσης, έντυπες και ηλεκτρονικές.

Το συγκείμενο, το οποίο είναι αντικείμενο πολλών και διαφορετικών επιστημών (House 2006) και μικρή σχετικά θέση κατέχει, αυτό καθαυτό και όχι ως γενικότερη έννοια, στις μεταφραστικές σπουδές (Baker 2006· Melby & Foster 2010), διακρίνεται σε γλωσσικό περικείμενο (cotext) και ευρύτερο πολιτισμικό συγκείμενο (context). Το γλωσσικό περικείμενο το είδαμε στην περίπτωση του αποσπάσματος του Παπαδιαμάντη, όπου η παράγραφος αποτελούμε το άμεσο γλωσσικό περικείμενο της πρότασης. Το πολιτισμικό συγκείμενο, τα ευρύτερα συμφραζόμενα της εποχής, του είδους, της δημιουργίας του συγγραφέα δίνουν εξαρχής σημαντικές πληροφορίες για το κείμενο, επικαθορίζουν δηλαδή το νόημα. Έτσι, στην περίπτωση του Παπαδιαμάντη, που είδαμε προηγουμένως, είναι σημαντικό ο μεταφραστής να γνωρίζει ότι πρόκειται για *ηθογραφικό διήγημα*. Η ηθογραφία εμφανίζεται στην Ελλάδα με τον Γεώργιο Βιζυηνό και τον διαγωνισμό της *Εστίας*, σε συνομιλία με το ρεύμα του ρεαλισμού στην Ευρώπη, στην Αγγλία, τη Γαλλία, κυρίως όμως στη Γερμανία για την περίπτωση του Βιζυηνού. Αντίθετα, ο Παπαδιαμάντης δεν έχει καμία σχέση με τη Γερμανία, μιλά γαλλικά και αγγλικά και είναι, ως συστηματικός μεταφραστής των εφημερίδων, σε επαφή με την τρέχουσα λογοτεχνική, αλλά και επιστημονική, πραγματικότητα των δύο αυτών γλωσσών-πολιτισμών. Ο μεταφραστής μπορεί να παρακολουθήσει αν θέλει την επιμέρους συζήτηση για τις τάσεις της ηθογραφίας, ειδυλλιακή και ρεαλιστική. Το σημαντικό είναι να κατανοήσει τη δέσμευση που το είδος επιβάλλει στον Παπαδιαμάντη, όσον αφορά τη γλώσσα, πρώτα και κύρια, αλλά και το λαογραφικό στοιχείο στη συνέχεια. Είναι η πρώτη προσπάθεια απελευθέρωσης από τα δεσμά της καθαρεύουσας, η οποία όμως συνεχίζει να είναι η –υποχρεωτική– γλώσσα της πεζογραφίας, της διηγηματογραφίας. Ανεκτή είναι μόνο η παρένθεση της δημοτικής στους διαλόγους, φόρος τιμής στον λαό που αποκτά θέση στην ιστορία και στη λογοτεχνία στον 19ο αιώνα – η σύνδεση του λαϊκού στοιχείου με τον ρομαντισμό, η επίδραση του οποίου δεν είναι καθόλου αμελητέα στον Παπαδιαμάντη, οδηγεί και στο λαογραφικό στοιχείο που αναδεικνύεται με την επιστήμη της λαογραφίας.

Ο λόγος της ηθογραφίας συνδέει τον Παπαδιαμάντη με την εποχή και τους ομοτέχνους του, αλλά και τον διακρίνει και από αυτούς. Πρόκειται για τον ιδιαίτερο λόγο του συγκεκριμένου κειμένου, όπως εντάσσεται στον ιδιαίτερο λόγο του συγγραφέα: όλα ξεκινούν από τη γλώσσα και καταλήγουν σε αυτήν, το ίδιο και η ανάλυση του συγκεκριμένου. Ο μεταφραστής αναδημιουργεί τα πολιτισμικά συμφραζόμενα για να καταλήξει στα γλωσσικά συμφραζόμενα και να αναδιατυπώσει συνολικά το κείμενο μέσα σε νέο συγκείμενο. Στην αναδημιουργία αυτή των αρχικών συμφραζομένων υπάρχουν δύο στάδια. Ως τώρα αναφερόμαστε στην κατανόηση. Έπεται, εν όψει της αναδιατύπωσης, η αναγωγή σε

συγγραφείς του ίδιου είδους και της ίδιας, σχετικά, περιόδου, στη γλώσσα του μεταφραστή, το έργο των οποίων αντιμετωπίζεται ως ενδεχόμενη δεξαμενή γλωσσικών και υφολογικών επιλογών, ή και απαραίτητο στάδιο, εντέλει, για την απόρριψή τους εν όψει μιας εντελώς διαφορετικής στρατηγικής. Το πρώτο στάδιο, της κατανόησης, παραπέμπει στην ad hoc γνώση που οφείλει να αποκτήσει ο μεταφραστής αναλόγως με το θέμα, η οποία συμπληρώνει την – αναγκαστική – ευρυμάθειά του μεταφραστή λογοτεχνίας. Ως προς την τεκμηρίωση, το διαδίκτυο, ειδικά για μικρές γλώσσες, όπως η ελληνική, αλλά και για όλες τις γλώσσες, δεν είναι σε καμία περίπτωση πανάκεια. Τα έντυπα, λεξικά και βιβλία αναφοράς, ειδικά επιστημονικά βιβλία είναι πολύτιμοι σύμβουλοι, όπως επίσης και οι διαπροσωπικές συνομιλίες με τους ειδικούς, αλλά και η λογοτεχνία (για το κυνήγι, λόγου χάρι). Τα προβλήματα αρχίζουν όταν οι όροι και ακόμη περισσότερο οι έννοιες δεν υπάρχουν (βλ. *Ladmiral* παραπάνω) ή υπάρχει αστάθεια ορολογίας, κάτι σύνηθες στην Ελλάδα, ή το πολιτισμικό στοιχείο είναι πολύ έντονο και εντοπισμένο σε έναν πολιτισμό (το αγγλικό κυνήγι, για παράδειγμα, που θα δούμε σε ένα παράδειγμα στη συνέχεια, και δεν έχει ρίζες στην Ελλάδα). Τη μετάφραση του πολιτισμικού στοιχείου θα τη δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, το κεφάλαιο 3. Αυτό δεν αναιρεί φυσικά τη χρησιμότητα του διαδικτύου, που αποτελεί, στις διάφορες εκδόχές του (βλ. το κεφάλαιο Η τεχνολογική διάσταση της μετάφρασης, στο εγχειρίδιο *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*) ανεξάντλητη πηγή πληροφορίας και, ενδεχομένως, γνώσης.

Το δεύτερο στάδιο, της αναδιατύπωσης, αφορά την οργανική σχέση του μεταφραστή λογοτεχνίας με τη δική του λογοτεχνία, τη λογοτεχνία που είναι γραμμένη στη μητρική του γλώσσα ή/και στη γλώσσα προς την οποία μεταφράζει (για να είμαστε συνεπείς με τις αναφορές μας στην διαπολυπολιτισμικότητα), μια σχέση μείζονος σημασίας και για τη γενικότερη σχέση του με τη δική του γλώσσα. Στο σημείο αυτό, πρέπει να υπογραμμίσουμε πάντως ότι το κάθε κείμενο αποτελεί έναν διαφορετικό κόσμο και διαλέγεται διαφορετικά με τον κόσμο. Αυτό σημαίνει ότι δεν μεταφράζουμε μόνο κλασικά έργα, όπως του Παπαδιαμάντη, που έχουν ήδη τοποθετηθεί γραμματολογικά και δίνουν έναν προσανατολισμό στον μεταφραστή όσον αφορά τις επιλογές του. Επίσης, όλα τα κείμενα δεν προσφέρονται με τον ίδιο τρόπο για αναλύσεις βοηθητικές σε σχέση με το είδος τους, ειδικά στον μοντερνισμό και ακόμη περισσότερο στον πολυσυλλεκτικό μεταμοντερνισμό. Παραθέτουμε έτσι, στη συνέχεια, ένα απόσπασμα σύγχρονου μυθιστορήματος, όπου το συγκεκριμένο είναι επίσης πολύ σημαντικό, αλλά εντελώς διαφορετικής μορφής. Η διαλογικότητα του κειμένου ορίζεται ως διάλογος της λογοτεχνίας με τις επιστήμες, στο πλαίσιο εντέλει μιας δια-λογικότητας/διαρρηματικότητας (interdiscursivity), αλλά και διακειμενικότητας. Είναι ένα απόσπασμα από το –αστυνομικό;– μυθιστόρημα του Antoine Bello *Έρευνα για την εξαφάνιση της Εμιλί Μπρυνέ* (2015).

Ακολουθεί η μετάφραση δύο αποσπασμάτων, στα οποία ο καλύτερος ερευνητής της αστυνομίας, ο οποίος έχει συνταξιοδοτηθεί μετά από έναν τραυματισμό του που του προκάλεσε σοβαρή αμνησία, ανακρίνει τον ύποπτο δολοφονίας, καθηγητή των νευροεπιστημών, ειδικευμένο στη μνήμη.

- Αρχικά θα ήθελα να μου αφηγηθείτε τα γεγονότα του σαββατοκύριακου, από την αναχώρηση της συζύγου σας το Σάββατο το πρωί ως τη στιγμή όπου αποφασίσατε να πάτε στην αστυνομία.

- Φοβάμαι ότι είναι η δική μου σειρά τώρα να ζητήσω συγγνώμη. Έχω όλη την καλή διάθεση, αλλά αδυνατώ να σας απαντήσω. Όταν ξύπνησα σήμερα το πρωί διαπίστωσα ότι δεν θυμάμαι το παραμικρό από όσα έγιναν τις τρεις τελευταίες μέρες. Ο φύλακας άγγελός μου, ο επιθεωρητής Σαρινιόν, μου αφηγήθηκε πώς βρέθηκα στο νοσοκομείο. Καταλαβαίνω ότι η γυναίκα μου εξαφανίστηκε αλλά δεν είμαι δυστυχώς σε θέση να σας βοηθήσω.

Δεν έδειχνε καν να τον πειράζει. Του επεσήμανα ότι η αμνησία του ήταν πολύ βολική.

- Και πόσο ερμηνεύσιμη όμως!, διαμαρτυρήθηκε. Είναι σύνηθες τα θύματα κακοποίησης να καταφεύγουν στην αμνησία. Δύσκολα μπορεί κανείς να τους το προσάγει αυτό, δεν συμφωνείτε;

- Μα φυσικά. Συμπάσχω μάλιστα ακόμη περισσότερο καθώς πάσχω κι εγώ από μια κάπως ιδιαίτερη μορφή αμνησίας.

- Αλήθεια; Τι απίστευτη σύμπτωση! Τι είδους αμνησία, αν μου επιτρέπετε;

- Προχωρητική. Μετά από ένα ατύχημα που συνέβη πέρσι, η μνήμη μου δεν μπορεί πλέον να δημιουργήσει νέες αναμνήσεις. Ξυπνώ κάθε πρωί έχοντας ξεχάσει εντελώς τα γεγονότα της προηγούμενης μέρας.

- Μην παραπονιέστε. Υπάρχουν οξείες περιπτώσεις όπου ο ασθενής δεν θυμάται τι έκανε πριν από πέντε λεπτά. Ο γιατρός σας σας εξήγησε τη λειτουργία της μνήμης; Μα τι λέω, ο ανόητος! Και να σας την εξήγησε, δεν θα τη θυμάστε.

Ενέτεινα την προσοχή μου, σκεπτόμενος ότι πολύ θα χαιρόμουν αύριο να διαβάσω τις αναλυτικές αυτές εξηγήσεις του Μπρυνέ, μετά τις συγκεχυμένες εξηγήσεις της Μόνικας.

- Η αμνησία σας προκαλείται από μια απορρύθμιση του ιππόκαμπου. Πολύ σχηματικά, τα σήματα που δέχονται οι αισθήσεις σας κατευθύνονται κανονικά προς τον εγκέφαλό σας μέσω ενός ιεραρχικού συστήματος – συγχωρέστε μου την παρομοίωση– αντίστοιχου με αυτού μιας μεγάλης εταιρείας. Σε κάθε όροφο συναντά κανείς ένα σωρό υπαλλήλους γεμάτους ζήλο που βάζουν τα δυνατά τους να διεκπεραιώσουν όσο το δυνατόν περισσότερους φακέλους στο δικό τους επίπεδο, ώστε να μη βάλουν σε κόπο τους ανωτέρους τους στο επάνω πάτωμα. Οι περισσότεροι φάκελοι δεν προχωράνε πέρα από τον πρώτο όροφο. «Με ρωτάνε τι ώρα είναι; Ε, δίνω εντολή στα μάτια να γυρίσουν προς τον καρό.». Ας φανταστούμε τώρα ότι ένας υπάλληλος σκοντάφτει σε ένα πρόβλημα με το οποίο δεν βγάζει άκρη. «Με ρωτάνε τι καιρό κάνει στο Τιμπουκτού. Δεν έχω την παραμικρή ιδέα!». Την ίδια στιγμή, στο διπλανό γραφείο, ένας από τους συναδέλφους του κοιτάζει συλλογισμένος κι απορημένος ένα δελτίο καιρού του Τιμπουκτού κι αναρωτιέται τι να το κάνει. Ανεβάζουν λοιπόν κι οι δυο τους φακέλους τους στον δεύτερο όροφο, όπου ένας ανώτερος υπάλληλος ενώνει τα δύο μισά του προβλήματος. Στη διαδικασία αυτή, ο ιππόκαμπος καταλαμβάνει τον τελευταίο όροφο. Σ' αυτόν φτάνουν μόνο οι πληροφορίες που τα κατώτερα κλιμάκια δεν κατάφεραν να οργανώσουν σε γνωστές αλληλουχίες, με άλλα λόγια κάθε τι καινούργιο. Αποθηκεύει λοιπόν τις πληροφορίες αυτές στο νεοφλοϊό, κυρίως κατά τις φάσεις του ύπνου. Στην περίπτωση σας, ο ιππόκαμπος δεν αναγνωρίζει το καινούργιο και έτσι δεν μπορεί να το μετασχηματίσει σε αναμνήσεις.

(Η πένα μου αδικεί την εξαιρετικής καθαρότητας παρουσίαση του Μπρυνέ).

- Δεν φαίνεστε να υποφέρετε από σοβαρές λειτουργικές διαταραχές, συνέχισε. Συμπεραίνω ότι μπορεί ο ιππόκαμπος σας να έχει υποστεί βλάβη, ο νεοφλοϊός σας όμως είναι άθικτος. Αυτό σημαίνει ότι έχετε διατηρήσει τη

διαδικαστική μνήμη σας –ξέρετε να κολυμπάτε και να οδηγείτε– και ότι προφανώς έχετε πρόσβαση σε όλες τις αναμνήσεις σας προ του ατυχήματος.

- Ακριβώς. Πριν από λίγο αναγνώρισα τον επιθεωρητή Σαρινιόν, αλλά αύριο θα έχω ξεχάσει το πρόσωπό του.

- Τόσο το καλύτερο για σας, αστειεύτηκε. Πώς συνέβη το ατύχημα;

Του επανέλαβα την ιστορία όπως μου την αφηγήθηκε η Μονίκ σήμερα το πρωί:

- Προσπαθούσα να πιάσω ένα βιβλίο στριμωγμένο ανάμεσα σε δύο εγκυκλοπαίδειες στο πιο ψηλό ράφι της βιβλιοθήκης μου. Έπεσε πάνω μου το έπιπλο, το οποίο δεν ήταν καρφωμένο στον τοίχο. Με βρήκαν αναίσθητο, θαμμένο κάτω από τα βιβλία.

- Και ποιο έργο επιθυμούσατε διακαώς να πιάσετε;

- Είναι αστείο, την ίδια ακριβώς ερώτηση έκανα στη Μονίκ.

Μια ανθολογία αστυνομικού μυθιστορήματος.

[...]

- Σχεδιάζα να γράψω μια μονογραφία σχετικά με τον Ηρακλή Πουαρό πριν από το ατύχημά μου. Έχετε διαβάσει Αγκάθα Κρίστι;

- Όπως όλος ο κόσμος, υποθέτω.

Ανέφερε χωρίς εμφανή προσπάθεια τις τελευταίες προτάσεις από τους *Δέκα μικρούς νέγρους*: «Όταν θα γαληνέψει η θάλασσα, θα έρθει κόσμος με βάρκες από την ακτή. Δέκα πτώματα και ένα άλυτο αίνιγμα, αυτό θα βρουν στο νησί του Νέγρου.»

- Φρικτά κακογραμμένο, τι λέτε κι εσείς;, πέταξε παραμονεύοντας την αντίδρασή μου.

- Καθόλου. Είναι γραμμένο απλά, ώστε να αναδεικνύεται η συνθετότητα της πλοκής.

- Παρά ταύτα, τα πρόσωπά της είναι πολύ χοντροκομμένα, δεν συμφωνείτε; Ο κατσούφης ταγματάρχης που γύρισε από την Ινδία, ο γυναικός διάδοχος που σκορπίζει από δω κι από κει την περιουσία της οικογένειας... (Κοροϊδευτικά): «Δεν ήταν πραγματικά όμορφη, αλλά ήταν χωρίς αμφιβολία χαριτωμένη, με τα μαύρα της κατσαρά μαλλιά και τα τεράστια μάτια της.» Πολύ αδρή περιγραφή, τι λέτε;

- Ένα καλό αστυνομικό μυθιστόρημα δεν ξεπερνά τις διακόσιες πενήντα σελίδες. Οι πολύ εκτενείς περιγραφές κάνουν κακό στην πλοκή.

- Η βραχυλογία δεν αποκλείει την πρωτοτυπία.

- Και τι θα άλλαζε αν η Ζακλίν ντε Μπελφόρ είχε λακκάκι στο πιγούνι; Αν έμοιαζε με φοβισμένη ελαφίνα ή αν ο ήλιος καθρεφτιζόταν στα πυρόξανθα

μαλλιά της; Το σημαντικό είναι πως ήταν αρκετά ελκυστική ώστε να γοητεύσει τον Σάιμον Ντόουλ αλλά όχι τόσο ώστε να τον κρατήσει.

- Εντάξει. Στην ουσία, η Αγκάθα Κρίστι με μία μόνο προσωπογραφία ασχολήθηκε, του Πουαρό. Κοντοπίθαρος, με ωοειδές κρανίο κι ένα γελοίο μουστάκι που το περιποιείται μετά μανίας...

- Εγώ πάλι θα μιλούσα για τη φαιά ουσία του, την ικανότητά του στη διαλεύκανση και την απaráμιλλη γνώση του της ανθρώπινης ψυχής.

- Έτσι τον βλέπετε;

- Έτσι είναι.

Και γι' αυτό είναι ένας καλός ντετέκτιβ; Ρώτησε ο Μπρυνέ χωρίς να κρύβει τη δυσπιστία του.

- Ο καλύτερος του κόσμου.

- Πώς θα περιγράφατε τη μέθοδό του;

- Το όπλο του Πουαρό είναι ο λόγος. Δημιουργεί αίσθημα εμπιστοσύνης στους υπόπτους και τους μάρτυρες για να τους κάνει να ομολογήσουν αυτά που κρύβουν, ακόμη κι αυτά που και οι ίδιοι αγνοούν. Οι εγκληματίες είναι ανίκανοι να αντισταθούν στον πειρασμό να μιλήσουν για τον εαυτό τους. Ευκαιρίας δοθείσης, ακόμη και οι πιο σκληροί σπάνε και αποκαλύπτουν όσα θα έπρεπε να κρατήσουν μυστικά.

- Θα σας πω όλα όσα ξέρω, υποσχέθηκε ο Μπρυνέ. Όσο για εκείνα που έχω ξεχάσει...

- Θα τα ανακαλύψω, συμπλήρωσα ήσυχα εγώ.

[μετάφραση Τιτίκα Δημητρούλια]

Το συγκεκριμένο απόσπασμα δείχνει πώς στην προκειμένη περίπτωση το μυθιστορηματικό κείμενο, το πιο ζωντανό είδος κατά τον Μπαχτίν, που αντανakλά την εξέλιξη της πραγματικότητας αλλά και της λογοτεχνίας (1995, 26-27), μπορεί να συγκροτεί τον λόγο του σε διάλογο με υποκατηγορίες του, όπως η αστυνομική λογοτεχνία· ειδικότερες υποκατηγορίες, όπως η αστυνομική λογοτεχνία της Άγκαθα Κρίστι· επιστημονικές κοινωνιολέκτους, όπως αυτή των νευροεπιστημών εν προκειμένω· αλλά και τέχνες, αφού το μυθιστόρημα το χαρακτηρίζει, μεταξύ άλλων, το σημασιολογικό δίκτυο του κυνηγιού – το οποίο αναφέρεται στη σχέση μεταξύ των δύο, αστυνομικού και υπόπτου, κυνηγού και θηράματος, στη σχέση του υπόπτου με την εξαφανισθείσα σύζυγό του κ.ά. Το συγκεκριμένο ορίζεται προφανώς εν προκειμένω από το συνολικό έργο του Bello, αλλά και από τη θέση των νευροεπιστημών στο κείμενο, σε συνδυασμό με τη διακειμενικότητα. Στην περίπτωση του επιστημονικού λόγου ή του λόγου σχετικά με το κυνήγι, η τεκμηρίωση μπορεί να λύσει τα προβλήματα. Στην περίπτωση του διαλόγου, που θεωρείται όπως είδαμε ο πιο φυσικός τρόπος επικοινωνίας, έχει σημασία η σχέση του λόγου του αστυνομικού, Ασίλ, με τον λόγο αντίστοιχα του ντετέκτιβ Πουαρό ως προσώπου, και της Άγκαθα ως συγγραφέα. Ο λόγος του συναντά έναν λόγο περί των επιστημών και των τεχνών και οδηγεί σε έναν προβληματισμό, λανθάνοντα, για τη γλώσσα ως πράξη και τη συγκρότηση του υποκειμένου μέσα από τον λόγο, ο οποίος αποκορυφώνεται στο

δικαστήριο, στο τέλος. Τα συμφραζόμενα αποδεικνύονται έτσι «πηγή» (πληροφορίας, πλούτος) και όχι «δέσμευση», όπως ζητούσε η Baker (2006), «ένα σύνολο πόρων» κατά τους Melby & Foster (2010).

Θα κλείσουμε την αναφορά μας στο συγκεκριμένο με μια σύντομη ματιά στην αναμετάφραση (retranslation) και την έμμεση ή διαμεσολαβημένη μετάφραση. Η αλλαγή και η εξέλιξη είναι στη φύση του πολιτισμού και της γλώσσας, με αποτέλεσμα τα γλωσσικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα να μετασχηματίζονται σε μεγαλύτερα ή μικρότερα χρονικά διαστήματα (αναλόγως με τον ρου της Ιστορίας) και κάποιες μεταφράσεις έργων να μοιάζουν γερασμένες. Όπως επισημαίνει ο Gambier η αναμετάφραση είναι, τρόπον τινά, «επικαιροποίηση» ενός μεταφράσματος, η οποία «καθορίζεται από την εξέλιξη των αποδεκτών, του γούστου και των αναγκών τους, των ικανοτήτων τους...» (1994, 413). Όπως επίσης όμως επισημαίνει και ο ίδιος, υπάρχουν και κάποιες μεταφράσεις που δεν γερνούν – ή εν πάση περιπτώσει αργούν πολύ να γεράσουν. Ένα παράδειγμα θα μπορούσε να είναι οι μεταφράσεις από τα ρωσικά του Άρη Αλεξάνδρου, παρότι υπάρχουν και οι αντίθετες απόψεις. Ένα άλλο, η μετάφραση του έργου του Ντοστογιέφσκι *Έγκλημα και τιμωρία* από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, η οποία συνεχίζει να θεωρείται εξαιρετική, έχει γίνει δε από τα γαλλικά – και περνάμε έτσι στην έμμεση μετάφραση. Η μετάφραση από μια άλλη γλώσσα από αυτή του πρωτοτύπου, η έμμεση ή διαμεσολαβημένη μετάφραση, αποτελεί διαχρονικά βάση των διαπολιτισμικών ανταλλαγών, των λογοτεχνικών συμπεριλαμβανομένων (Ringmar 2007· St. André 2008). Η επιτυχία της κρίνεται από τη λειτουργικότητά της στις εκάστοτε συνθήκες και το παραγωγικό της ριζώμα στην ελληνική γλώσσα, όπως στην περίπτωση της παπαδιαμαντικής μετάφρασης, η οποία σύστησε τον Ντοστογιέφσκι στο ελληνικό κοινό και είναι πολύ καλύτερη από άλλες μεταφράσεις του ίδιου έργου που έγιναν από το πρωτότυπο. Διότι αν το ιδεώδες είναι οι μεταφράσεις να γίνονται αδιαμεσολάβητα, δεν είναι καθόλου αυτονόητο ότι οι αδιαμεσολάβητες μεταφράσεις είναι εξ ορισμού καλές. Αντίθετα, πολλά παραδείγματα που αποδεικνύουν ότι η γνώση μιας γλώσσας (και ενός πολιτισμού, ενδεχομένως) δεν αρκεί για να υποστηρίξει μια καλή μετάφραση. Τέλος, η αυτομετάφραση (self-translation) είναι μια ιδιαίτερη μορφή μετάφρασης, εφόσον στην πραγματικότητα ο συγγραφέας ξαναγράφει, με κάποιον τρόπο, το έργο στην άλλη γλώσσα (Δημητρούλια 2014).

2.3. Διαλογικότητα II: Το διακειμένο

Η έννοια της διακειμενικότητας εμφανίστηκε στο προσκήνιο την περίοδο της άνθησης της λογοτεχνικής θεωρίας, στη δεκαετία του 1960, στον κύκλο του περιοδικού *Tel Quel* στο Παρίσι. Ο όρος δήλωνε τον διάλογο των κειμένων, περιέγραφε δηλαδή πώς «... κάθε κείμενο είναι ενσωμάτωση και μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου» (Kristeva 1969, 85). Με άξονα τον Μπαχτίν και τις έννοιές του της διαλογικότητας και της πολυφωνίας, η Julia Kristeva δημιουργεί μια έννοια που αφενός ορίζει το κείμενο ως αλληλεπίδραση άλλων κειμένων, ως διαρκή ενσωμάτωση δηλαδή της κάθε είδους *ετερότητας* στην *ταυτότητα* του κειμένου κατά τη συγκρότησή του· και αφετέρου λειτουργεί ως αναλυτικό εργαλείο για την ερμηνεία του ίδιου αυτού κειμένου. Από κεντρική έννοια στη γλωσσολογία και τη θεωρία της λογοτεχνίας αρχικά, σήμερα αφορά το σύνολο της επικοινωνίας (μπορεί κανείς να φανταστεί τη σημασία της για την περιγραφή του πολυσημειωτικού, παλίμνηστου διαδικτύου).

Δίκτυο, ιστός και βιβλιοθήκη κειμένων του παρελθόντος και του μέλλοντος, μνήμη της γραφής, το ήδη-ειπωμένο/διαβασμένο (*déjà-dit/déjà-lu*), η διακειμενικότητα συνεισφέρει στην εκ του σύνεγγυς ανάγνωση την κοινωνική πλαισίωση, μια πολύτροπη κειμενική-

κοινωνική αναφορικότητα. Είναι συνδεδεμένη διπλά με την ανάγνωση, του συγγραφέα που γράφει (με) τα διαβάσματά του και του αναγνώστη που διαβάζει με τα δικά του. Έχει πάντα συγκεκριμένη λειτουργία, εφόσον είναι συνειδητή, ενταγμένη στο συγγραφικό σχέδιο του δημιουργού και είναι θεμελιώδης για τη συγκρότηση και την πρόσληψη του νοήματος των λογοτεχνικών κειμένων στην ολότητά τους. Η πρόσληψη και η ερμηνεία αυτή συναρτώνται, εντούτοις, προς τον εντοπισμό των διακειμένων, επομένως προς τη μορφή που αυτά λαμβάνουν και το κοινό πλαίσιο αναφοράς που συνδέει τον δημιουργό με τον αναγνώστη, ή με κάποιους αναγνώστες. Η διακειμενικότητα προϋποθέτει «ένα σύνολο κοινών γνώσεων» (Cuddon 2005, 593), που επιτρέπει τον εντοπισμό του διακειμένου, ακόμη κι όταν αυτό είναι παραλλαγμένο, μετατοπισμένο: η διακειμενικότητα δημιουργεί επίπεδα πρόσβασης στο νόημα (Stewart 1980, 1151), συχνά εξαιρετικά πολύπλοκα. Αυτά τα παιχνίδια, ως γνωστόν, δεν αναφέρονται πάντα σε άλλους συγγραφείς, αλλά και σε άλλα έργα του ίδιου δημιουργού, οπότε έχουμε να κάνουμε με *εσωτερική διακειμενικότητα* (internal intertextuality), σε σχέση με την *εξωτερική διακειμενικότητα* (external intertextuality), την οποία ωστόσο ονομάζουμε συνήθως απλώς διακειμενικότητα. Είναι προφανές ότι ο μεταφραστής οφείλει να λαμβάνει υπόψη του όλες τις μορφές διακειμενικότητας στην ανασύσταση του δικτύου, του δεσμού που συνιστά το κείμενο. Αυτό προϋποθέτει τη συστηματική του ενασχόληση με τον συγγραφέα και το έργο, η οποία ωστόσο καταλήγει στην πράξη λόγου που συνιστά η μετάφραση και δεν παραμένει σε θεωρητικό επίπεδο.

Θα δούμε στη συνέχεια τις μορφές διακειμενικότητας τις οποίες οφείλει να εντοπίζει ο μεταφραστής (όταν φυσικά υπάρχουν), ώστε να έχει εποπτεία του διακειμενικού δεσμού που συνιστά το κείμενο κατά τον Barthes (1973) και το μεταφρασμένο κείμενο ειδικότερα κατά τον Venuti (2006). Η διακειμενικότητα μπορεί να αναφέρεται σε ένα θέμα, ένα είδος, ένα δομικό ή εκφραστικό μοτίβο, συνολικά στο ύφος ενός έργου, ενός δημιουργού, ενός ρεύματος, μιας εποχής. Διακειμενική είναι η σχέση του *Οδυσσέα* του Joyce με τον Όμηρο, ή της *Ηλέκτρας* του Giraudoux με την αρχαία τραγωδία και την *Ηλέκτρα* και του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Στις πολλές και διαφορετικές μορφές που ενδύεται η διακειμενικότητα, ρητή (explicite) ή υπόρρητη (implicite), αναλόγως με το αν σημαίνεται ή όχι, συγκαταλέγονται λοιπόν τα ακόλουθα: *παράθεμα* (citation/quotation), *έμμεση αναφορά/υπαινιγμός* (allusion), *παραμίμηση* (pastiche), *παρωδία* (parodie/parody), *λογοκλοπή* (plagiat/plagiarism).¹

Το *παράθεμα* κατά τον Compagnon «επικαλείται την ικανότητα του αναγνώστη, θέτει σε κίνηση τη μηχανή της ανάγνωσης [...] Το παράθεμα σκάβει [το κείμενο] με ένα τρόπο μοναδικό, το διανοίγει, το χωρίζει.» (1979,44) – κι ανοίγει έτσι άλλα μονοπάτια στον αναγνώστη που θα θελήσει να συναντήσει τα άλλα κείμενα. Μπορεί να είναι ρητό, να

¹ Πολύ λειτουργικό για την ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων είναι το κατά Genette μοντέλο των διακειμενικών σχέσεων (1982). Ο Genette μιλά για τους εξής τύπους σχέσεων διασύνδεσης των κειμένων: α. διακειμενικότητα (παράθεμα, παστίς και παρωδία, υπαινιγμός) β. παρακειμενικότητα (το περικείμενο και το επικείμενο, ό,τι δηλαδή συνοδεύει το κείμενο εντός και εκτός βιβλίου· κατά τον ίδιο, η ένωση των δύο συγκροτεί το παρακείμενο γ. μετακειμενικότητα, το σχόλιο για ένα κείμενο, που μπορεί να μην αναφέρεται ρητά δ. την αρχικειμενικότητα, η σχέση με υπερκείμενες κατηγορίες λόγου και λογοτεχνίας, όπως τα γένη και τα είδη λόγου χάρη· η σήμανση της αρχικειμενικότητας είναι συνήθως παρακειμενική ε. την υπερκειμενικότητα, ως μετασηματισμό ενός κειμένου α (υπό-κείμενο) σε ένα κείμενο β (υπερ-κείμενο), για παράδειγμα η Οδύσεια με την Αινειάδα.

σημειώνεται ο συγγραφέας και/ή το έργο αναφοράς, ή, τουλάχιστον, να σημαίνεται, για παράδειγμα με πλαγιασμένους χαρακτήρες ή εισαγωγικά. Έτσι ο αναγνώστης, ακόμη κι αν δεν γνωρίζει το απόσπασμα, αντιλαμβάνεται ότι βρίσκεται μπροστά σε ένα σημείο (συνειδητής) συνύφανσης στην κατασκευή του κειμένου. Αυτή είναι η περίπτωση στο παρακάτω παράθεμα του Βιζυηνού («Το αμάρτημα της μητρός μου») στο διήγημα του Δημήτρη Νόλλα «Τα συγγραφικά δικαιώματα», από τη συλλογή *Το τρυφερό δέρμα* (1982):

Ο ρεπόρτερ έχει σηκωθεί και στέκεται μπροστά στην κρυστάλλινη τζαμόπορτα που βγάζει στη βεράντα του 15ου ορόφου, μονολογώντας, «και υπό το πρόσχημα πτωχού οδοιπόρου κρύπτονται ενίοτε μυστηριώδη όντα πλήρη υπερφυσικών δυνάμεων...»

Μπορεί όμως να είναι και υπόρρητο, είτε επειδή ο συγγραφέας θεωρεί ότι πρόκειται για ευρύτατα γνωστό απόσπασμα, στίχο, φράση, πρόταση· είτε επειδή το εντάσσει στα διακείμενα που δημιουργούν επίπεδα σημασίας, άρα προσωποποιούν με κάποιον τρόπο τον διάλογό του με τον εκάστοτε αναγνώστη. Παράδειγμα υπόρρητου παραθέματος έχουμε στο γαλλικό μυθιστόρημα της Μέλπως Αξιώτη *Ρεπουμπλικ-Βαστίλλη*, όπου η Αξιώτη παραθέτει τους ακόλουθους στίχους χωρίς να δηλώνει την προέλευσή τους από τον *Ερωτόκριτο* και τη λαϊκή ποίηση (2014):

« Et je ressemble à cet oiseau

Qui ressuscite quand il flambe

Qui se consume devient cendre

Et qui rajeunit de nouveau ».

[Εγώ είμαι εκείνο το πουλί που στη φωτιά σιμώνω, καίγουμε, στάχτη γίνουμε και πάλι ξαναγιώνω].

Ο *υπαινιγμός*, εξ ορισμού άδηλος, μπορεί να εμφανίζεται με δύο μορφές. Στη μία, υπάρχει στο κείμενο χωρίς να σημειώνεται (εισαγωγικά, πλαγιασμός κ.λπ.). Στη δεύτερη, μπορεί να είναι φανερός, να είναι λόγου χάρη ένα κύριο όνομα, αλλά και πάλι να έχει υπόρρητη λειτουργία (Ben-Porat 1976, 109). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της δεύτερης περίπτωσης είναι η αναφορά στον Balzac στη *Λέσχη* του Στρατή Τσίρκα, που σχολιάζει την ιδέα του Τσίρκα για το μυθιστόρημα (Αθανασοπούλου 2011). Η ανοιχτότητα του υπαινιγμού οδηγεί, εντούτοις, δυνάμει, σε παραναγνώσεις, ή καλύτερα σε πολύ υποκειμενικές αναγνώσεις.

Τόσο το παστίς, η παραμίμηση, όσο και η παρωδία, αποτελούν μιμήσεις έργου και ύφους. Χωρίς να αναφερθούμε στη διαδρομή της παρωδίας από την Αρχαιότητα ως σήμερα και στην πρόσληψή της από την κριτική, θα διακρίνουμε ανάμεσα στην κωμικής-ειρωνικής πρόθεσης παρωδία και το παστίς, την παραμίμηση, την υιοθέτηση δηλαδή του τρόπου χωρίς καμία ειρωνική –συχνά το αντίθετο– χροιά. Η παρωδία είναι, δηλαδή, η σατιρική παραμίμηση και αμφότερες ενέχουν το στοιχείο της κριτικής. Στην παρωδία θα επιστρέψουμε στη συνέχεια, αφού υπογραμμίσουμε την ιδιαιτερότητα της μετάφρασης ως διακειμενικότητας.

Η μετάφραση αποτελεί, όπως διατείνεται ο Venuti (2006), μια μοναδική περίπτωση διακειμενικότητας, καθώς περιλαμβάνει τριών ειδών διακειμενικές σχέσεις:

- τις σχέσεις του ξένου κειμένου με τα υπόλοιπα κείμενα, στη γλώσσα του και σε άλλες γλώσσες·
- τις σχέσεις του ξένου κειμένου με τη μετάφρασή του·
- τις σχέσεις της μετάφρασης με τα άλλα κείμενα, στη γλώσσα υποδοχής ή σε άλλες.

Συγκροτείται έτσι ένα πολύπλοκο δίκτυο. Εκτός αυτού, όμως, «τα διακειμενικά παιχνίδια εμπλέκουν το σύνολο των κειμενικών παραμέτρων, από τη γενικότερη του είδους στο οποίο ανήκει το κείμενο ως την πιο μικρή λεπτομέρεια της εκφοράς του» (Morel 2006, 12), δημιουργώντας συχνά μεγάλες δυσκολίες στον μεταφραστή, ασχέτως τύπου κειμένου. Αυτές τις δυσκολίες τις αντιμετωπίζει πρώτα και κύρια ο μεταφραστής ως αναγνώστης, αφού η πρόσληψη αποτελεί «καίριο παράγοντα» της διακειμενικότητας (Venuti *ό.π.*, 17)· ή όπως το διατυπώνει ο Riffaterre, που εντοπίζει τη διακειμενικότητα στο επίπεδο της ανάγνωσης, θεωρώντας ότι το κείμενο εμπεριέχει τον αναγνώστη και τις πιθανές αντιδράσεις του, «διακειμενικότητα είναι ο τρόπος πρόσληψης του κειμένου, είναι ο ίδιος ο μηχανισμός πρόσληψης της λογοτεχνίας» (1979, 496). Από τον «διακειμενικό δεσμό» του ξένου κειμένου (Venuti *ό.π.*, 20), που το συγκεκριμενοποιεί εντάσσοντάς το σε μια παράδοση, την οποία συνεχίζει, ενισχύει ή ανατρέπει, στην ανασύστασή του εν λόγω κόμβου/δεσμού στο μεταφρασμένο κείμενο, το διακείμενο συναρτάται λοιπόν κάθε φορά με την αναγνωστική πρόσληψη. Ο αναγνώστης είναι πανταχού παρών και ο μεταφραστής είναι ένας ιδιαίτερος αναγνώστης, όπως είδαμε.

Στο ακόλουθο παράδειγμα από το έργο του Jean Clair *L' hiver de la culture* (2011), το παράθεμα σημαίνεται με εισαγωγικά: *Le grand défaut de la peinture, de la sculpture, c'est qu'elles ne sont pas drôles. «Belle... comme un rêve de pierre » : la beauté du marbre est impossible à déridier. Το ίδιο και στο επόμενο: " A rose is a rose is a rose... ", un bleu est un bleu, un cube est un cube est un cube... Αντίθετα, στην ακόλουθη πρόταση, το διακείμενο είναι απλή αναφορά: Son « Musée imaginaire » est pleinde ces **fatrasies**.*

Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με στίχους του Baudelaire (["La Beauté"](#), [Les fleurs dumal](#)).

La Beauté

Je suis **belle**, ô mortels! **comme un rêve de pierre**,
 Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
 Est fait pour inspirer au poète un amour
 Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
 J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
 Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
 Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
 Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
 Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

Στην περίπτωση αυτή, ο μεταφραστής, αφού εντοπίσει το παράθεμα, ανατρέχει σε μια από τις πολλές υπάρχουσες μεταφράσεις για τον συγκεκριμένο στίχο. Ακολουθούν δύο μεταφράσεις, μια παλαιότερη και μια νεότερη του συγκεκριμένου σονέτου. Στόχος μας είναι να δείξουμε ότι κάθε επιλογή είναι σημαντική, σημαίνει, εφόσον εισάγει πολλαπλές σημασίες στο κείμενο που μεταφράζουμε, όπως αυτές κρυσταλλώνουν το ιδιόλεκτο ενός μεταφραστή, μια εποχή, μια στάση απέναντι στη γλώσσα και στον ποιητή.

Η ομορφιά

Σαν ένα πέτρινο όνειρο είμαι όμορφη, ω θνητοί!
Κι ο κόρφος μου, που να μην πληγωθεί κανείς δεν μένει,
Επλάστηκε, των ποιητών τα στήθη αναθρεμμένη
Με μιαν αγάπη, ωσάν την ύλη, αιώνια και βουβή.

Θρονιάζω σαν ανεξήγητη σφίγγα στον ουρανό
Καθώς οι κύκνοι είμαι λευκή κι έχω καρδιά από χιόνι
Την κίνηση που μεταθέτει τις γραμμές, μισώ,
Και γέλιο ή δάκρυ τη ματιά ποτέ δεν μου θαμπώνει.

Εμπρός στις μεγαλόπρεπές μου στάσεις, οπού λες
Ότι απ' αγάλματα λαμπρά τις παίρνω, οι ποιητές
Τις μέρες τους μες σ' αυστηρές σπουδές θα τις ξοδιάζουν

Γιατί έχω και μαγεύω αυτούς τους υποταχτικούς,
Καθρέφτες που ομορφαίνουνε τα πάντα, θεϊκούς:
Τα μάτια μου που οι λάμψες τους ποτέ δεν σκοτεινιάζουν!
[μετάφραση Κλέων Παράσχος]

Η ομορφιά

Ωραία είμαι, ω θνητοί!, σαν όνειρο που 'ν' από πέτρα
Το στήθος μου, όπου ανεξαιρέτως έχετε πονέσει

Και πληγωθεί όλοι, επλάστηκε στον Ποιητή να εμπνεύσει
Τον έρωτα που ως αιώνια και άφωνα ύλη τον εμέτρα.

Σα σφίγγα ασύλληπτη από νου στον ουρανό έχω θρόνο·
Ενώω χιόνινη καρδιά με κύκνου αγνήν ασπράδα·
Την κίνηση μισώ που των γραμμών τη μέσα ικμάδα
χαλά· δεν κλαίω ούτε γελώ ποτέ, ούτε αλλάζω τόνο.

Ολόσωμη με βλέπουν οι ποιητές να τους ποζάρω
Με το ύφος που έχω δανειστεί απ' τα πιο τρανά μνημεία,
Και τη ζωή τους δίνουν σ' άξενες σπουδές καπάρω·

Των εραστών για να γητεύω τη γλυκιά ηρεμία,
Καθρέφτες έχω αμάλαγους που όλα τα ωραίζουν:
Τα μάτια μου, που τις αιώνιες διαύγειες διυλίζουν.

[μετάφραση Γιώργος Κεντρωτής]

Επίσης σημαίνεται με εισαγωγικά και ο γνωστός στίχος της Γερτρούδης Stein, από το ποίημα "[Sacred Emily](#)", που ορίζει με κάποιον τρόπο την ταυτολογία, δεν αφήνει όμως περιθώρια πολλαπλών μεταφράσεων. Στην πρώτη εκδοχή του, λείπει το αρχικό a: Rose is a rose is a rose is a rose..., όπου το πρώτο ρόδο είναι Ρόουζ, γυναίκα δηλαδή. Στη συνέχεια, η ίδια η Stein χρησιμοποιεί τη δεύτερη εκδοχή, την οποία παραθέτει και ο Clair.

Στην τρίτη φράση, η αναφορά είναι η λέξη *fatrasies*, η οποία, παρότι όχι παράθεμα, σκάβει κυριολεκτικά το κείμενο, εισάγοντας την ποίηση του Μεσαίωνα, στην πλέον φορμαλιστική και ανατρεπτική της μορφή, αφού οι φατρασίες ήταν λετριστικά ποιήματα χωρίς νόημα, φτιαγμένα με βάση τους ήχους· εισάγοντας στη συνέχεια το Κολέγιο της Παταφυσικής και τον Alfred Jarry· και έπειτα το Εργαστήριο Δυνητικής Λογοτεχνίας, τμήμα του Κολεγίου. Έτσι, με μία μόνο λέξη, φατρασίες, εισάγεται ένα ολόκληρο ρεύμα δημιουργίας.

Η πιο δύσκολη για τον μεταφραστή μορφή διακειμενικότητας είναι εντούτοις ο υπαινιγμός, ειδικά όταν είναι παραλλαγμένος. Θα δώσουμε ένα παράδειγμα που αφορά τίτλο ενότητας του Edgar Morin στην *Ανθρωπινότητα της ανθρωπότητας* (2005) και είναι μαζί διακεείμενο και λογοπαίγνιο. Παραφράζει τη γνωστή φράση του André Gide "*Familles, je vous hais*" σε "*Familles, je vous ai !*". Ελάχιστες έως ανύπαρκτες οι δυνατότητες διατήρησης και των δύο στα ελληνικά. Ανακύπτει λοιπόν στο σημείο αυτό το ερώτημα: το διακεείμενο οδηγεί σε σημείωση; Αυτή είναι μια απόφαση την οποία λαμβάνει ο μεταφραστής κατά περίπτωση. Εν προκειμένω, ωστόσο, πρέπει να συνυπολογίσει το γεγονός ότι η αναφορά για τους Γάλλους είναι γνωστή ως μέρος της εγκύκλιας παιδείας τους, και η σημασία της ρήσης του Gide εμπλουτίζει το κείμενο του Morin. Αφού αποτελεί, δηλαδή, μέρος του νοήματος,

προφανώς δεν πρέπει να λείπει από την πρόσληψη του έλληνα αναγνώστη, ακόμη και με την άχαρη, συχνά, μορφή της σημείωσης.

Θα κλείσουμε με τρία ακόμη παραδείγματα διακειμενικότητας. Το πρώτο είναι ένας υπόρρητος υπαινιγμός από το βιβλίο του Jean Clair, που χρήζει σχολιασμού στα ελληνικά, αλλά η πρόσληψή του είναι ήδη προβληματική στα γαλλικά: Il faudrait y voir, non seulement le portrait du seigneur, mais aussi la corvée, non seulement la marmite mais aussi la poule au pot et les gallinacés de la région, dirait plaisamment Georges-Henri Rivière [Έπρεπε να βλέπει κανείς εκεί όχι μόνο το πορτρέτο του άρχοντα, αλλά και την αγγαρεία, όχι μόνο τη χύτρα αλλά και την κοτόσουπα και τα πουλερικά της περιοχής, θα έλεγε αστειευόμενος ο Ζωρζ-Ανρί Ριβιέρ.] Πρόκειται, ενδεχομένως, για υπόρρητη αναφορά στην επιθυμία του Ερρίκου Δ΄ και οι πιο φτωχοί υπήκοοί του να ζουν αξιοπρεπώς, «να έχει κάθε γεωργός μια κότα στο τσουκάλι του».

Το δεύτερο είναι το διακεείμενο ενός τίτλου που δομεί όλο το έργο: είναι ο τίτλος *Για ποιον χτυπάει η καμπάνα*, του Ernest Hemingway (Μετάφραση Ιάσονας Αποστολόπουλος, 1992). Προέρχεται από έναν στοχασμό του μεταφυσικού ποιητή John Donne ([Devotions upon Emergent Occasions and seuer all steps in my Sicknes](#)).

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee.

Κανένας άνθρωπος δεν είναι νησί, πλήρες και άυταρκες. Κάθε άνθρωπος είναι ένα τμήμα της ηπείρου, ένα κομμάτι της στεριάς. Αν ένας σβάλος χώμα παρασυρθεί από τη θάλασσα, η Ευρώπη μικραίνει, σαν να 'χε καταβυθιστεί ένα ακρωτήριο, σαν να χανόταν το αρχοντικό των φίλων σου ή το δικό σου. Ο θάνατος κάθε ανθρώπου με ελαττώνει, γιατί ανήκω στην ανθρωπότητα. Και γι' αυτό μη στέλνεις να ρωτήσεις για ποιον χτυπάει η καμπάνα - χτυπάει για σένα.

Το νόημα του κειμένου του Donne διατρέχει ολόκληρο το έργο του Hemingway και αποτελεί ένα ερμηνευτικό κλειδί και για τον μεταφραστή.

Το τρίτο αφορά μια ιδιαίτερη μορφή διακειμενικότητας, την παρωδία, σατιρική ή μη. Η περίπτωση της μετάφρασης της παρωδίας παρουσιάζει πολύ μεγάλα προβλήματα, αλλά και πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, είτε ως παραμίμηση, οπότε ενδεχομένως δεν εμπλέκεται η μετάφραση του χιούμορ, είτε ως σάτιρα, οπότε εμπλέκεται μετά βεβαιότητας. Θα δώσουμε το παράδειγμα της παρωδίας ενός ποιήματος από ένα έργο που έχει μεταφραστεί πάρα πολλές φορές στα ελληνικά, αλλά και σε άλλες 70 τουλάχιστον γλώσσες, σε πολλές εκδοχές του (διασκευές, αποδόσεις), έχει γίνει θέατρο και κινηματογραφική ταινία και γενικά αποτελεί πλέον ένα παγκόσμιο, όπως φαίνεται, πολιτισμικό κείμενο, την *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* του Lewis Carroll.

Στην *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, στο κεφάλαιο 2, υπάρχει η παρωδία του ηθικοπλαστικού ποιήματος του Isaac Watts, "Against Idleness and Mischief" (1866):

How doth the little busy Bee
Improve each shining Hour,
And gather Honey all the day
From every opening Flower!

How skilfully she builds her Cell!
How neat she spreads the Wax!
And labours hard to store it well
With the sweet food she makes.

In works of Labour or of skill
I would be busy too:
For Satan finds some mischief still
For idle hands to do.

In books, or work, or healthful play
Let my first years be past,
That I may give for every Day
Some good account at last.

Που γίνεται στην *Αλίκη* "How Doth the Little Crocodile":

How doth the little crocodile
Improve his shining tail
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin
How neatly spreads his claws
And welcomes little fishes in
With gently smiling jaws!

Αυτό το ποίημα, που αποτελεί για τον Carroll διακειμένο εύκολα εντοπίσιμο από τον αγγλόφωνο αναγνώστη, παρουσιάζει δυσκολίες όσον αφορά την απόδοσή του σε άλλες γλώσσες με αντίστοιχες πολιτισμικές συνδηλώσεις, που προφανώς δημιουργούν πολλαπλά ζητήματα στη μετάφραση, ειδικά σε σχέση με την έκδοση για την οποία προορίζεται (πλήρη, παιδική, αν παιδική για ποια ηλικία κ.λπ.). Παραθέτουμε τη μετάφρασή του από την Παυλίνα Παμπούδη,² όπως θα περιληφθεί σε αναθεωρημένη έκδοση του κειμένου της (2003), η οποία παραβλέπει τη διακειμενική πτυχή και εστιάζει στο παιγνιώδες του ποιήματος και την παιδικότητά του – με το ερώτημα, άλλωστε, πώς η διακειμενικότητα αυτή θα μπορούσε να αποδοθεί στην προκειμένη περίπτωση, πέραν της δημιουργίας ενός παιδιού τραγουδιού που να γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο στα ελληνικά. Παραμένει ανοιχτό όμως το εζήξ: θα σχολίαζε κανείς και σε τι τύπου έκδοση την αγγλική διακειμενικότητα;

Πώς κάνει ο κροκόδειλος, τον είδες;
Κουνά τη λαμπερή του την ουρά
Και χύνονται του Νείλου τα νερά
Πάνω στις χρυσαφένιες του φολίδες!

Για δες πόσο χαρούμενα μορφάζει!
Για δες! Απλώνοντας τα νύχια τα γαμψά,
Ανοίγει τις μασέλες του κομψά
Και τα ψαράκια με ευγένεια τ' αρπάζει!

² Ευχαριστούμε την κ. Παμπούδη για την παραχώρηση της μετάφρασης του ποιήματος πριν από την έκδοσή του.

Παραθέτουμε επίσης ένα αντίστροφο παράδειγμα, ένα νεοελληνικό ποίημα, καθαρογενές, εύκολα προσπελάσιμο από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό, αλλά πολλαπλά δύσκολο για τον ξένο μεταφραστή. Το ποίημα είναι του Μίμη Σουλιώτη, που υπογράφει ως Κ.Φ. Φαβάκης και λέγεται «Ο εστιάτωρ» (1998, 116):

Ο εστιάτωρ

Εμ, είπες· «Θα τρώω σ' άλλο ρεστοράν, θα μασουλώ αλλού.
Μάγειρον άλλον πάω να βρω στιλπνότερον αυτού.
Κάθε μπουκιά μου μόχα ζέχνει οχετού·
κ' είν' το φαγί μου —αυθαίρετα— καρυκευμένο.
Έως πότε το στομάχι μου εδώ μέσα θα μαραίνω;
Ό,τι κι αν παραγγείλω κι ό,τι λιμπιστώ,
σβουνιάρικα φασόλια ξανά θα καταπιώ,
που τόσα πιάτα μ' έσκασαν με μπούκωσαν με τούρλωσαν».

Φαγάδικο άλλο δεν θα βρεις, να φας αλλού δε σφάζαν.
Στον εστιάτορα χρεωστάς λεφτά. Τη φασουλάδα θα ρουφάς
την ίδια. Και ίχνη από καρότο θα ερευνάς·
και μες στο ίδιο λαβαμπό θα φτύνεις.
Πάντα στου ίδιου εστιάτορα θα τρως. Για κάτι νοστιμότερο
—δεν τρως—
δεν τρέχει κάστανο για σε, δεν τρέχει τσάι.
Έτσι που περιδρόμιασες εδώ, σε στιλ χαραμοφάη,
στο μαγειρείο αυτουνού, το ρυπαρό, για εφτά βόδια μπούκωσες.

Προφανώς το ποίημα είναι παραωδία του καθαφικού ποιήματος «Η πόλις» (1984):

Η Πόλις

Είπες· «Θα πάγω σ' άλλη γη, θα πάγω σ' άλλη θάλασσα.
Μια πόλις άλλη θα βρεθεί καλλίτερη από αυτή.
Κάθε προσπάθεια μου μια καταδίκη είναι γραφτή·
κ' είν' η καρδιά μου — σαν νεκρός — θαμένη.
Ο νους μου ως πότε μες στον μαρασμόν αυτόν θα μένει.
Όπου το μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δω
ερείπια μαύρα της ζωής μου βλέπω εδώ,
που τόσα χρόνια πέρασα και ρήμαξα και χάλασα.»

Καινούριους τόπους δεν θα βρεις, δεν θάβρεις άλλες θάλασσες.
Η πόλις θα σε ακολουθεί. Στους δρόμους θα γυρνάς
τους ίδιους. Και στες γειτονιές τες ίδιες θα γερνάς·
και μες στα ίδια σπίτια αυτά θ' ασπρίζεις.
Πάντα στην πόλι αυτή θα φθάνεις. Για τα αλλού — μη ελπίζεις—
δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό.
Έτσι που τη ζωή σου ρήμαζες εδώ
στην κώχη τούτη την μικρή, σ' όλην την γη την χάλασες.

Στην προκειμένη περίπτωση, επειδή ακριβώς πρόκειται για τον Κ. Π. Καβάφη, δεν τίθεται ζήτημα παραγνώρισης του διακειμένου, σε καμία περίπτωση. Η δε δυσκολία για τον μεταφραστή έγκειται στο ότι πρέπει να μεταφράσει αποδίδοντας τη διακειμενική σχέση, διότι

εκτός αυτής το ίδιο το ποίημα δεν υπάρχει. Επομένως, ή θα ανατρέξει σε μια υπάρχουσα μετάφραση του Καβάφη και θα χτίσει πάνω της τη δική του του Σουλιώτη, ή θα κάνει δύο μεταφράσεις, θα μεταφράσει πρώτα το καθαφικό ποίημα και στη συνέχεια το ποίημα του Σουλιώτη.

Το τελευταίο παράδειγμα αφορά μια ιδιαίτερη μορφή διακειμενικότητας, της μετάφρασης κειμένων που αναφέρονται στην αρχαία Ελλάδα (Δημητρούλια 2012). Το 1999, ο γνωστός ελληνοιστής Jean-Pierre Vernant εκδίδει ένα βιβλίο με τίτλο *L'univers, les dieux, les hommes*, το οποίο το 2001 μεταφράζεται στα ελληνικά. Είναι οι αρχαιοελληνικοί μύθοι, όπως τους διηγούνταν σαν παραμύθια στον μικρό του εγγονό όταν αυτός ήταν μικρός, στη δεκαετία του 1970, αλλά και πολύ αργότερα στους φίλους του. Μια απλή, «προφορική» αναδιατύπωση των μύθων με τους οποίους ασχολούνταν σε όλη τη ζωή του, όπως και ο ίδιος επισημαίνει στην εισαγωγή του (2001, 9-10). Οι οκτώ ενότητες είναι η κοσμογονία, η θεογονία και οι θεομαχίες, η ανθρωπογονία και οι πέντε μυθικοί κύκλοι, της Τροίας, του Οδυσσέα, του Διονύσου, του Οιδίποδα και του Περσέα. Το πολιτισμικό συγκείμενο του κειμένου του, ο Vernant το παρουσιάζει στην εισαγωγή του. Οι μύθοι έγιναν γι' αυτόν, από αντικείμενο μελέτης, «παραμύθια της τροφού», την ίδια περίοδο που κυριαρχούσαν στη δομιστική σκέψη. Αυτή την πρωταρχική μορφή των μύθων στην επίσης πρωτογενή τους μεταβίβαση θέλησε να προσφέρει, με έναν τρόπο, στους γάλλους αναγνώστες τριάντα χρόνια μετά. Το κείμενό του έλκει την καταγωγή του από ιστορικές και ανθρωπολογικές επιστημονικές μελέτες, αλλά προσδιορίζεται εκτός αυτών, με βάση την πρωταρχική υφή και λειτουργία του μύθου και έναν σύγχρονο, απλό λόγο που τον αναδέχεται.

Στο κείμενο του Vernant υπάρχουν δύο κυρίαρχα διακείμενα, που συγκροτούν μια ιδιότυπη διαλογικότητα. Το πρώτο είναι υπόρρητο και αφορά την ερμηνεία των μύθων, όπως είναι εγγεγραμμένη πλέον στην αφήγησή τους. Εμφανίζεται είτε με συγκεκριμένες αναφορές, όπως για παράδειγμα στον Louis Gernet και τον Marcel Detienne, είτε υπαινικτικά μέσα στο ίδιο το κείμενο ή στους τίτλους των κεφαλαίων: είναι χαρακτηριστικός ο τελευταίος υπότιτλος στην ενότητα του Διονύσου: «Η άρνηση του άλλου ως απώλεια ταυτότητας», όπως χαρακτηριστική είναι και η εισαγωγή στον πόλεμο της Τροίας, όταν ο Vernant λέει ότι αδυνατώντας να συναγωνιστεί τον Όμηρο στην εξιστόρηση των γεγονότων προτίθεται να φτιάξει μια αφήγηση «για τις αιτίες και το νόημα της διαμάχης» (2001, 82). Παρά τον κομβικό ρόλο του εν λόγω διακειμένου στο κείμενο του Vernant, ο οποίος ενσωματώνει εντέλει στην αφήγηση του μύθου, συνειδητά ή και ασύνειδα σε έναν βαθμό, την ερμηνεία τους, στην προκειμένη περίπτωση θα εστιάσουμε για λόγους μεθοδολογικούς στο αρχαιοελληνικό διακείμενο. Ο Vernant παραπέμπει κατά πρώτον στα κείμενα τα οποία «διαβάζει», τα κείμενα-μήτρες, και αναφέρει τα ονόματα των δημιουργών τους. Αναφέρεται, λόγου χάρη, τόσο στον Ησίοδο όσο και στον Όμηρο. Κατά δεύτερον, τα αρχαιοελληνικά κείμενα καθαυτά επανέρχονται διαρκώς στη αφήγηση με τη μορφή παραθεμάτων και υπαινιγμών.

Στην πέμπτη γραμμή του πρώτου κεφαλαίου, «Η καταγωγή του σύμπαντος», εμφανίζεται πλαγιασμένη η ελληνική λέξη Χάος (Chaos), που στα γαλλικά δηλώνεται ως *béance* (άβυσσος). Είναι η πρώτη από μια σειρά λέξεις που διανθίζουν το κείμενο στο σύνολό του: Γαία-*terre*, Έρως-*amour*, Πόντος-*flot-marin*, μήτις-*ruse*, Ίμερος-*désir* και ούτω καθεξής. Οι αρχαιοελληνικές λέξεις, οι οποίες άλλοτε πλαγιάζονται και άλλοτε όχι –συνήθως πλαγιάζονται αρχικά και στη συνέχεια αφομοιώνονται πλήρως στο κείμενο– λειτουργούν ως ανάγλυφο διακειμενικό στοιχείο, το οποίο παραπέμπει ως παράθεμα σε έναν ολόκληρο πολιτισμό, όπως εκφράστηκε από τη γλώσσα του: παρά τη γενικότητά του, το εν λόγω στοιχείο λειτουργεί ως ακριβής παραπομπή που δεν χρήζει περαιτέρω ερμηνείας. Παράλληλα, δημιουργεί στο κείμενο διαύλους που μαζί ενώνουν και χωρίζουν το αυτό με το έτερο, δύο γλώσσες, δύο πολιτισμούς, δύο εποχές. Αν η ξενότητα που εισάγει η αρχαιοελληνική λέξη καταρχήν αποστασιοποιεί και χωρίζει, η εναλλάξ χρήση της γαλλικής και της αρχαιοελληνικής λέξης τόσο στο σώμα του κειμένου όσο και στους υπότιτλους των

κεφαλαίων ενόνει. Για παράδειγμα, ο δεύτερος υπότιτλος στην πρώτη ενότητα: *Autré fonds de la Terre: la Béance* (1999, 16). Χρησιμοποιείται η γαλλική λέξη *béance* και όχι η αρχαιοελληνική «Χάος». Στην επόμενη ενότητα, αντιθέτως, η ελληνική λέξη Χάος διατηρείται: *Mère universelle et Chaos* (ό.π., 45).

Από την άλλη, ο συγγραφέας ενσωματώνει τόσο στους τίτλους όσο και στο σώμα του κειμένου υπόρρητα παραθέματα, που προσομοιάζουν ως εκ τούτου με υπαινιγμούς. Μέσα στο σώμα του κειμένου, στην *Τιτανομαχία* και στο κεφάλαιο «*Une Nourriture D'immortalité*» (ό.π., 33), η σύγκρουση διαρκεί dix “grandes années”. Η ανοίκεια αυτή μονάδα μέτρησης, η οποία σημαίνεται, ως ησιόδειο παράθεμα που είναι, με εισαγωγικά, πάραυτα επεξηγείται αναλυτικά. Στον *Οιδίποδα*, παρατίθεται στην αρχή του κεφαλαίου η ησιόδεια περιγραφή της Έχιδνας (ό.π., 133). Αντίθετα, ο τίτλος «*Tesparents n'étaient pas tes parents*», ενώ δηλώνεται ως παράθεμα και προφανώς παραπέμπει στον *Οιδίποδα τύραννο*, αποτελεί παράφραση του κειμένου του Σοφοκλή.

Στο επίπεδο των καθαρών υπαινιγμών, από την άλλη, ο Vernant χρησιμοποιεί όρους διακειμενικά φορτισμένους, όπως το επίθετο *universelle* στον υπότιτλο «*Mère universelle et Chaos*». Πρόκειται για τη Γαία, την οικουμενική μητέρα, *Gaïa, lamèreuniverselle*, τη μητέρα των πάντων, όπως ονομάζεται μέσα στο υποκεφάλαιο, αλλά και προηγουμένως. Ο προσδιορισμός αυτός παραπέμπει έμμεσα στη Γαία ως παμμήτειρα και παμμήτορα. Είναι η παμμήτειρα θεά-φύση των Ομηρικών Ύμνων (Ομηρικός Ύμνος, 30, 1) και η παμμήτωρ γαία του Αισχύλου (*Προμηθέας*, 90). Άλλο ένα παράδειγμα σχετίζεται και πάλι με τη γη: *terrenoire* (1999, 16). Η μαύρη γη για την οποία κάνει λόγο ο Vernant είναι η μέλαινα γαία του Ομήρου (Ραψωδία Σ) και του Αλκμάνου (89). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο υπαινιγμός προφανώς δημιουργεί αναγνωστικά επίπεδα εν γνώσει του συγγραφέα, καθώς η γαλλική λέξη ή φράση δεν υπογραμμίζει, σε αντίθεση με την περίπτωση των αρχαιοελληνικών λέξεων, την ξενότητά της: είναι αφομοιωμένη στην αφήγηση και προσλαμβάνεται κατά το δοκούν.

Έτσι, μέσα από την πολλαπλή αυτή διακειμενικότητα, ο αφηγητής Vernant συναιρεί στον λόγο του, και μάλιστα σε διαφορετικά επίπεδα, τη φωνή του επιστήμονα, του αρχαίου αφηγητή, του σύγχρονου παραμυθά που μιλά τη σημερινή λαϊκή γλώσσα με όλη τη σπιρτάδα της. Πρόκειται για μια διαλογικότητα και μια δια-λογικότητα/διαρρηματικότητα (*inter-discursivité*) που αναδεικνύουν την τέχνη του Vernant, τη σημασία του διακειμενικού δεσμού για τη συγκρότηση της σημασίας του κειμένου και την ευθύνη του μεταφραστή όσον αφορά την απόδοσή του.

2.4. Διαλογικότητα III: Το ύφος

Το *ύφος* ανήκει σε εκείνη την κατηγορία εννοιών που βρίσκονται επί αιώνες στο επίκεντρο της συζήτησης, χωρίς να έχει επιτευχθεί ομοφωνία ως προς τον ορισμό τους. Ο Maingueneau το συνδέει προσφύως με το συγκεκριμένο, θεωρώντας την κατηγορία του ύφους αναπόδραστη και εντοπιζόμενη στο σταυροδρόμι όλων των επιστημών του ανθρώπου, καθώς η υφολογία έχει πολλά κοινά με την ανάλυση λόγου (2002, 551-2) –ειδικά εκεί όπου επιτρέπει την ανάπτυξη του στοχασμού αναφορικά με τις σχέσεις ανάμεσα στα λογοτεχνικά έργα και στα συμφραζόμενά τους. Συνυφασμένο με τη ρητορική για αιώνες, στενά συνδεδεμένο με τη σημειωτική από τη γέννησή της, το ύφος σήμερα αποτελεί λοιπόν μια διεπιστημονική κατηγορία, ενώ είναι γενικώς αποδεκτό ότι δεν υπάρχει μία προσέγγιση του ύφους, αλλά πολλές, και η καθεμία από αυτές περιλαμβάνει ένα σύνολο γνώσεων προερχόμενο από πολλές και διαφορετικές επιστήμες.

Προεξάρχουσα, μαζί τη θεωρία της λογοτεχνίας, είναι η γλωσσολογία και στο πλαίσιο της γλωσσολογικής προσέγγισης, μελετάται συστηματικά όχι στο πεδίο της υφολογίας, αλλά της ανάλυσης λόγου, η οποία θεωρεί τον λόγο (*discourse*) ως κοινωνική

πρακτική της κειμενογλωσσολογίας και της κοινωνιογλωσσολογίας. Στην προκειμένη περίπτωση, το ύφος ορίζεται ως *η γλώσσα σε χρήση*, σε συγκριμένες δηλαδή περιστάσεις επικοινωνίας (που μπορεί να περιλαμβάνουν τη γλωσσική ποικιλία, αλλά και τα επίπεδα λόγου/ύφους και τους τύπους και τα είδη κειμένου της πρακτικής επικοινωνίας). Αλλιώς γράφεται, λ.χ., ένα στρατιωτικό κείμενο, διαφορετικά ένα μετεωρολογικό δελτίο, αλλιώς μια επίσημη και μια φιλική επιστολή και με άλλον τρόπο απευθύνεται κανείς στους δασκάλους, στους φίλους ή τους γονείς του.

Στη θεωρία της λογοτεχνίας, όπου εδώ και είκοσι χρόνια παρατηρείται μια ευφρόσυνη επανάκαμψη της υφολογίας (Schaeffer 1997· Jenny 1997 και 2000), στο επίκεντρο τίθεται η ιδιοπροσωπία του συγγραφέα, παρότι είναι επίσης κοινά αποδεκτό σήμερα το γεγονός ότι το ατομικό ύφος συγκροτείται υπό την επίδραση του συλλογικού ύφους στις διάφορες εκδοχές του. Με άλλα λόγια, όπως στη ζωγραφική, τη γλυπτική ή τη μουσική υπάρχει το ύφος μιας εποχής, μιας σχολής, έτσι γίνεται και στη λογοτεχνία αφενός και αφετέρου, υπάρχει η συλλογική χρήση του λόγου η οποία καθορίζει εκ των προτέρων τις υφολογικές επιλογές ενός συγγραφέα. Αλλιώς, για να θυμηθούμε τον Roland Barthes, στην αρχή του εμβληματικού του έργου *Ο βαθμός μηδέν της γραφής*, σχολιάζει τη γλώσσα ως:

ένα σώμα προδιαγραφών και συνηθειών, κοινό σ' όλους τους συγγραφείς μιας εποχής. Αυτό σημαίνει ότι η γλώσσα είναι ένα είδος Φύσης που περνάει καθ' ολοκληρίαν μέσα από τον λόγο του συγγραφέα χωρίς ωστόσο να του δίνει καμία μορφή, χωρίς καν να τον τρέφει: είναι σαν ένας αφηρημένος κύκλος αληθειών, που μόνο έξω από αυτόν αρχίζει να κατακάθεται η πυκνότητα ενός μοναχικού λόγου (1987, 9).

Είναι δεδομένο ότι οι όροι και οι έννοιες μεταβάλλονται καθώς μετακινούνται στα διάφορα γνωστικά πεδία, ενώ αντίστοιχα είναι διαφορετικός ο λόγος που τις αναδέχεται. Οι μεταφραστικές σπουδές, πάντως, όπως υπογραμμίζει η Baker,

έχουν κληρονομήσει από τις λογοτεχνικές σπουδές το ενδιαφέρον για τη δημιουργικότητα και το προσωπικό ύφος των συγγραφέων και από τη γλωσσολογία το ενδιαφέρον για το ύφος κοινωνικών ομάδων χρηστών της γλώσσας. Και από τα δύο γνωστικά αντικείμενα, έχουν δανειστεί τη σύνδεση των εννοιών ύφους και 'πρωτότυπης' δημιουργίας (2000, 241).

Σ' αυτό ακριβώς το σταυροδρόμι εντοπίζεται ο προβληματισμός για το ύφος στη μετάφραση, ο οποίος, όπως υπογραμμίζει σωστά η Saldanha, κινείται σε ένα συνεχές θεωρητικού προβληματισμού που ξεκινά προσηλωμένος στο κείμενο-πηγή και καταλήγει στο κείμενο στόχο. Με άλλα λόγια, ο προβληματισμός για το ύφος στη μετάφραση εκκινεί από την παραδοχή ότι ο μεταφραστής αναπαράγει το ύφος του πρωτοτύπου, το οποίο προφανώς έχει μελετήσει, και καταλήγει στη θέση ότι ο μεταφραστής έχει το δικό του, ή και το δικό του ύφος εντέλει ασχέτως του κειμένου που μεταφράζει (2014, 98-101).

Θεωρούμε ότι και οι δύο θεωρήσεις είναι σωστές, ή μάλλον ότι συναντιούνται σε μια χρυσή τομή. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο μεταφραστής αντιλαμβάνεται το ύφος του συγγραφέα που μεταφράζει με τρόπο υποκειμενικό και το αναπαράγει με τα δικά του μέσα, τα οποία αξίζει να ερευνηθούν. Την ίδια στιγμή, όμως, είναι εξίσου αδιαμφισβήτητο ότι ο μεταφραστής διαθέτει τη δική του υφολογική ιδιοπροσωπία, η οποία εντοπίζεται σε όλες τις μεταφράσεις που κάνει, όπως έχει αποδειχτεί και από ποσοτικές μετρήσεις. Η Saldanha, πάντως, έχει απόλυτο δίκιο όταν διατείνεται ότι:

η έννοια του ύφους του μεταφραστή είναι καίρια για την αναγνώριση της μετάφρασης ως λογοτεχνικής δραστηριότητας. Οι Leech και Short υποστηρίζουν ότι ο στόχος της υφολογίας της λογοτεχνίας είναι μια αντίληψη της τέχνης του συγγραφέα: «το ύφος του Henry James αξίζει, θεωρούμε, να το μελετήσουμε μόνο επειδή μας λέει κάτι σημαντικό για τον James ως τεχνίτη της λογοτεχνίας, αλλιώς δεν επρόκειτο να ασχοληθούμε καν» ([1981] 2007, 11). Αντίστοιχα, για να παρουσιάζει ενδιαφέρον η μελέτη της δουλειάς των μεταφραστών, θα πρέπει να τους θεωρούμε επίσης τεχνίτες της λογοτεχνίας (Saldanha 2011b, 237, το παραθέτει στο 2014, 100, η μετάφραση δική μας).

Σε κάθε περίπτωση, η θεώρησή μας, την οποία μπορούμε να συζητούμε από πολλές και διαφορετικές σκοπιές, προϋποθέτει μια αντίληψη του ύφους, είτε αυτό αφορά το πρωτότυπο, είτε το μετάφρασμα, ανεξαρτήτως πόσο δημιουργική είναι η μεταξύ τους σχέση. Το ύφος, ως μορφή, είναι συνυφασμένο με όσα εκφράζει και μόνο μεθοδολογικά μπορούμε να διακρίνουμε το περιεχόμενο από τον τρόπο με τον οποίο αυτό εκφράζεται. Φορείς σημασίας είναι όχι μόνο οι λέξεις, αλλά και η στίξη, ο ρυθμός, η σύνταξη, όλα τα στοιχεία ενός κειμένου και η ιδιαίτερη χρήση τους, ως *απόκλιση* από την τρέχουσα γλώσσα (ο *αποαυτοματισμός* του ρωσικού φορμαλισμού), είτε ως *επιλογή* του συγγραφέα από την κοινή δεξαμενή της γλώσσας.³

Από τις θέσεις του Charles Bally, μαθητή του Ferdinand de Saussure, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα και αυτές των επιγόνων του, όπως οι Marouzeau και Cressot, συνάγεται ένας ορισμός του ύφους ως *απόκλισης* (*écart*). Έκτοτε, η έννοια της απόκλισης συνεχίζει ως σήμερα να βρίσκεται στο επίκεντρο όλων των συζητήσεων περί ύφους. Αντίθετα, ο γερμανός LeoSpitzer πρότεινε ένα μοντέλο εντελώς διαφορετικό από αυτό του Bally, ο οποίος σημειωτέον δεν ενδιαφερόταν για τη λογοτεχνία. Παρότι τα προηγούμενα μοντέλα χρησιμοποιούνταν δημιουργικά στη μελέτη της λογοτεχνίας, η μέθοδος του Spitzer συνιστά μια συγκροτημένη ερμηνευτική, η οποία βασίζεται σε στοιχεία τόσο του κειμένου όσο και των συμφοραζομένων του, με την ευρύτερη δυνατή έννοια.

Στην περίπτωση της μετάφρασης, το ύφος μάς ενδιαφέρει τουλάχιστον εις τη δευτέρα, με βάση όσα είδαμε, στον βαθμό που το ύφος του πρωτοτύπου συναιρείται με το ύφος που αναπόδραστα διαθέτει ο μεταφραστής, το ιδιόλεκτό του που είναι η ιδιαίτερη προσωπική του έκφραση, το *γλωσσικό του αποτύπωμα* κατά την Baker (2000, 244). Ο μεταφραστής που γνωρίζει τα βασικά στοιχεία της υφολογίας μπορεί να διαχειριστεί συνειδητά τα ζητήματα που θέτει το ύφος του πρωτοτύπου, από τη μεταφορά και τις αφηγηματικές τεχνικές έως τα επίπεδα λόγου/ύφους, τους τύπους και τα είδη κειμένων, τη γλωσσική ποικιλία, τα διαλεκτικά και τα κοινωνιολεκτικά στοιχεία, τη χρήση των χρόνων, κ.λπ. Η έχει σημασία, λόγου χάρη, να γνωρίζει κανείς εξαρχής ότι το ύφος του έπους είναι υψηλό, όπως και της ωδής, ότι ο αλεξανδρινός είναι ο κλασικός γαλλικός στίχος αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι συνεχίζει να λειτουργεί αναλόγως στα ελληνικά, ότι τα σχήματα λόγου δεν μεταφράζονται πάντοτε ως έχουν, ότι τα λογοπαίγνια είναι συχνά αμετάφραστα και οι χρόνοι φορείς πολλαπλής σημασίας – όλα αυτά, φυσικά, στο πλαίσιο της ανοιχτότητας της λογοτεχνίας, ειδικά από τον μοντερνισμό και εξής, οπότε και καταργούνται τα ενοποιητικά

³ Για μια επισκόπηση των περί ύφους θεωριών, η οποία ωστόσο δεν λαμβάνει εξίσου υπόψη τη γλωσσολογία και τη φιλολογία, βλ. Χαραλαμπίκης 2012.

στοιχεία λόγου του παρελθόντος. Παράλληλα, είναι καίριας σημασίας για τη μετάφραση όχι μόνο να μπορεί να αναγνωρίζει τα στοιχεία ύφους στο ξένο κείμενο, αλλά να μπορεί και να τα ανασυστήσει στη μετάφραση. Στο σημείο αυτό υπεισέρχεται το ύφος του μεταφραστή, άμεσα συνδεδεμένο με την έξη.

Στη συνέχεια, αναφέρουμε ορισμένες παραμέτρους που πρέπει να λαμβάνει υπόψη του μεταφραστή, στην προσπάθειά του να αποκρυπτογραφήσει και στη συνέχεια να αποδώσει το ύφος του κειμένου που μεταφράζει.

- Η σύνταξη είναι φορέας σημασίας.
- Η στίξη είναι φορέας σημασίας και έχει ποικίλες χρήσεις, ενίοτε και ιδιοσυγκρασιακές, στις οποίες πρέπει να εγκύπτει ο μεταφραστής (π.χ. οι παύλες ως στοιχείο ειρωνείας).
- Ενδιαφέρει τόσο η οπτική εικόνα της λέξης (ορθογραφία, γραφή) όσο και η ηχητική (παρηχήσεις κ.λπ.).
- Απόλυτη συνωνυμία δεν υπάρχει, και αυτό πρέπει να το έχει κατά νου διαρκώς ο μεταφραστής, επιλέγοντας με προσοχή τη λέξη που θα χρησιμοποιήσει.
- Η λέξη πρέπει να εξετάζεται ως προς τη δήλωση αλλά και τις συνδηλώσεις της (ει δυνατόν μάλιστα όχι μόνο τις συλλογικές, αλλά και τις ειδικές στον συγγραφέα, παρότι αυτό είναι πολύ δύσκολο). Να θυμηθούμε εδώ την κατά Barthes σύνδεση της λογοτεχνίας με τη συνδήλωση, για να αντιληφθούμε την ιδιαίτερη σημασία της για τη μετάφρασή της.
- Το επίπεδο ύφους είναι φορέας σημασίας (η αργκό, λόγου χάρη), όπως επίσης και η ανάμειξη διαφορετικών κοινωνιολόγων και επιπέδων λόγου.
- Στην περίπτωση που δεν μπορεί να υπάρξει ανασύσταση του επιπέδου λόγου, λειτουργεί η τεχνική της *αναπλήρωσης* (compensation), αναπληρώνεται δηλαδή σε άλλο σημείο του κειμένου η έλλειψη.
- Επισημαίνεται ο λεξιλογικός πλούτος, ή αντίστοιχα η πενία, και σταθμίζεται η υφολογική τους βαρύτητα.
- Ανιχνεύεται ο νεολογισμός.
- Ανιχνεύεται η σημασία της αναλογίας ουσιαστικών, επιθέτων και ρημάτων.
- Εξετάζεται αναλυτικά η πρόταση, η λειτουργία και ο ρυθμός της, π.χ. ελλειπτικές προτάσεις.
- Το γραμματικό γένος και ο αριθμός μπορούν να προσαρμοστούν αναλόγως, αφού όμως μελετηθεί η λειτουργία τους.
- Το ίδιο και η παθητική και η ενεργητική φωνή.
- Η μετάφραση των χρόνων του ρήματος πρέπει να είναι συνεκτική και να λαμβάνει υπόψη της πώς λειτουργούν οι αφηγηματικές τεχνικές του χρόνου στο όλο έργο, αλλά και τη σημασία των τυχόν αποκλίσεων όχι μόνο στον συγγραφέα αλλά και στη γλώσσα.
- Στην ποίηση, η στιχουργική έχει ιδιαίτερη σημασία, η γνώση της μετρικής της ξένης γλώσσας εξίσου με της γλώσσας στόχου.

Μπορεί στα ελληνικά να μην υπάρχει εγχειρίδιο υφολογίας, υπάρχουν όμως πολλά σε άλλες γλώσσες, τα οποία μπορεί να συμβουλευτεί ένας μεταφραστής, όπως των Cressot & James λόγου χάρη που, παρά την ηλικία του, παραμένει πολύ λειτουργικό (1996). Το ύφος συνδέεται πάντως παραδοσιακά με το σχήμα λόγου και για τον λόγο αυτόν, στη συνέχεια, θα εξετάσουμε αναλυτικά τη μετάφραση της μεταφοράς, λόγω της καίριας θέσης της στη γλώσσα, ειδικά τη λογοτεχνική, αλλά και στη σκέψη και στη δράση ακόμη, σύμφωνα με τους Lakoff & Johnson (1980). Οι Lakoff & Johnson, μάλιστα, θεωρούν ότι η χρήση της γλώσσας είναι συνολικά μεταφορική, όπως μεταφορική είναι και η αντίληψή μας του κόσμου, εφόσον βασίζεται σε δομές ομοιότητας. Θεωρούν, δηλαδή, ότι οι ίδιες οι έννοιες με τις οποίες αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο είναι μεταφορικές. Έχει ενδιαφέρον να συγκρίνει κανείς τη θέση τους με εκείνη του Rousseau στο *Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών* και στο ομώνυμο κεφάλαιο, ότι πρώτα γεννήθηκε ο μεταφορικός λόγος και στο τέλος η κυριολεκτική σημασία (1998).

Παρατίθεται παρακάτω το λήμμα για τη μεταφορά από το Λεξικό Γλωσσολογικών Όρων της Πύλης για την Ελληνική Γλώσσα.

μεταφορά [metaphor]

Η πρώτη μελέτη του φαινομένου ανάγεται στον Αριστοτέλη που αντιμετωπίζει τη μεταφορά ως είδος υπόρρητης σύγκρισης (παρομοίωσης) βασισμένης σε προϋπάρχουσες ομοιότητες (π.χ. *Η καρδιά του είναι πέτρα = Η καρδιά του είναι σαν πέτρα*). Από εκεί ξεκινά η λεγόμενη κλασική παράδοση που βλέπει τη μεταφορά ως απλό σχήμα λόγου ή διακοσμητική προσθήκη στην κυριολεκτική γλώσσα. Άμεση συνάρτηση της προσέγγισης αυτής είναι η παραδοχή ότι κάθε μεταφορική διατύπωση μπορεί να αντικατασταθεί από κυριολεξία με την ίδια σημασία. Ο ακροατής/αναγνώστης αναγνωρίζει τη μεταφορά ακριβώς λόγω της απόκλισής της από την κυριολεξία και προσπαθεί να ανασκευάσει τη σημασία ανατρέχοντας πάντα στις κυριολεκτικές σημασίες των εμπλεκόμενων όρων και στη σημασιακή σύγκρουση που προκαλεί η μεταφορική τους χρήση. Η ερμηνεία λ.χ. της έκφρασης *Η ελπίδα πέθανε* προϋποθέτει την αναγνώριση από τον ακροατή της ασυμβατότητας των σημασιολογικών χαρακτηριστικών [μη ζωντανό], που χαρακτηρίζει την έννοια «ελπίδα», και [ζωντανό], που χαρακτηρίζει το υποκείμενο του «πεθαίνω», καταλήγοντας στη σημασία «η ελπίδα δεν υπάρχει πια».

Η επισήμανση του Black ότι η μεταφορά είναι γνωσιακό εργαλείο επανέρχεται συστηματικά στο ρεύμα της γνωσιακής γλωσσολογίας που αναβαθμίζει τη μεταφορά από τρόπο έκφρασης σε τρόπο σκέψης. Το έργο των Lakoff & Johnson επιδιώκει να ανατρέψει ουσιαστικά τη θέση ότι η μεταφορά υποκαθιστά απλώς μια κυριολεξία που έχει την ίδια σημασία. Εφόσον η μεταφορική έκφραση αντανακλά έναν ιδιαίτερο τρόπο σκέψης δεν μπορεί να αντικατασταθεί, τουλάχιστον χωρίς σημαντική απώλεια νοήματος, από μη μεταφορική. Ως ιδιαίτερος τρόπος σκέψης η μεταφορά δομεί τις συλλογιστικές διαδικασίες και επιδρά στη συμπεριφορά, ενώ η μετακίνηση της έμφασης από το γλωσσικό στο γνωσιακό επίπεδο φέρνει ακριβώς στο προσκήνιο την έκταση των μεταφορικών αντιστοιχιών στην καθημερινή γλώσσα. Σύμφωνα με τους Lakoff & Johnson (1999, 45) η εννοιακή μεταφορά [conceptual metaphor] είναι ο μηχανισμός που επιτρέπει την πρόσβαση σε μια αφηρημένη έννοια (υποκειμενική εμπειρία)

μέσω μιας απτής και συγκεκριμένης (αισθησιοκινητικής εμπειρίας), ενώ η γλώσσα αντανακλά απλώς τη σύλληψη του αφηρημένου μέσω του συγκεκριμένου. Για παράδειγμα, η μεταφορά που επιτρέπει τη σύλληψη του χρόνου ως κινούμενου αντικειμένου (με το μέλλον να κινείται προς τον ομιλητή) παρέχει το κίνητρο για πολλές χρονικές εκφράσεις σε διάφορες ινδοευρωπαϊκές και μη γλώσσες, και συγχρόνως δομεί και καθορίζει τους συλλογισμούς περί χρόνου.

Εκφράσεις όπως ΕΡΧΟΝΤΑΙ δύσκολα χρόνια, ΠΑΕΙ καιρός, ΠΛΗΣΙΑΖΕΙ η ώρα, ΦΤΑΝΟΥΝ τα Χριστούγεννα, ΠΕΡΙΜΕΝΩ με ανυπομονησία το μέλλον, Τα χρόνια ΕΡΧΟΝΤΑΙ και ΠΕΡΝΑΝΕ (οι μεταφορές είναι με κεφαλαία) πραγματώνουν γλωσσικά τη συγκεκριμένη μεταφορική αντιστοιχία.

Η αντίληψη του παρελθόντος ως χωρικά τοποθετημένου πίσω από τον ομιλητή είναι λογική συνεπαγωγή της ίδιας μεταφοράς (π.χ. Δεν πρέπει να κοιτάς συνέχεια ΠΙΣΩ, τα ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ, ΣΤΡΟΦΗ στο παρελθόν κ.ο.κ.).

Ο ισχυρισμός των γνωσιακών γλωσσολόγων είναι ότι δεν μπορούμε να σκεφτούμε και να μιλήσουμε για τον χρόνο μόνο κυριολεκτικά, αφού τα εννοιακά και γλωσσικά μας συστήματα είναι μεταφορικά δομημένα σε μεγάλο βαθμό και οποιαδήποτε κυριολεξία για τον χρόνο θα πρέπει να είναι συμβατή με τις όποιες συνεπαγωγές προκύπτουν από τη μεταφορά.

Οι βασικές ιδιότητες της εννοιακής μεταφοράς είναι:

α) η συμβατικότητα, αφού αποτελεί μέρος του σταθερού εννοιακού (και επομένως και γλωσσικού) συστήματος·

β) η συστηματικότητα, αφού μια μεταφορική αντιστοιχία μπορεί να εξηγεί την πολυσημία πολλών λέξεων (βλ. το παράδειγμα του χρόνου, που αναφέρθηκε παραπάνω)·

γ) η μονοκατευθυντικότητα», δεδομένου ότι κατά κανόνα το αφηρημένο και υποκειμενικό δομείται και εκφράζεται από το απτό και αισθησιοκινητικό, και όχι αντίστροφα· και

δ) η παραγωγικότητα, αφού ανά πάσα στιγμή η συμβατική μεταφορική αντιστοιχία μπορεί να επεκταθεί σε νέες εκφράσεις (π.χ. η έκφραση *Ο χρόνος περνάει σαν βολίδα* μπορεί να μην είναι τόσο συμβατικοποιημένη όσο οι προηγούμενες, είναι ωστόσο απόλυτα κατανοητή αφού συνάδει με την υπάρχουσα γενική συμβατική μεταφορά).

Η τελευταία ιδιότητα συνιστά και επιχείρημα για τη γνωσιακή υπόσταση της μεταφοράς. Η δυνατότητα παραγωγικής επέκτασης της συμβατικής μεταφοράς σε νέες εκφράσεις δείχνει ακριβώς ότι η μεταφορική αντιστοιχία είναι ενεργή για τους ομιλητές και δεν αποτελεί κατάλοιπο προγενέστερου σταδίου στην ιστορία της γλώσσας. Για τους γνωσιακούς γλωσσολόγους, επομένως, οι συμβατικές καθημερινές μεταφορές δεν είναι «νεκρές», όπως στην αριστοτελική κλασική παράδοση, ενώ οι λογοτεχνικές μεταφορές συνίστανται ακριβώς στη δημιουργική εκμετάλλευση συμβατικών αντιστοιχιών.

Η σύγχρονη έρευνα στρέφεται στον εντοπισμό των πρωταρχικών μεταφορών που ανάγονται σε καθολική πρόωπη εμπειρία και στη μελέτη της νευρωνικής τους πραγμάτωσης στο πλαίσιο των νευροεπιστημών.

Αντιστοιχίες όπως ΤΟ ΠΟΛΥ ΕΙΝΑΙ ΕΠΑΝΩ, ΓΝΩΡΙΖΩ ΕΙΝΑΙ ΒΛΕΠΩ, Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ, ΟΙ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΙΝΑΙ ΘΕΣΕΙΣ/ΤΟΠΟΘΕΣΙΕΣ, Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ, ΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΙ, ΟΙ ΑΙΤΙΕΣ ΕΙΝΑΙ ΦΥΣΙΚΕΣ ΔΥΝΑΜΕΙΣ είναι μερικές μόνο από τις πρωταρχικές μεταφορές που έχουν καταγραφεί.

Η έμφαση των γνωσιακών γλωσσολόγων στη σωματική, αισθησιοκινητική βάση της μεταφοράς έχει κατακριθεί από ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις που εστιάζουν στη βιωματική της διάσταση και στον ρόλο του ψυχισμού στη διαμόρφωση της μεταφορικής σημασίας. Ωστόσο, τόσο η γνωσιακή όσο και η ψυχαναλυτική προσέγγιση συγκλίνουν στην αναβάθμιση του ρόλου της μεταφοράς κατά την εξήγηση των γλωσσικών φαινομένων.

Κ. Νικηφορίδου,

http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=38

Ο μεταφραστής λοιπόν πρέπει να εντοπίσει/αναγνωρίσει τη μεταφορά και τη φύση της. Στη μετάφραση της λογοτεχνίας η διάκριση μεταξύ νεκρής και ζωντανής μεταφοράς έχει μεγάλη σημασία, ορισμένες φορές μάλιστα για τον εντοπισμό και την απόδοση ενός *λεκτικού πολιτισμικού παλίμψηστου*, μιας παραλλαγμένης δηλαδή παγιωμένης έκφρασης. Έπειτα, πρέπει να την ερμηνεύσει και να επιλέξει πώς θα τη μεταφράσει. Για να τη μεταφράσει, όμως, θα πρέπει να πάρει υπόψη του συνολικότερα τη μεταφορική χρήση της γλώσσας αφετηρίας και άφιξης, τα μεταφορικά δίκτυα του ρεύματος/ κινήματος στο οποίο ανήκει ο συγγραφέας, του συγκεκριμένου θεματικού πεδίου ενδεχομένως: η κοινωνιογλωσσική ευαισθησία του μεταφραστή αποδεικνύεται σε κάθε περίπτωση, όπως και εδώ, μείζονος σημασίας για την επιτυχία του μεταφραστικού εγχειρήματος.

Ο Bally διακρίνει ανάμεσα σε τρία είδη εικόνων, φθίνουσας εκφραστικότητας, και την ταξινόμησή του παραθέτουν οι Vinay & Darbelnet (1958/1977: 199): **συγκεκριμένες εικόνες**, τις οποίες συλλαμβάνει η φαντασία: **συγκινησιακές (ή αποδυναμωμένες)** εικόνες, τις οποίες αντιλαμβάνεται το συναίσθημα: **νεκρές εικόνες**, που γίνονται αντιληπτές νοητικά (όπου εικόνα ίσον μεταφορά για την πραγμάτευσή μας).

Τις εικόνες-μεταφορές ο μεταφραστής μπορεί να τις προσεγγίσει σύμφωνα με διάφορες θεωρίες και πολλούς τρόπους. Οι Vinay & Darbelnet ορίζουν δύο: κυριολεκτικά και μη κυριολεκτικά. Ο Newmark, που χρησιμοποιεί τον όρο μεταφορά ως συνώνυμο του μεταφορικού λόγου, προτείνει τις ακόλουθες στρατηγικές μετάφρασής της:

- Αναπαραγωγή της ίδιας εικόνας.
- Αντικατάσταση με μια τυπική εικόνα της γλώσσας στόχου.
- Παρομοίωση που διατηρεί τη σημασία.
- Παρομοίωση συν επεξήγηση.
- Επεξήγηση μόνο.
- Παράλειψη.
- Αναπαραγωγή της μεταφοράς και επεξήγηση.

Σε κάθε περίπτωση, στη μετάφραση της μεταφοράς έχει πολύ συχνά εφαρμογή η τεχνική της ισοδυναμίας, που επιτρέπει την ανασύστασή της στη γλώσσα-στόχο με την ίδια λειτουργία αλλά μορφή προσαρμοσμένη είτε στη γλώσσα υποδοχής, είτε στον πολιτισμό υποδοχής, είτε και στη γλώσσα και τον πολιτισμό υποδοχής. Οι Vinay & Darbelnet ορίζουν την ισοδυναμία ως αναπαραγωγή μιας κατάστασης λειτουργικά ανάλογης με διαφορετικά εκφραστικά μέσα. Θεωρούν δε ότι ενδείκνυται σε παροιμίες, ιδιωτισμούς, παγιωμένες εκφράσεις. Αντίστοιχα, ο Nida ορίζει τη *δυναμική ισοδυναμία* ως αναπαραγωγή της εικόνας με την ίδια λειτουργία, ασχέτως εκφραστικών αποκλίσεων.

Η συζήτηση για την ισοδυναμία, πάντως, παραμένει μια ανοιχτή και συχνά καυτή συζήτηση στη μεταφρασεολογία, καθώς πολλοί δεν δέχονται καν τη συγκεκριμένη έννοια, αλλά αντίθετα, όπως ο Antoine Berman, τη θεωρούν έγκλημα κατά της ξενότητας του κειμένου (1985/2000). Το παράδειγμα καλής πρακτικής που δίνει είναι αυτό του André Gide, ο οποίος μετέφρασε την ακόλουθη πρόταση του Joseph Conrad "He did not care a tinker's curse" ως εξής: Il s'en fichait comme du juron d'un étameur και όχι με μια ισοδύναμη

έκφραση Il s'en fichait comme d'une guigne, comme de l'an quarante (2000, 293). Τη μετέφρασε δηλαδή κυριολεκτικά και κατά λέξη και όχι με το ισοδύναμό της, που στα ελληνικά θα ήταν, για παράδειγμα, «δεν του καιγόταν καρφί». Επανερχόμαστε ως εκ τούτου στη γενικότερη συζήτηση για την οικειοποίηση και την ξενοποίηση, στο πλαίσιο της οποίας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η αναλυτική της παραμόρφωσης του κειμένου, της χειραγώγησής του, όπως την εκθέτει ο Berman (1991):

- La rationalisation (εξορθολογισμός)
- La clarification (διασαφήνιση)
- L'allongement (επιμήκυνση)
- L'ennoblissement (εξευγενισμός)
- L'appauvrissement qualitatif (ποιοτική εκπτώχωση)
- L'appauvrissement quantitatif (ποσοτική εκπτώχωση)
- L'homogénéisation (ομογενοποίηση)
- La destruction des rythmes (καταστροφή του ρυθμού)
- La destruction des réseaux signifiants sous-jacents (καταστροφή των υπόρρητων σημασιολογικών δικτύων)
- La destruction des systématismes (καταστροφή των συστηματικά επαναλαμβανόμενων στοιχείων)
- La destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires (καταστροφή ή εξωτικοποίηση των δημοδών γλωσσικών δικτύων)
- La destruction des locutions (καταστροφή των εκφράσεων)
- L'effacement des superpositions de langues (απάλειψη των γλωσσικών επιστρωματώσεων)

Επανερχόμαστε όμως και στην παραδοχή ότι η λήψη αποφάσεων στη μετάφραση αφορά συνολικά το κείμενο και τη στρατηγική που κανείς υιοθετεί γενικότερα – δεν μπορεί, δηλαδή, τη μία φορά να επιλέγει την ισοδυναμία και την επόμενη τη διατήρηση του ξένου στοιχείου. Σε κάθε περίπτωση, η δυσκολία είναι μεγαλύτερη όταν η μεταφορά είναι εκτεταμένη και δομικό στοιχείο σε μια ευρύτερη ενότητα ή όταν η μεταφορά περιέχει πολιτισμικά στοιχεία άγνωστα στη γλώσσα-στόχο, οπότε ο εθνοκεντρισμός δεν μπορεί παρά να βασίζεται στην παράλειψη του επίμαχου στοιχείου.

Σημασία για τη μετάφραση όμως έχουν και τα δίκτυα μεταφορικού λόγου σε μια γλώσσα, όπως για παράδειγμα το δίκτυο που αφορά τα ζώα και τις ιδιότητες που συμβολίζουν, καθώς τα δίκτυα αυτά επηρεάζουν τη συγκρότηση του μεταφορικού λόγου, άρα και τη μετάφρασή του. Η αλεπού, για παράδειγμα, έχει την ίδια σημασία στα ελληνικά και στα αγγλικά (what a fox!), της απατεωνιάς, συχνά με μια συνδήλωση θηλυκής ομορφιάς και σαγήνης, επομένως δεν υπάρχει πρόβλημα μετάφρασης της μεταφοράς. Ο φόβος αφορά τις κότες στα ελληνικά (μην είσαι κότα) και τα κοτόπουλα στα αγγλικά (don't be a chicken), με ό,τι μπορεί να σημαίνει η εγγύτητά τους για τη μετάφραση. Το γουρούνι επίσης

παραπέμπει και στις δυο γλώσσες στη βουλιμία, με τα ελληνικά να έχουν και το σχετικό ρήμα, γουρουνιάζω. Η αγελάδα παραπέμπει και στις δύο γλώσσες στο πάχος, όπως και ο ελέφαντας, η μαϊμού στη χαριτωμένη σκανδαλιά. Πεισματάρικα όμως στα ελληνικά είναι τα μουλάρια, όπως και στα γαλλικά (*tête comme une mule*) και όχι οι τράγοι (*old goat*). Ο χαρακτηρισμός «αρνί» και «αρνάκι» δηλώνει ήσυχο και αγαθό άνθρωπο και στα ελληνικά και στα αγγλικά (όπως και στα γαλλικά, *doux comme un agneau*), ενώ το πρόβατο δηλώνει σε όλες τις γλώσσες την αβουλία (*sheep, mouton*). Από την άλλη, κάποιες τρυφερές προσφωνήσεις στη γαλλική γλώσσα, όπως ψυλλάκι μου και ελαφίνα μου (*ma puce, ma biche*), στα ελληνικά ακούγονται τουλάχιστον αστείες – κι ας έχουμε συνηθίσει τη δεύτερη στις ταινίες του Luis de Funes, [και μάλιστα όχι πάντα σε σχέση με την αγαπημένη του σύζυγο](#). Η αιτία είναι αυτή που εξηγήσαμε στην αρχή, ότι ο μεταφορικός λόγος υποκρύπτει κοσμοαντίληψη, εν προκειμένω σχέσης με τα ζώα, η οποία έχει πολλαπλό σημειολογικό, ανθρωπολογικό κ.λπ. ενδιαφέρον.

Στη συνέχεια, παραθέτουμε τον ορισμό του λεκτικού πολιτισμικού παλίμψηστου, διότι η αποπαγίωση την οποία προϋποθέτει δημιουργεί επιπρόσθετες δυσκολίες στον μεταφραστή: πρώτον πρέπει να εντοπίσει την παγιωμένη έκφραση, τη λειτουργία της και την αντίστοιχη λειτουργία της αποπαγίωσης και να την ανασυστήσει στη γλώσσα στόχο. Το λεκτικό πολιτισμικό παλίμψηστο, όπως το ορίζει ο Galisson (1994), είναι μια παραποιημένη παγιωμένη συνήθως έκφραση (ρήση, ιδιωτισμός, παροιμία), αλλά και τίτλος έργου λόγου χάρη, διαφημιστικό μήνυμα κ.λπ., η οποία από τη μία ανακαλεί κοινές πολιτισμικές σημασιολογικές μνήμες κι από την άλλη οδηγεί σε νέες πολιτισμικές σημασίες. Τα παρακάτω παραδείγματα τα αναφέρει ο Κουρδής (2007) και είναι τίτλοι εφημερίδων. Αντιλαμβάνεται κανείς αμέσως τις δυσκολίες που θέτει αυτή η μορφή αποπαγίωσης για τον μεταφραστή, ειδικά όταν η αποπαγίωση αφορά μεταφορικό λόγο.

«Πες μου το... φύλο σου, να σου πω το μισθό σου»

«και τέλη σκυλοφορίας»

«2004: οι εθελοντές...κόποις κτώνται»

«“πόλεμος” κορυφής για Ιράκ»

«Σιγή Ευρώπης»

«ΣΚΙρτημα στο χιόνι»

«έγιναν ... χειμερινής νυκτός»

«τα άνθη του Κοκού»

«Ιδού ο ΗΠΑστυνόμος»

«γυρεύει η αλεπού στις πετρελαιοπηγές»

Έχοντας ήδη αναφερθεί στην κοινωνιογλωσσική ευαισθησία του μεταφραστή, θα κλείσουμε την παρούσα ενότητα με μια αναφορά στις διαλέκτους και τις κοινωνιολέκτους. Ως προς τη διάλεκτο, είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της ιταλικής γλώσσας, στην οποία οι διάλεκτοι είναι ζωντανές ως σήμερα και στον προφορικό και στον γραπτό λόγο. Θα

αναφερθούμε πιο συγκεκριμένα [στη χρήση του διαλεκτικού στοιχείου στον Andrea Camilleri](#), ο οποίος είναι γνωστός στην Ελλάδα για τα αστυνομικά του μυθιστορήματα, με πρωταγωνιστή τον επιθεωρητή Μονταλμπάνο. Ο Camilleri χρησιμοποιεί μια σύνθετη γλώσσα, μείξη πρότυπης και διαλεκτικής (σικελική διάλεκτος) σε διάφορες δόσεις, με αρκετά δάνεια (αγγλισμούς κυρίως). Στα ελληνικά, η γλώσσα αυτή δύσκολα μπορεί να αποδοθεί, όπως άλλωστε και [σε άλλες γλώσσες](#), ειδικά όσο πιο απομακρυσμένες είναι από την ιταλική, όπως φαίνεται από τα στοιχεία που έχουν συλλέξει οι πιστοί θιασώτες του συγγραφέα στην ιστοσελίδα τους. Κάποιοι ανατρέχουν σε ιδιώματα του Νότου, όπως ο γάλλος μεταφραστής του Serge Quadrupanni, επειδή ακριβώς υπάρχει το μασσαλιώτικο στοιχείο που μπορεί να βοηθήσει σε ένα βαθμό. Κάποιοι άλλοι φτιάχνουν μια καινούργια, τεχνητή γλώσσα. Άλλοι εξουδετερώνουν το διαλεκτικό στοιχείο, όπως στην ελληνική περίπτωση. Ο Jon Rognién είναι ο νορβηγός μεταφραστής του Camilleri και σχολιάζει σε μια [συνέντευξη](#) του στο περιοδικό *La Nota del Traduttore* αυτήν ακριβώς τη δυσκολία. Η ερώτηση είναι πώς καταφέρνει να μεταφέρει τη γλώσσα του Camilleri στη νορβηγική κουλτούρα.

Αυτή είναι η ερώτηση που μου κάνουν όλοι οι Ιταλοί, μόλις μαθαίνουν ότι μεταφράζω τα βιβλία του Camilleri. «Μα είναι δυνατόν; Δεν γίνεται, όλη η ουσία είναι στο παιχνίδι της γλώσσας!» κ.λπ. Και όντως δεν γίνεται. Η γλώσσα του Camilleri δεν μπορεί να «μεταφερθεί» στη μετάφρασή μου. Η στρατηγική μου προδίδει ριζικά την έννοια της ισοδυναμίας.

Κάθε μεταφραστής του Camilleri επιλέγει τη δική του στρατηγική. Κάποιος υποκαθιστά με φυσικότητα τις διαλέκτους του νότου με εκείνες του τόπου του. Η γαλλική γλώσσα προσφέρει δυνάμει κάποιες μεσογειακές αποχρώσεις, της Μασσαλίας λόγου χάρη. Στη Νορβηγία κάτι τέτοιο είναι αδύνατον, διότι μια νορβηγική διάλεκτος θα μεταφέρει τον αναγνώστη σε έναν τόπο που ουδεμία σχέση θα έχει με τις ηλιόλουστες φοινικίες στη Σικελία. Οι δικές μας διάλεκτοι θα φέρνουν στον νου πυκνά, σκοτεινά ελατοδάση, κατάλευκα οροπέδια με θερμοκρασία 40 βαθμών υπό το μηδέν, αλιευτικά σκάφη μέσα στον πάγο σε θύελλα στην Αρκτική θάλασσα.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα με τον Camilleri είναι ότι χρησιμοποιεί τη διάλεκτο αφηγηματικά. Δηλαδή, χρησιμοποιώντας τη σικελική διάλεκτο, καταφέρνει με τρόπο πολύ αποτελεσματικό να πει πολλά και διαφορετικά πράγματα στον ιταλό αναγνώστη, χωρίς να μιλήσει για το καθένα χωριστά. Δεν χρειάζεται να δώσει ιστορικά και ανθρωπολογικά σημεία αναφοράς, να περιγράψει τοπία, να μιλήσει για τον εσωτερικό ρατσισμό στην Ιταλία. Ένα ιταλός αναγνώστης ξέρει αμέσως μόλις ανοίξει ένα βιβλίο του Camilleri ότι βρίσκεται στη Σικελία, με όλα όσα αυτό σημαίνει (τα εσπεριδοειδή, τις φοινικίες, τον Τζιοβάνι Φαλκόνε, τον Λεονάρντο Σάσα, το κρασί Nero d' Avola, τον Πιραντέλο, τους Σαρακηνούς, οι Νορμανδούς, την Αίτνα, την Έννα, τον τόνο, τα μύγδαλα, κ.λπ.). Ο συγγραφέας γνωρίζει την ικανότητα αυτή των αναγνωστών του και βασίζεται στον καθέναν από αυτούς ότι θα «γεμίσει τα κενά» της αφήγησης. Θυμηθείτε τη θεωρία του Ουμπερτίνο Έκο, ότι ένα κείμενο είναι μια «οκνή μηχανή» – a lazy machine- που ζητά από τον αναγνώστη να κάνει πολλή από τη δική του δουλειά.

Ένας νορβηγός αναγνώστης λοιπόν που θα πρέπει να γεμίσει αυτά τα κενά, δύσκολα θα καταλήξει στη Σικελία. Θα χαθεί πολύ νωρίτερα στον δρόμο. Πέραν αυτού, να προσθέσουμε ότι για τον μέσο Νορβηγό η Ιταλία είναι κατά κύριο λόγο ένα ενιαίο πράγμα. Η Ιταλία είναι το Τορίνο και η Βενετία και η Φλωρεντία και η Ρώμη και Σικελία και η Νάπολη και τα μακαρόνια και η παρμεζάνα και η μοτσαρέλα και η Φερράρι και ο Μιχαήλ Άγγελος

και ο Αρμάνι και το Μιλάνο και ο Δάντης και το κιάντι και το Campari και το Κολοσσαίο και η Πομπηία και το "O sole mio" και οι γονδολιέρηδες και το Ρίμινι και πάει λέγοντας. Η Ιταλία σπανίως είναι για τον Νορβηγό ο Πίππο Μπάουντο, το Μαρεκιάρο, ο Έντζο Τόρτορα, ο Φράνκο κι ο Τσίτσιο, η σαπουνόπερα Un posto al sole, η Ραφαέλα Καρρά, η Φρέτζενε, η Κιότζια, το Μπάρι, η Καζέρτα, η σκαρμότσα, το Μπέργκαμο, το Φροζινόνε, η κασάτα, ο Τζιοβάνι Τζεντίλε, ο Ματσίνι, ο Βέργκα, ο Τοτό, ή ο αιώνιος πόλεμος μεταξύ των οπαδών του παντόρο και του πανετόνε. Με όλα αυτά θέλω να πω ότι οι σχετικές γνώσεις του αναγνώστη εδώ στη Νορβηγία είναι περιορισμένες και φτάνουν ως ένα σημείο μόνο. Και η Ιταλία είναι πάντα η Ιταλία, βόρεια, νότια και λοιπά, την Αδριατική και στο Τυρρηνικό πέλαγος. Θυμηθείτε ότι για έναν Νορβηγό ακόμη και η Δανία είναι ΠΟΛΥ νότια. Μια ολόκληρη μέρα ταξίδι! Για να μη μιλήσουμε για τη Γερμανία: όλοι νότιοι/καθολικοί.

Έρχομαι λοιπόν τώρα στο διά ταύτα, μην ανησυχείτε: για να έχει ο αναγνώστης της μετάφρασής μου του Camilleri τη σωστή αίσθηση του κειμένου, αντικατέστησα το παιχνίδι με τις διαλέκτους με ένα παιχνίδι εθνικών γλωσσών, υπό την εξής έννοια: η απόσταση μεταξύ Φλωρεντίας και Παλέρμο μπορεί, κατά κάποιον τρόπο, να συγκριθεί με την απόσταση μεταξύ Νορβηγίας και Ιταλίας. Επέλεξα να αφήσω αρκετές αναφορές μέσα στο κείμενό μου στα ιταλικά, χρησιμοποιώντας λέξεις που εύκολα τις καταλαβαίνει κανείς (όπως δηλαδή γίνεται και με τα σιτσιλιάνικα του Camilleri, τα καταλαβαίνεις χωρίς λεξικό, απλώς σου παίρνει λίγο χρόνο), προσφωνήσεις όπως commissario, avvocato, cavaliere, signora, τυπικά ιταλικά φαγητά, την omertà, τον capo, κάποιες εκφράσεις με πλάγια, που αμέσως μετά επεξηγούνται. Με τον τρόπο αυτό το κείμενο παραπέμπει διαρκώς στην ιταλικότητα του κειμένου (η οποία για μας περιλαμβάνει και τη σικελικότητα). Το παιχνίδι είναι διαφορετικό, αλλά ανάλογο. Αντιλαβού; (όπως λένε συχνά οι Σικελοί του Camilleri).

Στο απόσπασμα από τη συνέντευξη αυτή, που δεν αναφέρεται καν στο διαλεκτικό στοιχείο, βλέπει κανείς ανάγλυφα τις δυσκολίες που προκύπτουν κατά τη συνάντηση των πολιτισμών, όπως και τον ενεργό ρόλο του αναγνώστη. Η ίδια η μετάφρασή μας προσαρμόζεται στην πολιτισμική διαφορά, με την τεχνική της *αποσαφήνισης* (explicitation), κυρίως όσον αφορά ονόματα, ανθρωπωνύμια, τοπωνύμια και λοιπές πολιτισμικές αναφορές. Στην πραγματικότητα, καθώς - κατά παράδοξο τρόπο - και ο έλληνας αναγνώστης δεν γνωρίζει σε βάθος την Ιταλία, θα χρειαζόταν στην πραγματικότητα πολλές περισσότερες προσθήκες για να είναι η πολιτισμική αυτή χαρτογράφηση άμεσα κατανοητή (τηλεπαρουσιαστής για τον Πίππο Μπάουντο, γραφικό Μαρεκιάρο για να δηλωθεί ότι είναι τόπος, αν όχι το γραφικό ναπολιτάνικο Μαρεκιάρο κ.λπ.). Με αφορμή τη συνέντευξη αυτή, η οποία θέτει το ζήτημα της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας όπως καταγράφεται στον λόγο, αξίζει να σκεφτούμε πόσο μπορεί μια ελληνική, εν προκειμένω, διάλεκτος να είναι αποτελεσματικό όχημα στη μετάφραση απομακρυσμένων και εντελώς διαφορετικών πραγματικοτήτων. Ένα παράδειγμα τέτοιας εφαρμογής αποτελεί η μετάφραση του σπουδαίου έργου του Faulkner *As I lay dying* [*Καθώς ψυχορραγώ*] από τον Μένη Κουμανταρέα (1970 [2012]), ο οποίος αποδίδει με ελληνική διάλεκτο το ιδιαίτερο, νότιο ιδίωμα του Faulkner (εντελώς διαφορετική είναι η προσέγγιση του Μπακόλα και του Μάτεσι σε σχέση με τον Κουμανταρέα, αλλά και μεταξύ τους). Διαρκώς επανερχόμαστε στους μετασηματισμούς του κειμένου με βάση τις δύο στρατηγικές, όπως βλέπουμε, ενισχύοντας έτσι την αυτοσυνειδησία μας στη μεταφραστική πράξη.

2.5. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό, εστιάσαμε στην ανάλυση του κειμένου, τη συγκειμενική, διακειμενική και υφολογική του διάσταση, για να δείξουμε την πολυπλοκότητα της μετάφρασης και να επιστήσουμε την προσοχή όχι πια στο φαινόμενο, αλλά στη διαδικασία. Απώτερος στόχος μας είναι να αναδείξουμε τη δημιουργικότητα της μετάφρασης, η οποία κατά τη γνώμη μας είναι δεδομένη από τη στιγμή που μεταφραστής λαμβάνει συνειδητά τις αποφάσεις του κατά τη μεταφραστική διαδικασία, μια δημιουργικότητα που εντυπώνεται στην αναδιατύπωση του κειμένου. Στην αναδιατύπωση θα εστιάσουμε και στο επόμενο κεφάλαιο, βασιζόμενοι εν πολλοίς στα όσα έχουμε ήδη πει στο παρόν και στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Κλείνουμε έτσι το παρόν κεφάλαιο υπενθυμίζοντας ότι η μοναδική μονάδα μετάφρασης στη λογοτεχνική μετάφραση είναι ολόκληρο το κείμενο, αλλά ο μεταφραστής δουλεύει σε επίπεδο μεταφραστικής εστίας. Υπενθυμίζουμε επίσης πόσο μεγάλη σημασία έχει η ανάγνωση στη μεταφραστική διαδικασία, και δη οι πολλαπλές αναγνώσεις, οι οποίες ανασυστήνουν τα ποικίλα δίκτυα συγκρότησης σημασίας του κειμένου. Τέλος, υπενθυμίζουμε ότι η λογοτεχνία γράφεται με λέξεις και όχι με ιδέες και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο η λογοτεχνική μετάφραση εστιάζει στη διαλογικότητα του κειμένου, στον τρόπο της λέξης και τη σχέση της με τον κόσμο και τις λέξεις των άλλων.

Τ.Δ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

- Baudelaire, Ch. (1857). "Beauté". *Les fleurs du mal*. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://fleursdumal.org/poem/116>
- Baudelaire, Ch. (1940 [1999]). *Εικοσιοχτώ ποιήματα* (μτφρ. Κ. Παράσχος). Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Baudelaire, Ch. Η ομορφιά (μτφρ. Γ. Κεντρωτής). Ανακτήθηκε 12.9. 2015 από http://erythrolefkometerizi.blogspot.gr/2014/10/blog-post_1.html
- Bello, A. (2015). *Έρευνα για την εξαφάνιση της Εμιλί Μπρυνέ* (μτφρ, Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Πόλις.
- Carroll, L. (1999). *The Annotated Alice*. New York: W. W. Norton & Company. [1865]. [(2003). *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων. Μέσα από τον καθρέφτη* (μτφρ. Π. Παμπούδη). Αθήνα: Printa].
- Clair, J. (2011). *L'hiver de la culture*. Paris: Flammarion. [(2012). *Χειμώνας στον πολιτισμό* (μτφρ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Μικρή Άρκτος].
- Donne, J. (1923[1624]). *Devotions upon Emergent Occasions*, John Sparrow editor. Cambridge: Cambridge University Press. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/DONNE/DEVOTIONS/Download.pdf>
- Morin, E. (2005). *Μέθοδος 5. Η ανθρωπινότητα της ανθρωπότητας* (μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια). Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου.
- Stein, G. (1922). *Sacred Emily. Geography and Play*. Boston: Four Seas Co., 178-188.
- Vernant, J.-P. (1999). *L'univers, les dieux, les hommes*. Paris: Seuil. [2001]. *Το σύμπαν, οι θεοί, οι άνθρωποι* (μτφρ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Πατάκης.
- Watts, I. (1866). *Divine and Moral Songs for Children*. New York: Hurd & Houghton.
- Αξιώτη, Μ. (2014). *Ρεπουμπλικ-Βαστίλλη*, εισαγωγή-επιμέλεια Μαίρη Μικέ, μετάφραση-σημειώσεις-επιλεγόμενα Τ. Δημητρούλια. Αθήνα: Άγρα.
- Καβάφης, Κ. Γ. 91984). *Ποιήματα 1897-1933*. Αθήνα: Ίκαρος, <http://www.kavafis.gr/poems/content.asp?id=6&cat=1>.
- Νόλλας, Δ. (1982). *Τα συγγραφικά δικαιώματα. Το τρυφερό δέρμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαδιαμάντης, Α. (1900) . Όνειρο στο κύμα. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C132/638/4103,18809/index_2_02.html

Σουλιώτης, Μ. (1998). Ο εστιάτωρ. Στο Δημήτρης Δασκαλόπουλος (επιμ.), *Παρωδίες καβαφικών ποιημάτων 1917-1997*. Αθήνα: Πατάκης.

Φώκνερ, Ου. (1970). *Καθώς ψυχορραγώ* (μτφρ. Μ. Κουμανταρέας). Αθήνα: Κέδρος.

Χεμινγκουέη, Έ. (1992). *Για ποιον χτυπάει η καμπάνα* (μτφρ. Ιάσων Αποστολόπουλος). Αθήνα: γράμματα.

Ξενόγλωσσες αναφορές

- Aranda, L.V. (2009). Forms of creativity in translation. *Cadernos de Tradução*, 1 (23), 23-37.
- Baker, M. (2000). Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator. *Target*, 12 (2), 241-266.
- Baker, M. (2006). Contextualization in translator and interpreter-mediated events. *Journal of Pragmatics*, 38 (3), 323-337.
- Barthes, R. (1973). Théorie du texte. Encyclopædia Universalis [online]. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>
- Bennett, P. (1994). The Translation Unit in Human and Machine. *Babel*, 40 (1), 12-20.
- Ben-Porat, Z. (1978). The Poetics of Literary Allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 105-128.
- Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Berman, A. (1985). La traduction comme épreuve de l'étranger. *Texte*, 4, 67-81 [Translation and the Trials of the Foreign, tr. by L. Venuti. In L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge.]
- Bernward J. (1977). Wissenschaftliche Kreativität. *Journal for General Philosophy of Science/Zeitschrift für Allgemeine Wissenschaftstheorie*, 8 (2), 383-404.
- Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphors of Translation. *Signs*, 13 (3), 454–72.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main*. Paris: Seuil.
- Cressot, M. & James, L. (1996¹⁴). *Le style et ses techniques*. Paris: PUF.
- Cuddon, J.A. (2005). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας της λογοτεχνίας*, μετ. Γιάννης Παρίσης-Μαρία Λιάπη. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Gambier, Yves (1994). Laretraduction, retour et détour. *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 39 (3), 413–417. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <https://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n3/002799ar.html>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. London: Longman.

- House, J. (2006). Text and Context in Translation. *Journal of Pragmatics*, 38 (3), 338-358.
Ανακτήθηκε 12.9.2015
από http://www.researchgate.net/publication/222209573_Text_and_context_in_translation
- Iser, W. (1985). *L'acte de lecture* [Evelyne Sznycer trans.] Bruxelles: Mardaga.
- Jenny, L. (2000). Du style comme pratique. *Littérature*, 118 (2), 98-117.
- Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Ladmiral, J.-R. (1985). Traduction et ambiguïté. *Brises*, 7, 59 κ.ε.
- Ladmiral, J.-R. (1994). Le traducteur et l'ordinateur. *Langages*, 116, 5-19.
- Ladmiral, J.-R. (1994a). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard. [(2007). *Θεωρήματα για τη μετάφραση*, μετ. Κατρίν Κολλέτ, Μαρία-Χριστίνα Αναστασιάδη. Αθήνα: Μεταίχμιο].
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maingueneau, D. (2002). Stylistique. In P. Cahraudeau & D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 550-2.
- Malmkjær, K. (1998). Unit of Translation. In M. Baker (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 286–8.
- Melby, A. K., & Foster, Ch. (2010). Context in Translation: Definition, Access and Teamwork. *Translation & Interpreting*, 2, 2, 1-15 Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://trans-int.org/index.php/transint/issue/view/11>
- Morel, M. (2006). Avant-Propos. *Palimpsestes*, 18, 9-16.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International.
- Nida, E. (2001). *Contexts in Translating*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Ringmar, M. (2007). Roundabouts routes: Some remarks on indirect translations. In F. Mus (ed.), *Selected papers of the CETRA research seminar in translation studies 2006*. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html>
- Rognlien, J. (2005). 10 domande a Jon Rognlien, traduttore di Camilleri in norvegese. Συνέντευξη στην Dori Agrosi. *La nota del traduttore*. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από http://www.lanotadeltraduttore.it/domande_rognlien.htm

- Saldanha, G. (2014). Style in, and of, Translation. In S. Bermann & C. Porter, *A Companion to Translation Studies*. Malden, MA, Oxford and Chichester: Wiley Blackwell.
- Schaeffer, J.-M. (1997). La stylistique littéraire et son objet. *Littérature*, 105 (1), 14-23.
- Schottländer, R. (1972). Paradoxien der Kreativität. *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 26 (2), 153-170.
- St. André, J. (2008). Relay. In M. Baker & G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* [2nd ed.] London/New York: Routledge, 230-232.
- Steiner, G. (2004). *ΜετάτηΒαβέλ*, μετ. ΓρηγόρηςΚονδύλης. Αθήνα: Scripta.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T.I. (2004). The concept of creativity: prospects and paradigms. In R. J. Sternberg, *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-15.
- Stewart S. (1980). The pickpocket: a study in tradition and allusion. *MLN*, 95 (5), 1127-1154.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Van Leuven-Zwart, K. M. & Naaijken T. (1991). Translation Studies: The state of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Venuti, L. (2006). Traduction, intertextualité, interprétation. *Palimpsestes*, 18, 17-41.
- Vinay, J.-P. & Darbelnet J.-L. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier [1958].

Ελληνόγλωσσες αναφορές

Barthes, R. (1987). *Ο βαθμός μηδέν της γραφής* [Κ. Παπαϊακώβουμτροφ.]. Αθήνα: Εκδ. Ράππα.

Αθανασοπούλου, Μ. (2011). Η ταυτότητα της ανάγνωσης: διακειμενικές σχέσεις στη Λέσχη (1960) του Τσίρκα. Στο Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 ως σήμερα, τόμος Β. Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 785-800.

Βλαχόπουλος, Σ. (2010). *Μετάφραση και δημιουργικότητα*. Αθήνα: Κλειδάριθμος.

Δημητρούλια, Τ. (2012). Διακειμενικότητα και μετάφραση: μεταφράζοντας αρχαιοελληνικούς μύθους από τα γαλλικά στα ελληνικά. Στο Ζ. Σιαφλέκης & Ε.-Α. Σταυροπούλου (επιμ.) (2012). *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*. Αθήνα: Gutenberg, 361-377.

Δημητρούλια, Τ. (2013). Η ανάγνωση στη μετάφραση και ο μεταφραστής ως αναγνώστης. Μια επαγγελματική πρακτική. *Intercultural Translation Intersemiotic2*. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/3885>

Δημητρούλια, Τ. (2014). Για το République-Bastille και τη μετάφρασή του. Η γλώσσα ως τόπος εξορίας σε ένα "κρυφό" κείμενο. Στο Μέλπω Αξιώτη, *Ρεπουμπλικ-Βασίλλη*, εισαγωγή-επιμέλεια Μαίρη Μικέ, μετάφραση-σημειώσεις-επιλεγόμενα Τιτίκα Δημητρούλια. Αθήνα: Άγρα, 205-223.

Δημητρούλια, Τ. (υπόδημ.). Global Literature, Translation, Canon. Ανακοίνωσηστοσυνέδριο Version, subversion: Translation, Canon and its Discontens, 12-14 2013, Porto.

Μπαχτίν, Μιχαήλ (1995). *Έποςκαιμυθιστόρημα*, πρόλογος-μετάφρασηΓιάννηςΚιουρτσάκης. Αθήνα: Πόλις.

Μπαχτίν, Μιχαήλ (2000). *Ζητήματα ποιητικής στον Ντοστογιέφσκι*, μετ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου. Αθήνα: Πόλις.

Νικηφορίδου, Κ. (online). Μεταφορά. Λεξικό Γλωσσολογικών Όρων της Πύλης για την Ελληνική Γλώσσα. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=38

Δικτυογραφία

www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

- Ανασυγκειμενοποίηση
- Δημιουργικότητα
- Διακειμενικότητα
- Διακείμενο
- Κείμενο
- Μετάφραση μεταφοράς
- Μονάδα εστίασης
- Μονάδα μετάφρασης
- Συγκείμενο
- Συγκειμενοποίηση
- Συμφραζόμενα
- Ύφος

Ασκήσεις

1. Αφού μελετήσετε το κεφάλαιο, να εντοπίσετε στις δύο διαφορετικές μεταφράσεις του σονέτου «Ομορφιά» του Baudelaire τις υφολογικές διαφορές και να σχολιάσετε τη λειτουργία τους.
2. Να συνοψίσετε τις έννοιες της διακειμενικότητας και της διαλογικότητας.
3. Ποιες υποκατηγορίες συγκειμένου θα μπορούσατε να επισημάνετε; Δώστε έναν σύντομο ορισμό της καθεμίας από αυτές.
4. Δώστε ένα παράδειγμα σε καθεμία από τις τεχνικές μετάφρασης της μεταφοράς, παραθέτοντας το ξένο κείμενο και το μετάφρασμα (κατά το παράδειγμα του Gide).

Ενδεικτικές απαντήσεις

3. Ο συγγραφέας μέσα στην εποχή του· ο συγγραφέας και η πολιτικοκοινωνική του τοποθέτηση (μαζί με τις αλλαγές της)· τα ευρύτερα καλλιτεχνικά συμφραζόμενα· τα λογοτεχνικά συμφραζόμενα· τα συμφραζόμενα του είδους· τα συμφραζόμενα του συνολικού έργου· τα συμφραζόμενα του πολιτισμού αναφοράς.

4. She is as fresh as a daisy (δροσερή σαν μαργαρίτα) , E' fresca come una rosa (δροσερή σαν τριαντάφυλλο), Δροσερή σαν λουλούδι

Break a leg (σπάσε ένα πόδι), In bocca al lupo (στο στόμα του λύκου), toi, toi, toi (στα γερμανικά), merde (σκατά), καλό βόλι (αλλά και χτύπα ξύλο)

Κεφάλαιο 3

Οι τεχνικές της μετάφρασης και η διαχείριση του πολιτισμικού στοιχείου

Σύνοψη

Το κεφάλαιο αυτό ασχολείται με τη φάση της αναδιατύπωσης του κειμένου στη γλώσσα-στόχο. Εξετάζονται προβλήματα που παρουσιάζονται στην επαφή των γλωσσών και πολιτισμών - ειδικά όταν υπάρχει μεγάλη απόσταση μεταξύ τους - και δίνονται συγκεκριμένα παραδείγματα, από ποικίλες κατηγορίες. Γίνεται πιο αναλυτική αναφορά σε μια σειρά πολιτισμικούς ενδείκτες ή πολιτισμικά φορτισμένα στοιχεία. Στόχος είναι η σύνδεση των προβλημάτων με τις τεχνικές, με απώτερη επιδίωξη μια δημιουργική στάση απέναντι στη μετάφραση.

Προαπαιτούμενη γνώση

Για να κατανοήσουν το κεφάλαιο αυτό, οι φοιτητές πρέπει να έχουν μελετήσει και κατανοήσει τα δύο προηγούμενα κεφάλαια, 1 και 2.

3.1. Εισαγωγή: από την κατανόηση στην αναδιατύπωση

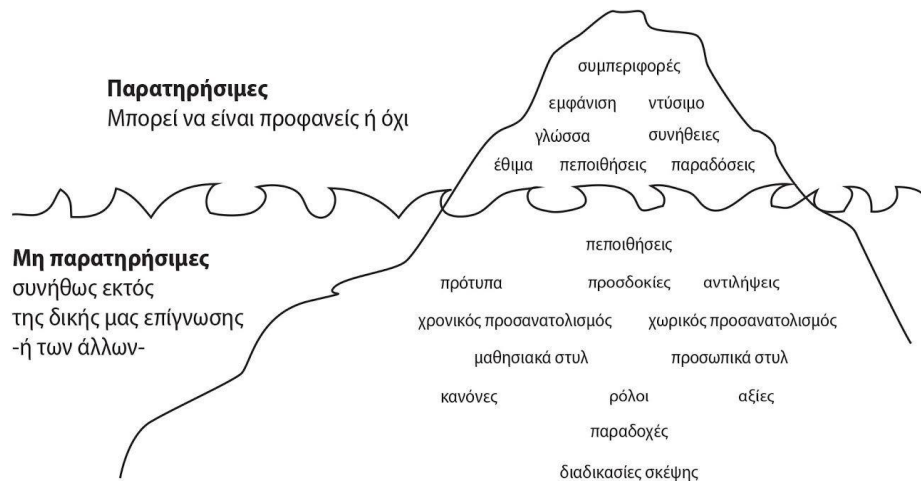
Υπογραμμίσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια τη σημασία της κατανόησης του ξένου κειμένου στη μετάφραση, μέσα από την ενδελεχή ανάλυσή του στις κειμενικές, συγκειμενικές, διακειμενικές και υφολογικές του συνιστώσες. Ανάμεσα στην κατανόηση και στην αναδιατύπωση, η οποία είναι το τελικό ζητούμενο, μεσολαβεί η απολεκτικοποίηση (*déverbalisation*), το πέρασμα δηλαδή από τα σημαίνοντα-σημαινόμενα του ξένου κειμένου στο νόημά του και μόνο, το οποίο και θα αναδιατυπωθεί. Η διαδικασία αυτή, της απέκδυσης του νοήματος του μηνύματος από τις λέξεις της γλώσσας-πηγής ώστε να ενδυθεί τις λέξεις της γλώσσας-στόχου, θεωρείται εν γένει το «μαύρο κουτί» της μεταφραστικής διαδικασίας.

Η απολεκτικοποίηση είναι λοιπόν ένα «σάλτο μορτάλε», όπως το ονομάζει ο Jean-René Ladmiral (2005), ο οποίος ωστόσο στο άρθρο του θέτει, πολύ εύστοχα, το ερώτημα κατά πόσο υπάρχει σκέψη πριν από τη γλώσσα και χωρίς τη γλώσσα. Θυμίζει ότι η θεωρία της απολεκτικοποίησης διατυπώθηκε από τις Danica Seleskovitch et Marianne Lederer (1984) με αναφορά στην επαγγελματική και όχι στη λογοτεχνική μετάφραση (με δεδομένο ότι η λογοτεχνία είναι εξ ορισμού γλώσσα) και παραθέτει τις σχετικές κριτικές (2005). Ο Esmael Farnoud, από την άλλη, περιγράφει την ιδιαίτερη αυτή φάση, δίνοντας παραδείγματα από σχετικές μελέτες, οι οποίες διεξήχθησαν με ποικίλες μεθόδους (όπως πρωτόκολλα μεγαλόφωνης σκέψης (*Think Aloud Protocols*, TAP), χρήση του [translog](#), λογισμικού καταγραφής και μελέτης της διαδικασίας ανάγνωσης και γραφής, ερωτηματολόγια κ.ά.). Παραθέτουμε:

Ανάμεσα στις δύο φάσεις της διαδικασίας μεταφοράς, υπάρχει λοιπόν μια τρίτη (*tertium quid*), κατά την οποία το μήνυμα περνά από το λεκτικό-γλωσσικό επίπεδο στο λογικό-γνωσιακό επίπεδο. Αυτή η μετάβαση ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη φάση θεωρείται μια στιγμή μεγάλης ψυχολογικής έντασης, στην οποία ο μεταφραστής μετέρχεται τη διανοητική αλχημεία μιας ευαίσθητης μνημονικής διαλεκτικής, στο πέρας της οποίας πρέπει να έχει ξεχάσει τα σημαίνοντα της γλώσσας-πηγής· να τα έχει αφήσει πίσω, και να έχει συγκρατήσει μόνο τα σημαινόμενα· ή, πιο συγκεκριμένα ακόμη την έννοια του μηνύματος, προκειμένου να του δώσει

νέα σάρκα και οστά στα επικείμενα σημαίνοντα της γλώσσας-στόχου (2014 χ.σ.).

Στο κεφάλαιο αυτό, θα εξετάσουμε τα εργαλεία, κατά κάποιο τρόπο, που έχει ο μεταφραστής στη διάθεσή του, προκειμένου να προχωρήσει στην αναδιατύπωση του κειμένου, εργαλεία-τεχνικές που τον υποστηρίζουν στις κάθε είδους δυσκολίες πολιτισμικής και γλωσσικής επαφής. Οι τεχνικές αυτές είναι τόσο πιο πολύτιμες όσο μεγαλύτερη είναι η πολιτισμική απόσταση. Η απόσταση αυτή είναι πολύ εμφανής συνήθως στη μετάφραση ασιατικών ή αφρικανικών κειμένων, λόγου χάρη, ακριβώς λόγω της έλλειψης κοινών σχημάτων αντίληψης και οικείων σημείων αναφοράς - θα δώσουμε στη συνέχεια παραδείγματα. Πριν όμως περάσουμε συγκεκριμένα στην παρουσίαση των προβλημάτων και των εργαλείων-τεχνικών, θα αναφερθούμε στον ίδιο τον πολιτισμό και τη γλώσσα, για άλλη μια φορά, ως το γενικό πλαίσιο των όσων θα ακολουθήσουν. Κατά πρώτον, θα παρουσιάσουμε το σύστημα του πολιτισμού με βάση το μοντέλο του αμερικανού ανθρωπολόγου Edward T. Hall (1976), που αντιμετωπίζει τον πολιτισμό ως ένα παγόβουνο, του οποίου οι σημαντικότερες διαστάσεις είναι αυτές που βρίσκονται κάτω από το νερό:



Εικόνα 3.1. Σχηματική απόδοση του πολιτισμού ως παγόβουνου (Alireza Akbari, and Mohammad taghi Shahnazari SAGE Open 2014;4:2158244014551719 - Copyright © by a Creative Commons Attribution License) [δική μας μετάφραση]

Η εικόνα αυτή αποτυπώνει την άποψη του Hall, την οποία ανέπτυξαν περαιτέρω πολλοί επιστήμονες, ότι τα πλέον σημαντικά στοιχεία του πολιτισμού δεν είναι αυτά που φαίνονται και είναι συνειδητά (conscious), αλλά αντιθέτως αυτά που δεν φαίνονται, είναι ως επί το πλείστον ασύνειδα (unconscious) και καθορίζουν, εντούτοις, τις στάσεις και τις συμπεριφορές. Αν ρίξουμε μια ματιά στο σχήμα, θα δούμε ότι ως μεταφραστικά προβλήματα ταξινομούνται συνήθως τα ορατά στοιχεία και πολύ λιγότερο τα μη ορατά. Θα προσπαθήσουμε να αναφερθούμε και στα δύο στη συνέχεια, αφού επισημάνουμε, στο συγκεκριμένο μοντέλο, τη συμπερίληψη της γλώσσας στα παρατηρήσιμα, συνειδητά στοιχεία.

Θα κλείσουμε τη σύντομη αυτή εισαγωγή στον πολιτισμό, με μια αναφορά στον ορισμό του Ολλανδού κοινωνικού ψυχολόγου [Geert Hofstede](#), ο οποίος κάνει λόγο για «συλλογικό νοητικό προγραμματισμό που διακρίνει τα μέλη μιας ομάδας ή κατηγορίας ανθρώπων από μια άλλη». Η κατηγορία, όπως αναφέρεται στον ιστότοπό του, μπορεί να αφορά «έθνη, περιοχές μέσα ή ανάμεσα στα έθνη, εθνότητες, θρησκείες, απασχολήσεις, οργανώσεις, ή και φύλα.» Ένας πιο απλός ορισμός είναι «οι άγραφοι κανόνες του κοινωνικού

παιχνιδιού». Ο ορισμός αυτός συνομιλεί με τον αντίστοιχο του Mudersbach, ότι πολιτισμός δεν είναι ένα σύνολο χαρακτηριστικών ή τεχνουργημάτων, αλλά μάλλον η κοινή σε όλα αυτά λειτουργία, η οποία υποστηρίζει την έννοια του ανήκειν σε μια ομάδα, την κοινή ταυτότητα των ατόμων (Mudersbach 2001:186), έναν ορισμό τον οποίο προτείνει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Floros στην ανάλυσή του του πολιτισμικού στοιχείου (2007). Σε κάθε περίπτωση, ο όρος «παιχνίδι» που χρησιμοποιεί ο [Geert Hofstede](#) μας επαναφέρει με κάποιον τρόπο στον Pierre Bourdieu και στην έννοια του πεδίου, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί. Στη συνέχεια, θα περάσουμε στην αναλυτική εξέταση των προβλημάτων που θέτει η επαφή γλωσσών-πολιτισμών, στη πλέον βάση της διαπολυπολιτισμικότητας (transculturality), της διαρκούς αλληλεπίδρασης δηλαδή μεταξύ ομάδων και κατηγοριών ατόμων, που αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό ως ενεργή κατηγορία και διαμορφώνουν υβριδικές ταυτότητες, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο.

3.2. Προβλήματα και τεχνικές της μετάφρασης

3.2.1. Πρόβλημα, στρατηγική, τεχνική

Η πραγμάτευσή μας των προβλημάτων της μετάφρασης θα συνδεθεί με τις δυσκολίες του μεταφραστή, υπό την έννοια ότι η αντικειμενική δυσκολία θα συνδεθεί με την υποκειμενική αντίληψη και αντιμετώπισή της. Ξεκινάμε αναφερόμενοι στις τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις της ίδιας της έννοιας του *προβλήματος* στη μεταφρασεολογία, και συνακόλουθα της τεχνικής που χρησιμοποιείται για την επίλυσή του, όπως τις παρουσιάζει η Gil-Bardaji (2010, 280): α. κατά την πρώτη αντίληψη, η οποία θεωρεί ότι το κείμενο συναπαρτίζεται από ενότητες, ορισμένες από τις οποίες είναι προβληματικές, το πρόβλημα συνδέεται με ένα είδος γνώσης (της γλώσσας, των ιδιοτήτων του κειμένου κ.λπ.). β. κατά τη δεύτερη αντίληψη, το πρόβλημα συνδέεται με τις ικανότητες του μεταφραστή, επομένως είναι περισσότερο γνωσιακής τάξεως· γ. η τρίτη προσέγγιση κινείται στην κατεύθυνση της δημιουργικότητας, για την οποία έχουμε ήδη μιλήσει στο προηγούμενο κεφάλαιο, με βάση ανοιχτά και κλειστά προβλήματα. Στη μετάφραση, όμως, και ειδικά στη λογοτεχνική μετάφραση, τα περισσότερα προβλήματα είναι ανοιχτά και μπορούν να λυθούν με ποικίλους τρόπους (Mackenzie 1998, όπως τον παραθέτει η Gil). Εφόσον η μετάφραση είναι μια διαδικασία λήψης αποφάσεων και οι επιλογές αυτές εξαρτώνται από τη μεταφραστική στρατηγική που αφορά το σύνολο του κειμένου, υπάρχουν οπωσδήποτε περισσότερες της μιας λύσης για κάθε πρόβλημα και σχετίζονται με τη δημιουργικότητα του μεταφραστή.

Στο σημείο αυτό, ωστόσο, πρέπει να επιστήσουμε την προσοχή σε ένα πρόβλημα ορολογίας, που αφορά όσους θα διαβάσουν το άρθρο της Gil-Bardaji, αλλά και πολλά άλλα μεταφρασεολογικά κείμενα: σε πολλά από αυτά, ο όρος στρατηγική/strategy της μετάφρασης χρησιμοποιείται ως συνώνυμος των όρων procedure, procédé, technique/τεχνική της μετάφρασης. Υπάρχει μια σχετική αστάθεια στην ορολογία, την οποία θα διαπιστώσουμε παρακάτω, παρουσιάζοντας τις τεχνικές. Στο παρόν εγχειρίδιο, ως στρατηγική νοείται η συνολική στάση του μεταφραστή απέναντι στο κείμενο, ξενοποιητική ή οικειοποιητική, η οποία πραγματώνεται στις επιμέρους μονάδες της μετάφρασης με διάφορες τεχνικές (ο Newmark ονομάζει λόγου χάρη την κατά τη δική μας αντίληψη στρατηγική *μέθοδο*). Οι δε τεχνικές χρησιμοποιούνται πάντα όταν υπάρχει αδυναμία κυριολεκτικής μετάφρασης, είτε το πρόβλημα είναι απλό και αφορά τη φυσικότητα της αναδιατύπωσης λόγω διαφορών στην οργάνωση και τη λειτουργία των γλωσσών· ή πιο σύνθετο και αφορά διαφορές γλώσσας και πολιτισμού που δύσκολα γεφυρώνονται.

Λέμε δηλαδή ότι οι διαφορές των γλωσσών θέτουν προβλήματα που μπορεί και ο ίδιος ο μεταφραστής να μην αναγνωρίζει ως τέτοια, αλλά και προβλήματα που μπορεί να μοιάζουν άλυτα. Και στις δύο περιπτώσεις, η λύση εκπορεύεται από την προσφυγή σε κάποια τεχνική, η οποία δεν εφαρμόζεται στο σύνολο του κειμένου, που αποτελεί θεωρητικά τη μονάδα μετάφρασης, όπως έχουμε ήδη πει, αλλά στη συγκεκριμένη κάθε φορά μονάδα

εστίασης (οι Vinay & Darbelnet θεωρούν ως μεταφραστική μονάδα το μικρότερο τμήμα λόγου του οποίου η συνοχή είναι τόσο μεγάλη που δεν επιτρέπει τον διαχωρισμό των μερών του) (1958, 16).

Αν θέλουμε πριν προχωρήσουμε, να δείξουμε την ποικιλία της ορολογίας που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την ίδια έννοια, εν προκειμένω τη στρατηγική, θα ξεκινήσουμε από τον Nida (1964), ο οποίος θεωρεί ότι η *μεταφραστική μέθοδος* αναφέρεται σε όλο το κείμενο, ενώ η *μεταφραστική τεχνική* στην πρόταση και στη μικρότερη ενότητα λόγου (μια θέση την οποία συμεριρίζεται και ο Newmark). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση που κάνει ο Bell (1998:188), ανάμεσα σε συνολική (σε επίπεδο κειμένου) και τοπική στρατηγική (σε επίπεδο τμήματος του κειμένου). Κρατώντας κατά νου τη θέση ότι η μετάφραση είναι μια διαδικασία λήψης αποφάσεων, την οποία έχουμε εξηγήσει στα προηγούμενα κεφάλαια, συντασσόμαστε με την ευρύτερη οπτική του Lawrence Venuti, ο οποίος διακρίνει, όπως είδαμε, μεταξύ δύο κύριων στρατηγικών, την *οικειοποίηση* και την *ξενοποίηση*, στο πλαίσιο των οποίων επιλέγονται στη συνέχεια οι κατάλληλες τεχνικές (αντίστοιχη προς την οικειοποιητική μετάφραση είναι η κατά Berman *εθνοκεντρική, υπερκειμενική μετάφραση*). Θεωρούμε ότι οι πολλαπλές και αναλυτικές κατηγοριοποιήσεις ενίοτε περιπλέκουν απλά ζητήματα και συσκοτίζουν την ουσία. Ένα παράδειγμα είναι οι μέθοδοι-στρατηγικές κατά Newmark (1988, 45-7), ο οποίος περιγράφει στην πραγματικότητα τη διαβάθμιση πιστότητας και ελευθερίας (κατά λέξη μετάφραση, κυριολεκτική μετάφραση, πιστή μετάφραση, σημασιολογική μετάφραση, προσαρμογή, ελεύθερη μετάφραση, ιδιοματική μετάφραση, επικοινωνιακή μετάφραση). Η διαβάθμιση αυτή δεν αφορά ωστόσο μόνο το σύνολο του κειμένου, αλλά και τις μικρότερες μονάδες μετάφρασης και οι μέθοδοι μπορεί να ποικίλλουν μέσα στο ίδιο κείμενο.

Στο σημείο αυτό πρέπει να πούμε ότι οι τεχνικές μετάφρασης αφορούν συνήθως, αλλά όχι αποκλειστικά πολιτισμικά στοιχεία, συχνά δε στοιχεία που βρίσκονται κάτω από την επιφάνεια του νερού στην εικόνα του παγόβουνου, αντιλήψεις, χρονοχρονικό προσανατολισμό κ.λπ. Αφορούν επίσης συχνά μονάδες εστίασης και όχι το σύνολο του κειμένου. Πριν περάσουμε στις κατηγοριοποιήσεις των τεχνικών, όπως τις παρουσιάζουν οι διάφοροι μεταφρασεολόγοι, θα αναφερθούμε εν συντομία σε κατηγοριοποιήσεις του πολιτισμικού στοιχείου, οι οποίες μας οδηγούν αναπόδραστα σε τεχνικές διαχείρισής του.

3.2.2. Κατηγορίες πολιτισμικών στοιχείων

Το ζήτημα που τίθεται με τα πολιτισμικά φορτισμένα στοιχεία, τις πολιτισμικά φορτισμένες έννοιες, τις πολιτισμικές λέξεις, τους πολιτισμικούς ενδείκτες, τα πολιτισμήματα (culture-specific elements, culture-bound concepts, cultural words, désignateurs culturels, culturèmes) είναι κατά πόσο αυτά είναι εύκολα εντοπίσιμα. Οι περισσότεροι μεταφρασεολόγοι τα ανιχνεύουν σε μικρο-επίπεδο, εξού και οι τεχνικές που προτείνουν αφορούν το ίδιο επίπεδο. Έτσι, ο Newmark (1988, 94-103), αποδεχόμενος την ύπαρξη διαφορετικών μορφών κουλτούρας σε έναν πολιτισμό προτείνει τις ακόλουθες πολιτισμικές κατηγορίες:

- **Οικολογία:** περιλαμβάνει τη χλωρίδα και την πανίδα, τους ανέμους, τις πεδιάδες και τους λόφους, όπως λέει ο Newmark, που δίνει το παράδειγμα του σιρόκου, της σαβάνας, αναφέρει το αγιόκλημα (honeysuckle), τη λατινοαμερικάνικη πάμπα, τον ορυζώνα (paddyfield) κ.λπ. Σημειώνουμε τη διευκρίνισή του Newmark σε σχέση με ορισμένες κατηγορίες οικολογικών πολιτισμικών στοιχείων, και για την κατάληξή της:

Ο Nida διατείνεται ότι ορισμένα στοιχεία του οικοσυστήματος – οι εποχές, η βροχή οι διάφορων ειδών λόφοι [...] μπορεί να μην γίνονται κατανοητά

δηλωτικά και μεταφορικά στη μετάφραση. Ως προς αυτό, ωστόσο, η τηλέοραση θα αποτελεί σύντομα μια παγκόσμια εξηγητική δύναμη.

Μια μικρή παρατήρηση: η αίσθηση του χώρου δεν μπορεί ποτέ να μεταβιβαστεί μέσω τηλέορασης: υπάρχουν νοητικά σχήματα σχήμα χωρικής αντίληψης που ενίοτε δεν μπορεί να προσαρμοστούν στη μετάφραση και η δυσκολία αυτή μπορεί να είναι πολύ μεγάλη.

- **Υλικός πολιτισμός.** Αφορά α. το φαγητό, π.χ. ροκφόρ, μοτσαρέλα, κασέρι και zabaglione και Kaiserschmarren που αναφέρει ο Newmark, αλλά και γεμιστά και γλυκά του κουταλιού και μελομακάρονα. β. τα ρούχα, π.χ. φουστανέλα, αλλά και κελεμπία και σαρόνγκ γ. τηνοικιστική και την πολεοδομία, κατόγι, χαγιάτι, αίθριο, κάσπαχ και κάσπα: η ισλαμική ακρόπολη, το φρούριο, το ανάκτορο και η κακόφημη γειτονιά (μαζί και η πολιτισμική μετάβαση από το ένα στο άλλο και οιοπολιτισμικές-πολιτικές ιεραρχίες της αποικιοκρατίας και της μετανάστευσης). δ. τους δρόμους (ringroad, Ringstrasse, περιφερειακή οδός), τα μέσα μεταφοράς, όπως το ταξί-γάιδαρος, burro-taxi (έκτυπο), το ταξί-καρύδα, coco-taxi (έκτυπο και πάλι).
- **Κοινωνικός πολιτισμός:** εργασία και ελεύθερος χρόνος, κατά τον Newmark, όλα όσα συνδέονται δηλαδή με την καθημερινότητα των ανθρώπων και μπορεί να είναι απολύτως διαφορετικά. Δίνουμε ένα παράδειγμα παρακάτω που αφορά την έννοια της ξεκούρασης σε διαφορετικούς πολιτισμούς. Θα μπορούσαμε όμως να μιλήσουμε για το ούτι και το μπουζούκι στη μουσική, τη σκανδιναβική σάγκα και το ιαπωνικό μονογκατάρι στη λογοτεχνία και άλλα πολλά.
- **Οργανώσεις, έθιμα, δραστηριότητες, διαδικασίες, έννοιες.** Για τα έθιμα, παραπέμπουμε και στο κεφάλαιο 6, της θεατρικής μετάφρασης, στην απόδοση εθίμων σχετικών με την κηδεία και το πένθος, λόγου χάρη. Η διοίκηση όμως, την οποία αναφέρει ο Newmark, αποτελεί συχνά μια μεγάλη παγίδα για τους μεταφραστές, όταν κινούνται με βάση τη δική τους αίσθηση των πραγμάτων. Ένα πολύ απλό παράδειγμα: η Préfecture, στο κέντρο του Παρισιού, μπορεί κάλλιστα να είναι η Αστυνομική Διεύθυνση και ο όρος πρέπει να ελεγχθεί ενδελεχώς, σε σχέση με την εύκολη μετάφραση «Νομαρχία». Το θρησκευτικό στοιχείο, ακόμη και μεταξύ ομόθρησκων, μπορεί να παρουσιάζει πολύ σημαντικές διαφορές – ακόμη και μεταξύ ομόδοξων, αν και σε μικρότερο βαθμό. Τέλος, η τέχνη, στην οποία αναφερθήκαμε και στον ελεύθερο χρόνο, μπορεί να ενέχει πολλά άγνωστα στοιχεία.
- **Κινήσεις και συνήθειες.**

Η εν λόγω κατηγοριοποίηση μπορεί να είναι πολύ βοηθητική, στον εντοπισμό των ορατών στοιχείων ενός πολιτισμού ειδικότερα. Ας δούμε λίγο πιο αναλυτικά τις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία, της οικολογίας, εντάσσεται η χλωρίδα και η πανίδα μιας χώρας ή μιας περιοχής. Θα αναφέρουμε παραδείγματα από κείμενα που προσεγγίζουμε σε άλλα κεφάλαια του παρόντος εγχειριδίου. Έτσι στο κεφάλαιο 5, για τη μετάφραση της ποίησης, παραθέτουμε τις μεταφράσεις για το ποίημα του Baudelaire «Άλμπατρος». Το άλμπατρος ωστόσο είναι ένα πουλί που δεν απαντά στην ελληνική επικράτεια, ούτε στην ευρύτερη περιοχή. Τα μεγαλύτερα θαλασσοπούλια που υπάρχουν (vaste soise aux des mers, λέει ο Baudelaire, με τα μεγάλα λευκά τους φτερά, leurs grande sailes blanches), τα οποία μπορούν να πετάν επί μία ολόκληρη μέρα, ζουν κυρίως στον Ειρηνικό Ωκεανό και κοντά στους πόλους. Πέραν των άλλων μεγάλων δυσκολιών που αντιμετωπίζει ο μεταφραστής της ποίησης, έχει εν προκειμένω να κάνει με μια πολιτισμική αναφορά που υπογραμμίζει την πολιτισμική απόσταση. Θυμίζουμε ότι όλοι οι μεταφραστές, τους οποίους παραθέτουμε, κρατούν το όνομα του πουλιού ως έχει, άλμπατρος, στον τίτλο και μέσα στη μετάφρασή τους, εκτός από τον Νίκο Φωκά, που στον τίτλο ήδη μιλάει για «τεράστιους γλάρους», περιορίζοντας την αναφορά στα άλμπατρος μόνο στον στίχο 2 της μετάφρασής του. Εισάγει

έτσι ένα οικείο στοιχείο που περιγράφει το ανοίκειο, επιχειρώντας να μειώσει το πολιτισμικό κενό, με τρόπο ωστόσο που διαφοροποιεί την πρόσληψη του ποιήματος. Ο οικείος μας γλάρος, όσο μεγάλος κι αν είναι και όσο και αν αποτελεί το πρωτοτυπικό θαλασσοπούλι για τη Μεσόγειο, δεν έχει σχέση με τα τεράστια άλπατρος. Το πρόβλημα εντοπίζεται τόσο στην αδύνατη συνωνυμία όσο και στις συνδηλώσεις. Ένα άλλο παράδειγμα, αν μείνουμε στα πουλιά, είναι το πουλί πι-χι, όπως μεταγραμματίζει τη γαλλική εκδοχή του Pi-Hio Κλείτος Κύρου, μεταφράζοντας τη Ζώνη του Apollinaire.

Ως προς το ζήτημα της συνωνυμίας, πάντως, παραθέτουμε στη συνέχεια το λήμμα «[συνωνυμία](#)» από το Λεξικό Γλωσσολογικών Όρων του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας:

συνωνυμία / συνώνυμος [synonymy / synonym]

Ο όρος περιγράφει τη σημασιολογική σχέση ανάμεσα σε λεξήματα ή φράσεις : δύο - ή και περισσότερα λεξήματα ή φράσεις- είναι συνώνυμα μεταξύ τους όταν έχουν την ίδια σημασία και εμφανίζονται στα ίδια γλωσσικά περιβάλλοντα. Η συνθήκη αυτή είναι όμως σπάνια (έως ανύπαρκτη) για δύο λόγους:

α. Τα λεξήματα σπάνια εμφανίζουν ταυτότητα περιγραφικής, εκφραστικής και κοινωνικής σημασίας (στην περίπτωση αυτή μιλάμε για πλήρη συνωνυμία [completesynonymy]), γιατί συνήθως διαφοροποιούνται σε κάποιο είδος σημασίας: π.χ. αν και τα αστυνομικός και μπάτσος εμφανίζουν την ίδια περιγραφική σημασία, διαφοροποιούνται ως προς την εκφραστική, στον βαθμό που το δεύτερο είναι φορτισμένο με τη συναισθηματική στάση του ομιλητή. Όμοια, αν και τα παντοπωλείο και μπακάλικο έχουν την ίδια περιγραφική σημασία, διαφέρουν ως προς το επίπεδο ύφους τους εμφανίζοντας διαφορετική κοινωνική σημασία.

β. Ακόμα και αν δύο λεξήματα εμφανίζουν ταυτότητα στο είδος της σημασίας, είναι επίσης σπάνιο να εμφανίζουν και ισοδύναμη κατανομή (στην περίπτωση αυτή μιλάμε για απόλυτη συνωνυμία [absolute synonymy]), δηλαδή να έχουν το ίδιο ακριβώς νόημα στα κοινά περιβάλλοντα στα οποία εμφανίζονται. Το συνηθέστερο είναι δύο λεξήματα να είναι συνώνυμα σε κάποιο/α περιβάλλον/τα αλλά όχι σε όλα. Πρόκειται για το φαινόμενο της μερικής συνωνυμίας [partial synonymy]. Π.χ. στα παρακάτω εκφωνήματα τα ήρεμος και ήσυχος, επειδή μοιράζονται κάποια κοινά περιβάλλοντα (1-3) αλλά όχι όλα (4-5), είναι μερικώς συνώνυμα.

- (1) Οι γείτονές μας είναι ήρεμοι/ήσυχοι άνθρωποι
- (2) Η θάλασσα ήταν ήρεμη/ήσυχη
- (3) Πέρασαμε μια ήρεμη/ήσυχη μέρα
- (4) Μίλα του με ήρεμη/*ήσυχη φωνή
- (5) Παράτα με ήσυχο/* ήρεμο! Μη μου μιλάς!

Σε επίπεδο προτασιακής σημασίας δυο προτάσεις χαρακτηρίζονται ως σημασιακά ισοδύναμες ή συνώνυμες εφόσον συνδέονται με σχέση αμοιβαίας λογικής συνεπαγωγής δηλαδή (α) η μία συνεπάγεται την άλλη και (β) είναι κοινές οι συνεπαγωγές τους. Είναι εμφανές ότι η συνωνυμία ανάμεσα στα λεξήματα ή τις φράσεις είναι ο βασικός παράγοντας που θέτει τους όρους της αμοιβαίας λογικής συνεπαγωγής: π.χ. εάν η πρόταση Ο Γιάννης είναι ανύπαντρος συνεπάγεται την πρόταση Ο Γιάννης είναι εργένης και αντιστρόφως, και έχουν κοινή τη συνεπαγωγή Ο Γιάννης δεν είναι παντρεμένος, η σημασιακή ισοδυναμία των προτάσεων καθορίζεται από την παρουσία των συνώνυμων εργένης και ανύπαντρος. Η συνθήκη αυτή όμως αντιμετωπίζει προβλήματα που οφείλονται στη σπάνια εμφάνιση της πλήρους και απόλυτης συνωνυμίας, όπως ειπώθηκε παραπάνω: π.χ. τα εκφωνήματα Απέπνεε

μια άσχημη μυρωδιά και Απέπνεε μια βρόμα συνεπάγονται αμοιβαία η μία την άλλη και έχουν κοινές συνεπαγωγές, τίθεται ένα ζήτημα σε σχέση με τον βαθμό της συνωνυμίας τους εφόσον διαφέρουν ως προς την εκφραστική σημασία τους.

Αν και στη βιβλιογραφία ως κλασικό παράδειγμα σημασιακής ισοδυναμίας αναφέρονται οι ενεργητικές και παθητικές συντάξεις της ίδιας πρότασης, έχουν διατυπωθεί αντιρρήσεις για το είδος των συνεπαγωγών τους όταν αυτές περιέχουν ποσοδείκτες. Μια άλλη παράμετρος που επηρεάζει επίσης το είδος των συνεπαγωγών είναι η διαφορετική επιτόνιση και ο εμφατικός τονισμός. Τα ζητήματα αυτά εμφανίζουν την αμοιβαία λογική συνεπαγωγή ως ελάχιστη, αναγκαία αλλά μη επαρκή συνθήκη της συνωνυμίας (Βελούδης 2005).

M. Θεοδοροπούλου

Πηγές

- Βελούδης, Γ. 2005β. Η σημασία πριν, κατά και μετά τη γλώσσα. Αθήνα: Κριτική.
- Φιλιππάκη-Warburton, E. 1992. Εισαγωγή στη θεωρητική γλωσσολογία. Αθήνα: Νεφέλη.
- Lyons, J. 1977. Semantics. 2 τόμ. Cambridge: Cambridge University Press.

http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=158

Άλλο ένα παράδειγμα της πρώτης κατηγορίας είναι τα γαλλικά οροπέδια Causses, στην κεντρική γαλλική οροσειρά Massif Central, η ονομασία των οποίων προέρχεται από τη γλώσσα του οκ, τα προβηγκιανά και παραπέμπει σε έναν αγροτικό πολιτισμό, με έμφαση στην κτηνοτροφία. Αναρωτιέται λοιπόν κανείς πώς θα μεταφέρει στα ελληνικά το ακόλουθο απόσπασμα από τον *Χειμώνα στον πολιτισμό* του Jean Clair (2012), που αναφέρεται στον Μάη του '68 και στα Causses...

Il nepronoqua que le charivari qui, dans les sociétés traditionnelles, accompagne les nouveaux mariés. Mais, cette fois, le mariage unit la société française au capitalisme international, il ne signa pas un retour à une culture du mouton et des Causses. C'est le monde ancien tout entier, rural et ouvrier, qui fut emporté en cinq ou six années.

Η λέξη Causses συμπυκνώνει εν προκειμένω τη γαλλικότητα ενός παραδοσιακού τρόπου ζωής, αλλά η διατήρησή της παρεμποδίζει την κατανόηση του έλληνα αναγνώστη. Θα επανέλθουμε στη συνέχεια στην τεκμηρίωση και το παρακείμενο, εν προκειμένω όμως τίθεται και πάλι το ζήτημα της συνωνυμίας, της υπωνυμίας και της υπερωνυμίας, που συχνά υποστηρίζουν την πολιτισμική μεταφορά. Για παράδειγμα, το πρόβατο, στο οποίο αναφέρεται ο Clair είναι υώνυμο των βοοειδών και τα βοοειδή υπερώνυμο του προβάτου. Το πρόβλημα όμως δεν βρίσκεται εν προκειμένω στα πρόβατα και τα κατσίκια, αλλά στον τόπο. Η μεταφραστική επιλογή ήταν η χρήση υπερωνύμου (όρη) και η υποσημείωση.

Απλώς προκάλεσε τον σαματά που, στις παραδοσιακές κοινωνίες, συνοδεύει τους νεόνυμφους. Αυτήν τη φορά, όμως, ο γάμος ενώνει τη γαλλική κοινωνία με τον διεθνή καπιταλισμό, δεν υπογράφει την επιστροφή σε μια κτηνοτροφική κουλτούρα των ορέων. Μέσα σε πέντε ή έξι χρόνια σαρώθηκε ολόκληρος οπαλιός αγροτικός και εργατικός κόσμος.

[Η αναφορά του Κλαιρ είναι πολύ πιο συγκεκριμένη· μιλάει για τηνκουλτούρα της εκτροφής προβάτων σε ορεινές, παραδοσιακά κτηνοτροφικές περιοχές, στον κεντρικό ορεινό όγκο Massif Central, τις Causses. (Σ.τ.Μ.)]

(μετάφραση Τιτίκα Δημητρούλια)

Θα δώσουμε στη συνέχεια ένα παράδειγμα υλικού πολιτισμού, το οποίο συγκεκριμένα αφορά το φαγητό και προτείνεται από τον Γραμμενίδη ως παράδειγμα *συνεπούς μετάφρασης*, της στρατηγικής που ο ίδιος εισηγείται, στο πλαίσιο της λειτουργικής προοπτικής, για τη μετάφραση του πολιτισμικού στοιχείου. Παραθέτουμε ολόκληρο το απόσπασμα, που ωστόσο αναφέρεται σε μια ιστορικά ιδιαίτερη διαπολιτισμική σχέση (2009, 107):

Χαρακτηριστικό παράδειγμα εφαρμογής της συνεπούς μετάφρασης αποτελεί ο τρόπος απόδοσης στα ελληνικά του οθωμανικού πολιτισμικού στοιχείου που καταγράφεται στο έργο του Joseph Nehama *Histoire des Israélites de Salonique*. Οι μεταφραστές, λαμβάνοντας υπ' όψιν τους την κοινή πολιτισμική γνώση των αποδεκτών του μεταφράσματος και την ερμηνευτική τους ικανότητα, επέλεξαν να παραλείψουν τόσο τα λεκτικά όσο και τα μη λεκτικά στοιχεία (όπως οι επεξηγήσεις και οι πλάγιοι χαρακτήρες αντίστοιχα) που αναδείκνυαν στο πρωτότυπο κείμενο την απόκλιση από την κοινή πολιτισμική γνώση των γαλλόφωνων αναγνωστών:

20. On est surtout friand de pâtés fourrés de hachis de viande, de fromage, (...); de *beureks*, de *baklavas*, plats sucrés empruntés de l'art culinaire turc.

Histoire des Israélites de Salonique, IV : 134

Τρελαίνονται για τις πίτες με κιμά, με τυρί, (...), για τα μπουρέκια, τους μπακλαβάδες από την τουρκική κουζίνα.

Ιστορία των Ισραηλιτών της Σαλονίκης, 1: 476

21. On s'y régale de quelques rasades de *raki*, d'eau-de-vie, ...

Histoire des Israélites de Salonique, III : 98

Ευφραίνονται με μερικά ποτήρια ρακί,

Ιστορία των Ισραηλιτών της Σαλονίκης, 1: 317

22. Le *kéman* (violon), le *kanon* (harpe), l'*ud*, la flûte et le tambourin...

Histoire des Israélites de Salonique, IV: 173

Ο κεμετζές, το κανονάκι, το ούτι, η φλογέρα και το ταμπουρίνο...

Παρατηρούμε ότι, πολλές φορές, η συνέπεια απαιτεί την προσαρμογή ορισμένων μονάδων μετάφρασης, ακόμη και αν ο συγγραφέας θα επιθυμούσε να τις διατηρήσει αμετάβλητες. Κάθε Έλληνας γνωρίζει ότι ο *μπακλαβάς* είναι γλύκισμα (*plat sucré* στο πρωτότυπο), άρα οποιαδήποτε επιπρόσθετη επεξήγηση θα ήταν άσκοπη και θα διέκοπτε τη ροή της ανάγνωσης. Αντίστοιχα, ο αναγνώστης δεν χρειάζεται να ανατρέξει σε αναλογίες για να καταλάβει τι είδους ποτό είναι το *ρακί* ή για να σχηματίσει μια εικόνα για τα μουσικά όργανα που αναφέρονται στο παράδειγμα 22, γιατί τα συγκεκριμένα όργανα αποτελούν μέρος και της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς.

Το πρόβλημα τίθεται φυσικά με εντελώς διαφορετικούς όρους όταν τα στοιχεία είναι έντονα φορτισμένα και δεν υπάρχει αντιστοιχία. Θα δώσουμε το πολύ απλό παράδειγμα μιας ελληνικής χειρονομίας, η οποία είναι παραγωγική γλωσσικά και μπορεί έτσι να καθλώσει τον μεταφραστή από τα νέα ελληνικά: τη μούντζα ή αλλιώς φάσκελο και τα παράγωγά τους. Μουντζώνω, φασκελώνω, μουντζωμένος, φασκελοκουκούλωστα και άλλα συναφή. Όπως και πολλές άλλες χειρονομίες, δεν έχει την ίδια σημασία σε διαφορετικούς πολιτισμούς.

Θα παραθέσουμε το αγγλικό λήμμα της Wikipedia για τη μούντζα όσον αφορά τη σημασία αυτή σε άλλους πολιτισμούς:

The gesture of moutza does not have the same significance in other cultures around the world. In a few countries there are similar gestures. Their significances are:

In [Armenia](#), abruptly thrusting the palm of the hand to someone means "Curse you", but can also mean "Can't stand you anymore" if performed by a close female relative or friend (mostly mother or grandmother).

In [Sindh](#), the showing of the palm to someone in a thrusting manner is also considered an insult. This gesture is called 'bunda'.

In the [Persian Gulf](#), showing the palms of both hands to someone after clapping them is also considered an insult, together with saying "Malat Alaik". It's usually done by women as it is considered not manly if men do it.

Since the 1990s in [North America](#), a similar gesture is used in "[Talk to the hand](#)". By showing the palm of the hand, with fingers spread, and saying "Talk to the hand... because the face ain't listenin' "" is the equivalent of "You're wasting your breath" or "Shut up". Even before then, a common expression of displeasure was to "throw" one's hand.

In [Mexico](#), it can be used to say hi (together with waving); but when steady or moving it repeatedly towards the receiver means "You'll see!" (Spanish: Vas a ver/Ya verás/Ya lo verás), warning that the giver will tell an authority figure (parent, teacher, principal, etc...) about any prank or other mischievous action the receiver has done. It is commonly used with children to scare them into behaving.

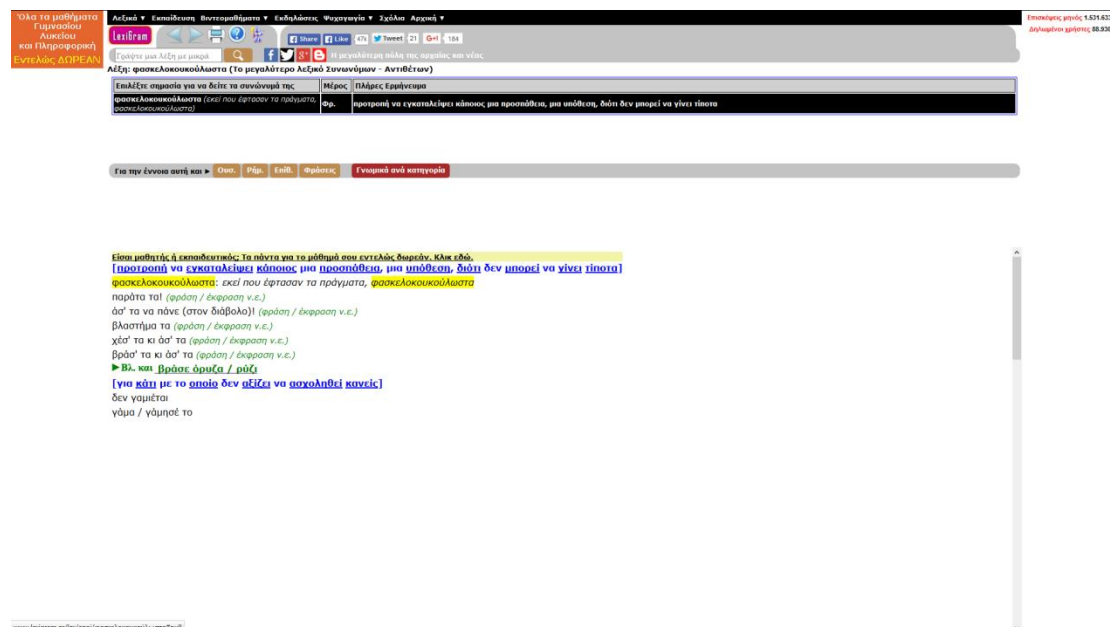
In [Nigeria](#), this can be viewed as offensive in particular tribes and is usually accompanied with the use of the expletive "waka", meaning "your father".

In [Panama](#), in addition to meaning the same as in [Mexico](#), it is also used to threaten the receiver (implying that they will be punished or be the target of

violence or any other form of retribution) at a later and more appropriate/convenient time (often when there is less risk of getting caught in the case of physical retribution or attack). This is because aside from implying/saying the words 'Vas a ver!' to the receiver, the word "Espérate" (colloq. 'Pérate') meaning wait, is also used often since the gesture also has the general meaning of wait/hold on as in many other parts of the world.

In [Chicago](#), the moutza was used on a mock "city sticker" in 2012 following a controversy over design ideas for an official city parking sticker honoring first responders. In the spoof sticker, the moutza is displayed with the middle finger cut off to represent Chicago's mayor, [Rahm Emanuel](#), who lost part of his middle finger while cutting roast beef in high school.^[2]

Μπορεί να φανταστεί κανείς τη δυσκολία για τον μεταφραστή της ελληνικής λογοτεχνίας μπροστά στην έκφραση «φασκελοκουκούλωστα»: όχι μόνο σε επίπεδο κατανόησης (ευτυχώς υπάρχει το διαδίκτυο!)· αλλά σε επίπεδο απόδοσης στη γλώσσα του, όπου μπορεί να μην υπάρχει καν η μούντζα, πόσο μάλλον η μεταφορική της χρήση, ευρέως γνωστή εντούτοις, όπως μαρτυρεί η συμπερίληψή της στα λεξικά συνωνύμων:



Εικόνα 3.2. <http://goo.gl/VmLpiu>.

Θα παραθέσουμε μια συνοπτική αναφορά στην κατηγοριοποίηση του πολιτισμικού στοιχείου κατά Katan (1999, 17), επιδιώκοντας να δείξουμε και εδώ, όπως και στις μεταφραστικές τεχνικές στη συνέχεια, ότι σημασία έχει μια γενική αντίληψη των πολιτισμικών στοιχείων, στην οποία βοηθάνε όλες αυτές οι κατηγοριοποιήσεις και όχι η ευλαβική παρακολούθησή τους. Αντίθετα, μέσα από τις διάφορες κατηγοριοποιήσεις, παίρνει κανείς ιδέες και διευρύνει τον ορίζοντα της αντίληψής του όσο αφορά τον πολιτισμό. Έτσι, ο Katan διακρίνει τις ακόλουθες κατηγορίες, συμφωνώντας ως επί το πλείστον με την προαναφερθείσα ταξινόμηση του Newmark:

- α. Περιβάλλον (κλίμα, οικιστική, φαγητό, κ.λπ.)
- β. Συμπεριφορά
- γ. Ικανότητες, στρατηγικές και δεξιότητες επικοινωνίας, γλωσσικές και μη

δ. Αξίες και ιεραρχίες της κοινωνίας

ε. Πεποιθήσεις

στ. Ταυτότητα

Προφανώς, όλα όσα περιγράφονται παραπάνω αφορούν την *ταυτότητα* και, διαμέσου της μετάφρασης, την *ετερότητα*. Επανερχόμαστε έτσι στα αρχικά, γενικά μοντέλα του πολιτισμού που αναφέραμε, όπως και στις στρατηγικές μετάφρασης που αφορούν και την ταυτότητα και την ετερότητα. Ενώ λοιπόν οι ταξινομήσεις αυτές είναι πολλές και αλληλεπικαλυπτόμενες, έχει σημασία να αναφέρουμε τις παραμέτρους τις οποίες ο Pedersen εντοπίζει ως καθοριστικές στις επιλογές και αποφάσεις των μεταφραστών (2005, 10-15) στην απόδοση του πολιτισμικού στοιχείου, με άξονα τη σχέση μεταξύ πολιτισμών, τη διαπολιτισμικότητα και την διαπολυπολιτισμικότητα, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί –αν και ο Pedersen χρησιμοποιεί τον όρο με ελαφρά διαφορετική σημασία. Οι απόψεις του έχουν πρακτικό ενδιαφέρον για τον μεταφραστή.

Έτσι, κατά τον Pedersen υπάρχουν διαπολυπολιτισμικές διαφορές που πλέον δεν αποτελούν πρόβλημα, ως κτήμα οικουμενικά κοινό, ή εν πάση περιπτώσει ως γνώση που εύκολα μπορεί να εντοπιστεί με αναζήτηση στο διαδίκτυο λόγου χάρη. Ο ίδιος αναφέρει τον Jacques Cousteau. Εμείς θα λέγαμε ότι τα στοιχεία αυτά έχουν μια διαβάθμιση, αλλά είναι όντως πάρα πολλά σήμερα, καθώς η τηλεόραση, όπως προαναφέραμε, αλλά και το διαδίκτυο αλλάζουν τον τρόπο απεικόνισης των πολιτισμών (χωρίς να καταργούν τους φραγμούς και τις ιεραρχίες, δημιουργώντας μάλιστα νέες). Έτσι, το ελληνικό φαγητό σήμερα κυκλοφορεί σε όλες τις γλώσσες στο διαδίκτυο, το τσαντόρ, ο φερετζές και η μπούρκα αποτελούν στοιχεία γνωστά σε όλους (παρά την ελάχιστη ως πρόσφατα σχέση της Ελλάδας με μωαμεθανικούς πληθυσμούς), οι πόλεις είναι εντοπίσιμες στους χάρτες, όχι μόνο τα πρόσωπα αλλά και τα γένη, τα είδη του λόγου παγκοσμιοποιούνται (με τάσεις ισοπέδωσης). Αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί κανείς να βρει όλα τα πολιτισμικά στοιχεία εύκολα στο διαδίκτυο ή σε έντυπες πηγές: εξού και η πολύ μεγάλη σημασία της εκπαίδευσης στην τεκμηρίωση, η οποία περιλαμβάνει φυσικά και την αξιολόγηση των πηγών. Πολύ περισσότερο, δεν σημαίνει ότι η γιγάντια μνήμη που είναι το διαδίκτυο, επιλέγει να αποθηκεύσει, ως συλλογική και δημόσια μνήμη, τα πάντα, χωρίς ιδεολογικές αναφορές (Δημητρούλια υπό έκδοση). Υπάρχουν άλλωστε μια σειρά από τοπικά στοιχεία που δύσκολα εντοπίζονται και αποτελούν σημαντικά στοιχεία πολιτισμικής ταυτότητας.

Η δεύτερη παράμετρος είναι η εξωκειμενικότητα, αν δηλαδή και κατά πόσο ο πολιτισμικός ενδείκτης υπάρχει εκτός κειμένου, ως συνήθως, ή αποτελεί μυθοπλασιακή κατασκευή, όπως η οδός Μόργκ στον Edgar Alan Poe, η σημασία της οποίας (Νεκροτομείο) φωτίζει λοξά το κείμενό του. Η τρίτη παράμετρος είναι η κεντρικότητα της αναφοράς, η θέση δηλαδή του ενδείκτη στο κείμενο, την πλοκή, τη δέση και τη λύση του για μας. Όταν δηλαδή ο Louis Aragon δίνει το όνομα Μπερενίς (Βερενίκη) στην ηρωίδα του στον *Αυρηλιανό (Ωρελιέν)*, όλες οι συνδηλώσεις και οι διακειμενικές αναφορές (βλ. κεφ. 6, Ρακίνας) ορίζουν όχι μόνο το πρόσωπο αλλά και το κείμενο. Όταν ο Thomas Mann γράφει το *Δόκτωρ Φάουστους*, ο πολιτισμικός ενδείκτης Φάουστ, ως όνομα, δημόδης ιστορία και λογοτεχνικό κείμενο, βρίσκεται στον πυρήνα του κειμένου. Στα κύρια ονόματα όμως θα επανέλθουμε στη συνέχεια.

3.2.3. Κατηγοριοποιήσεις των μεταφραστικών τεχνικών και εφαρμογές

Θα παρουσιάσουμε ακολούθως τις κατηγοριοποιήσεις των μεταφραστικών τεχνικών των Harvey και Newmark και θα καταλήξουμε στις γνωστές τεχνικές των Vinay & Darbelnet, που εξηγούν ικανοποιητικά, αν και όχι πλήρως, πολλές επιλογές που έχουμε ήδη εκθέσει

Ο Malcolm Harvey προτείνει τέσσερις τεχνικές:

1. Λειτουργικό ισοδύναμο (Functional equivalence): εξεύρεση ενός όρου ή μιας έκφρασης που να λειτουργεί με αντίστοιχο τρόπο στη γλώσσα-στόχο. ;
2. Μορφικό ισοδύναμο (Formal equivalence): κυριολεκτική μετάφραση.
3. Μεταγραφή ή δάνειο (Transcription or borrowing): η λέξη δηλαδή της γλώσσας-πηγής παραμένει στη γλώσσα στόχο, μεταγραμμένη ή όχι.
4. Περιγραφική μετάφραση (Descriptive or self-explanatory translation): χρήση δηλαδή περιγραφής, επεξήγησης.

Συνεχίζουμε με την κατηγοριοποίηση των μεταφραστικών τεχνικών κατά Newmark (1988, 81 κ.ε.):

1. Αυτόματη αναπαραγωγή (Transference): το δάνειο (θα το δούμε στη συνέχεια). Δίνει ως παραδείγματα: *decor, ambiance, Schadenfreude, coup d'état*, αλλά και *samovar* και *dacha* – οι δύο τελευταίες είναι στα ελληνικά λέξεις εγκλιματισμένες, εμπίπτουν δηλαδή στην κατηγορία 2, *σαμοβάρι, ντάτσα*.
2. Εγκλιματισμός (Naturalization), προσαρμογή της λέξης στη μορφολογία και την προφορά της γλώσσας-στόχου. Εκτός από τα δύο παραπάνω παραδείγματα, αναφέρει τη ρεντιγκότα και τον θατσερισμό, που και στα ελληνικά είναι εγκλιματισμένοι όροι.
3. Πολιτισμικό ισοδύναμο (Cultural equivalent), το οποίο όμως δεν επηρεάζει σημαντικά τη μετάφραση, παρότι πάντα υπάρχει μια συνδήλωση και μια πολιτισμική συνιστώσα. Δίνει ως παράδειγμα έναν πολύ φορτισμένο ενδείκτη, *tea-break, pause-café* –ειδικά στη λογοτεχνία, πάντως, αλλά όχι μόνο, το πολιτισμικό ισοδύναμο χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή, καθώς αναφέρεται στον μυθοπλασιακό κόσμο και η αλλαγή του αλλάζει και αυτόν τον κόσμο αναφοράς. Ένα λιγότερο φορτισμένο παράδειγμα είναι αυτό των αθλητικών παπουτσιών, *baskets* στα γαλλικά, *αθλητικά* στα ελληνικά, με υπερώνυμο, *trainers* και *sneakers* στα αγγλικά και τα αμερικανικά αντίστοιχα.
4. Λειτουργικό ισοδύναμο (Functional equivalent): ουδέτερη λέξη που περιγράφει, συχνά μαζί με δάνειο. Λιγότερο χρήσιμη στη λογοτεχνία.
5. Ουδετεροποίηση (Neutralisation): τα δύο προηγούμενα.
6. Κυριολεκτική μετάφραση (Literal translation)
7. Μεταφραστική σήμανση (Translational label),
8. Περιγραφικό ισοδύναμο (Descriptive equivalent).
9. Συνταγματική ή στοιχειώδης ανάλυση (Componential analysis).
10. Συνωνυμία (Synonymy): με έμφαση προφανώς στην πλησιωνυμία, την μερωνυμία, την υπωνυμία και την υπερωνυμία.
11. Έκτυπο (Through-translation): κατά λέξη μετάφραση των συστατικών μιας λέξης ή μιας έκφρασης (θα το δούμε στη συνέχεια). *Superman-Ubermensch-Υπεράνθρωπος*.
12. Μετατοπίσεις ή μετατάξεις (Shifts or Transpositions): αλλαγές γραμματικής κατηγορίας (θα το δούμε στη συνέχεια).
13. Αποδεκτή, καθιερωμένη μετάφραση (Accepted standard translation): αφορά επίσημη και αναγνωρισμένη μετάφραση λέξης, ονόματος κ.λπ. Παράδειγμα, η χρήση του όρου *παράνομος μετανάστης* αντί *λαθρομετανάστης* σήμερα. Στη λογοτεχνία, μπορεί να έχει διάφορες εφαρμογές.

14. Αναπλήρωση (Compensation): τοποθέτησε σε άλλο σημείο του κειμένου στοιχείου που δεν μπορεί να αποδοθεί στο συγκεκριμένο σημείο. Πολύ σημαντική τεχνική, καθώς ορισμένα υφολογικά, αλλά και γλωσσικά στοιχεία, που δεν μπορούν να αποδοθούν σε μια συγκεκριμένη περίπτωση μπορούν να αντισταθμιστούν, αναπληρωθούν σε άλλα σημεία του κειμένου.
15. Σύνθετη ή συνδυαστική τεχνική (Couplet): συνδυαστική χρήση τεχνικών.
16. Απαλοιφή (Deletion): περιττών -;- στοιχείων του κειμένου. Ο Newmark μιλάει μάλιστα για μεταφορές. Είναι σαφές ότι δεν αφορά ιδιαίτερα τη λογοτεχνική μετάφραση.
17. Παράφραση, σχόλιο, σημείωση (Paraphrase, Gloss, Notes),
18. Προσδιοριστής (Classifier), ένα υπερώνυμο, μια ευρύτερη τάξη αντικειμένων που προσδιορίζει συνήθως το δάνειο.

Στην παρουσίασή μας, εκθέτουμε τις κατά Newmark τεχνικές όπως ο ίδιος τις αναλύει σε δύο σημεία του βιβλίου του (1988, 83 κ.ε. και 103). Παραθέτουμε στη συνέχεια τον σχολιασμό τους από τον Γραμμενίδη (2009, 119 κ.ε.), ο οποίος αναφέρεται συγκεκριμένα στις 12 τεχνικές του Newmark (σελ. 103):

Με την *αυτόματη αναπαραγωγή* ένας πολιτισμικός ενδείκτης της γλώσσας-πηγής μεταφέρεται στη γλώσσα-στόχο ως έχει, στην πρωτότυπη μορφή του δηλαδή, (π.χ. η γερμανική λέξη *Bundestag* διατηρείται σε ένα αγγλικό κείμενο ως *Bundestag*). Αν και πρόκειται για μια σύντομη και συνοπτική τεχνική, θεωρείται ότι εμποδίζει την κατανόηση και καθιστά την επικοινωνία προβληματική. Μερικοί θα έλεγαν μάλιστα ότι δεν πρόκειται καν για μεταφραστική τεχνική (Newmark 1988: 96). Η *ουδέτεροποίηση* είναι μια μορφή παράφρασης σε επίπεδο λεξιλογίου, η οποία προϋποθέτει την απόδοση ενός πολιτισμικού ενδείκτη με ουδέτερες ή γενικές λέξεις και έχει ως αποτέλεσμα την απαλοιφή της πολιτισμικής φόρτισής του. Η τεχνική της *σήμανσης* εφαρμόζεται στην απόδοση όρων που δηλώνουν θεσμούς. Πρόκειται για μια προσωρινή μεταφραστική επιλογή η οποία στην αρχή εμφανίζεται μεταξύ εισαγωγικών τα οποία καταργούνται με την καθιέρωση του όρου στη γλώσσα-στόχο. Όσο για τη *στοιχειώδη ανάλυση*, θεωρείται ότι είναι η ακριβέστερη μεταφραστική τεχνική, γιατί έχει ως στόχο να αναδείξει τα κοινά λειτουργικά και περιγραφικά εννοιολογικά συστατικά που υπάρχουν μεταξύ των γλωσσικών μονάδων της γλώσσας-πηγής και της γλώσσας-στόχου και δίνει έμφαση στο μήνυμα. Ωστόσο, η μεταφραστική επιλογή δεν έχει το ίδιο πραγματολογικό αντίκτυπο με την πρωτότυπη λέξη (Newmark 1988: 96) ούτε είναι οικονομική, καθώς ο ενδείκτης αποδίδεται περιφραστικά –ο Nida (στο Mounin 1963/2002: 66) αναφέρει παραδείγματος χάρη ότι στη γλώσσα των Μάγια η λέξη *βουνό* αποδόθηκε με την περίφραση «ψηλός λόφος 3.000 ποδών», το *ποτάμι* ως «τρεχούμενο νερό» και η *λίμνη* ως «μεγάλη υδάτινη επιφάνεια»-. Ακόμη, η *αποδεκτή καθιερωμένη μετάφραση* δηλώνει την υιοθέτηση της επίσημα θεσμοθετημένης, ευρέως αποδεκτής μετάφρασης ενός ενδείκτη (π.χ. ο τίτλος της ταινίας του Jean-Pierre Jeunet *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* –Το φανταστικό πεπρωμένο της Αμελί Πουλέν– δεν θα μεταφραστεί κατά λέξη στα ελληνικά, αλλά θα υιοθετηθεί ο τίτλος με τον οποίο η ταινία έχει κυκλοφορήσει στην ελληνική αγορά, δηλαδή *Αμελί*). Τέλος, ο *προσδιοριστής* λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς την *αυτόματη αναπαραγωγή* και συνίσταται στη συνοδεία του πολιτισμικού ενδείκτη από έναν γενικό ή υπερώνυμο όρο που προσδιορίζει το σημασιολογικό πεδίο

στο οποίο αυτός ανήκει (π.χ. *Έχουμε αφήσει πίσω το Καλαμάκι και ...*
Nous sommes arrivés derrière le quartier de Kalamaki et ...)*.

[*Το παράδειγμα είναι από το βιβλίο του Π. Μάρκαρη *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, σελ. 19. Γαλλική μετάφραση *Le Che s'est suicidé*, σελ. 18. Καθώς το τοπωνύμιο *Καλαμάκι* δεν είναι γνωστό στους ξένους αναγνώστες, ο μεταφραστής επέλεξε να προσθέσει το γεωγραφικό υπερώνυμο *quartier* (περιοχή - συνοικία).]

Οι σημειώσεις συνιστούν ένα πολύ σημαντικό εργαλείο, καθώς διαφωτίζουν για όλα όσα δεν μπορεί να εντάξει στο κείμενό του τελικά ο μεταφραστής, δίνουν συμπληρωματικές πληροφορίες ή διευκρινίζουν δυσκολίες απόδοσης, δημιουργώντας ένα περικειμενικό πλέγμα σημασίας. Διευκρινίζουμε, ωστόσο, ότι στη λογοτεχνία και τη μετάφρασή της οι σημειώσεις δεν μπορεί παρά να χρησιμοποιούνται με φειδώ. Διευκρινίζουμε επίσης ότι οι τεχνικές αυτές δεν αφορούν αποκλειστικά τη λογοτεχνική μετάφραση και ότι υπάρχουν πολλές άλλες κατηγοριοποιήσεις που μπορεί κανείς να τις διαβάσει σε πολλά βιβλία και άρθρα (Γραμμενίδης, *ό.π.*).

Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουμε τις τεχνικές που προτείνουν οι Vinay & Darbelnet, θεωρώντας τις ως σήμερα σημείο αναφοράς και βασικό εργαλεία διδασκαλίας της μετάφρασης – ασχέτως της κριτικής που έχουν δεχτεί και των ενδεχόμενων περιορισμών τους (Ballard 2006). Οι τεχνικές αυτές είναι οι ακόλουθες:

1. l'emprunt (δάνειο): Διατηρείται αυτούσιο το προς μετάφραση στοιχείο, στην ξένη γλώσσα, ενίοτε μεταγραμματισμένο:

- επειδή έχει περάσει πια στη χρήση (κομπιούτερ, video – βίντεο, info),
- επειδή δεν υπάρχει ισοδύναμο και το πολιτισμικό φορτίο μόνο έτσι μπορεί να αποδοθεί/μεταδοθεί (παμπ, καφέ, μπιστρό, σούσι, pearcing),
- για λόγους ύφους και/ή κοινωνιολέκτου (γλώσσα της πληροφορικής, γλώσσα του διαδικτύου, γλώσσα των νέων)

2. lecalque (έκτυπο): Κατά λέξη μετάφραση της λέξης ή έκφρασης και των συστατικών της. Παραδείγματα:

- United States of America ⇒ Etats-Unis ⇒ *Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής*
- Cold War ⇒ Guerre froide ⇒ *Ψυχρός πόλεμος*
- Skyscraper ⇒ Gratte-ciel ⇒ Rascacielos ⇒ ουρανοξύστης
- Spring Roll ⇒ Rouleau de printemps ⇒ Ανοιξιάτικο ρολό (από την κινεζική ονομασία)

3. la traduction littérale (κυριολεκτική μετάφραση): μετάφραση χωρίς αλλαγή σε κανένα επίπεδο, συντακτικό, γραμματικό, με ορθή σημασιολογική μεταφορά. Παραδείγματα:

- To have a word on the tip of the tongue ⇒ avoir un mot sur le bout de la langue: *έχω τη λέξη στην άκρη της γλώσσας μου*
- What time is it? ⇒ Quelle heure est-il ? ⇒ Τι ώρα είναι;

4. la transposition (μετάταξη): αλλαγή γραμματικής κατηγορίας κατά τη μετάφραση, το ουσιαστικό γίνεται ρήμα και επίρρημα, το επίθετο ουσιαστικό ή ρήμα και ούτω καθεξής. Παραδείγματα:

- Il finit par décider ⇒ τελικά το αποφάσισε
- Avant son retour ⇒ πριν επιστρέψει
- Il a failli rater son train ⇒ παρά λίγο να χάσει το τρένο του

5. la modulation (μετατροπία): αλλαγή οπτικής προκειμένου να διατηρηθεί η φυσικότητα της έκφρασης στην απόδοση: αφηρημένο-συγκεκριμένο, όλον-μέρος, κατάφαση-άρνηση, παθητική-ενεργητική φωνή. Παράδειγμα:

- le milieu avec lequel il est en contact: *οι κύκλοι στους οποίους κινείται*

6. l'équivalence (ισοδυναμία): απόδοση συνδεδεμένη με τη γλώσσα και την κουλτούρα-στόχο που δεν κρατά τίποτα από την αρχική έκφραση. Συνήθως στους ιδιωτισμούς, αλλά όχι μόνο.

- C'est pas vrai! ⇒ Πλάκα κάνεις! Σώπα! Μη μου πεις!
- Occupe-toi de tes oignons! ⇒ Κάνε τη δουλειά σου!
- L'Hexagone ⇒ η Γαλλία.

Παραθέτουμε στη συνέχεια παραδείγματα μετάφρασης από τη μετάφραση της τριλογίας του Italo Calvino *I nostril lanternati* (*Οι πρόγονοί μας*), που περιλαμβάνει τον *Διχοτομημένο Υποκόμη*, τον *Αναρριχώμενο Βαρόνο* και τον *Ανύπαρκτο Ιππότη*, έργα με έντονο το παραμυθιακό και το πολιτισμικό στοιχείο.⁴

Ο Διχοτομημένος Υποκόμης (Il visconte dimezzato, 1952/2003):

Le scimitarre turche sembrano fatte apposta per fendere d'un colpo i loro ventri. (2003, 10).

- Τα τούρκικα γιαταγάνια μοιάζουν φτιαγμένα για ν' ανοίγουν τις κοιλιές τους μ' ένα μόνο χτύπημα [μετάφραση Θόδωρος Ιωαννίδης]
- Φαίνεται πως οι τούρκικες χατζάρες είναι φτιαγμένες ειδικά για να τα ξεκοιλιάζουν [μετάφραση Ρούλα Στράτου]

Ο Αναρριχώμενος Βαρόνος (Il barone rampante, 1957/2003).

Era vestito e acconciato con grande proprietà...capelli incipriati col nastro al codino, tricorno, cravatta di pizzo, marsina verde a code, calzonetti color malva, spadino, e lunghe ghettoni di pelle bianca a mezza coscia... (ό.π., 96).

Ήταν ντυμένος και χτενισμένος επίσημα...μαλλιά πουδραρισμένα και μαζεμένα με κορδελίτσα, τρίκοχο, δαντελένια γραβάτα, πράσινο φράκο με ουρά, καλσόν χρώματος μοβ, σπαθί, και μακριές λευκές γκέτες στη μέση της γάμπας... [μετάφραση Ανταίος Χρυσοστομίδης]

⁴Ευχαριστούμε την υποψήφια διδάκτορα Γεωργία Χαϊδεμενοπούλου για τα αποσπάσματα, που προέρχονται από έρευνα, στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής, για τη συγκεκριμένη τριλογία και τη μετάφρασή της.

Ο Ανόπαρκτος Ιππότης (Il cavaliere inesistente, 1959/2003):

(1) *Il re era giunto di fronte a un cavaliere dall'armatura tutta bianca...ben rifinita in ogni giunto, sormontata sull' elmo da un pennacchio...sullo scudo c'era disegnato uno stemma tra due lembi di un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma si aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l'altro...*(ό.π., 308-309).

Ο Βασιλιάς είχε φτάσει μπροστά σε έναν ιππότη με κάτασπρη πανοπλία... ψιλοδουλεμένη στην κάθε της αρμογή, και η κορυφή της περικεφαλαίας στολισμένη με ένα λοφίο φτερωτό... επάνω στην ασπίδα ήταν σχεδιασμένο ένα οικόσημο ανάμεσα στις δύο άκρες μιας διπλωμένης χλαμύδας, και μέσα στο οικόσημο ανοίγονταν άλλες δύο άκρες που είχαν μέσα τους ένα οικόσημο ακόμα πιο μικρό, που και αυτό είχε μέσα του ένα πολύ μικρότερο. Το σχέδιο όλο και λεπτότερο παρίστανε μια σειρά από χλαμύδες τη μια μέσα στην άλλη ... [μετάφραση Θόδωρος Ιωαννίδης].

Ο Βασιλιάς είχε φτάσει μπροστά σε έναν ιππότη με ολόλευκη πανοπλία... καλοδουλεμένη στους αρμούς. Στην κορυφή της περικεφαλαίας είχε φτερά Πάνω στην ασπίδα ήταν σχεδιασμένο ένα έμβλημα ανάμεσα στις δύο άκρες ενός μανδύα, μέσα στον μανδύα ανοίγονταν οι άκρες ενός άλλου μανδύα που είχε στη μέση ένα πιο μικρό έμβλημα, που και αυτό με τη σειρά του είχε τυλιγμένο σε μανδύα ένα ακόμη πιο μικρό έμβλημα. Το σχέδιο ολοένα και πιο λεπτό, απεικόνιζε μια σειρά από μανδύες οι οποίοι μόλις που ανοίγονταν ο ένας μέσα στον άλλον [μετάφραση Γιώργος Κασαπίδης].

(2). *Il codice della cavalleria allora vigente prescriveva che chi aveva salvato da pericolo certo la verginità di una fanciulla di nobile lignaggio fosse immediatamente armato cavaliere. Ma per aver salvato da violenza carnale una nobildonna non più vergine era prescritta solamente una menzione di onore e soldo doppio per tre mesi.*(ό.π., 362).

Τον καιρό εκείνο ο ιπποτικός κώδικας που ίσχυε προέβλεπε ότι όποιος έσωζε από βέβαιο κίνδυνο την παρθενιά μιας κόρης από οικογένεια ευγενών, κέρδιζε αμέσως τον τίτλο του ιππότη. Αν όμως έσωζε από βιασμό μία ευγενή κυρία που δεν ήταν παρθένα, προβλέπονταν μόνο μία εύφημος μνεία και διπλός μισθός για τρεις μήνες [μετάφραση Θόδωρος Ιωαννίδης].

Ο ισχύων τότε κώδικας της ιπποσύνης καθόριζε ότι όποιος έσωζε από βέβαιο κίνδυνο την παρθενιά μιας κόρης ευγενικής καταγωγής, χριζόταν αμέσως ιππότης. Αν έσωζε, όμως από βιασμό μια ευγενή κυρία όχι πια παρθένα, του προσφέρονταν μόνο μία τιμητική αναφορά και διπλός μισθός για τρεις μήνες [μετάφραση Γιώργος Κασαπίδης].

Τα αποσπάσματα αυτά δείχνουν την πολυπλοκότητα της διαχείρισης του πολιτισμικού στοιχείου, σε συνάρτηση με την ιστορική διάσταση του κειμένου. Επίσης, αναδεικνύουν τα όρια της συνωνυμίας, το ζήτημα του ύφους του μεταφραστή, αλλά και την ερμηνευτική διάσταση της μετάφρασης, όπως μπορεί κανείς να δει στα υπογραμμισμένα σημεία στα παραπάνω παραδείγματα. Τέλος, μας επαναφέρουν στο κείμενο, ως μονάδα μετάφρασης, αλλά και στους «πολιτισμικούς αστερισμούς», τα δίκτυα σημασίας σε επίπεδο πολιτισμικών συστημάτων που αποτυπώνονται κειμενικά και αναδιατυπώνονται και πάλι κειμενικά στη μετάφραση (Floros 2007).

Σημειώνουμε ένα παράδειγμα που αφορά την ορολογία των αγχέμαχων όπλων: η διαφορά ανάμεσα στο γιαταγάνι και τη χατζάρα είναι ότι η χατζάρα, κυρτή, φαρδαίνει στην άκρη· επίσης, η χατζάρα έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς λαούς της Ανατολής. Αντίθετα, το γιαταγάνι είναι τυπικά τουρκικό, είναι ελάχιστα κυρτό και δεν φαρδαίνει στην άκρη, αλλά κάνει μια διπλή καμπύλη – υπάρχουν διάφοροι τύποι με ελαφρά διαφορετικό σχήμα. Το

σημαντικό εδώ είναι ο προσδιορισμός που παραπέμπει στο τυπικά τουρκικό όπλο. Η μικρή, για τον μη ειδικό, διαφορά των δύο μαχαιριών δείχνει το βάθος της έρευνας την οποία (οφείλει να) κάνει ο μεταφραστής, ώστε να αποδώσει με απόλυτη ακρίβεια και το πολιτισμικό φορτίο των λέξεων – συχνά, μάλιστα, πρόκειται για μια κοπιώδη αναζήτηση λεπτομερειών, οι οποίες λειτουργούν περισσότερο συνδηλωτικά. Ως προς το γιαταγάνι και τη χατζάρα, λόγου χάρη, η μικρή διαφορά ενδεχομένως εντοπίζεται στο επίπεδο συνδήλωσης της αγριότητας με βάση την ελληνική εμπειρία. Οι Έλληνες πολεμιστές στην επανάσταση του 1821 κρατούν γιαταγάνια, αλλά όχι χατζάρες, όπως μπορεί κανείς να διαβάσει σε Απομνημονεύματα αγωνιστών, του [Μακρυγιάννη](#) για παράδειγμα. Κουβαλάνε όμως πάνω τους χατζάρια ή χατζάρες, λάφυρα από τους Άραβες και Αιγύπτιους μισθοφόρους των Οθωμανών. Καμία από τις δύο αποδόσεις δεν έτσι προβληματική, αλλά και οι δύο είναι ερμηνευτικές. Υπάρχουν περιπτώσεις που η ελάχιστη διαφορά είναι πολύ σημαντική και άλλες που δεν έχει καμία, εντέλει, σημασία.

3.2.4. Τα κύρια ονόματα: ένας ιδιαίτερος πολιτισμικός ενδείκτης

Τα κύρια ονόματα είναι ένα πολιτισμικό στοιχείο που στην αρχή μοιάζει να μη θέτει κανένα πρόβλημα στον μεταφραστή. Τα κάθε λογής ονόματα σημαίνονται ρητά ως τέτοια με το κεφαλαίο γράμμα και σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές δεν διαθέτουν σημασία αλλά αναφορικότητα, ούτε έχουν συνδηλώσεις ή αποτελούν μέρος της γνώσης μας μιας γλώσσας (εξού και δεν βρίσκονται, κατ' αυτούς, μέσα στα λεξικά, αλλά στις εγκυκλοπαίδειες). Τα πράγματα φυσικά είναι πολύ πιο σύνθετα, όπως πάντα στη μετάφραση, και φυσικά ιστορικά επικαθορισμένα. Έτσι, έχουν παρέλθει οι χρόνοι κατά τους οποίους τα ονόματα των προσώπων στη λογοτεχνία, στο μέτρο του δυνατού, μεταφράζονταν και η Cosette γινόταν Τιτίκα ή ο Gavroche Γαβριάς στους *Αθλίους* του Hugo· ή εγκλιματίζονταν, τουλάχιστον, και ο Shakespeare γινόταν στον Πρεβελάκη Σαιξπήρος. Ο εγκλιματισμός, ωστόσο, αποτελεί ως σήμερα μια μεταφραστική επιλογή, στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης στρατηγικής: για τον Αντώνη Ζέρβα, ο Henry του John Berryman στα *Ονειρικά τραγούδια* (*Dream Songs*), είναι Ερρίκος:

ΟΝΕΙΡΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

I

Ο Μυγιάγγιχτος Ερρίκος κρύφτηκε τη μέρα,
ακατεύναστος ο Ερρίκος ήταν όλο μούτρα.
Τον κατανοώ, - πάσκιζε να δει πώς θα καθαρίσει.
Η σκέψη ότι σκέπτονταν πώς θα μπορούσαν
και να του την κάνουν έκαμε τον Ερρίκο κακό κι απόντα.
Μα θα 'πρεπε να βγει και να τα πει ένα χέρι.

Όλος ο κόσμος σαν μια μάλλινη αγαπητικιά
φαινόταν άλλοτε στο πλάι του Ερρίκου.
Έγινε τότε κάποια αναχώρηση.
Έκτοτε τίποτα δεν πήγε όπως έπρεπε ή θα 'πρεπε.
Δεν ξέρω καν πώς ο Ερρίκος, άμα τον άνοιξαν με το σουβλί
για να τον δει όλος ο κόσμος, συνέχισε να επιζεί.

Τα όσα τώρα θα ειπεί είναι μακρύ
ένα θαύμα για να γονεύσει και να 'ναι ο κόσμος.
Σ' έναν αγριοπλάτανο σκαρφαλωμένος στην κορφή
ήμουν ολόχαρος μια φορά και τραγουδούσα.

Σκληρά σκάβει τη γη η θάλασσα βαρβάτη
και μένει αδειανό κάθε κρεβάτι.

Για την Ελεάννα Πανάγου ο Henry παραμένει Χένρι (χολωμένος που χάνεται, με την παρήχηση του χ να διατηρείται):

1

Ο χολωμένος Χένρυ χανόταν την ημέρα,
ο απαρηγόρητος Χένρυ κατσούφιαζε.
Τον καταλαβαίνω, προσπαθεί να ξεπεράσει τα πράγματα.
Το να νομίζει ότι νόμιζαν πως
μπορούσαν να το κάνουν έκανε τον Χένρυ δηκτικό και μακρινό
Μα έπρεπε να βγει και να τα πει.

Ο κόσμος όλος σαν μάλλινη ερωμένη
έμοιαζε κάποτε στο πλευρό του Χένρυ.
Έπειτα κάτι αναχώρησε.
Έκτοτε τίποτα δεν γινόταν όπως θα μπορούσε ή θα έπρεπε.
Δεν καταλαβαίνω πως Χένρυ ορθάνοιχτος
για να τον δει όλος ο κόσμος, επέζησε

Αυτό που έχει να πει τώρα είναι ένα μακρύ
θαύμα που όλος ο κόσμος μπορεί ν'αντέξει ή να είναι.
Τότε στη συκομουριά χαιρόμουν
που ήμουν εκεί πάνω, και τραγουδούσα
Σκληρή στη γη γίνεται η δυνατή θάλασσα
κι άδειο μένει κάθε κρεβάτι.

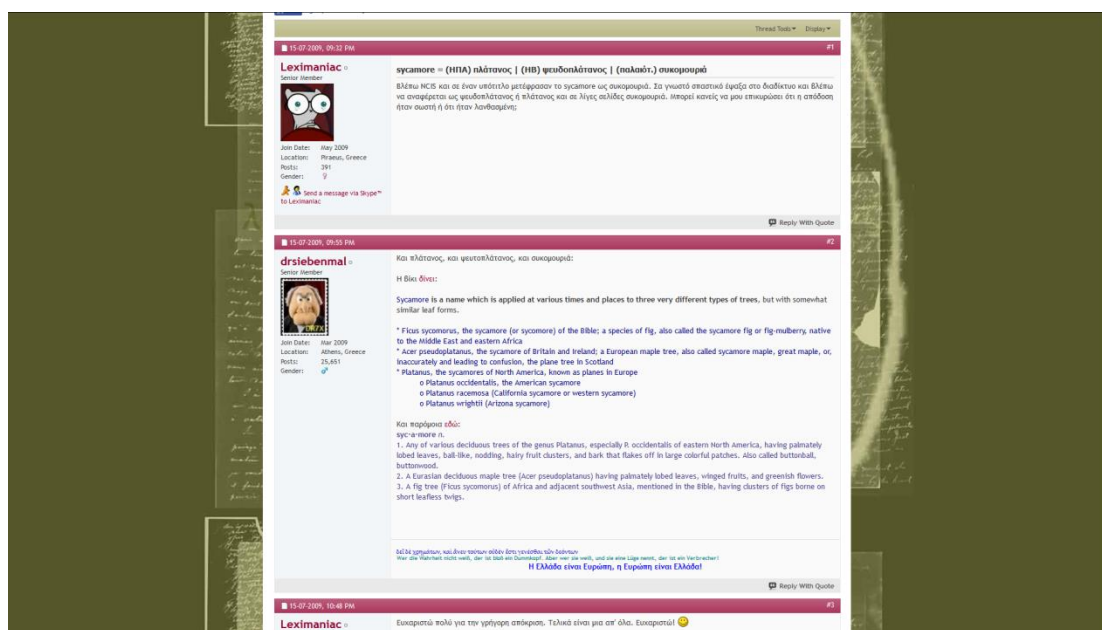
Κι εμείς διαβάζουμε, όπως εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει, δύο διαφορετικά ποιήματα, όπου ακόμη και τα δέντρα πόρρω απέχουν: αγριοπλάτανος στην πρώτη, συκομουριά στη δεύτερη μεταφραστική εκδοχή, του αγγλικού κειμένου:

Huffy Henry hid the day,
unappeasable Henry sulked.
I see his point,—a trying to put things over.
It was the thought that they thought
they could *do* it made Henry wicked & away.
But he should have come out and talked.

All the world like a woolen lover
once did seem on Henry's side.
Then came a departure.
Thereafter nothing fell out as it might or ought.
I don't see how Henry, pried
open for all the world to see, survived.

What he has now to say is a long
wonder the world can bear & be.
Once in a sycamore I was glad
all at the top, and I sang.
Hard on the land wears the strong sea
and empty grows every bed.

Ως προς την απόδοση του δέντρου (για να θυμηθούμε τη χλωρίδα, ως κατεξοχήν πολιτισμικό ενδεικτικό), βρίσκεται κανείς μπροστά στη συνήθη πολυπλοκότητα: sycamoreεΐναι και ο πλάτανος και η συκομουριά και ο μεταφραστής λειτουργεί, και πάλι, ως κριτικός και ερμηνευτής του κειμένου. Είναι ενδεικτική η σχετική συζήτηση στο ένα από τα δύο μεγάλα μεταφραστικά φόρουμ, τη Λεξιλογία (Εικόνα 3.3.) – το άλλο είναι το Translatum. Τα μεταφραστικά φόρουμ, που αντικατέστηκαν στην πράξη στις μεταφραστικές λίστες επικοινωνίας, αποτελούν χώρους συνάντησης των μεταφραστών και υποστήριξης τους μέσα από γόνιμο διάλογο και μοίρασμα των πηγών και των γνώσεων.



Εικόνα 3.3. Σχετική συζήτηση στο φόρουμ της Λεξιλογίας, <http://goo.gl/tN4SEQ>

Ας επανέλθουμε όμως στα κύρια ονόματα και τη μετάφρασή τους. Ο Newmark προτείνει τις ακόλουθες κατηγορίες ονομάτων: ανθρωπωνύμια, τοπωνύμια και ονόματα πραγμάτων (1988, 214 κ.ε.). Ως προς τη μετάφρασή τους, δέχεται ότι τα ονόματα έχουν συνδηλώσεις, όπως επίσης ότι η πλέον διαδεδομένη πρακτική είναι ο μεταγραμματισμός ή, κατά περίπτωση, ο εγκλιματισμός: τα ονόματα βασιλέων, παπών, αλλά και πολιτικών προσώπων και μεγάλων διανοητών συνήθως εγκλιματίζονται, Βολταίρος, Καρτέσιος, Λουδοβίκος, Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος, Περίνος ο Βραχύς, αλλά και Θιέρσος -και όχι Τιερ, για τον πολύ απλό λόγο ότι ο Τιερ δεν υπάρχει στην ιστορική γνώση των ελλήνων ναγνωστών, σε αντίθεση με τον Θιέρσο στην άγρια καταστολή της Παρισινής Κομμούνιας. Επομένως, ο μεταφραστής στην επιλογή του λαμβάνει υπόψη όχι μόνο την ισχύουσα στην εποχή του νόρμα, αλλά και την ιστορικότητα των ονομάτων. Η τρέχουσα πρακτική, εντούτοις, δείχνει ότι πλέον τα ονόματα συστηματικά μεταγραμματίζονται.

Στα επιστημονικά βιβλία, όμως, είτε παραμένουν ως έχουν, με λατινικούς χαρακτήρες όλα, ακόμη και τα αραβικά, κινεζικά και σλαβικά που κανονικά μεταγραμματίζονται πάντα, ώστε να συμφωνούν με τη βιβλιογραφία. Στην περίπτωση αυτή, ενίοτε δίνεται την πρώτη φορά ο μεταγραμματισμός. Αντίστροφα, μπορεί να μεταγραμματίζονται και να δίνεται την πρώτη φορά το λατινικό όνομα. Σε κάθε περίπτωση, είναι η διαφορετική η διαχείριση των ανθρωπωνυμίων στα επιστημονικά κείμενα, αποδεικνύοντας τη σημασία του τύπου κειμένου και του είδους για τις κάθε λογής αποφάσεις και επιλογές.

Ένα άλλο παράδειγμα αποτελεί η παιδική λογοτεχνία (βλ. κεφ. 5), όπου τα ονόματα των προσώπων είναι πολλές φορές φορέας σημασίας. Στην περίπτωση αυτή, μεταφράζονται φυσικά, όπως αποδεικνύουν τα παραμύθια πρώτα και κύρια, με τη Σταχτοπούτα και τον Κοντορεβουθούλη, πλάι ωστόσο στον Τζακ και τη φασολιά του, αφού στην προκειμένη περίπτωση το όνομα δεν ήταν φορέας σημασίας αλλά απλή αναφορά. Στα ονόματα, πάντως ανθρωπωνύμια και άλλα, στη λογοτεχνία, αξίζει να στεκόμαστε, στον βαθμό που ο λογοτέχνης τα επιλέγει με κριτήρια κειμενικά, συμβολικά, αλληγορικά ενίοτε, και διαμορφώνουν το προσίδιο ονομαστικό τοπίο του έργου (Gutschmidt 1981, 491), το οποίο διαθέτει συχνά ιδιαίτερη βαρύτητα, αναλόγως πάντα και με το είδος.

Τα τοπωνύμια είναι επίσης μια πολύπλοκη ιστορία, καθώς συνήθως μεταγραμματίζονται, αλλά πρέπει και πάλι να λαμβάνεται υπόψη η ιστορικότητά τους: το γερμανικό Ντάντσιχ και το πολωνικό Γκντάνσκ, η ίδια και η αυτή πόλη δηλαδή, παραπέμπουν σε εντελώς διαφορετικές πραγματικότητες και η απόδοση του μεταφραστή εξαρτάται από το συγκεκριμένο (αν λόγου χάρη έχουμε να κάνουμε με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Διάδρομος του Ντάντσιχ μόνο ως ετεροχρονισμός μπορεί να γίνει Διάδρομος του Γκντάνσκ· αντίστοιχα, αν έχουμε να κάνουμε με τον Λεχ Βαλέσα και την εξέγερσή του, το Ντάντσιχ σαφώς παρέλκει). Σημασία έχει επίσης το τοπωνύμιο να μεταγραμματίζεται με βάση την πρωταρχική του ονομασία και όχι διαμέσου της μετάφρασης. Ο Newmark δίνει ορισμένα ωραία παραδείγματα γερμανικών τοπωνυμίων στα ιταλικά, που μπορεί να δημιουργήσουν πρόβλημα: Monaco (Munich), Agosta (Augsburg), Aitt (Aachen). Ειδικά το Άαχεν, Άκεν στα φλαμανδικά, είναι στα γαλλικά το Αίξ-λα-Σαπέλ. Οπότε ο Hieronymus van Aken είναι ο Ιερώνυμος Μπος. Τα ανθρωπωνύμια δηλαδή, ειδικά τα παλαιότερα που συσχετίζονται με τόπους, χρήζουν μεγάλης προσοχής. Π.χ. ο ιταλός ζωγράφος Il Perugino γίνεται le Pérugin στα γαλλικά, και ο Parmigianino γίνεται Le Parmesan. Σε επίπεδο ανθρωπωνυμίων που σχετίζονται πάλι με τη θρησκεία και με συγκεκριμένα αντικείμενα, αξίζει να δει κανείς πώς μεταφράζεται στα ελληνικά η Παναγία: la Vierge Hodigitria, la Vierge du Signe, Notre-Dame-de-La-Garde.

Ως προς τα τοπωνύμια, τέλος, να σημειώσουμε ότι ενίοτε υπάρχουν οι ακόλουθες δυσκολίες:

1. Τοπωνύμια-φορείς σημασίας, το ρυάκι «άντρα μαζί σου» στο διήγημα «Αυτόλυκος» του Σκαμπαρδώνη λόγου χάρη (2014).
2. Τοπωνύμια με αναφορά σε ποτάμι ή άλλο γεωγραφικό στοιχείο, όπως Frankfurt am Main, ή Kingston upon Hull. Η μεταφορά τους δεν περιλαμβάνει αναγκαστικά (το αντίθετο) το δεύτερο αυτό στοιχείο (εκτός κι αν το συγκεκριμένο το ζητεί ή ο ομιλητής το επιλέγει).
3. Τοπωνύμια με ιστορικό παρελθόν συνδεδεμένο με την Ελλάδα πρέπει να εξετάζεται πώς θα αποδοθούν: Paestum π.χ., η αρχαιοελληνική Ποσειδωνία, αλλά και Dura-Europos, η ελληνιστική Δούρα Ευρωπός.

Θα κλείσουμε με μια αναφορά στην ιδιαίτερη αντιμετώπιση του πολιτισμικού στοιχείου σε περιπτώσεις –αντικειμενικής, υπό μία έννοια– άγνοιας του πολιτισμού. Παραθέτουμε την εισαγωγή που κάνει ο Jean Sényy στο άρθρο του για το ανέφικτο της πιστότητας στη μετάφραση ενός αγγλόφωνου αφρικανικού έργου, σχετικά με τον πολιτισμό και τη γλώσσα που τον εκφράζει (1998, 135-6). Παραθέτει ορισμένα ανθρωπολογικά δεδομένα, πολύ βοηθητικά για την κατανόηση της πολυπλοκότητας του πολιτισμού, καταναμημένα σε τέσσερα επίπεδα. Παραθέτουμε το κείμενό του:

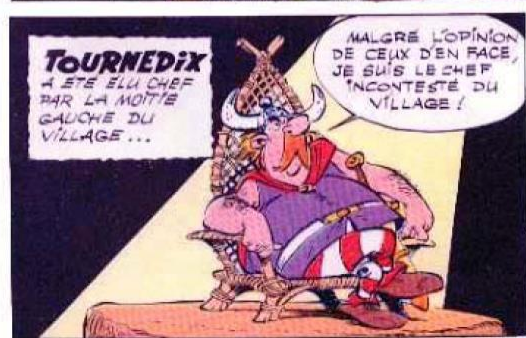
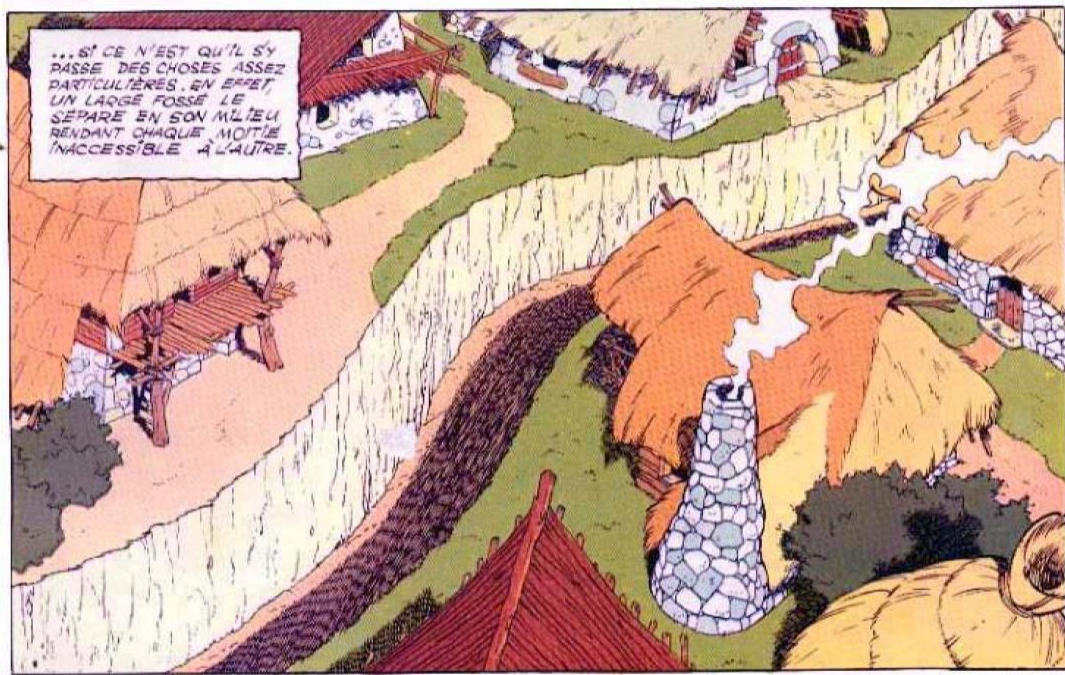
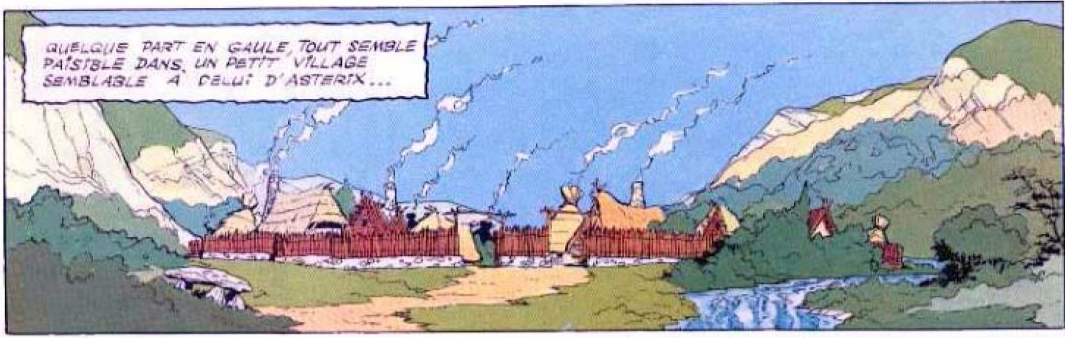
Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πολιτισμός συνίσταται σε ένα σύνολο συνηθειών, τρόπων ένδυσης, συμπεριφοράς στο τραπέζι του φαγητού («table manners»), ανταλλαγής δώρων (κάτι πολύ σημαντικό στις προ-αποικιακές κοινωνίες, όπου ισχύουν τα δώρα) και κοινωνικής ευγένειας, χαιρετισμών (“greetings”). Σε ένα δεύτερο επίπεδο,

μπορεί κανείς να καταγράψει την οργάνωση του χρόνου σε αγροτικά ημερολόγια, αν όχι σεληνιακά, τοποθέτησης στον χρόνο αυτόν με μια σειρά από δείκτες που σημειώνουν τις πλέον σημαντικές στιγμές της ζωής, όπως η γέννηση, ο γάμος, ο θάνατος και η διεργασία του πένθους, η κηδεία. Σε ένα τρίτο επίπεδο, απαντούν τα συστήματα συγγένειας, η διάρθρωση της ομάδας σε γένη και ηλικίες («age groups»), με στόχο τη διασφάλιση της καλής λειτουργίας του κοινωνικού ιστού, τα οποία συμβαδίζουν με τις οικονομικές δομές, έναν τρόπο αντίληψης της εξουσίας (οι γηραιοί και η καταγωγή από τους προγόνους), απονομής της δικαιοσύνης, κατανομής και διαχείρισης της πολιτικής εξουσίας. Τέλος, σε ένα τέταρτο επίπεδο, συναντούμε ένα ολόκληρο συμβολικό σύστημα, έναν τρόπο κατάληψης του χώρου και των εδαφών, κατασκευής των τοπίων και των κατοικιών, οργάνωσης των αρχιτεκτονικών. Πρόκειται για ένα ολόκληρο σύστημα αναπαραστάσεων του κόσμου, μια σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στον άνθρωπο, τη φύση, τον κόσμο, το εδώ και τώρα και το επέκεινα, το ιερό δηλαδή, η οποία διαμορφώνεται κατά τη ροή της ιστορίας. Ένα ιδρυτικό γεγονός, ένας μύθος έρχονται και δικαιώνουν αυτές τις τοποθετήσεις. Σ' αυτήν ακριβώς την περίοδο, την προ-αποικιακή εν πάση περιπτώσει (προφορική φάση) βρίσκει τη θέση της η λογοτεχνία. Δεν υπάρχει καμία ιεραρχία ανάμεσα στα τέσσερα επίπεδα, που αλληλοδιεισδύουν το ένα στο άλλο και δημιουργούν ένα όλον το οποίο θα ονομάζουμε πολιτισμό.

Στον ιδιαίτερο αυτόν κόσμο που συνιστά η Αφρική για τη Δύση, τα ονόματα λειτουργούν επίσης εντελώς διαφορετικά. Στους Γιορούμπα, για παράδειγμα, δεν είναι απλώς δηλωτικά ταυτότητας, αλλά σημαντικοί φορείς σημασίας (Moguwawon 2010, 210 κ.ε.). Μόνο η ανάλυση της προχριστιανικής ονοματοδοσίας δείχνει πόσο πολύπλοκο ζήτημα είναι η προσέγγιση των κύριων ονομάτων και δη των ανθρωπωνυμίων στα αφρικανικά λογοτεχνικά κείμενα. Για παράδειγμα, λέει, στον πολιτισμό των Γιορούμπα κάθε παιδί έχει τρία ονόματα που το οδηγούν στη ζωή. Το πρώτο είναι το προσωπικό του όνομα, το “Oguko”, που μπορεί να είναι “Amutorunwa”, δηλαδή θεόσταλτο, μπορεί και όχι (“Abiso”). Το δεύτερο όνομα είναι το “Oriki” (τόνομα της φυλής), που λέει τι είναι ή τι ελπίζεται ότι θα γίνει το παιδί. Το Oguko επιλέγεται με βάση την ημέρα, την ώρα, μια ιδιαίτερη περίπτωση για το παιδί, τους γονείς, την ευρύτερη οικογένεια, ολόκληρη την κοινότητα που περιμένει τη γέννηση του παιδιού. Για να είναι θεόσταλτο, πρέπει το παιδί να γεννηθεί κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Τα ονόματα των Γιορούμπα είναι συνδεδεμένα με θεότητες. Καθώς όμως οι Γιορούμπα πιστεύουν στη μετενσάρκωση υπάρχει και το όνομα “Babatunde”, το οποίο συνεχίζει τη ζωή ενός αποθανόντος προσώπου. Επομένως, ο μεταφραστής ενός αφρικανικού έργου πρέπει να αντιμετωπίζει και τα κύρια ονόματα, και τα ανθρωπωνύμια πιο συγκεκριμένα, ως έναν πολιτισμικό αστερισμό, και να τα διαχειρίζεται συστημικά αναλόγως.

5. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό είδαμε σε μικρο-επίπεδο, στο επίπεδο δηλαδή της μονάδας εστίασης, ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα, που συνδέονται ως επί το πλείστον με τον πολιτισμό, και ορισμένες τεχνικές για την επίλυσή τους. Τα προβλήματα που τίθενται στον μεταφραστικό διαρκώς είναι πολλά, διαφορετικά και από ποικίλες σκοπιές, όπως δείχνει το παράδειγμα της αφρικανικής λογοτεχνίας. Η ενασχόληση με τη μετάφραση αποκαλύπτει τον αστερισμό της ποικιλομορφίας που αποτελεί τον πλούτο της ανθρωπότητας σε όλα τα επίπεδα. Για τον λόγο αυτό, ο μεταφραστής πρέπει να έχει μια συνολική αντίληψη των προβλημάτων, που να του επιτρέπει κάθε φορά να προσαρμόζει τη στρατηγική του και να λαμβάνει τις κατάλληλες αποφάσεις, στη συνέχεια, για την προσαρμογή αυτή. Ως μια διαφορετική κατεύθυνση στη μετάφραση του πολιτισμικού στοιχείου, ειδικά σε πολυτροπικά κείμενα, θα κλείσουμε με ένα παράδειγμα μετάφρασης κόμικς.





Δεν θα σχολιάσουμε στα συμπεράσματα τη μετάφραση των κόμικς. Αρκεί κανείς να ρίξει μια ματιά στη σελίδα αυτή από τη *Μεγάλη Τάφρο (Le grand fossé)* για να εντοπίσει στοιχεία που σχολιάσαμε στο κεφάλαιο αυτό (βλ. επίσης Γραμμενίδης 2011).

Τ.Δ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

- Calvino, I. (1981). *Ο διχασμένος υποκόμης* [μτφρ. Ρ. Στράτου]. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Calvino, I. (2003). *I nostri atenati*. Milano: Mondadori.
- Clair, J. (2011). *L' hiverdelaculture*. Paris: Flammarion. [(2012). *Χειμώνας στον πολιτισμό* (μτφρ. Τ. Δημητρούλια). Αθήνα: Μικρή Άρκτος).
- Uderzo, A. (1980). *Astérix. Legrandfossé*. Paris: Albert René.
- Uderzo, A. (1998). *Αστερίξ και Οβελίξ: Η μεγάλη τάφος*. Αθήνα: Μαμούθ comix.
- Καλβίνο, Ι. (1994). *Ο ανόπαρκτος ιπότης* [μτφρ. Γ. Κασαπίδης]. Αθήνα: Γνώση.
- Καλβίνο, Ι. (2010). *Οι πρόγονοί μας* [μτφρ. Α. Χρυστοσιμίδης, Θ. Ιωαννίδης]. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπέρρυμαν, Τζ. (2004). Ονειρικότραγούδι 1 [μτφρ. Α. Ζέρβας]. *Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Μπέρρυμαν.
- Στρατηγού Μακρυγιάννη (2006). *Απομνημονεύματα*, τόμος Α', Ελληνικά Γράμματα.

Ξενόγλωσσες αναφορές

- Ballard, M. (2006). À propos des procédés de traduction. *Palimpsestes*, Hors série, 113-130. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://palimpsestes.revues.org/386?lang=en>
- Bell, R. T. (1998). Psychological/cognitive approaches. In M. Baker (ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York: Routledge.
- Berryman, J. (1959). Dream Song 1. *Dream Songs*. New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc.
- Carl, M. (2012). Translog - II: a Program for Recording User Activity Data for Empirical Reading and Writing Research. In *Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources*

and Evaluation, European Language Resources Association (ELRA). Ανακτήθηκε 12.9.2015

από <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/summaries/614.html>

Farnoud, E. (2014). Processus de la traduction : charge cognitive du traducteur. *Corela*, 12(2).

Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://corela.revues.org/3615>.

Floros, G. (2007). Cultural Constellations and Translation. In *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: LSP Translation Scenarios*, Vienna, 30 April-4 May 2007. Ανακτήθηκε

12.9.2015 από

http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_proceedings.html.n.p.

Gil-Bardaji, A. (2010). La résolution de problèmes en traduction : quelques pistes. In *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 55(2), 275-286. Ανακτήθηκε 12.9.2015

από <http://id.erudit.org/iderudit/044240ar>

Gutschmidt K. (1981). "Aspekte der poetischen Onomastik". In K. Rymut(ed.), *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Onomastic Sciences*, Cracow 21Z25/08/1978, vol. I, Cracow: The Publishing House of the Polish Academy of Sciences, 489-494.

Hall, E.T. (1976). *Beyond culture*. New York, NY: Doubleday.

Harvey, M. (2003). *A beginner's course in legal translation: the case of culture-bound*

terms. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://www.tradulex.com/Actes2000/harvey.pdf>

Katan, D. (1999). *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.

Ladmiral, J.-R. (2005). Le « salto mortale de la déverbalisation. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50(2), 473-487.

Mackenzie, R. (1998). Creative problem-solving and translator training. In A. Beylard-Ozerof,

J. Králová & B. Moser-Mercer (eds.), *Translation Strategies and Creativity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 201-206.

Moruwawon, B. S. (2010). Translating African Proper Names in Literary Texts. *Journal of Language & Translation*, 11 (2), 207-226.

Mudersbach, K. (2001). Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur. (Modell und Methode). In G. Thome & C. Giehl, & H. Gerzymisch-Arbogast, (Hrsg.), *Kultur und Übersetzung: Methodologische Probleme des Kulturtransfers* (= Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 2/2001). Tübingen: Narr, 169-226.

Newmark, P. (1988) *A Textbook of Translation*. New York/London: Prentice-Hall.

Nida, E. A. (1964). *Towards a science of translation, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.

Pedersen, J. (2007). *Scandinavian Subtitles. A Comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References*. PhD thesis. Stockholm: Stockholm University.

Pym, A. (2014). *Vinay and Darbelnet and the politics of translation solutions*. Under publication. Ανακτήθηκε 15.4.2015 από http://usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2014_vinay_darbelnet.pdf

Seleskovitch D. & Lederer M. (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier érudition.

Sévry, J. (1998). Une fidélité impossible: traduire une oeuvre africaine Anglophone. *Palimpsestes*, 11, 135-149.

Vinay, J.-P. & Darbelnet J.-L. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier [1958].

Ελληνόγλωσσες αναφορές

Lee-Jahnke, H., Delisle, J. & Cormier, M.C. (eds.) (2008). *Ορολογία της Μετάφρασης [Translation Terminology]* (μτφρ. Γιώργος Φλώρος). Αθήνα: Μεσόγειος.

Γραμμενίδης, Σ. (2009). *Μεταφράζοντας τον κόσμο του άλλου*. Αθήνα: Δίαυλος.

Γραμμενίδης, Σ. (2011). L'aventure de l'élément culturel dans les traductions d'Astérix en grec. In B.Richet (éd.), *Le Tour du monde d'Astérix*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 219 – 234.

Δημητρούλια, Τ. (υπό έκδοση). *Μετάφραση και μνήμη. Η μετάφραση ως μνήμη και η μνήμη στη μετάφραση*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

Δικτυογραφία

<https://sites.google.com/site/centretranslationinnovation/translog-ii>

<http://goo.gl/hQcCJ2>

<http://blog.travelplanet24.com/2013/09/ta-pio-paraksena-metaforika-mesa-ston-kosmo/>

<http://www.sleepbox.com/>

http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=158

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mountza>

<http://goo.gl/VmLpiu>

<http://goo.gl/tN4SEQ>

<http://www.geerthofstede.nl/culture>

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

- Απόδοση - προσαρμογή
- Δάνειο
- Έκτυπο
- Ισοδυναμία
- Κυριολεκτική μετάφραση
- Μέθοδοι της μετάφρασης
- Μετάταξη
- Μετατροπία
- Πολιτισμικό στοιχείο
- Πολιτισμικοί ενδείκτες
- Στρατηγικές της μετάφρασης

- Συνωνυμία
- Τεχνικές της μετάφρασης

Ασκήσεις

1. Να μελετήσετε το τεύχος του Αστερίξ *Η μεγάλη τάφρος* (διαθέσιμο στο διαδίκτυο και στις δύο γλώσσες), να εντοπίσετε πολιτισμικά στοιχεία, να τα κατατάξετε με βάση την κατηγοριοποίηση του Newmark, να σχολιάσετε τις τεχνικές απόδοσής τους.
2. Με άξονα τα παραδείγματα μετάφρασης πεζογραφίας στο κεφάλαιο 4, να σχολιάσετε τη μετάφραση του υλικού πολιτισμού και των εθίμων.
3. Να δημιουργήσετε έναν πίνακα με το υλικό της προηγούμενης άσκησης, συσχετίζοντας τις κατηγοριοποιήσεις του πολιτισμικού στοιχείου και των μεταφραστικών τεχνικών.

Κεφάλαιο 4

Μετάφραση των ειδών του πεζού λόγου

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε πώς οι γενικές μεταφραστικές αρχές, τις οποίες συζητήσαμε στα τρία πρώτα κεφάλαια, εξειδικεύονται στην πεζογραφία. Για να το δούμε αυτό, θα εξετάσουμε τα είδη της πεζογραφίας ως προς την ιδιαιτερότητά τους, καθώς αυτή μορφοποιείται από την ιδιοπροσωπία του συγγραφέα και την εποχή, όπως αντίστοιχα και του μεταφραστή και της εποχής του. Εξάιρεση θα αποτελέσει το δοκίμιο, το οποίο θα πραγματευτούμε στο τελευταίο κεφάλαιο, για λόγους οικονομίας αλλά και λόγω της ιδιαιτερότητάς του. Μέσα από παραδείγματα, θα δείξουμε τη σχέση του κειμένου με το συγκείμενο και τα διακείμενα στη σχέση τους με τη μετάφραση του πεζού λόγου. Ένα από τα μέλημά μας θα είναι να δείξουμε πώς η θεωρία της λογοτεχνίας δεν συνδέεται απλώς με τη μεταφρασεολογία, αλλά με την ίδια τη μεταφραστική πρακτική, στον βαθμό που το είδος καθορίζει τη μετάφρασή του, ως συγκείμενο, όπως και η εποχή και όλα όσα έχουμε δει στο κεφάλαιο 2. Ένα δεύτερο μέλημά μας είναι να εξετάσουμε το ύφος και τις διαφορετικές παραμέτρους του.

Προσπαιτούμενη γνώση

Για να διαβάσουν και να κατανοήσουν το κεφάλαιο αυτό, οι φοιτητές πρέπει να έχουν μελετήσει και κατανοήσει τα τρία προηγούμενα κεφάλαια, που πραγματεύονται γενικότερες αρχές στη διαδικασία της μετάφρασης και στην ανάπτυξή της ως φαινομένου.

4.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε με τη μετάφραση έργων σε πεζό λόγο: δηλαδή με τη μετάφραση διηγημάτων/αφηγημάτων και μυθιστορημάτων. Στον πεζό λόγο ανήκει και το δοκίμιο σε όλες του τις μορφές: με τη μετάφραση του είδους αυτού θα ασχοληθούμε διεξοδικά (αλλά και συμπληρωματικά σε σχέση με τα αμέσως παρακάτω γραφόμενα) στο κεφάλαιο 7. Προτού, όμως, προβούμε στις προσεγγίσεις μας, κρίνουμε ότι πρέπει να δοθούν ορισμένες άκρως απαραίτητες εξηγήσεις προκειμένου να αποφευχθούν παρεξηγήσεις.

Κατ' αρχάς οφείλουμε να απαντήσουμε σε δύο ερωτήματα που τίθενται σχεδόν αυτομάτως: στο κρίσιμο ερώτημα «Σε τι διαφέρει η μετάφραση των ειδών του πεζού λόγου από τη μετάφραση άλλων ειδών του λόγου;» και στο παρεπόμενό του «Δεν υπάρχουν γενικοί κανόνες του μεταφράζιν, που έχουν καθολικό χαρακτήρα και ισχύουν ανεξαρτήτως ειδών;» Στα ερωτήματα αυτά απαντάμε αμέσως ξεκινώντας από το τελευταίο.

Βεβαίως και υπάρχουν τέτοιοι γενικοί κανόνες (δίκην *universals*, ήτοι δίκην *καθολικών* του μεταφραστικού λόγου): είναι λίγοι και έχουν ήδη εκτεθεί στο εισαγωγικό κεφάλαιο. Πρέπει να υπενθυμίσουμε εδώ, ωστόσο, ότι τους κανόνες αυτούς, που μπορούμε να πούμε ότι διαθέτουν χαρακτήρα νομικών διατάξεων, τους ερμηνεύει και τους εφαρμόζει ο *π ω σ δ ή π ο τ ε* ο επιτελών τη μετάφραση μεταφραστής, λειτουργώντας ως κριτής: αυτός διαθέτει τη μεταφραστική ικανότητα και τη μεταφραστική επιτελεσματικότητα και, έτσι, αυτός κρίνει και διακρίνει ποιος κανόνας θα εφαρμοσθεί κατά περίπτωση, διότι η γενικότητα των κανόνων δεν αποκλείει (όπως και στη νομική επιστήμη) τη μεταξύ τους εν τοις πράγμασι σύγκρουση και αντιφατικότητα. Ως κριτής, μάλιστα, που κρίνει οπωσδήποτε τι και πώς θα μεταφραστεί κατά περίπτωση, αποτελεί τον πρώτο και τον τελευταίο βαθμό δικαιοδοσίας: ο ίδιος εφεσιβάλλει, αναιρεί και ακυρώνει τις όποιες αποφάσεις του· ο ίδιος εμπεδώνει σχέσεις

σημαινόντων και σηματομενων και ιδρϋει καταστάσεις λόγου, κινούμενος διαλεκτικά και με αντιπαραβολικές συγκρίσεις στην επικράτεια δύο –τουλάχιστον δύο– γλωσσών.

Στο άλλο ερώτημα, σε αυτό που το χαρακτηρίσαμε κρίσιμο, «Σε τι διαφέρει η μετάφραση των ειδών του πεζού λόγου από τη μετάφραση άλλων ειδών του λόγου;» θα πούμε εδώ μόνο τούτο: ότι οι όποιες διαφορές εντοπίζονται ακριβώς στο είδος του λόγου. Ναι, όντως υπάρχουν οι γενικώς ισχύοντες σε όλα τα είδη κανόνες. Αυτό ούτε αμφισβητείται ούτε είναι δυνατόν να αμφισβητηθεί σοβαρά. Ιατρική είναι και η Παθολογία, ιατρική είναι και η Πλαστική Χειρουργική: αλλά, παρ' όλη την ταυτότητα της αρχικής γενικής αναφοράς, ειδικά δεν είναι το ίδιο! Έτσι, και στη μετάφραση της ποίησης, αίφνης, απαιτείται τουλάχιστον η (δια)τήρηση ρυθμικών αγωγών, αν δεν επιβάλλεται ακόμα και ο σεβασμός που αρμόζει σε μέτρα και σε ρίμες· στον πεζό λόγο κάτι τέτοιο δεν είναι αναγκαστικό – είναι υποχρεωτικό μόνο κατ' εξαίρεση (κι αυτό δεν αναφέρεται, φυσικά, στη ρυθμικότητα του πεζού λόγου). Με τα παραπάνω υπονοούμε κάτι το αυτονόητο μεν, που όμως χρήζει επανάληψης για να μην ξεχνιέται (ο δε κίνδυνος της λήθης είναι υπαρκτός): το σύνολο των ειδών απαρτίζει το γένος, το οποίο ρυθμίζεται από τους γενικούς κανόνες (ακόμα και στην αντιφατικότητά τους) δίκην γενικών αρχών. Τι συμβαίνει όμως στο κάθε είδος χωριστά; Απαντούμε: ακριβώς επειδή υπάρχει και για να εξακολουθεί να υπάρχει είδος, πρέπει να θεσπισθούν και να εφαρμόζονται ειδικοί κανόνες. Οι κανόνες αυτοί ισχύουν μεν παραλλήλως προς τους γενικούς, αλλά είναι κρισιμότεροι από αυτούς: κατέχουν, δηλαδή, την πρωτοκαθεδρία σε περίπτωση σύγκρουσης, όπως άλλωστε συμβαίνει και στα νομικά από την εποχή του ρωμαϊκού δικαίου μέχρι τις μέρες μας, όπου *lex specialis derogat legi generali*: ο ειδικός νόμος υπερισχύει του γενικού νόμου.

Χάριν της πληρότητας οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ένας ειδικός μεταφραστικός κανόνας μετατρέπεται αυτομάτως σε γενικό, εφόσον δίπλα στο είδος τοποθετηθεί ένα υπαρκτό υποείδος. Στην περίπτωση αυτή η γενικότητα θα αφορά το είδος, που θα λειτουργεί πλέον ως γένος, και η ειδικότητα θα βρίσκει εφαρμογή στο υποείδος.

Με την προηγηθείσα αναφορά μας σε έναν νομικό κανόνα, που συνιστά *argumentum*, ήτοι *επιχείρημα*, και προς αποφυγή παρεξηγήσεων πρέπει να διευκρινίσουμε και τούτο: οι νομικοί κανόνες, όντας *κανονικοί*, βοηθούν στην κατά κρίσιν άρση διαφορών και συνιστούν πολιτισμικά αγαθά που αναφέρονται σε όλους τους βιοτικούς τομείς του επιστητού – άρα και σε ό,τι αφορά τον λόγο και τις γραπτές αποτυπώσεις του στα διάφορα λογοτεχνικά είδη, όχι μόνο ως προς την πρωτογενή άρθρωσή τους σε μία φυσική γλώσσα, αλλά και στη μετάφρασή τους σε άλλες φυσικές γλώσσες. Η κανονικότητα (*normativity*) είναι όρος –όπως χαρακτηριστικά λέγεται– *εκ των ων ουκ άνευ* (*condition sine qua non*). Το συγγραφέον/μεταφράζον υποκείμενο κινείται στα όρια που του επιτρέπει η κανονικότητα της γλώσσας του, όπως το ίδιο την εγκολπώνεται και τη λειτουργεί. Ο Ernesto Sabato, συνομιλώντας με τον Jorge Luis Borges, επισημαίνει με χαρακτηριστική ενάργεια αυτό που μόλις είπαμε: «Για έναν Άγγλο η καμήλα είναι σχεδόν μια αφηρημένη έννοια. Αντίστοιχα, αν ένας Βεδουίνος επισκεφτεί την Ευρώπη θα εκπλαγεί, το δίχως άλλο, από τις εκατοντάδες λέξεις που αναφέρονται στο αυτοκίνητο. Δεν έχει νόημα να μιλάμε για τον πλούτο μιας γλώσσας εν συγκρίσει με κάποιον άλλη. Η συζήτηση αυτή είναι τόσο παράλογη όσο και ο ισχυρισμός ότι ένα αυτοκίνητο είναι καλύτερο από μια καμήλα... Οι ιδιαιτερότητες κάθε γλώσσας είναι και εκείνες που καθιστούν τόσο δύσκολη τη μετάφραση» (Borges & Sabato 2010, 146-7). Η κίνηση, λοιπόν αυτή του συγγραφέοντος/μεταφράζοντος υποκειμένου είναι κίνηση εντός ορίων τα οποία είναι νόμοι – και η όποια παράβαση (ηθελημένη ή αθέλητη, θεμιτή ή αθέμιτη) είναι παράβαση κατά βάση νομικής φύσης. Κατόπιν τούτων μπορούμε να πούμε ότι με προσαρμογές *κανονικού* νομικού στοχασμού στη γαλλική γλωσσική άρθρωση γράφθηκαν, αίφνης, οι *Άθλιοι* (*Les Misérables*) από τον Victor Hugo· με προσαρμογές νομικού στοχασμού στην ελληνική γλωσσική άρθρωση μεταφράστηκαν από τον Ιωάννη Ισιδωρίδη-Σκυλίτση (1862), τον Μάρκο Αυγέρη (1922), τον Μανώλη Σκουλουδή (1953) και

τον Γιώργη Κοτζιούλα (1955): το αυτό θα γίνει και σε οποιαδήποτε άλλη σχετική με το έργο αυτό μετάφραση.

Μένοντας στο πασίγνωστο και διαχρονικά δημοφιλές αυτό έργο και προκειμένου να καταστήσουμε εναργές αυτό που γράψαμε, επιλέγουμε να παραθέσουμε το ακόλουθο απόσπασμα: Γράφει ο Victor Hugo: «Un coeur sous une pierre. La réduction de l'univers à un seul être, la dilatation d'un seul être jusqu'à Dieu, voilà l'amour. L'amour, c'est la salutation des anges aux astres» (κεφ.IV). Ιδού πώς μεταφράζει το απόσπασμα αυτό ο Σκυλίτσης το 1862: «Καρδία υπό πέτραν. Έρωσ τι εστίν; η συστολή του παντός εις έν και μόνον ον, η διαστολή ενός και μόνου όντος μέχρι του Θεού. Ιδού ο έρωσ. Ο έρωσ, είναι ο ασπασμός των αγγέλων προς τα άστρα». Και ιδού η μετάφραση του αποσπάσματος από τον Κοτζιούλα περίπου έναν αιώνα αργότερα: «ΜΙΑ ΚΑΡΔΙΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΜΙΑ ΠΕΤΡΑ. Η συναίρεση του σύμπαντος σε ένα μόνο ον, η διαστολή ενός μόνο όντος ίσαμε το Θεό, αυτό είναι ο έρωτας. Έρωτας είναι ο χαιρετισμός των αγγέλων προς τα άστρα». Αφήνοντας τις όποιες άλλες διαφορές τόσο μεταξύ πρωτοτύπου και μεταφρασμάτων, όσο και μεταξύ των δύο μεταφρασμάτων, θα πούμε τούτο μόνο: ο Σκυλίτσης έχει προσθέσει στο μετάφρασμά του το ερώτημα «Έρωσ τι εστίν;» που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, θέλοντας να προλάβει με υπαρκτό ερώτημα την απάντηση που δίνεται και περιέχεται στο πρωτότυπο. Για τον Σκυλίτση κανόνας/νόμος είναι να απαντάς σε ερώτημα που τίθεται. Απάντηση σε ερώτημα που δεν έχει τεθεί δεν νοείται. Με τον τρόπο αυτόν ο μεταφραστής επεμβαίνει διορθωτικά στο πρωτότυπο (Σαραντάκος online). Αλλά θα προβούμε και σε άλλη μία παρατήρηση, κρισιμότητα. Ο μεταφραστής, αφού θέσει το ερώτημα, ξεκινά την απάντηση που δίνει με πεζό γράμμα. Με τον τρόπο αυτόν θέλει να υπονοηθεί ότι το ερώτημα, που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο των *Αθλίων*, είναι λανθάνον, βεβιασμένο, υπόρρητο και τίθεται κατ' ιδίαν, δηλαδή μέσα στο στήθος του μεταφραστή που εκείνη τη στιγμή λειτουργεί ως κριτικός αναγνώστης. Δεν είναι, με άλλα λόγια, κάποιο ερώτημα επίσημο. Είναι μια θεμιτή λαθροχειρία του μεταφραστή, ο οποίος κατ' ουσίαν την ενσωματώνει σε μια συντακτική περίοδο με τονισμένη εισαγωγική ερώτηση και με μια διπλή απάντηση αρθρωμένη σε δύο ελλειπείς προτάσεις (προτάσεις με υπονοούμενο το συνδετικό ρήμα *είναι*).

Έχουμε ήδη δηλώσει ότι από τις άμεσες προσεγγίσεις μας θα εξαιρέσουμε εδώ το είδος του δοκιμιακού πεζού. Οι αναφορές μας στη συνέχεια θα εξαντληθούν στο διήγημα/αφήγημα και στο μυθιστόρημα. Αλλά, αν μυθιστόρημα είναι, αίφνης, το *Πόλεμος και Ειρήνη* (*Boйна u mirь*) του Λέοντος Τολστόι, μορφικώς μυθιστορήματα συνιστούν και όλα εκείνα τα πεζά έργα της trivial λογοτεχνίας, που απευθύνονται αποκλειστικά στο πλατύ κοινό, όπως, λ.χ., αισθηματικά μυθιστορήματα με πρωταγωνιστές γιατρούς και ασθενείς σε σανατόρια (γερμανιστί *Arztromane*) και καλύπτουν με εντελώς ανώδυνες και επιφανειακές προσεγγίσεις θέματα αιώνια, όπως είναι ο έρωτας και ο θάνατος. Με τη μετάφραση/μεταφρασιμότητα τέτοιων έργων δεν θα ασχοληθούμε καθόλου εδώ, και ας καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της μεταφρασμένης μυθιστορηματικής ύλης παγκοσμίως. Πρόκειται για kits λογοτεχνία που μιμείται κακόζηλα ακόμα και έργα του Shakespeare και του Goethe. Επίσης δεν θα ασχοληθούμε με την ειδική μετάφραση ούτε των παραμυθιών ούτε των μαρτυριών, είτε οι τελευταίες παρουσιάζονται ως συνεχές πεζό κείμενο σε πρώτο πρόσωπο είτε ως ημερολογιακές εγγραφές.

Κατόπιν αυτών των εξηγήσεων κρίνουμε ότι πρέπει να περάσουμε στην πραγμάτευση του ειδικού θέματός μας. Θα χρειαστεί, εντούτοις, να θέσουμε τα όρια του είδους. Ήδη, με «αρνητική συμπεριφορά» αποκλείσαμε μια τεράστια κατηγορία: καιρός να ενεργήσουμε και «θετικά»: να θέσουμε το τι και το πώς του διηγήματος/αφήγηματος και του μυθιστορήματος, για να κινηθούμε κατόπιν μεταφραστικά μέσα στα όρια που θα χαράξουμε.

4. 2. Αναφορά στο διήγημα/αφήγημα

Χάρην της οικονομίας του λόγου, μιλώντας για το *διήγημα/αφήγημα* (*shortstory*) στη συνέχεια θα χρησιμοποιούμε μόνο τον όρο *διήγημα*. Το αν κάτι διατυπώνεται σε πρώτο πρόσωπο ή σε τρίτο πρόσωπο αφορά, εξίσου με τα είδη αυτά, και το μυθιστόρημα – οπότε μπορούμε να μη σταθούμε καθόλου στο εν λόγω χαρακτηριστικό στοιχείο των χωριστών ειδών, διότι δεν έχει, εντέλει, κάποια ιδιαίτερη ειδοποιητική σημασία. Εμείς θα τα αντιμετωπίσουμε εδώ με ενιαία αντίληψη, εκτός όλων των άλλων, πρωτίστως επειδή και τα σχετικά όρια είναι δυσδιάκριτα.

Αν θέλουμε πάντως να μείνουμε σε μια υπαρκτή και διαπιστώσιμη διαφορά, το αφήγημα είναι ένα κείμενο όπου εξιστορείται ένα απλό γεγονός ή εκτίθεται μια απλή κατάσταση πραγμάτων, χωρίς πάντως να παρουσιάζεται τίποτα με πλοκή ή υπόθεση τόσο σύνθετη, που να φτάνει να του προσδώσει τον χαρακτήρα του διηγήματος. Από τη μεριά του πάλι, το διήγημα διαθέτει μεν πλοκή και συνθετότητα, αλλά είναι λιγότερο περίπλοκο από το μυθιστόρημα. Από μια άλλη σκοπιά κοιταγμένο, το διήγημα χαρακτηρίζεται από πλοκή εντός των ορίων ενός μόνον επεισοδίου, όπου και εμφανίζεται μικρός αριθμός χαρακτήρων, που δρουν σε έναν χώρο και για σύντομο χρονικό διάστημα – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν διηγήματα που εκτείνονται σε μεγάλη χρονική περίοδο, πολυπρόσωπα και με πολλά επεισόδια και κορυφώσεις, όπως του Γεωργίου Βιζυηνού λόγου χάρι.

Το διήγημα είναι είδος πεζού λόγου χαρακτηριζόμενο κυρίως από πυκνότητα: αυτό δεν οφείλεται μόνο στην αξιωματική συντομία του, αλλά και στην ειδική τεχνοτροπία που το χαρακτηρίζει (εμφατικώς μάλιστα κατά τις τελευταίες δεκαετίες) και που είναι γνωστή ως *είσοδος εξ εφόδου* (*in medias res*), είσοδος δηλαδή στην αφήγηση από ένα κεντρικό επεισόδιό της και όχι με βάση τη χρονική σειρά των γεγονότων: η διήγηση ξεκινάει με δράση, χωρίς προηγούμενες ειδοποιήσεις σχετικές με τον τόπο, τον χρόνο και τους χαρακτήρες της δράσης αυτής, που σου δημιουργεί την αιφνίδια εντύπωση ότι αρχίζει να εκτυλίσσεται «από τη μέση», από έναν επίτηδες επιλεγμένο κρίκο μιας αλυσίδας, της οποίας οι προηγούμενοι κρίκοι κυριολεκτικώς αγνοούνται. Εκ του λόγου τούτου έχει υποστηριχθεί ότι το διήγημα είναι είδος άχρονο, κάτι που το διακρίνει ουσιαδώς από το μυθιστόρημα που είναι είδος έγχρονο (Creeley 1954, 12). Η πυκνότητα του διηγήματος είναι, άρα, σύμφυτη με την εντυπωσιακότητα. Και αν μεν η πλοκή του διηγήματος άγεται κλιμακούμενη για να φθάσει σε σημείο καμπής (όπως συμβαίνει –πολλές φορές όμως– και στο μυθιστόρημα), το τέλος του είναι σχεδόν πάντοτε απότομο, ένα «μη τέλος», που αφήνει ανοιχτή την οποιαδήποτε εξέλιξη στον ορίζοντα της φαντασίας και της προσδοκίας του αναγνώστη (Gadamer 1990, 311 κ.ε., 380 κ.ε.) παρέχοντας στον αναγνώστη και νέα αφορμή εντυπωσιασμού: την απορία του και τον θαυμασμό του για τα «επόμενα» που είναι άδηλα. Και όπως το ένα σημείο καμπής, έτσι και το «μη τέλος» του διηγήματος συνιστούν δύο σημαντικές στιγμές, καθώς λειτουργούν αποκαλυπτικά: στη μεν πρώτη περίπτωση προς τα έξω, με ορατή κατεύθυνση συναισθημάτων, στη δε δεύτερη περίπτωση προς τα μέσα, με άγνωστη εκ των προτέρων και μη προβλεπτή κατεύθυνση πρόσληψης.

Μιας και αναφερθήκαμε, όμως, στον εντυπωσιασμό που προκαλείται από τη συγγραφή και κατά την ανάγνωση του διηγήματος, βρίσκουμε ευκαιρία να δανειστούμε λόγια από τον Edgar Allan Poe (Thompson 1984) και να πούμε μαζί του ότι το διήγημα ξεκινά από ένα ανεξάρτητο μοναδικό γεγονός και προκαλεί μία ενιαία εντύπωση στον αναγνώστη (: *focuses on a self-contained incident with the intent of evoking a «single effect» or mood*). Τούτο συμβαίνει, επειδή η όλη συγγραφική στρατηγική κατατείνει συνειδητά στη δημιουργία μιας κρίσης στον νου του αναγνώστη, σε κάτι που κάλλιστα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ροπή προς την αυτογνωσία (Αυτό ακριβώς ο James Joyce το ονόμαζε *epiphany* [Beja, 1971], και είναι κάτι ανάλογο με τις *αναγνωρίσεις* [452a], το αρχιμήδειο *εύρηκα* και το νευτώνειο *μήλο*.) Σε πολλά διηγήματα, τα οποία από τη στιγμή που τα διαβάσαμε μας εντυπώνονται στον νου και τα κουβαλάμε μέσα μας, όπως συμβαίνει, λ.χ., με

τους *Δουβλινέζους* του James Joyce, τη *Μεταμόρφωση* του Franz Kafka ή τη *Χοντρομπαλού* και το *Περιδέραιο* του Guy de Maupassant, μας μένει πάντοτε η αμφιβολία ως προς τη φύση και το μέγεθος της βιωματικής αποκάλυψης και ως προς τον πραγματικό βαθμό της όποιας γνώσης: πρόκειται για μια κρίση που κρίνει διαρκώς και διακρίνει, χωρίς ωστόσο να προκρίνεται έτσι κάποια βέβαιη και ασφαλής λύση. Ο κάθε αναγνώστης αποφασίζει *κατά την κρίση του*. Η εν λόγω κρίση, λοιπόν, που αφορά ευθέως και μόνο τον αναγνώστη και για την οποία είναι κατά κανόνα ανίδεος ο ήρωας του διηγήματος (όπως συμβαίνει, π.χ., στα διηγήματα «Μακαριότητα» και «Δεσποινίς Μπριλ» της Katherine Mansfield), λειτουργεί ως άξονας μιας εντελώς ελεγχόμενης πλοκής· χωρίς αυτή τη μία πλοκή το διήγημα κυριολεκτικώς δεν υπάρχει – αυτό ορίζει η κρισιμότητά του: η διηγηματική δράση στηρίζεται σε σύγκρουση, και κατατείνει σε εξακολουθητική δράση και σε επερχόμενα αποτελέσματα

4.3. Αναφορά στο μυθιστόρημα (μύθος + ιστορία)

Εννοείται ότι δεν πρόκειται να αναλωθούμε εδώ σε παράθεση θεωριών του μυθιστορήματος – έχουν γραφεί τόσες πολλές, άλλωστε, που και μόνη η αμέσως και χωρίς ιδιαίτερο κόπο διαπιστούμενη αντιφατικότητα τους φανερώνει ότι το ενδιαφέρον στην υπόθεση αυτή είναι ακριβώς η αντιφατικότητά τους, που ισοδυναμεί με ελεύθερο στοχασμό πάνω στην ύλη του δεδομένου είδους. Παρά ταύτα, στον επιμελή αναγνώστη μπορούμε να προτείνουμε επιλεκτικά τους παρακάτω τίτλους προτρέποντάς τον, εφόσον όντως ενδιαφέρεται, να αναζητήσει μόνος του άλλα παρόμοια έργα: τη *Θεωρία του Μυθιστορήματος* του Gyorgy Lukacs (2004), τον *Χώρο της Λογοτεχνίας* του Maurice Blanchot (1991), τη *Λογοτεχνική θεωρία* του Jonathan Culler (2000) και το *Έπος και μυθιστόρημα* του Mikhail Bakhtin (1995). Και αφού του αναφέρουμε απλώς τα ονόματα George Steiner, Tzvetan Todorov, Paul Ricœur, Umberto Eco και Leo Leventhal, θα του συστήσουμε και το συλλογικό έργο *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές* (Angenot κ.ά. 2010).

Πάντως υπενθυμίζουμε ότι εδώ ενδιαφερόμαστε απλώς και μόνο για τη μετάφραση/μεταφρασιμότητα του είδους και ότι οι αναφορές μας γίνονται πάντοτε με τον εξής στόχο: *πώς μεταφράζεται το μυθιστόρημα, όχι πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*. Η θεωρία της λογοτεχνίας λειτουργεί υποστηρικτικά προς τον μεταφραστή στο επίπεδο της ερμηνείας που συνιστά κάθε μετάφραση, λειτουργεί δε, όπως και η μεταφρασεολογία, μάλλον περιγραφικά παρά κανονιστικά. Σκοπίμως μάλιστα, και μετά από κάμποσες γενικές γραμμές, θα αναφερθούμε με τη βοήθεια του Emil Cioran όχι στην αξία, αλλά στην έκπτωση του είδους, και τούτο όχι για να το απαξιώσουμε, αλλά για να τονίσουμε τη δυσκολία της μετάφρασης του μυθιστορήματος, ως είδους.

Το μυθιστόρημα είναι γέννημα της πόλης (: του άστεως), είναι αστικό. Από την ετυμολογία ήδη του όρου προκύπτει ακόπως ότι είναι *μύθος* και *ιστορία*: παναπεί, είναι επινόηση ιστορίας (*μύθος*) ενταγμένη σε ακριβές και ορισμένο χωροχρονικό πλαίσιο (*ιστορία*). Ο *μύθος* σχετίζεται με το υποκείμενο του συγγραφέα· η *ιστορία* είναι αντικειμενική. Στον *μύθο* ο συγγραφέας λειτουργεί σαν λυρικός ποιητής, ας πούμε σαν τον Αρχίλοχο ή τον Μελέαγρο, που αντιστρατεύονται τον Όμηρο· την *ιστορία* την παραθέτει σαν να είναι ο Θουκυδίδης ή ο Πολύβιος, που προσλαμβάνουν διαφορετικά τα συμβεβηκότα από τον Εκαταίο τον Μιλήσιο. Η μυθιστορία (μύθος και ιστορία μαζί) αντικατοπτρίζει, επομένως, τη σύμπτωση στο πρόσωπο (και στο έργο) του δημιουργού δύο διαφορετικών ιδιοτήτων: αυτής του άκρως υποκειμενικού λυρικού ποιητή και αυτής του αντικειμενικού και αμερόληπτου ιστορικού, που ταυτόχρονα αναμετρώνται αντιπαρατιθέμενοι και αντιτιθέμενοι σε ό,τι έχει στον χώρο τους προηγηθεί.

Για όποιον μπορεί να ενδιαφέρεται περαιτέρω, εξηγούμε ότι πρόκειται για μια κανονική *coincidentia oppositorum*, για μια *σύμπτωση αντιθέτων*. Πρόκειται, δηλαδή, για κάτι που επισήμως από την εποχή του Νικολάου Κουζάνου (Bellitto, Izbicki & Christianson 2004), αλλά κατ' ουσίαν από καταβολών λόγου, αποτελεί κρίσιμο πρόκριμα καλλιτεχνικό. Εδώ το όλον μοιάζει με τη σχέση ανάμεσα στην άπειρη απόλυτη διάνοια (*intellectus, Vernunft*) και

στον σχετικό και πεπερασμένο ενδιάθετο λόγο (*ratio, Verstand*): ο τελευταίος θέτει όρια μέσα στην πρώτη και δη πολλαπλώς. Μέχρι εκεί μπορεί να φτάσει άλλωστε, καθόσον *διαίρεση* (διάβαζε *λόγος*) μεταξύ πεπερασμένου και απείρου *ούτε νοείται ούτε υπάρχει*. Αρνούμενη, όμως, η απόλυτη διάνοια τις διακριτές αρνήσεις (ή απλώς αντιθέσεις) του ενδιάθετου λόγου καταφέρνει να φτάνει με τρόπο διαλεκτικό στο άπειρο και στην άπειρη ενότητα, όπου όλες οι επιμέρους αντιθέσεις *coincidunt in unum*, *συμπίπτουν σε ένα*, όπως λέει ο Αριστοτέλης στο *Φυσικής ακροάσεως β, 7: επειδή δ' αι αιτίαι τέτταρες, περί πασών του φυσικού ειδέναι, και εις πάσας ανάγων το δια τι αποδώσει φυσικώς, την ύλην, το είδος, το κινήσαν, το ου ένεκα. Έρχεται δε τα τρία εις [το] εν πολλάκις.*

Υπενθυμίζουμε ότι το μυθιστόρημα προέκυψε ως άρνηση (και ως συνακόλουθη αντικατάσταση) του έπους. Είναι κανόνας απαράβατος: στην τέχνη η πρόοδος επιτελείται πάντοτε διά της αρνήσεως, και σε όλες τις καμπές του καλλιτεχνικού γίνεσθαι παρατηρούνται σημαδιακές απορρίψεις. Το κενό που δημιουργείται από την απόρριψη του παλιού και καθιερωμένου έρχεται να το καταλάβει το νέο με τη νεωτερική του δύναμη και να επιβάλει την ηγεμονία του: τη θέση του εκπεσόντος έπους την κατέλαβε το μυθιστόρημα, που, όπως και το έπος, ξεκίνησε με τη μορφή της σάγκας (Clover 2005), κυρίως δε με τη μορφή διηγήσεων γύρω από υποτιμώμενα κατορθώματα. Στις σάγκες αποβλήθηκαν βαθμηδόν (μέσω αλυσίδας μικρών, αλλά σημαντικών αρνήσεων και αντικαταστάσεων) οι ατομικοί ηρωικοί χαρακτήρες, που τις υποστασίωσαν, και στη θέση τους ρόλο πρωταγωνιστικό άρχισαν να διαδραματίζουν ολόκληρες οικογένειες: έτσι από το νέο έπος της σάγκας, που κατάργησε το παλιό έπος, ξεπήδησαν τα μυθιστορήματα με τη μορφή των οικογενειακών χρονικών, που όχι μόνο εξακολουθούν να υπάρχουν ως είδος, αλλά και ευνόησαν την εμφάνιση του σύγχρονου μυθιστορήματος, το οποίο, από την εποχή του γαλλικού *nouveauroman* και εντεύθεν (Robbe - Grillet 1963), έχει φθάσει να αρνείται την ίδια την ουσία του: τη συνένωση του μύθου και της ιστορίας σε μυθιστορία.

Στο μυθιστόρημα, ο ποιητής επινοεί γεγονότα που βαφτίζονται μέσα σε ιστορίες: το ιστορήμα φιλοδοξεί να αντικαταστήσει την επίσημη ιστορία, να γίνει το ίδιο ιστορία. Τι είναι όμως αυτή η μυθοποιημένη ιστορία; Αυτό που θα πούμε είναι αρκετά «απλοϊκό», καθώς λειτουργεί αυθαιρέτως ως κάτι το αυταπόδεικτο και ως αυτοφυής αισθητικός κανόνας, πλην όμως είναι μέσα στα πράγματα. Και, εν πάση περιπτώσει, ισχύει για το εμβρυακό μυθιστόρημα, όντας κάτι σαν στοιχειώδης βιολογία του είδους. Έτσι για τον Gerald Prince δεν είναι δυνατόν να υπάρξει ιστορία, αν τουλάχιστον τρία γεγονότα δεν είναι μεταξύ τους αιτιωδώς συνδεδεμένα, αν δεν δέρονται, δηλαδή, σε μια *séquence élémentaire*, σε μια *στοιχειώδη αλληλουχία* (Barthes 1973, 209· Brémond 1973, 330), εκ των οποίων τα δύο μάλιστα θα πρέπει να έχουν συμβεί σε διαφορετικούς χρόνους (Prince 1973). Μέσα σε αυτό το απλοϊκό πλαίσιο, όπου πρέπει να στοιχειωθεί η σύμπτωση των αντιθέτων, οι επινοημένες ιστορίες, που διαπλέκονται μεταξύ τους για να ιδρύσουν μυθιστορίες, είναι μεν αιτιώδεις, αλλά όχι εξαντλητικές παραθέσεις συμβεβηκότων. Ανατρέχοντας επί τούτω σε νομική ορολογία (μιας και έχουμε ήδη προβεί σε σχετική αναφορά στις εισαγωγικές αράδες του κειμένου μας), μπορούμε να πούμε ότι οι ιστορίες αυτές συναρθρώνουν πρόσφορες αιτιότητες: οι μυθιστορικές εκθέσεις αποτελούν σχήματα πρόσφορων αιτιολογήσεων υπό την έννοια ότι στις ιστορίες τους και μέσα στην έγχρονη εξέλιξη των πραγμάτων, με τις διαπιστώσιμες αλλαγές των δεδομένων και προκειμένου να είναι και να παραμείνουν ασφαλώς και αναντιλέκτως ιστορίες, πρέπει οπωσδήποτε να έχουν αποκλεισθεί περιστατικά μη ουσιώδη: πρέπει, δηλαδή, να έχει απαλειφθεί οτιδήποτε δεν προάγει το story και τον λόγο για τον οποίο καταγράφεται (Danto 1965, 11-12).

Την ειρηνή αιτιώδη συνάφεια όλων των στοιχείων του story δέον όπως την υπηρετούν όλα τα στοιχεία της δομής του μυθιστορήματος: η *έκθεση του θέματος* (δηλαδή η χρονική και τοπική αναφορά και η εισαγωγή των δρώντων χαρακτήρων), η *πλοκή των δεδομένων* όπως *περιπλέκονται* (δηλαδή το ότι το κρίσιμο γεγονός, από το οποίο ξεκινά η έκθεση της ιστορίας συνδέεται με

άλλα γεγονότα που δηλώνουν ή υποσημαίνουν συγκρούσεις, έως ότου έλθει η καίρια στιγμή για τον ήρωα να λάβει αποφάσεις και να αναλάβει περαιτέρω δράση), η κλιμάκωση (δηλαδή η άφιξη στο σημείο εκείνο, όπου κορυφώνεται η σύγκρουση), η επίλυση ως κάθαρση (δηλαδή το σημείο της εκτιθέμενης ιστορίας, όπου λύεται λυτρωτικά η σύγκρουση) και –ενδεχομένως– το όποιο ηθικό δίδαγμα. Τα όσα εκθέσαμε έχουμε τη γνώμη ότι μοιάζουν με το πρόγραμμα των ασκήσεων της αγωνιστικής ή της ρυθμικής γυμναστικής, καθώς συνιστούν ένα minimum προαπαιτούμένων: είναι υποχρεωτικές μεν, αλλά όχι αποκλειστικές, καθώς ο γυμναστής μπορεί να εκτελέσει και άλλες ασκήσεις, πολύ πιο δύσκολες. Επιπλέον μπορούμε να πούμε ότι τα λίγο παραπάνω εκτεθέντα συνιστούν, βεβαίως, τον κανόνα – έναν κανόνα που, όπως έχει ήδη γίνει κατανοητό, είναι *regula* και όχι *norma*, παναπεί είναι κανόνας προτεινόμενος να ακολουθηθεί και όχι αναγκαστικά δεσμευτικός: είναι, μπορούμε να πούμε, σαν ένας χάρακας που μπορεί να μας βοηθήσει να σύρουμε («να χαράζουμε») μια ευθεία γραμμή, προκειμένου να μπορέσουμε να στήσουμε πάνω σε αυτήν μιαν ιστορία γραμμικώς εξελισσόμενη με ανάμειξη αληθών και επινοημένων στοιχείων. Το μυθιστόρημα (αλλά και το διήγημα, λ.χ., στην περίπτωση του Jorge Luis Borges και του Julio Cortazar), αν και μπορεί να βασίζεται σε τέτοιες κανονικότητες, τις στρατηγικές αυτές τις έχει πλέον ξεπεράσει, καθώς πια ο κανόνας είναι άλλος: να συνενώνονται σε πλοκή ακόμα και εντελώς αταίριαστα δεδομένα, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι υπονομεύουν την απαραίτητη αιτιώδη συνάφεια των πάντων (: τη σχέση αιτίου και αιτιατού) και να φτάνουν στο σημείο να κάνουν μυθιστόρημα ό,τι κανονικά δεν είναι μυθιστόρημα – δηλαδή ακόμα και το «αντι-μυθιστόρημα». Καλύτερη απόδειξη για τα παραπάνω δεν υπάρχει από το ότι είναι πλέον και εκ διαισθήσεως γνωστό σε όλους όσοι έχουν διαβάσει μερικά σύγχρονα μυθιστορήματα πως η μη γραμμική αφήγηση και το φλασμπάκ είναι πλέον κοινοί τόποι της μυθιστορηματικής λογικής.

Στο δοκίμιό του «Πέραν του Μυθιστορήματος» ο Emil Cioran (2007, 128-145) επιχαιρεί και ταυτόχρονα θλίβεται «για το τέλος του μυθιστορήματος»: η *επινόηση* (*fictio*), με την ανθρωπότητα δευτέρου επιπέδου, ηττάται από την *ύπαρξη* (*existentia*), που θέλει τον άνθρωπο όπως είναι και υπάρχει στην πραγματικότητα, και όχι στη μυθοπλαστική φαντασία ευφάνταστων δημιουργών, που δεν προτείνουν τίποτε άλλο ειμή μόνο λειάνσεις του πεπρωμένου. Έτσι, όμως, ο συγγραφέας δεν είναι τίποτε άλλο παρά υπηρέτης των ηρώων του: ένας δημιουργός υποταγμένος στις ορέξεις των πλασμάτων που έκτισε όπως τα έκτισε. Ο συγγραφέας, που γράφει πια με συνταγές μεθοδολογικές, είναι πρωτότυπος μόνο κατά παραδοχή – διότι στην πραγματικότητα είναι ένας κατά το μάλλον ή ήττον φιλολογικός σχολιαστής του εαυτού του που συγγράφει. Ένα από τα καλύτερα σχετικά παραδείγματα είναι αναμφισβήτητα. Το *πορτρέτο του καλλιτέχνη ως νεαρού άνδρα* (*The Portrait of the Artistasa Youngman*) του James Joyce, που ήλθε να το παρωδήσει ο Dylan Thomas με το δικό του *Πορτρέτο του καλλιτέχνη ως νεαρού σκύλου* (*The Portrait of the Artistasa Young Dog*). Ο μυθιστοριογράφος είναι ένας θεατής του εαυτού του: τον παρατηρεί να εκθέτει τα πάρα πολλά που γνωρίζει, ενώ συνάμα δεν είναι τίποτα, τις δε παρατηρήσεις του αυτές φροντίζει να τις υπομνηματίζει με μιαν άκρα επιμέλεια, που φτάνει στα όρια της διαστροφής.

Κάποιοι που είναι τίποτα λέει και αποκαλύπτει πλήθος μέγα πραγμάτων για εκείνον τον ίδιο κάποιον που είναι τίποτα: ο Marcel Proust, αίφνης, μας δίνει την (υψηλής κλάσεως για εμάς και συνάμα ολέθρια για τον ίδιον) ευκαιρία να απολαύσουμε το ψυχολογικό κενό του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Και το εκτός χρόνου μυθιστόρημα μπορεί μεν να μας χαρίζει την ηδονή της μη σημασίας (με όλες τις συνακόλουθες διανοητικές περιπέτειες που μας εγγυάται ότι θα συμβούν στον χώρο του *Dasein* κατά τον Heidegger (1962, 41 κ.ε.), αλλά, μόλις εξέρχεται του χρόνου, εγκαταλείπει την ειδική του διάσταση, αρνείται τις λειτουργίες του, παύει να είναι μυθιστόρημα. Όλα τα εκφραστικά μέσα άλλων τεχνών και τα ρητορικά σχήματα λόγου και διανοίας που σφετερίστηκε από τη Ρητορική (και μάλιστα εξαντλώντας τα) το μυθιστόρημα στην ιστορική διαδρομή του από τον Μεσαίωνα έως τις μέρες μας είναι ακριβώς εκείνα τα ίδια που το χάλασαν: είναι ακριβώς ο στωικός ή επικούρειος δούλος που τρώει τον αφέντη πατρίκιο, ο οποίος τον είχε αγοράσει για να

τέρπεται. Συνειδητοποιώντας πού έχει φτάσει και προκειμένου να σωθεί, επινοεί μια σανίδα του Καρνεάδη, όπου ο πραγματικός του εαυτός, την ώρα που θαλασσοπνίγεται, ερίζει με τον φαντασικό του εαυτό του περί της ιδιοκτησίας του σανιδιού που μπορεί να τον σώσει: το σανίδι αυτό είναι το ακατάληπτο των γραφομένων του – και, βεβαίως, δεν εννοούμε εδώ το τι δεν καταλαβαίνουν οι αναγνώστες από αυτόν, αλλά το τι δεν καταλαβαίνει ο ίδιος από τον εαυτό του που έχει ληλατηθεί από τις επιστημονικές του γνώσεις και από τις μεταλογικές πιουέτες του τόσο πολύ, ώστε να είναι τα πάντα εκτός από ακατάληπτα και εντελώς απροσδιόριστα. Γιατί αναρωτιόμαστε, με όλο μας το δίκιο: μέσα στην αποθέωση της αυθαιρεσίας πώς μπορεί κανείς να εξακολουθεί να αναζητεί αιτιώδεις συνάψεις; Πώς και πού μπορούν, αλήθεια, να συναντηθούν ο Charles Dickens της *Ιστορίας δύο πόλεων* με τον Jose Lezama Lima του *Paradiso*; Και αν συναντηθούν τι να/θα πουν;

Σε μίαν αποστροφή του λόγου του αναρωτιέται ο Cioran ποιος είναι ο πιο κατάλληλος να μεταφράσει αυτές τις μυθιστορικές καταστάσεις. Στο ερώτημα πρέπει εξάπαντος να δοθεί απάντηση, από τη στιγμή που το μυθιστόρημα «μεταφράζει όλες τις όψεις της εποχής του και σφετερίζεται όλες τις δυνατότητές της για έκφραση» (Cioranό. π.,144).

Αυτό είναι το κρίσιμο ζήτημα: πώς μεταφράζεται κάτι που είναι ήδη μετάφραση όλης της εποχής που γράφτηκε και έχοντας όλη την γκάμα των πάσης φύσεως δυνατοτήτων της ανοικτή; Αν απαντηθεί πρώτα αυτό, τότε μπορούμε να προσεγγίσουμε μίαν απάντηση σχετικά και με το μεταφράζον υποκείμενο, ως προσωπικότητα που δρα ως *ομιλούν υποκείμενο* (*sujet parlant*).

Στο σημείο αυτό που έχουμε φτάσει, ακούμε την –από μίαν άποψη– εύλογη και υπό μορφήν αφελούς ερωταπαντήσεως αντίδραση του αναγνώστη: «Μα τι θα πει πώς μεταφράζεται; Μεταφράζεται όπως μεταφράζεται: μια-μια οι λέξεις, αν μεταφραστούν, καταλήγουν να γίνουν μεταφρασμένο κείμενο.» Όποιος δώσει πίστη σε τέτοιες «καταρχήν» σωστές απόψεις μοιάζει εντελώς με εκείνον που πιστεύει ότι ό,τι λείπει από την κοινωνία σήμερα, για να είναι καλή, είναι η απουσία ενός καλού εφαρμοστή των υπαρχόντων νόμων. Δεν είναι όμως έτσι. Και δεν είναι έτσι, επειδή στα κείμενα, που μεταφράζονται, δεν μεταφράζονται απλώς οι εκεί υπάρχουσες και συναντώμενες λέξεις – στα κείμενα μεταφράζεται πρωτίστως αυτό που απαρτίζει το κείμενο... αυτό που κάνει το κείμενο να είναι κείμενο... και όχι οι απλές και μεμονωμένες λέξεις, όπως έχουμε ήδη δει στα προηγούμενα κεφάλαια. Αν ίσχυε το τελευταίο, το όλον της μετάφρασης θα αναγόταν στην αποκλειστική αρμοδιότητα του χρήστη ενός λεξικού: θα μετέφραζε τις λέξεις, θα τις έβαζε στη σειρά και θα έφτιαχνε το μετάφρασμα.

Η μετάφραση του πεζού κειμένου –στον ίδιο (και μερικές φορές σε ακόμα μεγαλύτερο) βαθμό με τη μετάφραση της ποίησης– είναι πρωτίστως ζήτημα ερμηνείας. Ο μεταφραστής, προκειμένου να αχθεί στο τελικό κείμενο της μεταφραστικής του δράσης (: στο *μετάφρασμα* ως *επιτέλεσμα*, όπως έχουμε σε άλλη θέση τονίσει), θα περάσει οπωσδήποτε από πολλές φάσεις με προμεταφράσεις των συστατικών μορίων του κειμένου. Αν το τελικό μετάφρασμα είναι ένα μακροκείμενο, στη μεταφραστική διαδικασία εμπλέκονται *πλήθος μέγα* μικροκειμένων (δοκιμών προσέγγισης των μεταφραστικών εστιών που αναφέραμε στο κεφάλαιο 2), που παραμένουν (και πρέπει να παραμένουν) αφανή στο τέλος. Συμβαίνει, δηλαδή εδώ ό,τι συμβαίνει και στη ζωγραφική: στον καμβά βλέπουμε το τελειωμένο έργο, χωρίς να φαίνεται τίποτα από τα σχέδια και τα χρώματα που βρίσκονται από κάτω. Τα εν λόγω μικροκείμενα, είτε συνιστούν προκαταρκτικές όψεις του μεταφράσματος μέσα στον νου του μεταφραστή είτε είναι εμπεδωμένες επιλογές (που ισχύουν μέχρι νεωτέρας, μέχρι δηλαδή τη στιγμή της ακύρωσής τους από νέες επιλογές-αποφάσεις), δεν αποτελούν τίποτα άλλο παρά ερμηνεύματα μορίων του κειμένου.

Για να μεταφραστεί ένα έργο του πεζού λόγου προαπαιτείται μια τέτοια ερμηνευτική του προσέγγιση από το μεταφράζον υποκείμενο τόσο σε επίπεδο μικροδομής όσο και σε

επίπεδο μακροδομής. Εύκολο, βέβαια, να το λες, δύσκολο να το κάνεις. Και τούτο, διότι δεν πρόκειται για χωριστές ή, έστω, ευχερώς διακριτές δράσεις, η δε όλη διαδικασία δίνει την εντύπωση ότι είναι απλώς μία (οσοδήποτε δύσκολο να την παρατηρήσεις) γραμμική εξέλιξη. Δεν είναι όμως έτσι. Το ότι το πλήθος των μικροδομών εντάσσεται αναγκαστικά στη μακροδομή του κειμένου είναι λογικώς ακράδαντο και έχουμε εκθέσει την προβληματική αυτή, από άλλη σκοπιά στο κεφάλαιο 2, όπως είπαμε. Η πρόταση αυτή, όμως, με όλη τη λογικότητά της, δεν μας λέει τίποτα για το πώς μια ομάδα μικροδομών συναπαρτίζεται σε μακροδομή, που με τη σειρά της θα γίνει μικροδομή και στοιχείο περαιτέρω πλήθους μικροδομών, για να κατορθώσουν άλλη μακροδομή, και ούτω καθεξής, έως να επιτευχθεί το τελικό επιτέλεσμα: το μετάφρασμα. Ακόμα και γραμμικώς εξελισσόμενα εάν ήσαν όλα αυτά, δεν θα ήταν εύκολο να τα παρακολουθήσεις στην ερμηνευτική στοιχείωσή τους σε κείμενο.

Η περί τη μετάφραση πλάνη είναι συνήθης. Ακόμη και πολλοί μεταφραστές έχουν την εντύπωση ότι το όλον επιτελείται σε έναν ευκλείδειο χώρο δύο διαστάσεων: το προς μετάφραση κείμενο (μήκος) επί τον μεταφραστή του (πλάτος). Το ότι (αναλόγως του ποιος μεταφράζει) το πλάτος ποικίλλει, αν δεν τους διαφεύγει τελείως, εν πάση περιπτώσει παραγνωρίζεται, αφού για όλα υπάρχει απάντηση στο... λεξικό! Πιστεύοντας κάτι τέτοιο βεβαίως, ούτε που τους περνάει από το μυαλό ότι το επίτευγμα του είδους που μεταφράζουν (διήγημα ή μυθιστόρημα) είναι ενταγμένο σε ιστορικό πλαίσιο (βάθος/ύψος) και ότι η μεταφραστική τους πράξη εκτελείται σε χρόνο συγκεκριμένο. Η μετάφραση επιτελείται, άρα, σε τέσσερις διαστάσεις, οι οποίες συγκροτούν το συγκεκριμένο, τα συμφοραζόμενα, τα συνυφαινόμενα, όπως τα είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια.

Κατόπιν των προηγηθέντων, και αφού τα πράγματα περιπλέκονται στη σχέση της τρίτης με την τέταρτη διάσταση, όπως μόλις περιγράφηκαν, επανερχόμαστε στο κρίσιμο ερώτημα που έχει τεθεί υπορρήτως από τον Cioran: πώς μεταφράζεται κάτι που είναι ήδη μετάφραση όλης της εποχής που γράφτηκε και έχοντας όλη την γκάμα των πάσης φύσεως δυνατοτήτων της ανοικτή; Εν συνεχεία θα δώσουμε μιαν όσο το δυνατόν σχηματική απάντηση και κατόπιν θα αναφερθούμε σε ένα εκτενές παράδειγμα.

Ο μεταφραστής, που μεταφράζει τώρα ένα πεζό κείμενο, φέρ' ειπείν το *I promessi sposi* του Alessandro Manzoni (1990), πρέπει να μετακινηθεί στο ιστορικό πλαίσιο του συγγραφέα του πρωτοτύπου και να το ερμηνεύσει με κάθε τρόπο, παντοιοτρόπως. Επ' αυτού αναφέρουμε ότι ο Manzoni (1785-1873) δημιούργησε το εν λόγω ρομαντικό ιστορικό μυθιστόρημα, που σημειωτέον αποτελεί σταθμό όχι μόνο της ιταλικής, αλλά και της εν γένει ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, σε δύο φάσεις: το 1825-1827 κυκλοφόρησε σε τρίτομη έκδοση και αναθεωρήθηκε στη διετία 1840-1842. Το έργο διαδραματίζεται στη Λομβαρδία στις αρχές του 17ου αιώνα και κορυφώνεται με την πανούκλα που έπληξε το Μιλάνο στα 1630. Τον 17ο αιώνα, το Μιλάνο τελούσε υπό ισπανική κυριαρχία, τα δεινά της οποίας εξιστορούνται στο μυθιστόρημα με όχημα τη συμπεριφορά δύο απλών χωρικών, του Ρέντσο Τραμαλίνο και της Λουκίας Μοντέλα, ακριβώς για να υπονοηθούν τα δεινά που ζουν οι κάτοικοι του Μιλάνου την εποχή που γράφεται το έργο και που βρίσκονται υπό αυστριακή κατοχή. Αντιλαμβάνεται κανείς σε πόσα επίπεδα πρέπει να κινηθεί (και μάλιστα αλληλοδιαδόχως) ο μεταφραστής, προκειμένου να κατανοήσει το τι αυτού του εμβληματικού μυθιστορήματος, για να μπορέσει να φτάσει στο πώς θα το μεταφράσει: το γλωσσικό επίπεδο με όλη του την πολυπτυχία (και μάλιστα με ρητές, αλλά και με υπονοούμενες αναφορές στην ισπανική και τη γερμανική γλώσσα που αρθρώνονταν στον τότε διασπασμένο ιταλικό χώρο ως γλώσσες ηγεμονικές) συντήκεται με το κοινωνικό και το πολιτισμικό πλαίσιο στη διάρκεια δύο αιώνων. Οι αμέτρητες λεπτές γλωσσικές αποτυπώσεις στο έργο δεν γίνονται χάριν καλλιλογίας ή κάποιου φιλολογικού γούστου – ίσα-ίσα αυτό είναι το τελευταίο που ενδιέφερε τον Manzoni, έναν άνθρωπο με συγκεκριμένη ιδεολογική συγκρότηση και σκοποθεσία. Αφηγούμενος στα 1827/1842 τις τύχες των *Αρραβωνιασμένων*, ο Manzoni παρουσιάζει ανάγλυφα την εποχή της ισπανικής διακυβέρνησης, του Τριακονταετούς Πολέμου, της πείνας, της πανούκλας, αλλά και την πατριωτική έξαρση του αγώνα των Ιταλών που λίγα χρόνια αργότερα οδήγησε στο

Risorgimento, ήτοι στην *Παλιγγενεσία* ή *Ένωση της Ιταλίας* (1862). Αυτό ο μεταφραστής πρέπει να το κατανοήσει, να το γνωρίσει, να το μάθει και να το εκφράσει με λέξεις – με τις δικές του λέξεις που θα έλθουν ως ερμηνευτικές του αποκρίσεις στα ερεθίσματα που του δίνει ο Manzoni με το κείμενό του. Για να μην αφήσουμε ωστόσο και τον αφελή μεταφραστή με το παράπονο, θα πούμε ότι αν, εν πάση περιπτώσει, ήταν να μεταφράζονται λέξεις, μόνο έτσι μεταφράζονται: πάντοτε στο τέλος, ποτέ εξ αρχής. Πριν να φτάσει κανείς στις μεταφρασμένες λέξεις και στο τι τους (σε αυτές δηλαδή που έχουν μεταφραστεί όπως έχουν μεταφραστεί) πρέπει να σκεφθεί πώς πρέπει να ερμηνευθούν οι πρωτότυπες λέξεις μέσα στο πλαίσιο των συνυφαινομένων τους για να φτάσουν να έχουν μεταφραστεί όπως εντέλει μεταφράστηκαν.

Μένουμε λίγο ακόμα στο προηγούμενο παράδειγμα. Ο τίτλος του μυθιστορήματος είναι *I promessisposi* και μεταφράστηκε στα ελληνικά ως *Οι αρραβωνιασμένοι*. Η πρώτη μετάφραση του έργου στα αγγλικά από τον Charles Swan (1828) επιγράφεται *The Betrothed Lovers* – παρόλο που πουθενά στον πρωτότυπο τίτλο δεν υπάρχει καν υπαινιγμός περί «εραστών»⁵. Τρεις μεταφράσεις του έργου, επίσης στα αγγλικά, από τους Daniel J. Connor (1924), Archibald Colquhoun (1951) και Bruce Penman (1972) επιγράφονται απλώς ως *The Betrothed* – όπως αναλόγως η ελληνική μετάφραση, αλλά και η γαλλική από τον μαρκήσιο de Montgrand (1874) και τη Monique Aymar (1982): *Les Fiancés*. Μία ακόμα νεότερη (και περικεκομμένη) έκδοση του έργου στα αγγλικά από τον Omero Sabatini (2002) φέρει τον τίτλο *Promise of Fidelity*, που μεταφράζεται στα ελληνικά ως *Υπόσχεση πίστωσης*. Το αγγλικό *Promise* είναι μεν κοντά στο ιταλικό *promessi*, παρόλο που η αγγλική λέξη είναι ουσιαστικό και η ιταλική λέξη είναι μετοχή παρακειμένου, αλλά δεν είναι αυτό ακριβώς. Αν θέλαμε να είμαστε ακριβείς τουλάχιστον στα ελληνικά, θα έπρεπε να επιλέξουμε τον τίτλο *Η μνηστεία* – αυτό είναι *I promessi sposi*: είναι ό,τι τα ρωμαϊκά *sponsalia*, μια *υπόσχεση περί τελέσεως γάμου*. Επειδή δε οι νομικοί κανόνες της μνηστείας διαφέρουν από κουλτούρα σε κουλτούρα, πράγμα που σημαίνει ότι ο κάθε μεταφραστής (αλλά και ο κάθε αναγνώστης) κατά φυσική γλώσσα ερμηνεύει διαφορετικά τον σχετικό όρο, είναι αδύνατον να υπάρξει κοινότητα αντιλήψεως. Αν μάλιστα, σκεφθούμε ότι η σύγχυση αυτή δημιουργείται στον δυτικό και στον χριστιανικό πολιτισμό, τότε ας φανταστούμε τι συμβαίνει με μη δυτικούς και μη χριστιανικούς πολιτισμούς: όποια μετάφραση και αν δοθεί, τείνουμε να αγγίζουμε το κράσπεδο του ουσιαστικώς αμετάφραστου.

Ας παραμείνουμε στην ελληνική απόδοση του τίτλου λίγο ακόμη, το «Οι Αρραβωνιασμένοι» είναι σημασιακώς ασθενέστερο του «Οι Μνηστευμένοι/Οι Μεμνηστευμένοι», που θα ήταν η πιο κοντινή στο πρωτότυπο απόδοση ύστερα από το «Η μνηστεία». Διότι ο τίτλος *I promessi sposi* έχει μιαν εγγενή νομική επισημότητα που δεν ακούγεται καθόλου στο *Οι Αρραβωνιασμένοι*, που είναι η λαϊκή/δημοτική εκδοχή του *Οι μνηστευμένοι*. Και αν, υπακούοντας στην *παιγνιώδη* δηλαδή *λειτουργία* (*function ludique*)⁶ του λόγου κατά Jakobson, θελήσουμε να εμπλακούμε σε ετυμολογικά παιχνίδια, θα πρέπει να πούμε ότι ο όρος *Αρραβωνιασμένοι* παραπέμπει στον *αρραβώνα* ή *καπάρο*: σε ένα αντικείμενο ή, συνήθως, σε ένα χρηματικό ποσό, που δίνεται με τη συμφωνία ότι αυτό θα μείνει οριστικά στον λήπτη του σε περίπτωση που ο δότης οφειλέτης δεν εκπληρώσει τις συμβατικές του υποχρεώσεις ή τις εκπληρώσει πλημμελώς. Και για να κλείσουμε τον κύκλο που ανοίξαμε, δεδομένου ότι μας το επιτρέπει η ιταλική κουλτούρα, το αντίστοιχο του *Οι Αρραβωνιασμένοι* στα ιταλικά είναι το *I fidanzati*. Υπάρχει, μάλιστα, μια εξαιρετική κινηματογραφική ταινία του Ermanno Olmi, που γυρίστηκε το 1963 και έχει τον τίτλο αυτό: *I fidanzati*.

⁵ Βλ. το ενδιαφέρον κείμενο του Edgar Allan Poe για τη μετάφραση αυτή <http://www.crtpesaro.it/Cultura%20e%20Storia/Letteratura/Sezione%20Manzoniana/The%20Betrothed%20Lovers%20Review%20by%20E.A.%20Poe.php> (15.4.2015)

⁶ Για την *παιγνιώδη λειτουργία* (*function ludique*) του λόγου βλ. <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp> (15.4.2015).

Προαναγγέλλοντας ότι θα ασχοληθούμε πάλι με τη μετάφραση τίτλων σε οικεία θέση παρακάτω (με παραδείγματα, μεταξύ άλλων, από τον William Faulkner και τον Cesare Pavese), περνάμε αμέσως στο άλλο ερώτημα που έχει ήδη διατυπωθεί και που μένει ακόμα αναπάντητο: ποιος είναι ο πιο κατάλληλος να μεταφράσει τις μυθιστορικές καταστάσεις που είναι ήδη μετάφραση όλης της εποχής που γράφτηκαν και έχοντας όλη την γκάμα των πάσης φύσεως δυνατοτήτων τους ανοικτή. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για την αναζήτηση του *sujet parlant* που είναι εν προκειμένω *sujet traduisant*, δηλαδή περί του *ομιλούντος υποκειμένου* που δρα ως *μεταφράζον υποκείμενο*, όπως το έχουμε ορίσει και σχολιάσει από ποικίλες σκοπιές στο πρώτο κεφάλαιο κυρίως, αλλά και στα δύο επόμενα.

Μεταφράζον υποκείμενο σε έργα πεζού λόγου, όπως ορίστηκαν στην αρχή του τρέχοντος κεφαλαίου, είναι, λοιπόν, ο μεταφραστής εκείνος που θα μπορεί να είναι *δυνάμει* και συγγραφέας του έργου που καλείται να μεταφράσει. Ούτε παραλογισμός είναι τούτο ούτε υπερβολή. Εξάλλου ο καθένας αντιλαμβάνεται ότι στην ανωτέρω απόφασή μας ο τόνος πέφτει στο δοτικοφανές τροπικό επίρρημα *δυνάμει*. Ο μεταφραστής του πεζού λόγου πρέπει να διαθέτει υψηλή αποκωδικευτική ικανότητα των όσων καλείται να μεταφέρει από τη γλωσσική πατρίδα τους στην αποικία του μεταφράσματος· αν τη διαθέτει, θα διαθέτει και την ανάλογη/αντίστοιχη ανακωδικευτική ικανότητα, για να λειτουργήσει στο πρόσωπό του το μοντέλο του ζεύγους ανάλυση-σύνθεση. Αν, μάλιστα, καλοδούμε τα πράγματα, μπορούμε να πούμε άφοβα ότι ο μεταφραστής πρέπει να έχει νοοτροπία αποίκου: δεδομένου ότι οποιαδήποτε μεταφορά προϋποθέτει απώλεια, αυτός οφείλει να εκτελέσει τη μεταφορά όσο το δυνατόν αβλαβώς και αζημίως για τα μεταφερόμενα από την κοιτίδα τους στη νέα πατρίδα τους. Για να το κάνει αυτό, δέον όπως γνωρίζει καλά τι ακριβώς μεταφέρει. Προς την κατεύθυνση αυτή κινείται ότι θα αρχίσουμε να λέμε με λίγα λόγια στην επόμενη παράγραφο.

Όντας στην επικράτεια της μεταφοράς έργων του πεζού λόγου έχουμε διαπιστώσει και γνωρίζουμε πλέον πολύ καλά ότι, από τη μεγάλη επική λογοτεχνία, τόσο το διήγημα όσο κυρίως και μυθιστόρημα μάς έχουν φέρει στην κοινωνία και στον αστικό πολιτισμό, αναδεικνύοντας σχέσεις δραματικές (κατά βάση δε τραγικές) ενός νέου ηρωισμού. Στο πρόσωπο του μυθιστορηματικού ήρωα αναγνωρίζονται ποιότητες πολλών κοινωνικών προσωπικοτήτων, έτσι ώστε ο μυθιστορηματικός ήρωας να συνιστά κατ' ουσία μια σύνθεση αντιθέσεων, που έρχονται να την εξετάσουν όχι μόνο η *λογοτεχνική θεωρία*, αλλά και η *φιλοσοφία*, η *κοινωνιολογία* και η *ψυχανάλυση* ακόμα – για να μην πούμε μέχρι και η *επιστημολογία*. Τις γνώσεις των τομέων αυτών ο μεταφραστής πρέπει να τις κατέχει, όχι για να είναι γενικώς ειπείν μορφωμένος, αλλά γιατί, αν δεν τις κατέχει δεν είναι μεταφραστής, αλλά απλός χρήστης της πεζογραφίας. Για να διασαφηθεί αυτό που θέλουμε να πούμε, και για να μη μείνει καμία απορία σε κανέναν, θα παραθέσουμε το ακόλουθο ερμηνευτικό παράδειγμα. Όλοι χωρίς καμιά εξαίρεση μπορούν να γνωρίζουν τη χρήση ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή· δεν είναι, όμως, σε θέση να γνωρίζουν όλοι πώς λειτουργεί ο ηλεκτρονικός υπολογιστής· δεν γνωρίζουν όλοι να κατασκευάζουν ή να επιδιορθώνουν χαλασμένους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε την ανάλογη περίπτωση των χρηστών της λογοτεχνίας· στη δεύτερη περίπτωση έχουμε την ανάλογη περίπτωση των μηχανικών της λογοτεχνίας.

Κατόπιν των ανωτέρω, ισχυριζόμαστε ότι ο μεταφραστής διηγημάτων και μυθιστορημάτων πρέπει να έχει τη σκευή και την εμπειρία του μηχανικού των λόγων: να γνωρίζει πώς δομείται και πώς λειτουργεί ο λόγος στη μηχανή της γλώσσας εν γένει, και των δύο γλωσσών ειδικότερα που μέσω αυτού έρχονται, διά της μεταφραστικής εργασίας του, σε επαφή. Τότε και μόνον τότε θα είναι ομιλούν/μεταφράζον υποκείμενο. Τότε και μόνον τότε θα είναι το *sujet parlant/traduisant* που θα έχει ξεφύγει από τη θέση του απλού *ομιλητή* μιας γλώσσας. Κρίνουμε, ωστόσο, ότι στο σημείο αυτό που έχουμε φτάσει, πρέπει να δοθούν (με πολύ λίγα λόγια, αλλά με αναφορές σε κορυφαίους γλωσσολόγους) μερικές απαραίτητες εξηγήσεις.

Προσφεύγοντας στην περί λογοτεχνίας θεωρία του Gérard Genette, ο Oswald Ducrot αναφέρεται στην τριάδα *συγγραφέας, αφηγητής, ήρωας (auteur, narrateur, personnage)* (1984 σποράδη). Γι' αυτό και εμείς, ασπασζόμενοι τη γνώμη του, γράψαμε ότι το μεταφράζον υποκείμενο ως ομιλούν υποκείμενο πρέπει να διαθέτει οπωσδήποτε εκείνες τις ικανότητες και ποιότητες που θα του επιτρέπουν να είναι *δυνάμει* και συγγραφέας του έργου που καλείται να μεταφράσει. Όπως το ομιλούν υποκείμενο –για να δανειστούμε ένα σχήμα από τον Dominique Maingueneau – είναι πρόσωπο φυσικό και, ως τέτοιο, αναδεικνύεται με τη φυσική ή τη νοητική του εργασία σε ενεργό παραγωγό εκφωνημάτων, έτσι και το μεταφράζον υποκείμενο (ανα)παράγει τα εκφωνήματα του συγγραφέα και των ηρώων ενός πεζογραφήματος, (επαν)ιδρύοντας λόγο σε δεύτερο επίπεδο (1993, 76): είναι, δηλαδή, ένα ον με εμπειρία, είναι *ένας συγγραφέας λόγου εκφερόμενου από άλλους*, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Pierre Larcher (1998, 219-220).

4.4. Πολιτισμικός συγκρητισμός, πολιτιστική ηγεμονία και η ορολογία της πεζογραφίας

Το πεζογράφημα, όπως το γνωρίζουμε ως διήγημα και ως μυθιστόρημα, είναι δημιουργία λόγου μέσα στο πλαίσιο του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Ο όρος *δυτικοευρωπαϊκός* δεν είναι πλέον μόνο γεωγραφικός. Κάθε άλλο, μάλιστα – είναι παγκόσμιος. Από τη στιγμή που η δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα εξήλθε (άλλοτε μεν ειρηνικά, άλλοτε δε και τις περισσότερες φορές με ήθος πολεμικό) από τα σύνορά της και διαδόθηκε σε όλον τον κόσμο, καταργήθηκε αυτόματα η στενή γεωγραφική αναφορά. Όλος ο κόσμος μπορεί να είναι *δυτικός*, υπό την έννοια ότι οπουδήποτε της γης παρατηρείται πολιτισμικά στοιχεία και κοινωνικές νόρμες δυτικής κοπής να ισχύουν ως πολιτισμικά πρότυπα, ως ηθικές αξίες, αλλά και ως πολιτικά συστήματα. Είναι σε όλους γνωστό και από όλους άνευ ετέρου παραδεκτό ότι δυτικό πολιτισμό δεν έχει μόνο, φέρ' ειπείν, η Γαλλία και η Ισπανία, αλλά και οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, η Αργεντινή και η Ιαπωνία.

Η εκτός των γεωγραφικών συνόρων της Δυτικής Ευρώπης ή Εσπερίας διαπιστούμενη δυτικότητα συμβιώνει, βεβαίως, με τις εντόπιες παραδόσεις, με αποτέλεσμα να επηρεάζονται αμφότερες και να μεταλλάσσονται. Το τελευταίο παρατηρείται στα λογοτεχνικά έργα, ιδίως δε στο μυθιστόρημα: ο λατινοαμερικάνικος μαγικός ρεαλισμός και ο απωανατολικός μυστικισμός είναι τα προσφορότερα παραδείγματα. Επίσης πολλοί ασιατικής καταγωγής συγγραφείς, όπως, π.χ., ο Salman Rushdie και η Arundhati Roy, αλλά και ο νομπελίστας V.S. Naipaul, που έχουν ανατραφεί και διαπαιδαγωγηθεί με βρετανική κουλτούρα, γράφουν, με κάποιο τρόπο, *δυτικά*: το ίδιο συμβαίνει με συγγραφείς τουρκικής καταγωγής που γράφουν στα γερμανικά, όπως η Emine Sevgi Özdamar, ο İhsan Aksoy και η Deniz Göktürk που είναι και μεταφράστρια. Όλοι αυτοί έχουν οικειοποιηθεί (ρητώς ή σιωπηρώς) την ελληνορωμαϊκή παράδοση, τον εκχριστιανισμό των εθνικών φύλων που εμπεδώθηκε στη διάρκεια του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, το πνεύμα της Αναγέννησης, των Εξερευνήσεων και του Ανθρωπισμού: έχουν οικειοποιηθεί, δηλαδή, όλα όσα σημάδεψαν τους αυτόχθονες Ευρωπαίους και εξήχθησαν εκτός Ευρώπης από τον 16ο αιώνα έως και τις παγκοσμιοποιημένες ημέρες μας. Στα πεζογραφικά έργα συγγραφέων από όλον τον κόσμο απαντάμε πλέον τον κανόνα της δυαδικότητας, την αντίθεση «μεν-δε», το ηρακλείτειο «οδός άνω κάτω μία και ωτή», την εκλογίκευση των πάντων, το πνεύμα του διαφωτισμού και των αστικών κατακτήσεων μέσα το γενικό πλαίσιο των χριστιανικών αξιών που είχε οριστεί από τον Νοβάλις ως Ευρώπη, τον πολιτικό πλουραλισμό και την αποδοχή (αν μη νομιμοποίηση) των υπο-κουλτουρών. Η Δυτική Ευρώπη είναι από πάσης απόψεως πολύ στενή για να χωρέσει τον δυτικό πολιτισμό, που μέσα στις συνθήκες της παγκοσμιοποίησης και τις μετακινήσεις τεράστιων πληθυσμιακών μαζών αρθρώνει πλέον έναν απίστευτων διαστάσεων *πολιτισμικό συγκρητισμό* (cultural syncretism). Όλα αυτά, που απαντώνται εγγραφόμενα στα σύγχρονα πεζογραφήματα, αποτελούν και καιρίες μεταφραστικές προκλήσεις.

Το σύγχρονο πεζογράφημα μεταφράζεται εξίσου συχνά με το κλασικό και καθιερωμένο, όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο. Στη δεύτερη περίπτωση ο μεταφραστής, προκειμένου να μπορέσει να μεταφράσει το *Το κόκκινο και το μαύρο* του Stendhal ή το *Το παλτό* του Νικολά Γκόγκολ, πρέπει να κινηθεί στο πλαίσιο ενός πολιτισμού που δεν τον έχει ζήσει και για τον οποίο η γνώση του δεν μπορεί παρά να είναι ιστορική –μία γνώση που, εν πάση περιπτώσει αποκτάται μέσω εντυπώσεων σε ντοκουμέντα και σε πάσης φύσεως πηγές–. Στην πρώτη περίπτωση, της μετάφρασης πεζογραφημάτων των οποίων οι συγγραφείς είτε απεβίωσαν κατά τα τελευταία έτη είτε είναι ακόμη εν ζωή, ο μεταφραστής αποφεύγει μεν τη μελέτη των ιστορικών δεδομένων (που είναι όμως μία ως επί το πλείστον βέβαιη βάση), αλλά πιάνεται στη μέγγενη μιας περιεργής αγνωσίας: ενώ ζει στην εποχή του συγγραφέα, πολύ λίγα καταλαβαίνει γι' αυτόν και για το έργο του, ακριβώς διότι δυσκολεύεται να κινηθεί στις υβριδικές ή αμαλγαματικές μορφές (hybridization or amalgamation), που προκύπτουν από τη μίξη δύο ή και περισσότερων πολιτισμικών παραδόσεων. Ο πολιτισμικός συγκρητισμός, που ιστορικά έχει προηγηθεί στη μουσική με το «ανακάτεμα» αφρικανικών και αμερικανικών στιλ για παράδειγμα, μας γοητεύει και στη λογοτεχνία με την τόλμη και την πρωτοτυπία, αλλά, όταν αποπειραθούμε να αρθρώσουμε σε άλλη γλώσσα τον πρωτογενή λόγο της, τότε διαπιστώνουμε μια σχεδόν ανυπέβλητη αδυναμία που μας κάνει να φτάσουμε να πούμε ότι «αυτό δεν μεταφράζεται».

Το ότι όλα μεταφράζονται σε άλλη γλώσσα, από τη στιγμή που διατυπώθηκαν σε μία φυσική γλώσσα, δεν λησμονούμε ότι το έχουμε πει. Δεν το λησμονούμε ούτε το αναιρούμε, ούτε καν το διορθώνουμε. Έτσι συμβαίνει: όλα μεταφράζονται – *ο π ω σ δ ή π ο τ ε*. Απλώς υπενθυμίζουμε στον αναγνώστη το επίρρημα αυτό και τις σημασίες του, όπως τις είχαμε γράψει σε προηγούμενο κεφάλαιο. *Με κάποιον τρόπο* μεταφράζονται τα πάντα. Σε έργα με έντονα στοιχεία πολιτισμικού συγκρητισμού και πολυεθνικής συγκρότησης, όπου οι αναμίξεις των χωριστών στοιχείων συντελούν στη δημιουργία ενός νέου μοναδικού είδους υπό μορφήν εθίμου, ιδέας, πρακτικής ή ακόμα και φιλοσοφικής θέασης των πραγμάτων (τόσο στον κοινωνικό όσο και στον ατομικό τομέα), ο μεταφραστής έχει να αντιμετωπίσει δεδομένα πολιτισμού που είναι σε εξέλιξη. Και αν μας αντιληχθεί εδώ ότι ο πολιτισμός είναι μονίμως σε εξέλιξη, θα απαντήσουμε ότι ναι μεν αυτό ισχύει, αλλά στις περιπτώσεις, για τις οποίες μιλάμε, δεν υπάρχουν ακόμα κατασταλαγμένες μορφές, δεν υφίσταται στέρεο έδαφος, πρόκειται κυριολεκτικώς για πλωτές νησίδες (Hannerz 1993).

Από την άλλη μεριά του πολιτισμικού συγκρητισμού, που θα μπορούσε να πει κανείς ότι συγκροτεί και μια κάποια μορφή έκφρασης της δημοκρατίας, υπάρχει η πολιτισμική ηγεμονία (cultural hegemony) και ο πολιτισμικός ιμπεριαλισμός (cultural imperialism). Οι όροι αυτοί είναι ήδη παλαιοί και, συνδεδεμένοι με το όνομα κυρίως του Antonio Gramsci, είναι πλέον καθιερωμένοι τόσο στη λογοτεχνική θεωρία όσο και στις πολιτικές επιστήμες. Ο πολιτισμός –τόσο με την αισθητική, όσο και με την ανθρωπολογική του έννοια– είναι το αποθετήριο ταμείο της συνείδησης: είναι το τι μας αρέσει και δεν μας αρέσει, αλλά και το ποιες νόρμες, ποια ήθη και ποιοι λόγοι στηρίζουν τον καθημερινό μας βίο. Στο πολιτισμικό ταμείο εκκολάπτεται η ηγεμονία εκείνου που επιζητεί να ηγεμονεύσει: έχει τυλιγμένο τον πολιτισμό σε έργα λόγου και σε εικόνες (και εν γένει σε εικαστικά «χαρτιά»), έτσι ώστε να είναι κατ' ουσίαν άδρατος ενώ λειτουργεί και εργάζεται. Και φτάνει κάποια στιγμή όλοι διαπιστώνουν ότι εκεί που δεν υπήρχε τίποτα, διατάσσει τώρα τα πράγματα ένας δυνάστης, που έχει όμως υπέρ του το ότι η δεσποτεία του είναι αποδεκτή και επαινετή σχεδόν από όλους, καθώς απηχεί την commonsense – και όχι μόνο την απηχεί, αλλά από ένα σημείο και μετά είναι κοινή πεποίθηση περί το «ωραίο» και το «άσχημο», το «σωστό» και το «εσφαλμένο», περί το «πρέπον» και το «απευκταίο».

Η πολιτισμική ηγεμονία βασίζεται, όπως ήδη είπαμε, σε έργα λόγου, κυρίως σε πεζογραφήματα, διότι αυτά είναι το ασφαλέστερο όχημα μεταφοράς του ιδεϊκού κεφαλαίου. Τα μυθιστορήματα αυτά είναι κλασικά και κορυφαία του είδους, ακριβώς διότι η αδιαμφισβήτητη ποιότητα αποτελεί την καλύτερη εγγύηση σχετικά με την αισθητική

ανωτερότητα, μια ανωτερότητα που θα πρέπει να ριζώσει σε νέα γλωσσικά εδάφη και να δημιουργήσει παράδοση. Αλλά είναι και έργα ευκολότερα στην πρόσληψή τους, πολλές φορές δε ανόητα και εύπεπτα, που όμως χρειάζεται να υπάρχουν για να στήνουν και να συντηρούν μόδες. Και τα κλασικά και κορυφαία, αλλά και τα πιο δεύτερα έργα (πρέπει να) μεταφράζονται, αλλιώς δεν υπάρχει πολιτισμική ηγεμονία (Δημητρούλια 2006).

Επειδή το παράδειγμα είναι πάντοτε ο καλύτερος δάσκαλος, θα προσφύγουμε σε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Τη νικημένη Ιταλία επέλεξαν οι νικητές Αμερικανοί του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου για να περάσουν στην Ευρώπη μαζί με τη μουσική και τη λογοτεχνία τους. Στη χώρα αυτή είχε γίνει ήδη σχετική προεργασία, και μάλιστα από έναν απρόβλεπτο σύμμαχο, τον κομμουνιστή διανοούμενο Cesare Pavese, που μεταξύ 1930 και 1947 είχε μεταφράσει 17 κορυφαία έργα της αγγλόφωνης κουλτούρας – μεταξύ αυτών και τον *Δαίδαλο* του James Joyce, τη *Μόλυ Φλάντερς* του Daniel Defoe και τον *Δαβίδ Κόπερφιλντ* του Charles Dickens· από δε τους Αμερικανούς, έργα των Sinclair Lewis, Herman Melville, Sherwood Anderson, John Dos Passos, John Steinbeck, Gertrude Stein και William Faulkner. Επάνω εκεί πάτησαν οι Αμερικανοί, όπως και στους ακράδαντους δεσμούς της ιταλικής διασποράς στις ΗΠΑ με τη χώρα τους, και μετέφεραν στην Ευρώπη (ξεκινώντας ακριβώς από την Ιταλία) τον λογοτεχνικό πολιτισμό τους (θα παρακαλέσουμε εδώ τον αναγνώστη να μην αναλωθεί καθόλου σε άγωνα ερωτήματα ως προς το «καλό» ή το «κακό» της πράξης τους, και ως προς την «αγαθότητα» ή την «κακία» των προθέσεών τους). Στην Ιταλία, όχι μόνο μεταφράζεται σχεδόν ό,τι είναι αμερικανικό, αλλά και η γραφή των ιταλών συγγραφέων είναι έντονα αμερικανική – εντάσσεται ανετότατα στο *commonsense*. Περνάμε τώρα στο δεύτερο παράδειγμα. Ας αναλογιστεί ο αναγνώστης τις τεράστιες πολιτισμικές δυσκολίες που θα πρέπει να διαχειριστεί (ακόμα και μέσα στην παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα) ο μεταφραστής του *fantasy* novel και μπεστ-σέλερ της J. K. Rowling *Harry Potter* στα τουρκικά (ο Mustafa Bayindir) ή στα αραβικά (ο Μοχάμαντ Ιμπραχίμ), δεδομένης της καταρχήν απόλυτης ασυμβατότητας του πολιτισμικού υποβάθρου του πρωτότυπου έργου με τις γλώσσες υποδοχής του. Και έπειτα, ας αναλογιστεί και το ότι ο μεταφραστής πρέπει να κάνει γρήγορα, να παραδώσει το μετάφρασμα σε συγκεκριμένο στενό χρονικό διάστημα, προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος, να κυκλοφορήσει ο *Harry Potter* σε όλες τις χώρες του παγκοσμιοποιημένου χωρίου ταυτοχρόνως (αυτή η πολύ σημαντική παράμετρος, της χρονικής πίεσης, σπανίως λαμβάνεται υπόψη στην εξέταση των μεταφρασμάτων, αλλά είναι υπαρκτή και καθοριστική).

Εδώ, ύστερα από τα μόλις ανωτέρω εκτεθέντα, κρίνουμε ότι χρειάζεται να ξεφύγουμε λίγο από την πορεία μας και να αφιερώσουμε μία παρεκβατική παράγραφο σε μian εξήγηση σχετική με την πορεία της γραφής μας. Έχουμε τη γνώμη ότι θα ήταν στρουθοκαμηλισμός εκ μέρους μας να εμμένουμε στις γενικές αρχές της λογοτεχνικής θεωρίας ως προς τον πεζογραφικό λόγο και να προβαίναμε σε χλιοειπωμένες παρατηρήσεις – που δεν παύουν να είναι σωστές (γι' αυτό, άλλωστε, και επαναλαμβάνονται ατερόνως) – σχετικά με την *πυκνότητα* που χαρακτηρίζει το διήγημα και την *έκταση* που παίρνει η διήγηση στα μυθιστορήματα. Αυτά είναι θέματα αναλωμένα, τόσο ως θεωρία όσο και ως ισχύουσα πραγματικότητα, και ανήκουν πλέον στην προϊστορία του είδους. Σε όποιον επιθυμεί, πάντως, να εντυφώσει σε τέτοιου είδους προσεγγίσεις τού συνιστούμε τα κατατοπιστικότερα έργα της Judith Leibowitz (1974) και της Mary Doyle Springer (1976), επισημαίνοντας ότι, εν πάση περιπτώσει, πρόκειται για αναπτύξεις κατά μία έννοια αθώες, στο μέτρο που οι καλές συγγραφείς τους δεν φαντάζονταν τι θα επακολουθούσε, ούτε ότι το *modern* που χρησιμοποιούν έχει παύσει εδώ και δεκαετίες να σημαίνει *νεωτερικό* η, έστω, *σύγχρονο*. Της παρεκβατικής παραγράφου τέλος. Οπότε μπορούμε να περάσουμε αμέσως σε θέματα καθαρά μεταφραστικά.

Πού *roman* ή *Roman* ή *romanzo*, πού *μυθιστόρημα*; Πού *novel* και πού *μυθιστόρημα*; Το ετυμολογικό ταξίδι (όσο και αν είναι για πολλούς βαρετό, είναι απαραίτητο, διότι μας αποκαλύπτει τις αρχές, όπου ανευρίσκεται και η αλήθεια) έχει ήδη ξεκινήσει.

Το *roman* (για να μείνουμε, χάριν της οικονομίας του λόγου σε έναν όρο) κατάγεται από τις παλαιογαλλικές λέξεις *romans*, *romant*, *roman* και *romanx* και από την επιρρηματική έκφραση της κοινής λατινικής *romanice loqui*, που σημαίνοντας *ομιλώ με τον τρόπο των Ρωμαίων*, αντιτίθεται σε οτιδήποτε ήταν βαρβαρικό, κυρίως δε σε ότι ήταν διατυπωμένο στην *teudisca lingua*, παναπεί στη *γερμανική γλώσσα*. Ο Brunetto Latini, φλωρεντίνος εξόριστος στη Γαλλία, αναφέρει στον *Θησαυρό* του (*Tresor*) ότι η γλώσσα *romanx* δεν είναι μία, αλλά δύο: η μία είναι η ρωμαϊκή η ομιλούμενη *κατά το ήθος των Γάλλων* (*seloncle raison de France*) και η άλλη είναι αυτή που χρησιμοποιούν ο Δάντης και ο Βοκκάκιος και που την έχουν χαρακτηρίσει «volgare», παναπεί «κοινή» (I, 1, 7). Από την εποχή του Δάντη και του Πετράρχη (από τον 14ο αιώνα) η λέξη *romanzo/roman* σημαίνει αφήγηση σε πρόζα. Χαρακτηριστικός είναι ο στίχος του Δάντη από το Καθαρτήριο: *versi d'amore e prose di romanzi*, δηλαδή: *στίχοι ερωτικοί και πεζές αφηγήσεις* (Καθαρτήριο, XXVI, 118). Επειδή, όμως, εμάς σκοπός μας δεν είναι να αναλωθούμε στην ιστορία του είδους, θα παραλείψουμε τα ενδιάμεσα στάδια και θα πούμε ότι από τον τρόπο του ομιλείν κομψά την κοινή λατινική ξεκίνησε το *roman* να σημαίνει αυτό που εμείς στα ελληνικά ονομάζουμε *μυθιστόρημα*.

Επειδή, όμως, όπως έχουμε δει τα πράγματα στον πολιτισμό δεν εξελίσσονται πάντοτε γραμμικώς, και δη ευθυγράμμως, επισημαίνουμε ότι λογοτεχνικά είδη καταγόμενα από το *romanx* είναι τόσο το ισπανικό *romancero*, που είναι είδος ποιήματος με συγκεκριμένο μέτρο και με ρίξεις στην προφορική δημιουργία,⁷ όσο και η αγγλική *romance*, η *ρομάντζα*. Στο τελευταίο αυτό είδος εντάσσονται αφηγηματικές μορφές με χαρακτήρα μυθικό/ηρωικό, με φανταστικό και αλληγορικό περιεχόμενο. Όπου από αυτή τη μορφή της ρομάντζας κρατήθηκε μεν το αλληγορικό στοιχείο, αλλά αντικαταστάθηκε το φανταστικό από ρεαλιστικές περιγραφές της ζωής και της κοινωνίας, έχουμε την *novel*, το αγγλικό μυθιστόρημα. Αλλά και η *novel* έχει, ως όρος, λατινική την καταγωγή: ετυμολογείται από τη λέξη *novella*, που σημαίνει στα μεν νομικά (από εκεί είναι άλλωστε η χρήση) *νεαρά διάταξη* ή *νέος νόμος*, στη δε μεταγενέστερη κοινή χρήση *νέο είδος*. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με ένα νέο είδος, που οι Έλληνες θα το αποκαλέσουν *μυθιστόρημα*, και όπου υπάρχει κάποιος που αφηγείται με τον δικό του τρόπο, είτε σε πρώτο είτε σε τρίτο πρόσωπο, την πλοκή μιας αλυσίδας γεγονότων, πραγματικών ή επινοημένων, που εντάσσονται σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο (Doody 1996).

Η λογοτεχνία φεύγει έτσι από παραδεδομένα (και ήδη αναλωμένα) σχήματα και προσέρχεται σε ένα νέο είδος, που πρόκειται –όπως έχουμε ήδη με άλλη ευκαιρία αναφέρει– να αποτελέσει νέα μορφή του έπους –κάτι που ήρθε να το θεμελιώσει φιλοσοφικά ο Έγγελος συνδέοντάς το με την άνοδο και την ηγεμονία της αστικής τάξης: το μυθιστόρημα είναι η «εποποιία της αστικής τάξης». Πιο κοντά, όμως, στα σύγχρονα πράγματα και στις σύγχρονες εξελίξεις είναι η διαπίστωση του Friedrich Schlegel, ότι το μυθιστόρημα είναι «α-γενές», είναι η ίδια η λογοτεχνία σε διαρκή εξέλιξη. Και ασφαλώς ο Schlegel, που ήταν όχι μόνο *ρομαν-τικός*, αλλά και ένας από αυτούς που ανέδειξαν τον γερμανικό ρομαντισμό σε επανάσταση ως προς τον τρόπο θεάσεως του κόσμου και τις δυνατότητες που έχουν οι εθνικές γλώσσες, κάτι ήξερε παραπάνω.

Αλλά ενδιαφέρον έχει και η –κατά τα άλλα προφανέστατη– ετυμολόγηση του ελληνικού όρου: είναι μύθος και ιστορία σε ένα. Ο μύθος, καταρχάς, είναι ο λόγος που γίνεται για κάτι. Όταν το κάτι αυτό είναι γνωστό (τουλάχιστον σε αυτόν που μιλάει και το λέει / το αφηγείται) είναι ιστορία (λέξη καταγόμενη από το αρχαιοελληνικό ρήμα *οίδα*, που σημαίνει *γνωρίζω*). Η αφήγηση μιας γνωστής στον αφηγητή ιστορίας είναι το *μυθιστόρημα*. Η λέξη είναι φτιαχτή, και αποτελεί νεολογισμό. Τον όρο *μυθιστόρημα* τον εισηγήθηκε, ως

⁷ Διασημότητα παγκοσμίως είναι το *Romancero gitano* του Federico Garcia Lorca, που έχει μεταφραστεί στα ελληνικά ως *Τσιγγάνικο τραγουδιστάρι* από τον Κώστα Τσιρόπουλο και ως *Τσιγγάνικο ρομανθέρο* από τον Ηλία Ματθαίου. Πιο κοντά στη φιλολογική αλήθεια είναι, ασφαλώς, η απόδοση του τίτλου από τον Ματθαίου.

γνωστόν, ο Αδαμάντιος Κοραΐς. Ανήσυχο πνεύμα, που παρακολουθούσε τα ευρωπαϊκά πολιτιστικά τεκταινόμενα από το Μονπελιέ της Γαλλίας και ενδιαφερόταν διακαώς για τη μοίρα του ελληνικού γένους, προσπάθησε να αποδώσει με κάποιον τρόπο (ο π ω σ δ ή π ο τ ε , όπως έχουμε με άλλη αφορμή σημειώσει) τη σημασία του γαλλικού όρου *roman* στα νέα ελληνικά.

Ο όρος *μυθιστόρημα* είναι αποτέλεσμα μετάφρασης. Και είναι γοητευτικό το ότι ως όρος περιέχει λογοτεχνική θεωρία, που ξεκινάει από την ετυμολόγηση της λέξης και αφήνει ανοικτή και ελεύθερη την πορεία των πραγμάτων, καθώς οι συστατικοί όροι «μύθος» και «ιστόρημα/ιστορία» είναι πολύσημοι. Πώς θα μπορούσαν όμως να γίνουν τα πράγματα διαφορετικά, αφού *roman* στην Ελλάδα δεν υπήρξε παρά για πρώτη φορά το 1859, όταν ο Στέφανος Ξένος εξέδωσε «Εν Λονδίνω, τύποις Wertheimer», το: *Η κιβδηλεία : ήτοι Μία αληθής ιστορία των ημερών μας*, ένα έργο σε δύο τόμους, όπου ο συγγραφέας ασκεί σκληρότατη κριτική σε γνωστές προσωπικότητες της ελληνικής κοινωνίας προσπαθώντας να υπερασπιστεί τον κατηγορούμενο πατέρα του; Σημειώνουμε, μάλιστα, ότι ο δίπλα στον τίτλο του μυθιστορήματος επεξηγηματικός υπότιτλος *Μία αληθής ιστορία των ημερών μας*, συνιστά μοντέρνο στοιχείο: προτού καν υπάρξει στα ελληνικά «μυθοποιητικό» μυθιστόρημα, έχουμε «αληθινή ιστορία» και μάλιστα «σύγχρονη» ως μυθιστόρημα.

Επιστρέφοντας στο διήγημα, για να δούμε μεταφραστικά προβλήματα που γεννώνται ήδη από τη χρήση του όρου, παραθέτουμε την αισθητική άποψη ενός έλληνα μαίτρ του είδους, του Γρηγορίου Ξερόπουλου, σύμφωνα με τον οποίο «το διήγημα σύντομον και περιεκτικόν, όπως το σονέτον της ποιήσεως, πρέπει να γεννάται τέλειον και αρτιμελές, ως ενόργανον, ως έμψυχον πλάσμα, από του οποίου ουδέν άνευ βλάβης δύναται ν' αφαιρεθεί ή να προστεθεί. Τότε είναι αριστούργημα» (το παραθέτει ο Παπακώστας 1999). Το διήγημα είναι, κατ' αρχήν, αυτό που είναι στα γαλλικά το *conte*, το οποίο, μολονότι προήλθε ως διάκριση της *nouvelle*, στην αρχή συγγεόταν τόσο πολύ με αυτήν, ώστε ο Jean de La Fontaine, που είχε δημοσιεύσει το 1664 μια συλλογή έμμετρων ιστοριών με τίτλο *Nouvelles*, το επόμενο έτος εξέδωσε μια παρόμοια συλλογή με τίτλο *Contes et Nouvelles*. Πολύ αργότερα, από τον 19ο αιώνα άρχισαν να ξεκαθαρίζουν τα πράγματα και, αφού έφυγε από το παιχνίδι ο έμμετρος χαρακτήρας της διήγησης, τότε πια το *conte*, ως λογοτεχνικός όρος, διαφοροποιήθηκε από τη *nouvelle*, καθώς έγινε πλέον ευρύτατα αποδεκτό ότι, σε σχέση με αυτή, αποτελεί μια διήγηση περισσότερο πυκνή και εστιασμένη σε ένα κύριο επεισόδιο, ενώ η *nouvelle* συνιστά διήγηση περισσότερο σύνθετη και διασπασμένη σε διάφορες σκηνές (George 1964, 234).

Στην πράξη, η μετάφραση των γαλλικών όρων *conte* και *nouvelle* στα αγγλικά δεν είναι πάντοτε *tale* και *novel* αντίστοιχα. Χωρίς να ισχύει απολύτως αυτό που θα πούμε, καθώς η κάθε λογοτεχνική κουλτούρα έχει τις ιδιοτυπίες της, το ζεύγος *conte/tale* συγκεντρώνεται πιο πολύ σε μιαν υποκειμενική αφήγηση που είναι κοντά στην προφορική παράδοση, ενώ το ζεύγος *nouvelle/novel* εστιάζει τη γλωσσική δομή της στην κοινή γραπτότητα του λόγου, σε μορφές αφηγηματικές ήτοι που εμπεδώνονται σε τόνους αντικειμενικούς. Όμως, αλήθεια, τα διηγήματα του Maupassant, τι είναι; – *tales* ή *novels*; Ή μήπως *short stories*; Ο όρος *short story*, που απαντάται στην αγγλόφωνη λογοτεχνική θεωρία (και που απουσιάζει από την ανάλογη γαλλική) θα ήταν μεταφραστικώς δόκιμος σε μια τέτοια περίπτωση; Το ίδιο μπορούμε να αναρωτηθούμε και σχετικά με τα διάσημα και πολυμεταφρασμένα *contes* του Prosper Mérimée.

Προτού απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό, κρίνουμε ότι πρέπει να δώσουμε μια εξήγηση στον απορούντα αναγνώστη, που θα εκφράσει τη διαμαρτυρία του (αν όχι και την εναντίωσή του) λέγοντας: «το ζητούμενο είναι η μετάφραση του πεζογραφικού έργου, όχι της σχετικής με τα είδη λογοτεχνικής ορολογίας»: Απαντούμε: Ζητούμενα είναι και τα δύο. Στο παρόν εγχειρίδιο, ενδιαφερόμαστε για τη μετάφραση εν γένει: παναπεί, για ο,τιδήποτε με το οποίο έχει σχέση η μετάφραση και για ο,τιδήποτε έχει σχέση με τη μετάφραση. Άρα:

ενδιαφερόμαστε και για τη μετάφραση της ειδικής ορολογίας και για τη μετάφραση έργων που φέρουν ετικέτες της ειδικής ορολογίας — το δε ενδιαφέρον μας δεν αναλώνεται μόνο στα ελληνικά μεταφραστικά πράγματα, αλλά εκτείνεται και στο τι ισχύει σε άλλες γλώσσες.

Ο ανωτέρω αναφερθείς όρος *shortstory* ήρθε να μεταφράσει στα αγγλικά τον διπλό γερμανικό όρο *Kurzgeschichte/Kurzerzählung*. Μόνο που ο μεταφρασμένος στα αγγλικά όρος απέκτησε μεγαλύτερο κύρος στον αγγλόφωνο λογοτεχνικό χώρο από ό,τι είχε και έχει στον γερμανόφωνο ο πρωτότυπος όρος, καθώς, μάλιστα, έχει θεωρηθεί και *νόθο παιδί της νουβέλας* (: *ein illegitimes Kind der Novelle*), ενώ η *πρωταρχική μορφή της νουβέλας είναι η ίδια η ζωή* (: *Die Urform der Novelle ist das Leben selbst*) (Klein 1954, 5). Αυτό, ωστόσο, δεν πρέπει να μας ενοχλεί. Εμείς εδώ δεν είμαστε για να προβαίνουμε σε ηθικές αποτιμήσεις. Μας ενδιαφέρει μόνο η εγκυρότητα των χρησιμοποιούμενων όρων στο πλαίσιο της μετάφρασης. Έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι η ιστορία των γραμμάτων και του πολιτισμού δεν είναι γραμμική: οι «μεταφράσεις» (ως *μεταφορές* και *μεταφτυώσεις* – αυτό, άλλωστε, πρωτίστως σημαίνει ο όρος *translation*) διαφόρων λογοτεχνικών ειδών από κουλτούρα σε κουλτούρα ακολουθούν τη μοίρα των μεμονωμένων λέξεων που «μεταναστεύουν» από την κοιτίδα τους και εγκαθίστανται σε άλλο γλωσσικό τόπο, όπου και βρίσκουν νέα πατρίδα, με νέα ήθη και έθιμα, με νέες χρήσεις.

Πλήθος ελληνικών λέξεων έχουν βρει τέτοια τύχη, ιδίως στην επιστημονική ορολογία. Θα αναφέρουμε ένα παράδειγμα μόνο – αλλά και χαρακτηριστικότατο. Το αγγλικό *homogeneous* και το γερμανικό *homogen* ανάγονται ως όροι στο ελληνικό *ομογενής* που είχε γίνει στα μεσαιωνικά λατινικά *homogeneus*. Ο ελληνογενής όρος διένυσε (και εξακολουθεί να διανύει) μακρά πορεία βίου στις δύο κουλτούρες. Όταν χρειάστηκε να επανέλθει, ως αντιδάνειο πλέον, στην κοιτίδα του υπήρξε μεταφραστικό πρόβλημα, καθώς στα ελληνικά ο όρος *ομογενής* δεν σημαίνει ό,τι σημαίνουν στα αγγλικά και στα γερμανικά οι όροι *homogeneous* και *homogen*. (Εννοείται ότι επίτηδες διαλέξαμε τον όρο αυτόν, για να τονίσουμε το τι συμβαίνει με τις λέξεις που μεταναστεύουν: γεννούν χρήσεις που είναι πλέον *ιθαγενείς* του τόπου όπου έχουν μεταναστεύσει και απλώς *ομογενείς* ως προς τον τόπο προελεύσεως). Πρόκειται για τις ψευδοφίλιες λέξεις, όπως τις ονομάζουμε στη μεταφρασεολογία, οι οποίες αποτελούν συχνά μεγάλη παγίδα για τον αναγνώστη. Γι' αυτό και οι ρηθέντες όροι μεταφράστηκαν στην αρχή με το επίθετο *ομοιογενής* (γιατί αυτό ακριβώς σημαίνουν: *consisting of parts that are the same; uniform in structure or composition; of the same or similar nature or kind*) και αργότερα, προκειμένου τα πράγματα να πάνε κοντά στην αρχική ετυμολογική ρίζα, με τη μετοχή *ομογενοποιημένος*.

Ύστερα από τα παραπάνω και επειδή τα ορολογικά πράγματα είναι εξόχως περιπελεγμένα ισχυριζόμαστε ότι από πολιτισμό σε πολιτισμό μπορούμε να χρησιμοποιούμε εναλλακτικά τους σχετικούς όρους, αρκεί να ικανοποιείται μία θεμελιώδης συνθήκη: το εκπεμπόμενο μήνυμα να είναι ευκρινές και να προσλαμβάνεται από τον αποδέκτη του άκοπα και χωρίς αντιφατικές υποκρούσεις. Αυτό, μάλιστα, μπορεί να ισχύει άνετα σε ολόκληρο τον κοινό ευρωπαϊκό χώρο, που, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, έχει θεμελιωθεί πάνω σε κοινώς αποδεκτά πολιτικά, κοινωνικά και λογικά θεμέλια. Ως πεζογραφικό είδος η *Σονάτα Κρόιτσερ* του Λέοντος Τολστόι, έργο του 1889, που χαρακτηρίζεται στα ελληνικά *νουβέλα* (και όχι *διήγημα*), στα αγγλικά είναι *story*, στα γερμανικά είναι *Novelle*, και στα γαλλικά είναι *conte*. Νόμιμοι και σωστοί είναι όλοι οι σχετικοί όροι, διότι παντού κυριαρχεί το εγγενώς ηγεμονεύον στοιχείο για το είδος: διότι εντάσσονται σε συγκεκριμένο κάθε φορά σύστημα πολιτισμικό/λογοτεχνικό. Περί αυτού στην αμέσως μεθεπόμενη παράγραφο, αφού πρώτα κάνουμε μια χρήσιμη σύντομη παρέκβαση.

Μιλώντας μέχρι τώρα έχουμε μείνει στον κοινό ευρωπαϊκό χώρο, και δη στη δυτική μορφή του, όπως την έχουμε παραπάνω περιγράψει. Στη δυτική κουλτούρα, προκειμένου να κατανοούμε λογοτεχνικούς όρους, προερχόμενους από μη δυτικούς πολιτισμούς, πλείστες όσες φορές δεν διστάζουμε να τους αποδεχόμαστε όπως ακριβώς είναι, χωρίς δηλαδή να τους

μεταφράζουμε. Ποιος γνωρίζει, αλήθεια, ότι ο όρος *χάι κάι* / *χαικού*, που σημαίνει στα σημερινά ιαπωνικά «αλλόκοτος» και «ακανόνιστος», είχε ως πρώτες σημασίες του το «κοινός» και το «χθόνιος»; Και ότι το μεν «κοινός» αναφερόταν στο «χύδην λαϊκός» (αγγλιστί «vulgar»), το δε «χθόνιος» στο «χωμάτινος» (αγγλιστί «earthy») ως αντίθετο του «θείος/θειικός» (αγγλιστί «divine»); Τα επισημαίνουμε όλα αυτά, επειδή ο όρος *χάι κάι* / *χαικού* εξακολουθεί να γράφει την ιστορία του στα μεν ιαπωνικά με τους πολιτισμικούς όρους της γλωσσικής πατρίδας του, στις δε δυτικές κουλτούρες, που τον έχουν εισαγάγει και αποδεχθεί, με τους πολιτισμικούς όρους της εκάστοτε νέας πατρίδας του. Και θα έλεγε κανείς ότι είναι καλύτερα που έμεινε αμετάφραστος ο όρος – αμετάφραστος, εξάλλου, έχει μείνει και ο ιταλικός όρος *sonetto*. (Αν και η με οποιονδήποτε τρόπο μεταγραφή ενός όρου είναι ήδη μια μετάφραση, όπως έχουμε ήδη δείξει παρουσιάζοντας τις μεταφραστικές τεχνικές. Έτσι 俳諧 σημαίνει *χάι κάι* στα ελληνικά και *hai kai* στα αγγλικά. Και το ιταλικό *sonetto* εγκλιματίζεται ως *σονέτο*, *soneto*, *sonnet*, *sonnet*, *Sonett* και *sonem* στα ελληνικά, ισπανικά, αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ρωσικά αντίστοιχα.) Της παρεκβάσεως τέλος.

Το ανά φυσική γλώσσα πλήθος της σχετικής με τα πεζογραφήματα ορολογίας, ακριβώς επειδή δεν μπορεί να μεταφράζεται πάντοτε, πρέπει να αντιμετωπίζεται με τα μέσα που παρέχονται από την εκάστοτε αντίστοιχη λογοτεχνική θεωρία, όπως διαμορφώνεται στο εκάστοτε ισχύον λογοτεχνικό σύστημα. Διευκρινίζουμε ότι ο όρος *σύστημα* χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που του έχουν δώσει οι ρώσοι φορμαλιστές, όταν εξετάζουν την εξειδίκευση και την αυτονομία της ποιητικής γλώσσας και της λογοτεχνίας. Το μυθιστόρημα και το διήγημα και οι λοιπές μορφές πεζού λόγου εντάσσονται στον κανόνα της λογοτεχνίας, η οποία, ως σύνολο, αρθρώνει ένα πολυσύνθετο σύστημα στοιχείων που σχετίζονται μεταξύ τους συμβιώνοντας και γι' αυτό ακριβώς είναι ευμετάβλητα: τα όριά τους είναι ασαφή και δυσδιάκριτα, η δε προκαλούμενη σύγχυση επιτείνεται, όποτε το ίδιο το σύστημα μεταβάλλει τη λειτουργία του, με αποτέλεσμα να μεταβάλλεται ως όλον. Από την άλλη μεριά δεν πρέπει να μας διαφεύγει την προσοχή ότι, αν πολλές φορές είναι δύσκολος ο χαρακτηρισμός κάποιου πεζογραφικού έργου ως μυθιστορήματος ή νουβέλας, είναι αδύνατος ο οποιοσδήποτε χαρακτηρισμός του, αν δεν γνωρίζουμε το γλωσσικό και πολιτισμικό σύστημα αναφοράς του (Steiner 1995, 21).⁸

Αφού, έστω και με συντομία, προσεγγίσαμε και το πώς είναι δυνατόν να μεταφράζονται οι λογοτεχνικοί ορισμοί, και κατόπιν όλων των ανωτέρω, που συνιστούν το γενικό πλαίσιο εξέτασης της μεταφραστικής/μεταφρασεολογικής ύλης, που αφορά το διήγημα/αφήγημα και το μυθιστόρημα, μπορούμε να περάσουμε σε ειδικότερα μεταφραστικά θέματα, και δη να εξετάσουμε, κατά σειρά, τον ρόλο που παίζουν οι εμπλεκόμενες στη μετάφραση ενός πεζογραφήματος γλώσσες (με μια παρέκβαση σχετικά με το θέμα της μετάφρασης των τίτλων του έργων): τη σχέση των χρονικών δεδομένων ανάμεσα στο πρωτότυπο και το μετάφρασμα: το κατά πόσον είναι δέσμια του πρωτοτύπου η διαδικασία της μετάφρασης της πεζογραφίας: και το αν τυχόν υπάρχει μίξη των ειδών της ποίησης και της πεζογραφίας κατά τη μετάφραση. Εν συνεχεία, θα αναφερθούμε στην πολιτισμική διάσταση και στις επιδράσεις των μεταφρασμάτων στα πεδία υποδοχής τους καθώς και στις αναγνωστικές εμπειρίες των μεταφραστών. Στο τέλος θα παραθέσουμε σχολιασμένα παραδείγματα μεταφρασμάτων από γνωστούς συγγραφείς σε διάφορες γλώσσες.

4.5. Ο ρόλος των εμπλεκόμενων γλωσσών (συγγενείς/ξένες γλώσσες)

Ο Roman Jakobson έχει περιγράψει τη λογοτεχνία ως άσκηση οργανωμένης βίας επί του κανονικού καθημερινού λόγου. Αυτό ισχύει όχι μόνο στην ποίηση (κάτι που είναι ευχερώς νοητό), αλλά και στην πεζογραφία, όπου ακριβώς υποτίθεται ότι είναι η έδρα του «κανονικού

⁸ Διευκρινίζεται, πάντως, ότι ο όρος *ποιητική γλώσσα* (*poetic language*), αντιτιθέμενη στην *πρακτική γλώσσα* (*practical language*) του καθημερινού βίου, δεν αφορά ειδικά και μόνο την ποίηση, αλλά κάθε λογοτεχνικό έργο.

καθημερινού λόγου», τον οποίον και αντανακλά προς τα έξω. Ο πεζογραφικός λόγος, που διατυπώνεται σε μια φυσική γλώσσα, συνιστά μίαν εκτροπή από τον εικαζόμενο μέσο όρο της χρησιμοποιούμενης από τους φυσικούς ομιλητές της γλώσσας – εκτροπή υπό τη μορφή μιας απόκλισης που ενδυναμώνει μεν τον λόγο, αλλά συνάμα και τον αποξενώνει σε σύγκριση με τις ήδη υπαρκτές, καθιερωμένες και ισχύουσες χρήσεις, καθώς, πέρα από τα όποια συναισθήματα, αναδεικνύει στον νου του αναγνώστη ό,τι θα ονόμαζε ο Jakobson «αμιγώς ρηματικά, γλωσσικά γεγονότα» (purely verbal, linguistic facts) (1982, 71). Η πεζογραφία υπονομεύει την ισχύ της χρησιμοποιούμενης γλώσσας την ίδια στιγμή που ισχυροποιεί τον λόγο μέσω της φαντασίας, του ρυθμού, καθώς τα πάντα σχετικά με τη γλωσσική μας αντίληψη γύρω από την πραγματικότητα που μας περιβάλλει γίνονται με αυτοματοποιημένο τρόπο (Eagleton 1986). Με την ηγεμονία της ποιητικής γλώσσας στο πεζογράφημα, ο μεν πρακτικός σκοπός της γλώσσας υποχωρεί στο παρασκήνιο του λόγου, οι δε πάσης φύσεως νέες γλωσσικές συνάψεις είναι κατορθώματα νέου και ενεργού λόγου, που διεκδικούν στην εν χρήσει γλώσσα όχι απλώς θέση, αλλά και αναγνωρίσιμη αξία.

Αυτό για το οποίο μιλάμε δεν είναι επίτευγμα των τελευταίων δεκαετιών. Ανέκαθεν συνέβαινε. Είτε το *Δεκαήμερο* του Βοκκακίου διαβάσουμε είτε το *Αστείο* του Milan Kundera, αυτή την εντύπωση θα αποκομίσουμε. Και εντελώς εσφαλμένως υπολαμβάνεται ότι στην πεζογραφία τα πάντα αρχίζουν και τελειώνουν με την πλοκή, με το «ιστόρημα». Δεν είναι τα πάντα το story. Το story μπορεί να διασκεδάζει – με την ευρεία έννοια του όρου: να *τέρπει* – το αναγνωστικό κοινό, αλλά η εν λόγω τέρψη γίνεται με κάποιον τρόπο, πέραν της παραθέσεως αστείων, καλαμπουριών και πάσης φύσεως ανεκδότων. Γίνεται με τη χρήση όλων των δυνατοτήτων της γλώσσας, της οποίας φυσικός ομιλητής είναι ο συγγραφέας. Για να μείνουμε δε μόνο στα δύο έργα, που ήδη αναφέραμε, θα πούμε ότι τόσο ο Βοκκάκιος όσο και ο Kundera μάς διασκεδάζουν με τον τρόπο που λένε/εκθέτουν τα stories τους και όχι με το απλό περιεχόμενο των όποιων αστείων τους, που μάλιστα στην περίπτωση του Kundera ήταν κατά βάση τραγική επινόηση.

Αφού τα πάντα, εντέλει, δομούνται κατά προέχοντα λόγο γλωσσικώς στο πρωτότυπο, το ίδιο πρέπει να γίνεται και στο μετάφρασμα, όπου δύο γλώσσες έρχονται σε επαφή μέσω ενός διαμεσολαβητή, που δεν είναι μόνο γλωσσικός, αλλά και (πρωτίστως) πολιτισμικός διάμεσος. Ο μεταφραστής, όντας από τη μεριά της γλώσσας αφίξεως, της γλώσσας-στόχου, και ταυτόχρονα τέκνο της εποχής του και της γλώσσας της εποχής του, προσεγγίζει με όλον τον πολιτισμικό οπλισμό που του έχει δώσει η γλώσσα του για να κατακτήσει το γλωσσικό επίτευγμα που έχει αρθρωθεί σε άλλη γλώσσα και σε χρόνο (ενδεχομένως και πολύ) παρωχημένο. Όσο πιο κοντά είναι δύο γλώσσες, τόσο ευχερέστερο γίνεται το ούτως ή άλλως δύσκολο έργο του μεταφραστή. Πώς μπορεί, όμως, να προσδιοριστεί αυτό το «πιο κοντά»;

Τη χρονική εγγύτητα δύο εμπλεκόμενων στη μετάφραση γλωσσών θα την εξετάσουμε παρακάτω. Εδώ θα μιλήσουμε διά βραχέων για τη γλωσσική εγγύτητα. Ευνόητο είναι ότι μεταφράζεται ευκολότερα κάτι από τα γαλλικά προς τα ιταλικά ή τα ισπανικά από ό,τι στα ρωσικά ή στα σουηδικά ή στα αλβανικά: η κοινή λατινική καταγωγή έχει ανοίξει εκ των προτέρων διαύλους υποδοχής και επικοινωνίας. Οι δε δίαυλοι αυτοί πολλές φορές διευκολύνουν και την επίλυση μεταφραστικών προβλημάτων, τα οποία σχετίζονται με τη μεγάλη χρονική απόσταση που χωρίζει το μετάφρασμα από το πρωτότυπό του. Διότι η γλωσσική συγγένεια, ως κοινό πολιτισμικό υπόβαθρο, δημιουργεί κοινότητες πρόσληψης της πραγματικότητας και στοχασμού, έτσι ώστε τα πράγματα να λέγονται αν όχι με τον ίδιο, τουλάχιστον με παρόμοιο τρόπο: με κοντινό τρόπο. Η αποτύπωση της πραγματικότητας στη γλώσσα είναι το μεγάλο όπλο του μεταφραστή. Τις δε συντελούμενες αλλαγές στη γλώσσα ο μεταφραστής τις διαπιστώνει και τις διαχειρίζεται ευκολότερα όταν το γλωσσικό ζεύγος ανήκει στην ίδια ομογλωσσία (π.χ. στις σλαβικές γλώσσες) ή στην ίδια πολιτισμική κυψέλη (π.χ. στις δυτικοευρωπαϊκές γλώσσες).

Κρίνουμε ότι ένα παράδειγμα εξηγεί πολύ καλά ό,τι είπαμε έως εδώ. Αμέσως εν συνεχεία θα παραθέσουμε ένα απόσπασμα από το *Δεκαήμερο* του Βοκκάκιου, που δημοσιεύθηκε το 1355, και δη την πρώτη παράγραφο από *Την αρχή της πρώτης μέρας*: πρώτα στα ιταλικά, κατόπιν στα γαλλικά, κατόπιν στα αγγλικά (σε δύο μεταφράσεις) και τέλος στα ελληνικά (επίσης σε δύο μεταφράσεις). Θα προβούμε σε ορισμένα μεταφραστικά σχόλια, αφήνοντας στη συνέχεια την πρωτοβουλία στον αναγνώστη να διαβάσει τα παρατιθέμενα κείμενα και να προβεί στις δικές του διαπιστώσεις.

Ιδού αμέσως το πρωτότυπο:

Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose, tante conosco che la presente opera al vostro iudicio avrà grave e noioso principio, sì come è la dolorosa ricordanza della pestifera mortalità trapassata, universalmente a ciascuno che quella vide o altramenti conobbe dannosa, la quale essa porta nella fronte. Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre sospiri e tralle lagrime leggendo dobbiate trapassare. Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravveniente letizia sono terminate. A questa brieve noia (dico brieve in quanto poche lettere si contiene) seguita prestamente la dolcezza e il piacere quale io v'ho davanti promesso e che forse non sarebbe da così fatto inizio, se non si dicesse, aspettato. E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto: ma ciò che, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi da necessità constretto a scriverle mi conduco.

Η μετάφραση στη γαλλική, γλώσσα αμέσως συγγενή της ιταλικής, είναι παλαιά: του 1879. Πολύ εύκολα αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης ότι πολλοί χρησιμοποιούμενοι τρόποι του λέγειν, παρόλο που είναι κατανοητοί χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία, είναι όχι απλώς απαρχαιωμένοι, αλλά έχουν πλέον περιπέσει σε αχρησία. Το ότι τους καταλαβαίνει κάποιος δεν σημαίνει ότι μπορεί και να τους χρησιμοποιεί στον καθημερινό λόγο. Επιπλέον, π.χ., η πολύ πυκνή έκφραση *della pestifera mortalità trapassata* του πρωτοτύπου αποδίδεται εντελώς αναλυτικά ως *de la mortalité causée par la peste que nous venons de traverser*. Η αλλαγή αυτή μας ενδιαφέρει ως προς τον ρυθμό του κειμένου και ειδικότερα της πρότασης, κομβικό στοιχείο του ύφους στην πεζογραφία. Στο συγκεκριμένο σημείο γίνεται αμέσως αντιληπτή η ρυθμική αποδυνάμωση που καταλήγει, εντέλει, σε ουσιώδη διαφορά.

Κάτι ακόμα: το *A questa brieve noia (dico brieve in quanto poche lettere si contiene)*, ο μεταφραστής ερμηνεύει κάνοντας τα *λίγα γράμματα / λίγες λέξεις (poche lettere)* κάποιες σελίδες (*quelques pages*) και στη θέση των παρενθέσεων βάζει παύλες: *À ce court ennui –je dis court, parce qu'il ne dure que quelques pages–*. Στην περίπτωση αυτή, επανερχόμαστε στην ιστορικότητα των μεταφραστικών στρατηγικών και της αντίληψης της μετάφρασης ως μεταγραφής. Στα τέλη του 19ου αιώνα, η παρέμβαση του μεταφραστή αποτελούσε τον κανόνα, όπως μαρτυρεί και το παράδειγμα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη ως μεταφραστή. Στην προκειμένη περίπτωση, δεν μας απασχολεί τόσο η αλλαγή στη στίξη, που παραμένει παρενθετική, όσο η αλλαγή «λόγια-σελίδες», που δεν μοιάζει να αιτιολογείται παρά μόνο ως ερμηνευτική προσέγγιση της ποσότητας, εξορθολογισμός προσαρμοσμένος προς διευκόλυνση του αναγνώστη.

Ιδού το παλαιό γαλλικό μετάφρασμα του αποσπάσματος (Boccace, 1897):

Chaque fois, très gracieuses dames, que je considère en moi-même combien vous êtes toutes naturellement compatissantes, je reconnais que le présent ouvrage vous paraîtra avoir

un commencement pénible et ennuyeux, car il porte au front le douloureux souvenir de la mortalité causée par la peste que nous venons de traverser, souvenir généralement importun à tous ceux qui ont vu cette peste ou qui en ont eu autrement connaissance. Ce n'est pas que je veuille, pour cela, vous effrayer et vous empêcher de lire plus avant, comme si vous deviez, en lisant, trépasser vous-mêmes au milieu des soupirs et les larmes. Cet horrible commencement ne vous causera pas plus d'ennui qu'aux voyageurs une montagne raide et élevée, après laquelle vient une belle et agréable plaine qui paraît d'autant plus séduisante, que la fatigue de la montée et de la descente a été plus grande. Et de même que l'allégresse succède à la douleur, ainsi les misères sont effacées par la joie qui les suit. À ce court ennui — je dis court, parce qu'il ne dure que quelques pages — succéderont vite la douceur et le plaisir que je vous ai promis précédemment, et que, si je ne vous le disais, vous n'auriez peut-être pas attendus d'un pareil début. Et de vrai, si j'avais pu honnêtement vous mener vers ce que je désire par un chemin autre que cet âpre sentier, je l'aurais volontiers fait. Mais, qu'elle qu'ait été la cause des événements dont on lira ci-après le récit, comme il n'était pas possible d'en démontrer l'exactitude sans rappeler ce souvenir, j'ai été quasi contraint par la nécessité à en parler.

Παραθέτουμε στη συνέχεια δύο μεταφράσματα του ιταλικού πρωτοτύπου στα αγγλικά, σε παλιές μεταφράσεις, του 1903 και του 1930. Και εδώ διαπιστώνουμε χρήση απαρχαιωμένων σήμερα εκφράσεων, που ήταν απαρχαιωμένες και στην εποχή, που συντελέστηκαν οι μεταφράσεις αυτές και προφανώς επιλέχθηκαν προκειμένου να αποδοθεί η αύρα του ιταλικού πρωτοτύπου του 14ου αιώνα. Η επιλογή αυτή παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς εντάσσεται στη μεγάλη συζήτηση του σεβασμού προς το ξένο κείμενο. Οι μεν υποστηρίζουν ότι ένα παλαιότερο κείμενο πρέπει να διατηρεί ίχνη της παλαιότητας αυτής, όχι μόνο πραγματολογικά, αλλά και γλωσσικά. Οι δε θεωρούν ότι το κείμενο πρέπει να λειτουργεί σε μια εποχή όπως λειτουργούσε στην εποχή του και κάθε αλλαγή που μεταβάλλει αυτή τη λειτουργία πρέπει να απορρίπτεται, ή, εν πάση περιπτώσει, να εντάσσεται σε ένα συνολικό σχέδιο που θα ανταποκρίνεται στην προθετικότητα του κειμένου.

Ακολουθεί πρώτο το μετάφρασμα του James M. Rigg (Boccaccio, 1903), όπου συναντάμε ένα αναπάντεχο *cognisance* δίπλα στο επίσης λατινογενές *delectable*. Κυρίως όμως διαβάζουμε προεξαγγελτικά στον τίτλο ότι το έργο είναι πιστά μεταφρασμένο, *faithfully translated*, δηλώνεται δηλαδή ρητά η στρατηγική του μεταφραστή ως συμβατή προς τη νόρμα της καταλληλότητας, η οποία προφανώς δεν ήταν η κυρίαρχη στις αρχές του αιώνα – παρότι θα πρέπει να θυμίσουμε ότι η διεκυστίνδα ανάμεσα στην πιστότητα και την ελευθερία χαρακτηρίζει διαχρονικά την περί μετάφρασης συζήτηση. Η χρήση παλαιών τύπων εντάσσεται λοιπόν προφανώς στη στρατηγική του μεταφραστή και στην αντίληψή του της πιστότητας.

As often, most gracious ladies, as I bethink me, how compassionate you are by nature one and all, I do not disguise from myself that the present work must seem to you to have but a heavy and distressful prelude, in that it bears upon its very front what must needs revive the sorrowful memory of the late mortal pestilence, the course whereof was grievous not merely to eye-witnesses but to all who in any other wise had cognisance of it. But I would have you know, that you need not therefore be fearful to read further, as if your reading were ever to be accompanied by sighs and tears. This horrid beginning will be to you even such as to wayfarers is a steep and rugged mountain, beyond which stretches a plain most fair and delectable, which the toil of the ascent and descent does but serve to render more agreeable to them; for, as the last degree of joy brings with it sorrow, so misery has ever its sequel of happiness. To this brief exordium of woe — brief, I say, inasmuch as it can be put within the compass of a few letters — succeed forthwith the sweets and delights which I have promised you, and which, perhaps, had I not done so, were not to have been expected from it. In truth, had it been honestly possible to guide you whither I would bring you by a road less rough

than this will be, I would gladly have so done. But, because without this review of the past, it would not be in my power to shew how the matters, of which you will hereafter read, came to pass, I am almost bound of necessity to enter upon it, if I would write of them at all.

Έπεται το μετάφρασμα του John Payne (Boccaccio, 1930), όπου διαβάζουμε λέξεις όπως *weariful*, *beareth* και *dolour occupieth*, ενώ και η σύνταξη έχει αρχαϊκά στοιχεία:

As often, most gracious ladies, as, taking thought in myself, I mind me how very pitiful you are all by nature, so often do I recognize that this present work will, to your thinking, have a grievous and a weariful beginning, inasmuch as the dolorous remembrance of the late pestiferous mortality, which it beareth on its forefront, is universally irksome to all who saw or otherwise knew it. But I would not therefore have this affright you from reading further, as if in the reading you were still to fare among sighs and tears. Let this grisly beginning be none other to you than is to wayfarers a rugged and steep mountain, beyond which is situate a most fair and delightful plain, which latter cometh so much the pleasanter to them as the greater was the hardship of the ascent and the descent; for, like as dolour occupieth the extreme of gladness, even so are miseries determined by imminent joyance. This brief annoy (I say brief, inasmuch as it is contained in few pages) is straightway succeeded by the pleasance and delight which I have already promised you and which, belike, were it not aforesaid, might not be looked for from such a beginning. And in truth, could I fairly have availed to bring you to my desire otherwise than by so rugged a path as this will be I had gladly done it; but being in a manner constrained thereto, for that, without this reminiscence of our past miseries, it might not be shown what was the occasion of the coming about of the things that will hereafter be read, I have brought myself to write them.

Παραθέτουμε τώρα και το ελληνικό μετάφρασμα του Κοσμά Πολίτη, που εκδόθηκε το 1926, όπου και θα διαπιστώσουμε ότι ο μεταφραστής, δίκην συγγραφέως, έχει ανατάμει το πρωτότυπο και το μεταφράζει με τον τρόπο του και με χρήση ελληνικής δημοτικής λογοτεχνικής γλώσσας της δεκαετίας του Μεσοπολέμου (όπου συναντάμε λέξεις όπως *ρήμαγμα*, *βραχνάς*, *κατηφόρισμα*), μέσα στο πνεύμα του Βοκκάκιου. Έχει, μάλιστα, προσθέσει και μερικές δικές του επεξηγηματικές αναφορές, που εντάσσονται στην αντίληψή του για τη μετάφραση ως δημιουργία.

Κάθε φορά, χαριτωμένες αναγνώστριες, που στοχάζομαι πόσο ευαίσθητο, από την ίδια του τη φύση, είναι το φύλο σας, λέω μέσα μου πως τούτο το βιβλίο θα σας κάνει στην αρχή οδυνηρή εντύπωση. Η θανατηφόρα πανούκλα, που έχει περάσει τώρα πια, μα που η θύμησή της είναι τόσο θλιβερή για όσους έχουν δει ή έχουν πληροφορηθεί το ρήμαγμα που είχε κάνει – αυτή είναι η προμετωπίδα του βιβλίου μου. Όμως δε θά 'θελα η φρίκη να σας εμποδίζει να προχωρήσετε. Μη νομίζετε πως τούτο το ανάγνωσμα θα συνεχιστεί μέσα στα δάκρυα και τους στεναγμούς. Ο βραχνάς της αρχής; Φανταστείτε ένα βουνό, που οι κακοτράχαλες πλαγιές του ορθώνονται μπροστά στους ταξιδιώτες· μα εκεί πλάι απλώνεται ένας κάμπος, που η ομορφιά του θέλγει και μαγεύει τόσο περισσότερο, όσο δυσκολότερο ήταν το σκαρφάλωμα και το κατηφόρισμα. Αν η θλίψη γειτονεύει με την ευθυμία, οι συμφορές σκορπούν σαν έρχεται η χαρά. Αυτή τη σύντομη στενοχώρια (τη λέω σύντομη γιατί πιάνει μονάχα μερικές αράδες) τη διαδέχονται αμέσως η γλύκα κι η ευχαρίστηση που σας υποσχέθηκα πιο πάνω και που, δίχως καμιά υποχρέωση από μέρους μου, η εισαγωγή δεν σας επιτρέπει καθόλου να ελπίζετε. Αχ! Αν μπορούσα να σας οδηγήσω εκεί όπου επιθυμώ, ακολουθώντας ένα δρόμο διαφορετικό από το τραχύ μονοπάτι που σας προτείνω, θα τό 'κανα μ' όλη μου την καρδιά. Αλλά πώς μπορώ, δίχως να αναφερθώ σ' εκείνη τη συμφορά, να εξηγήσω την προέλευση των όσων θα διαβάσετε παρακάτω; Η ανάγκη με κάνει ν' αποφασίσω αυτό τον πρόλογο (Βοκκάκιος 1993, 23).

Ήδη υπαινιχθήκαμε τη σημασία του ύφους στη μετάφραση. Εν συνεχεία, πρόκειται να προβούμε στη σχετική παρέκβαση που έχουμε ήδη αναγγείλει. Δεν θα μιλήσουμε γενικώς για το ύφος — εξάλλου αυτό το έχουμε κάνει στα προηγούμενα κεφάλαια. Το ύφος θα μας

απασχολήσει εδώ ως ειδική επιλογή του μεταφραστή. Και, αφού μιλήσουμε γι' αυτό, θα αναφερθούμε, κλείνοντας, σε ένα πασίγνωστο έργο της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Ο άνθρωπος είναι το ύφος του σύμφωνα με τη διασημότετη έκφραση του κόμητος Georges Louis Leclerc de Buffon. Ύφος διαθέτει ο συγγραφέας του πρωτότυπου, ύφος διαθέτει και ο μεταφραστής του. Ύφος έχει καταθέσει στο πρωτότυπο ο συγγραφέας, ύφος οφείλει να καταθέσει στο μετάφρασμά του ο μεταφραστής. Αν πάρουμε ως παράδειγμα ένα από τα κορυφαία μυθιστορήματα του Balzac, την *Ευγενία Γκραντέ*, αίφνης, θα διαπιστώσουμε ότι ναι μεν ο συγγραφέας έχει ύφος, αλλά το ύφος αυτό είναι τρόπον τινά συνισταμένη των υφών των επί μέρους ηρώων του και του δικού του προσωπικού ύφους, όταν σχολιάζει τα αφηγούμενα, με δεδομένο βέβαια ότι το ύφος των ηρώων του του αποδίδεται επίσης. Άρα, το ύφος του συγγραφέα δεν είναι ούτε ευθύγραμμη καλλιλογία ούτε μαθηματικός μέσος όρος αριθμημένων ποιοτήτων. Είναι —για να το πούμε παραστατικά— ένα μπερδεμένο κουβάρι, όπου το νήμα δεν είναι συνεχές, αλλά έχει κόμπους και επειδή μπερδεύτηκε και δεν λύνεται, αλλά και επειδή κόπηκε και ξαναδέθηκε. Στα πεζογραφικά έργα το φαινόμενο αυτό είναι κανόνας.

Το γλωσσικό ύφος, που λέμε ότι χαρακτηρίζει κάποιον συγγραφέα, είναι η επάνω-επάνω στρώση γλωσσικού χρώματος που καλύπτει όλα τα επιμέρους και αποκάτω ύφη που συνιστούν το λογοτεχνικό κατόρθωμα. Όχι μόνο στους μεγάλους πεζογράφους, αλλά και κάθε συγγραφέα, που δικαιολογεί τον τιμητικό τίτλο *auctor/author /auteur*, το ύφος είναι ακριβώς η *auctoritas* του, η *αυθεντία* του. Το αυθεντικό ύφος είναι αυτό που συνήθως λέμε ότι μας κάνει να αποκαλούμε κάποιον συγγραφέα *στιλίστα*, να λέμε δηλαδή ότι *έχει στιλ*, να λέμε δηλαδή ότι *έχει ύφος*. Κάτω από το μέγα ύφος του κάθε συγγραφέα ζουν και κινούνται τα μικρά ύφη, χωρίς τα οποία το μεγάλο δεν υπάρχει. Προσοχή όμως. Τίποτα δεν είναι γραμμικό και μονοκόκαλο ούτε στο ελάχιστο μόριο του ύφους. Αν θέλαμε να το παραστήσουμε εικαστικά, θα λέγαμε ότι το «τελικό» ύφος του συγγραφέα συντίθεται από μικρά και μεγάλα κομμάτια ενός *πάζλ to be translated*, που πρέπει δηλαδή να μεταφερθεί από τη γλώσσα αφετηρίας στη γλώσσα αφίξεως πάνω στο όχημα του ύφους του μεταφραστή.

Αλλά ερωτάται; Σε ποιο ύφος του μεταφραστή; Δηλαδή: σε ποιο απ' όλα; Δεν θα ληφθεί υπόψη το ύφος του συγγραφέα, όπως είναι κατατεθειμένο στο πρωτότυπο; Δεν θα πρέπει να ελεγχθεί από ποια στοιχεία αποτελείται το ύφος αυτό; Δεν θα πρέπει τα βασικά χρώματα του πρωτότυπου ύφους να φτάσουν οπωσδήποτε και στο μετάφρασμα, αλλά να μην παραμεληθεί και η μεταφορά κάποιων αποχρώσεων; Και με όσα στιλιστικά στοιχεία δεν μεταφέρονται τι θα γίνει; Πώς θα μεταφραστεί, αίφνης, στα αγγλικά (όπου η ευγένεια έχει περιορισμένη εκφρασιμότητα στον λόγο) η υπερβολική ευγένεια που ξεχειλίζει στα γερμανικά ή στα ρωσικά; Πώς θα μεταφραστεί η ιστορία που κουβαλούν κάποιες σημαδιακές λέξεις ή εκφράσεις σε μια γλώσσα και δεν είναι ούτε λογικό ούτε υποχρεωτικό να την παρουσιάζουν και σε άλλες γλώσσες; Άλλο το —μέσα στην εντυπωσιακή βραχυλογία— σημασιακό βάρος του «Μολών λαβέ» και άλλο το ισοδύναμό του αγγλικό «Having come, take it», που είναι μάλλον αβαρές.

Δίπλα στα ερωτήματα αυτά, που είναι πολλά, μπορούν να τεθούν και πολλά άλλα ακόμα. Η ποικιλία των απαντήσεων που θα δοθούν από τον κάθε μεταφραστή εγγυάται ακριβώς αυτό που είπαμε πιο πάνω: την ύπαρξη του μπερδεμένου και όλο κόμπους κουβαριού. Αν αναλωθούμε σε απαντήσεις επί μέρους ερωτημάτων, θα καταλήξουμε να απεραντολογούμε, και το χειρότερο θα είναι τούτο: όσο περισσότερα θα λέμε, τόσο, αντί να πλησιάζουμε, θα απομακρυνόμαστε από την ουσία του ζητήματος. Γι' αυτό θα πούμε λίγα λόγια, που κρίνουμε ότι δεν επιδέχονται κατ' αρχήν καμία αμφισβήτηση.

Ο μεταφραστής όντως —και μάλιστα πρωτίστως— πρέπει κατά τη μετάφραση να ανιχνεύει ποιο είναι το μέγα ύφος του μεταφραζόμενου συγγραφέα, όπως έχει κατατεθεί στο πρωτότυπο και όπως χρωματίζεται από τα επιμέρους ελάσσονα ύφη. Το αποτέλεσμα των ανιχνεύσεών του πρέπει να το διηθήσει (: να το φιλτράρει) στο δικό του μέγα ύφος όπως

κινείται για να αρθρωθεί σε λόγο εκφερόμενο στο μετάφρασμά του. Η διήθηση αυτή είναι *conditio sine qua non*: αν δεν γίνει, δεν έχουμε στην ουσία μετάφραση, αλλά ένα κάποιο τυχαίο μετάφρασμα. Προσεγγίζοντας το υπό μετάφραση έργο και, προκειμένου να το μεταφέρει σε άλλο γλωσσικό θώκο, παρέχοντάς του φιλόξενη εστία, ο μεταφραστής θα πρέπει να ξέρει τι *συντηρεί* και τι *διασώζει* από το πρωτότυπο. Παρακαλούμε πολύ τον αναγνώστη να σταματήσει λίγο εδώ και να συλλογιστεί τις σημασίες των δύο ρημάτων — *συντηρεί* και *διασώζει*— φιλτραρισμένες στην έννοια του πιο επίσημου ρήματος *φυλάττει*: δηλαδή τι *κρατάει* από το πρωτότυπο και πώς το *φρουρεί* στην εστία που του παρέχει;

Ναι, η σημαδιακή λέξη τελικά είναι η *φιλοξενία*. Η λέξη αυτή στα ελληνικά έχει ιδιαίτερο σημασιακό βάρος. Σε σχέση με τον μεταφραστή θα πούμε —ξεκινώντας από την ετυμολογία του όρου— ότι ο *φιλόξενος* μεταφραστής *φιλεί το ξένον*, δηλαδή *αγαπάει τα ξένα πράγματα*. Και δη τα αγαπάει, σαν να είναι δικά του, *σαν να του είναι οικεία*. Αν θελήσουμε να ακριβολογήσουμε, θα πρέπει να διορθώσουμε την τελευταία κρυπτοϋποθετική δευτερεύουσα πρόταση σε ανοικτά και υποκειμενικά αιτιολογική: *επειδή του είναι οικεία*. Και επειδή του είναι οικεία, τα οικειοποιείται, τα κάνει δικά του. Τα κάνει δικά του μεταφράζοντάς τα, ξαναλέγοντάς τα. Μα πώς μπορεί να ξαναπει κάποιος κάτι που αγαπά και το θέλει, αν δεν το πει με τον δικό του *τρόπο*, με το δικό του *ύφος*, με την δική του *λέξιν* (για να θυμηθούμε τον Αριστοτέλη), με τη δική του *elocutio* (για να θυμηθούμε και τον Κικέρωνα); Η εξοικείωση του μεταφραστή με τα ξένα πράγματα τον άγει στην οικειοποίησή τους και στη μεταφορά τους σε φιλόξενο χώρο στη γλώσσα του. Ναι, η μετάφραση μοιάζει με την παροχή ασύλου σε μετανάστες και πάσης φύσεως μετοίκους: σημαίνει ασφάλεια και προστασία της *ουσίας* τους (για να θυμηθούμε και τον Πλάτωνα), αλλά και εισαγωγή σε έναν άλλον κόσμο, με δικά του ήθη και με δικές του συνήθειες, στον οποίον αργά ή γρήγορα και με τον τρόπο του ο μέτοικος θα προσχωρήσει και θα εξοικειωθεί με τα επιχωρίως κρατούντα ήθη. Αξίζει εδώ να θυμηθούμε και την αντίληψη του Benjamin για τη μετάφραση, ότι αποτελεί συνέχιση των έργων και επιβίωσή τους, είναι η μετά θάνατον ζωή τους (1972, 21)

Εις επίρρωση των όσων έχουμε εκθέσει παραθέτουμε το παρακάτω κείμενο (Reid 1982, 79), που αφορά το πεζογράφημα *Το Παλτό* του Νικολά Γκόγκολ (1842):

Η γόνιμη ιστορία του Γκόγκολ *Το παλτό* είναι ανάμικτη: όπως παρατηρεί ένας από τους μεταφραστές της, ο Ronald Wilks, τότε είναι φλύαρη και φιλική, τότε ειρωνική, τότε τέλεια απρόσωπη, τότε συναισθηματική. Και αυτό το παράξενο μίγμα βάλλεται με πνευματώδη ανέκδοτα κι αιφνιδιαστικά υπονοούμενα, που μεταφέρουν ολόκληρη τη δράση σ' ένα άλλο επίπεδο πραγματικότητας.

Στο αυθεντικό πεζογραφικό έργο δεν υπάρχει, με άλλα λόγια, μία και μοναδική συνέπεια, απ' αρχής έως τέλους ενιαία και αναλλοίωτη. Η κανονική συνέπεια του στιλίστα συγγραφέα είναι —για να παραδοξολογήσουμε γόνιμα— η ασυνέπιά του σε έναν τρόπο, η απιστία του στα εξ' υπαρχής ακράδαντα δόγματα. Ύστερα από αυτή τη διευκρίνιση κρίνουμε ότι μπορούμε να περάσουμε σε κάτι όπου η ασυνέπεια όχι μόνο ενδείκνυται, αλλά κανονικά επιβάλλεται.

Διαβάζοντας και ξεκινώντας να μεταφράσουμε στα ελληνικά το μυθιστόρημα του Cesare Pavese *Paesi tuoi* —επίτηδες αφήνουμε εδώ αμετάφραστο τον τίτλο του, καθώς θα μιλήσουμε παρακάτω διεξοδικά γι' αυτόν— διαπιστώσαμε ότι ο συγγραφέας έχει βάλει τους ήρωές του (κάτι άξεστους χωρικούς σε ημίγρια κατάσταση) να μιλάνε επισήμως: να μιλάνε σωστά και πάντοτε με κάποια σοφιστευμένη επιτήδευση τα υψηλά ιταλικά της Τοσκάνης, τα φιορεντίνικα, ωσάν να πρόκειται για ακαδημαϊκούς και λογίους. Ο Pavese (όπως φροντίσαμε να μάθουμε) το έκανε αυτό, για να κριτικάρει την απονενομημένη προσπάθεια του φασιστικού καθεστώτος του Benito Mussolini να επιβάλει σε όλους τους Ιταλούς να ξεχάσουν τις διαλέκτους τους και να μιλάνε όλοι τους μιαν ομοιόμορφη «καθαρεύουσα». Κι έτσι παρακολουθούμε τον *Talino* (όνομα υποκοριστικό του *Italino*, που σημαίνει *Μικρός Ιταλός*,

Ιταλάκος), ένα απαίσιο και παντελώς αγράμματο κάθαρμα, να επιδίδεται σε γλωσσικές πιουρέτες και να επιστρατεύει όλα τα ρητορικά τεχνάσματα την ώρα που κανονικά μουγκρίζει αντί να ομιλεί. Στο μυθιστόρημα αυτό ο αφηγητής (που τεχνηέντως μας αφήνεται να υποθέσουμε ότι είναι ίδιος ο συγγραφέας) βιώνει μιαν ιδιότυπη γλωσσική αφασία: όλοι μιλούν καθαρά και κανείς δεν καταλαβαίνει κανέναν. Κανένα γλωσσικό μήνυμα δεν μεταδίδεται ελλόγως. Ακούγονται μόνο πομπώδη λόγια που σημαίνουν το κενό και το τίποτα. Πρόκειται ομολογουμένως για κατεδαφιστική κριτική εκ μέρους ενός πολύ μεγάλου συγγραφέα, που ο αναγνώστης απολαμβάνει την ανάγνωση των γραφομένων του: *gaudium* και *laetitia*, δηλαδή *χαρά* και *ηδονή* ταυτόχρονα, για να μιλήσουμε κι εμείς παρασυρμένοι από το γλωσσικό επίτευγμα του Pavese.

Αλλά το αμείλικτο ερώτημα είναι τούτο: πώς μεταφράζεται αυτό το γλωσσικό επίτευγμα στα ελληνικά; Σε γλώσσα καθαρεύουσα; Θα ήταν η πρώτη και αμέσως αυτονόητη λύση, αλλά ιστορικά δεν μπορεί να δικαιολογηθεί με τίποτα, διότι η δικτατορία του Ιωάννου Μεταξά (η και χρονικώς ομολογη αυτής του Mussolini στην Ιταλία) κάθε άλλο έκανε παρά αυτό που φαντασιώθηκε ο Mussolini. Το καθεστώς της 4ης Αυγούστου εισηγήθηκε τη χρήση της δημοτικής γλώσσας στην εκπαίδευση· όσο δε για τη λογοτεχνία είχε ευνοήσει την έκδοση λογοτεχνικών περιοδικών που ήταν *fora* του δημοτικού λόγου. Οπότε; Αυτό που ύστερα από μεγάλο προβληματισμό προτείναμε τελικά ήταν να μεταφράσουμε το έργο σε γλώσσα, όπου το κυρίαρχο ύφος είναι εντελώς από διαλέκτου προσθέτοντας, σαν αλατοπίπερο, αρκετούς ψυχαρισμούς και πότε-πότε στερεότυπες λόγιες εκφράσεις. Γιατί το κάναμε — προδίδοντας εν γνώσει μας τον συγγραφέα;

Το κάναμε, επειδή με το μετάφρασμα φιλοξενούμε στον θώκο της ελληνικής γλώσσας ένα ιταλικό έργο. Το μετάφρασμα είναι σε ελληνική *κοιτίδα*, σε ελληνικό *άσυλο*, και πρέπει να ζήσει με τρόπο ελληνικό. Μεταφέρθηκε με —κατά την κρίση μας— οικείο ελληνικό *ήθος*, δηλαδή *τρόπο* και *ύφος*, κι έτσι όχι μόνο δεν ξενίζει, αλλά μπορεί να ενταχθεί άνετα και σε ό,τι ονομάζουμε «φυσικότητα του λόγου» και στην εν γένει γλωσσική ιστορία του τόπου υποδοχής του: εντάσσεται, δηλαδή, άνετα στον ορίζοντα προσδοκίας (Spörl 2004¹) του μέσου έλληνα αναγνώστη, ο οποίος είναι εξοικειωμένος με τον λογιωτατισμό των αγραμμάτων μέσα από τις δικές του εθνικές εμπειρίες.

Βεβαίως, η επιλογή αυτή είναι η καίρια στρατηγική απόφαση του μεταφραστή, στην οποία υποτάσσονται οι υπόλοιπες και δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί να είναι διαφορετική. Οι αναμεταφράσεις, πέραν του ότι αναδεικνύουν την παράμετρο του χρόνου όσον αφορά τα μεταφράσματα, φέρνουν στο προσκήνιο και τις διαφορετικές στρατηγικές των μεταφραστών, συχνά ασχέτως ιστορικών επικαθορισμών (ειδικά όταν το ίδιο βιβλίο μεταφράζεται από δύο διαφορετικούς μεταφραστές συγχρόνως ή περίπου συγχρόνως, κάτι που δεν συμβαίνει συχνά αλλά συμβαίνει).

Περνάμε τώρα και στο τελευταίο παράδειγμα, που αφορά το ύφος ως ήρωα πεζογραφήματος. Θα μιλήσουμε με λίγα λόγια για τη μετάφραση του βιβλίου του Raymond Queneau *Ασκήσεις ύφους*. (1947 [1984]): Αφού αντιγράψουμε τα λόγια του μεταφραστή Αχιλλέα Κυριακίδη από το οπισθόφυλλο του βιβλίου, θα κάνουμε μερικές μεταφρασεολογικές παρατηρήσεις.

Με πόσους τρόπους μπορεί να περιγραφεί ένα ασήμαντο επεισόδιο, απ' αυτά που συμβαίνουν γύρω μας, στην καθημερινή μας ζωή; Με 99 (ενενήντα εννέα) απαντά ο Ραιημόν Κενώ και ιδού η απόδειξη: οι Ασκήσεις ύφους, ένα από τα πιο διασκεδαστικά και, σίγουρα, το πιο πρωτότυπο βιβλίο στην Ιστορία της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας. Σε κάποιο Παρισινό λεωφορείο, μιαν ώρα αιχμής, ένας αντιπαθητικός νεαρός ξεκινάει ένα καβγά με το διπλανό του «δι' ασήμαντον αφορμήν». Μ' ένα ανεξάντλητο καταγιισμό απολαυστικών ευρημάτων ο Queneau, ένας από τους πιο πνευματώδεις συγγραφείς του 20ού αιώνα, παρουσιάζει 99 παραλλαγές του επεισοδίου (...) και μίαν αναπάντεχη, με την οποία κλείνει αυτό το ξεκαρδιστικό βιβλίο.

Αν ένα γεγονός μπορεί να περιγραφεί από τον ίδιο συγγραφέα με περισσότερους του ενός τρόπους, ο πρώτος τρόπος είναι πρωτότυπος και οι υπόλοιποι συνιστούν μεταφράσεις αυτού του πρωτοτύπου στην ίδια γλώσσα: βρισκόμαστε δηλαδή ήδη στο πεδίο της *μεταγραφής* (rewriting): ή έχουμε να κάνουμε με μια διαφορετική περίπτωση της κατά Jakobson *ενδογλωσσικής μετάφρασης* — μας την παρέχει ο αχανής μαθηματικός νους του Queneau και μάλιστα υπό μορφήν παιχνιδιού, υπηρετώντας με άλλα λόγια την παιχνιδιώδη λειτουργία του λόγου, για την οποία έχουμε μιλήσει. Εντελώς στοχευμένα χρησιμοποιεί ο Queneau τον σημαδιακό αριθμό 99, διότι θέλει να μας υπομνήσει τα 99 ονόματα του Θεού: ο ένας και μοναδικός Θεός μπορεί να έχει 99 ονόματα — τον ένα και μοναδικό Θεό μπορείς να τον πεις με 99 διαφορετικούς τρόπους. Τον έναν και μοναδικό αυθεντικό και πρωτότυπο Θεό μπορείς να τον «ξαναπείς» σε 99 μεταφράσματα. Να τον *ξαναπείς*, δηλαδή να τον *επανυφάνεις*! Εννοείται ότι ο αριθμός 99, ως σημαδιακός και μαγικός, είναι και ενδεικτικός: αφού είναι μεγαλύτερος του 1, μπορεί να είναι και 999 και 9999 και 99999 και, εν πάση περιπτώσει, όσο θέλει ο δημιουργός των συνυφαινομένων ιστοριών.

Και ερωτάται: πώς μεταφράζεται αυτή η μπερδεμένη ιστορία του ύφους σε άλλες γλώσσες; Απάντηση: με τον τρόπο που γράφτηκε στα γαλλικά και με τον τρόπο που ακολούθησε ο μεταφραστής τους στα ελληνικά Αχιλλέας Κυριακίδης. Αλλού ακλουθώντας (όσο γίνεται) πιστά το πρωτότυπο, αλλού μην αλλάζοντας καθόλου το πρωτότυπο (όπως στην περίπτωση της ελληνικής ή της λατινικής εκδοχής της ιστορίας, βλ. σελ. 90 και 92), αλλά και με προσαρμογές και με σχετικές παραλλαγές στη γλώσσα αφίξεως, όπου είναι απαραίτητο. Και, βεβαίως, όλα θα γίνουν με τη διήθηση του ύφους του πρωτοτύπου στο ήθος του μεταφραστή.

Παρακάτω μπορεί κανείς να απολαύσει, και μάλιστα αντιπαραβολικά, όψεις του εγχειρήματος αυτού.

TÉLÉGRAPHIQUE

BUS BONDÉ STOP JNHOMME LONG COU CHAPEAU CERCLE TRESSÉ
APOSTROPHE VOYAGEUR INCONNU SANS PRÉTEXTE VALABLE STOP
QUESTION DOIGTS PIEDS FROISSÉS CONTACT TALON PRÉTENDU VOLONTAIRE
STOP JNHOMME ABANDONNE DISCUSSION POUR PLACE LIBRE STOP
QUATORZE HEURES PLACE ROME JNHOMME ÉCOUTE CONSEILS
VESTIMENTAIRES CAMARADE STOP DÉPLACER BOUTON STOP SIGNÉ
ARCTURUS

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΟ

ΛΕΩΦΟΡΕΙΟ ΦΙΣΚΑ ΣΤΟΠ ΝΕΑΡΟΣ ΜΑΚΡΥΛΑΙΜΗΣ ΚΑΠΕΛΟ ΠΛΕΞΟΥΔΑ
ΤΣΑΚΩΝΕΤΑΙ ΑΓΝΩΣΤΟ ΣΥΝΕΠΙΒΑΤΗ ΑΝΕΥ ΠΡΟΦΑΝΟΥΣ ΛΟΓΟΥ ΣΤΟΠ ΘΕΜΑ
ΔΑΧΤΥΛΑ ΠΟΔΙΩΝ ΣΥΝΘΛΙΒΟΝΤΑΙ ΕΠΑΦΗ ΤΑΚΟΥΝΙ ΕΠΙΤΗΔΕΣ ΣΤΟΠ ΝΕΑΡΟΣ
ΑΦΗΝΕΙ ΜΕΣΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΘΕΣΗ ΣΤΟΠ ΩΡΑ ΔΥΟ ΠΛΑΤΕΙΑ ΡΟΜ
ΝΕΑΡΟΣ ΑΚΟΥΕΙ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ ΦΙΛΟΥ ΣΤΟΠ
ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗ ΚΟΥΜΠΙΟΥ ΣΤΟΠ ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΑΡΚΤΟΥΡΟΣ

Négativités

Ce n'était ni un bateau, ni un avion, mais un moyen de transports terrestre. Ce n'était ni le matin, ni le soir, mais midi. Ce n'était ni un bébé, ni un vieillard, mais un homme jeune. Ce n'était ni un ruban, ni une ficelle, mais du galon tressé. Ce n'était ni une procession, ni une

bagarre, mais une bousculade. Ce n'était ni un aimable, ni un méchant, mais un rageur. Ce n'était ni une vérité, ni un mensonge, mais un prétexte. Ce n'était ni un debout, ni un gisant, mais un voulant-être assis.

Ce n'était ni la veille, ni le lendemain, mais le jour même. Ce n'était ni la gare du nord, ni la gare de l'est mais la gare Saint-Lazare. Ce n'était ni un parent, ni un inconnu, mais un ami. Ce n'était ni une injure, ni une moquerie, mais un conseil vestimentaire.

Αρνήσεις

Δεν επρόκειτο ούτε για καράβι, ούτε για αεροπλάνο, αλλά για ένα μεταφορικό μέσο ξηράς. Δεν ήταν ούτε πρωί, ούτε βράδυ, αλλά μεσημέρι. Δεν ήταν ούτε μωρό, ούτε γέρος, αλλά ένας νεαρός. Δεν ήταν ούτε κορδέλα, ούτε σπάγκος, αλλά μια πλεξούδα. Δεν ήταν ούτε αξιαγάπητος, ούτε κακός, αλλά στριμμένος. Δεν ήταν ούτε αλήθεια, ούτε ψέμα, αλλά μια πρόφαση. Δεν ήταν ούτε όρθιος ούτε ξαπλωμένος, αλλά κάποιος που ήθελε να καθίσει.

Δεν ήταν ούτε την παραμονή, ούτε την επαύριο, αλλά την ίδια μέρα. Δεν ήταν ούτε στο σταθμό του Βορρά, ούτε στο σταθμό της Λυόν, αλλά στο σταθμό Σαιν Λαζάρ. Δεν ήταν ούτε συγγενής, ούτε άγνωστος, αλλά ένας φίλος. Δεν ήταν ούτε βρισιά, ούτε κοροϊδία, αλλά ενδυματολογική συμβουλή.

Litotes

« Nous étions quelques-uns à nous déplacer de conserve. Un jeune homme, qui n'avait pas l'air très intelligent, parla quelques instants avec un monsieur qui se trouvait à côté de lui, puis il alla s'asseoir. Deux heures plus tard, je le rencontrai de nouveau ; il était en compagnie d'un camarade et parlait chiffons.»

Λιτό

«Ήμασταν κάμποσοι και μας πήγαιναν στριμωγμένους. Ένας νεαρός, που δεν έδειχνε και πολύ ξύπνιος, κουβέντιασε για λίγο μ' έναν κύριο που στεκόταν δίπλα του, κι ύστερα πήγε και κάθισε. Δύο ώρες αργότερα, τον ξανα συνάντησα: ήταν παρέα μ' ένα φίλο του και μιλούσαν για ρούχα.»

Έχει ενδιαφέρον να εστιάσει κανείς σε δύο, τουλάχιστον, στοιχεία: α. τις μεταλλαγές των τίτλων, που στο γαλλικό κείμενο είναι περισσότερο ρητορικοί από ό,τι στο ελληνικό (litote, négativité)- β. στη φυσική ενσωμάτωση των κοινωνιολέκτων και των τύπων κειμένων στην ελληνική γλώσσα. Εκ των υστέρων, βεβαίως, και εδώ ο χρονικός προσδιορισμός νοείται διπλά, τόσο χρόνια μετά τη μετάφραση, αλλά και μετά την πραγμάτωση του κειμένου από τον μεταφραστή εν γένει, μπορεί κάποιος να κάνει και άλλες προτάσεις. Σίγουρα, και ο ίδιος ο μεταφραστής θα το άλλαζε, εν μέρει, αν το έπιανε και πάλι στα χέρια του. Πρέπει όμως να μην ξεχνάμε ποτέ ότι οι δικές μας παρατηρήσεις γίνονται επί ενός συγκροτημένου οικοδομήματος, κι αυτή η κατασκευή, η οικοδόμηση του έργου είναι που έχει σημασία.

4.6. Οι τίτλοι και τα έργα

Έχουμε ήδη προεξαγγείλει μια παρέκβαση σχετική με το πώς μεταφράζονται οι τίτλοι των πεζογραφικών έργων. Θα αναρωτηθεί κανείς: Μα είναι τόσο σημαντικό κάτι τέτοιο, ώστε να το ξεχωρίζουμε και να το αναδεικνύουμε; Και πόσο δύσκολο είναι τέλος πάντων;

Τίποτα δεν είναι δύσκολο –τίποτα δεν είναι εύκολο. Η όποια ευκολία ή δυσκολία αναφέρεται πάντοτε σε σχέση με δύο παράγοντες: έναν αντικειμενικό και έναν υποκειμενικό. Ο αντικειμενικός παράγοντας εντοπίζεται στην εγγενή ικανότητα της γλώσσας αφίξεως να υποδέχεται και να επανεκφράζει γλωσσικά επιτεύγματα κατορθωμένα σε άλλες γλώσσες. Ο υποκειμενικός παράγοντας αφορά την ικανότητα του μεμονωμένου μεταφραστή να μεταφέρει στη γλώσσα του προϊόντα λόγου διατυπωμένα σε άλλη γλώσσα. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο συνδυασμός των δύο παραγόντων συντελεί στην παραγωγή βέλτιστων μεταφραστικών έργων.

Πολύ σημαντικό, όμως, είναι να εξετάσουμε πώς από τη μετάφραση του τίτλου ήδη ξεκινούν οι επιλογές του μεταφραστή, όταν ο τίτλος είναι όντως επιλογή του. Μπορεί δε η επιλογή του τίτλου να συμπυκνώνει όντως τη στρατηγική του στη μετάφραση του έργου. Από την άλλη, η μετάφραση του τίτλου μπορεί να φέρει στο φως τις, κρυμμένες συνήθως, ιεραρχίες του μεταφραστικού συστήματος, στο πλαίσιο των οποίων το έργο του μεταφραστή μπορεί να δημοσιεύεται με αλλαγές σε σχέση με αυτό που παρέδωσε –και οι διαφορές αυτές να εντοπίζονται και στον ίδιο τον τίτλο. Οι εν λόγω αλλαγές είναι στη διακριτική ευχέρεια του εκδότη, μπορούν να γίνουν σε συνεννόηση με τον μεταφραστή, αλλά και ερήμην του, από τον επιμελητή του βιβλίου σε συνεργασία με τον εκδότη ή τον συγγραφέα, αν βρίσκεται εν ζωή. Αναφέρουμε το πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαμάχης που ξέσπασε με αφορμή μια τέτοια γενικευμένη παρέμβαση: είναι η αγγλική μετάφραση του αραβικού μυθιστορήματος *Korītisa tou Piānt* (بنات الرياض), της Rajaa al-Sanea (الله ع بد ب نت رجاء) *Rajā' bint 'Abdallāh al-Šāni'*, από τη Marilyn Booth. Η Booth κατήγγειλε στη συνέχεια, σε δύο άρθρα της, πώς η συγγραφέας, σε συνεργασία με τον εκδότη (τον πολύ γνωστό Penguin) και τον επιμελητή, άλλαξαν εντελώς το κείμενό της (2007).

Η περίπτωση αυτή ενδιαφέρει για δύο ακόμη πολύ σημαντικούς λόγους: α. για την αντιμετώπιση των μικρών γλωσσών από την υπερκεντρική, αγγλική γλώσσα β. για την εμπλοκή των συγγραφέων στη μετάφραση των έργων τους. Ως προς τη μετάφραση έργων προερχόμενων από μικρές γλώσσες (στο παγκόσμιο μεταφραστικό και όχι γλωσσικό σύστημα πάντα, αφού τα αραβικά είναι μια γλώσσα με τεράστιο αριθμό φυσικών ομιλητών· τις ιεραρχίες αυτές τις έχουμε ήδη σχολιάσει στο κεφάλαιο 1), πέραν της δυσκολίας να μεταφραστεί κάτι στα αγγλικά, όπου οι μεταφράσεις ανέρχονται σε ποσοστό κάτω του 2%, η στρατηγική που ακολουθείται είναι συχνά, όπως και στην περίπτωση αυτή, της απόλυτης προσαρμογής, της πλήρους οικειοποίησης, ακόμη και με σημαντικές αλλαγές στο αρχικό κείμενο (στην περίπτωση του αραβικού κειμένου, η αλλαγή αφορούσε την κατάργηση του διαλεκτικού και κοινωνιολεκτικού στοιχείου).

Ως προς την εμπλοκή των συγγραφέων, αυτή μπορεί να οδηγήσει σε ευτυχείς συνεργασίες, αλλά όχι πάντα: όταν η προθετικότητα του συγγραφέα συγκρούεται με την πρόσληψη του μεταφραστή, ή ακόμη οι προσδοκίες του συγγραφέα από τη μετάφραση συγκρούονται με την πρόσληψη του μεταφραστή, τότε μπορεί να δημιουργηθούν πολύ σοβαρά προβλήματα.

Επανερχόμαστε όμως στους τίτλους. Το να μεταφραστεί ο τίτλος του μυθιστορήματος του Λέοντος Τολστόι *Boйна u mir* σε οποιαδήποτε γλώσσα είναι εύκολη υπόθεση: *Πόλεμος και ειρήνη*, *War and Peace*, *Kriegund Frieden*, *Guerreet paix*, *Guerrae Pace*, *Guerray Paz*. Το ίδιο θα πούμε για το έργο *Great Expectations* του Charles Dickens: *Μεγάλες Προσδοκίες*, *De Grandes Espérances*, *Große Erwartungen*, *Grandi Speranze*, *Grandes Esperanzas*, *Большуие надежды*. Δεν είναι, όμως, πάντοτε τα πράγματα τόσο εύκολα. Στη συνέχεια θα σχολιάσουμε μερικά παραδείγματα από διάφορες γλώσσες προς τα ελληνικά, που μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν απλώς τον δείκτη της δυσκολίας, στην οποία αναφερόμαστε.

Ήδη μιλήσαμε πιο πάνω για το έργο του Cesare Pavese *Paesi tuoi*. Επίτηδες εκεί δεν αναφέραμε τον τίτλο με τον οποίο κυκλοφορεί στα ελληνικά: *Αγροίκοι* (1996). Όποιος μη

ιταλόφωνος διαβάσει τον ιταλικό τίτλο, χωρίς να ξέρει περί τίνος είναι το μυθιστόρημα αυτό, θα παραξενευτεί. *Τα χωριά σου* ή/και *Οι χώρες σου* θα είναι οι δύο μεταφράσεις του τίτλου που αμέσως και αυθορμήτως θα κάνει με τον νου του. Κάποιος, όμως, που ξέρει καλά ιταλικά (δηλαδή: όχι μόνο ιταλικές λέξεις, αλλά και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα των λέξεων) θα πάει πέρα από τις εδώ καταδηλούμενες σημασίες των δύο απλών λέξεων και θα αναζητήσει την έννοια (φανερή, κρυφή ή υπόρρητη) που τις διοικεί. Εκεί θα βρει ότι υπάρχει μια πασίγνωστη έκφραση που λέει *moglie e buoi dei paesi tuoi*, και σημαίνει: *γυναίκα και βόδια από τον τόπο σου*. Στα αγγλικά, αίφνης, ισοδύναμό της δεν απαντάται και άρα πρέπει να φτιαχτεί. Στα ελληνικά, αντίθετα, ένα λειτουργικό πολιτισμικό ισοδύναμό της είναι το πασίγνωστο: *Παπούτσι από τον τόπο σου, κι ας είναι μπαλωμένο*. Όσοι γνωρίζουν ελληνικά αντιλαμβάνομαι την κρισιμότητα του εδώ μεταφορικός δηλούμενου: τα σημαντικά πράγματα (: τα *παπούτσια* που θα φορέσεις) τα αποκτάς από *γνωστές πηγές* προέλευσης (όπως, δηλαδή, στα ιταλικά τη *σύζυγο* και τα *ζωντανά* σου). Η γεωγραφική και πολιτισμική εγγύτητα Ελλήνων και Ιταλών, καθώς και οι κοινές βιοτικές εμπειρίες τους από αγροτικές κουλτούρες με έντονα πατριαρχικές δομές, τους έχουν οδηγήσει στον σχηματισμό και στη χρήση τέτοιων εκφράσεων.

Όταν μεταφράσαμε αυτό το έργο του Pavese στα ελληνικά, επιλέξαμε ως τίτλο το *Κι ας είναι μπαλωμένο* για δύο λόγους: επειδή, πρώτον, είναι από πάσης απόψεως απολύτως ισόμορφο με τον ιταλικό τίτλο *Raesi tuoi*, και επειδή, δεύτερον, λειτουργεί υπαινικτικά, όπως και ο τίτλος στο πρωτότυπο. Ο εκδότης αρνήθηκε να τυπώσει βιβλίο με τέτοιο τίτλο (*Θα πάει, είπε, άπατο!*). Στην εναλλακτική μας πρόταση τίτλου *Παπούτσι από τον τόπο σου*, η αντίδρασή του ήταν η ίδια. Τελικά επέλεξε ο ίδιος τον τίτλο *Αγροίκοι*, έναν τίτλο νόμιμο, που, όμως, δεν είναι παρά μια (θα λέγαμε) μετα-μετάφραση του πρωτότυπου τίτλου. Στο σημείο αυτό, όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα με τα *Κορίτσια του Ριάντ*, η εκδοτική παρέμβαση είναι σημαντική και έχει μεγάλο ενδιαφέρον τα γεγονότα ότι, συνήθως, αποσιωπείται.

Περνάμε στον τίτλο άλλου έργου, παραμένοντας όμως στην Ιταλία. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946/1957 [1991]): πρόκειται για ένα κατ' επίφαση αστυνομικό μυθιστόρημα, όπου ο συγγραφέας αναμιγνύει πάσης φύσεως στοιχεία από τις διαλέκτους της Ιταλίας (μιας χώρας όπου οι διάλεκτοί της είναι ο πολιτισμικός πλούτος της αιώνες τώρα) μαζί με κοινωνιολέκτους και ιδιολέκτους, για τις οποίες, θυμίζουμε, έχουμε μιλήσει στο κεφάλαιο 2 και 3. Η μετάφραση του βιβλίου αυτού σε οποιαδήποτε γλώσσα παρουσιάζει τρομακτικές δυσκολίες. Το έργο έχει εκδοθεί στα ελληνικά με τίτλο *Ο φριχτός κυκεώνας στην οδό Μερουλάνα*, στον οποίο και θα μείνουμε, και μάλιστα κατά το ήμισυ. Θα θεωρήσουμε ότι το *Quer pasticciaccio brutto* σωστά αποδίδεται με το *Ο φριχτός κυκεώνας*, παρόλο που κρίνουμε ότι το οριστικό άρθρο κανονικά πρέπει να λείπει, ακριβώς επειδή πρόκειται όχι για τον αλλά για έναν *φριχτό κυκεώνα*. Αυτό το έχει ήδη εντοπίσει και αποδώσει ο μεταφραστής του έργου στα αγγλικά William Weaver: *That Awful Mess on the Via Merulana*. Το *Quer*, πάντως, αντί του σωστού ιταλικού *Quel*, δηλώνει ήδη από την πρώτη λέξη του τίτλου ότι όλα θα τελεστούν σε διάλεκτο — το δε *Quer* σε όποιον ξέρει ιταλικά θυμίζει αμέσως τη Ρώμη και τον τρόπο ομιλίας των κατοίκων της. Στα αγγλικά, μπορείς μεταφράζοντας να γράψεις *Via Merulana*. Το ίδιο και στα γερμανικά ή/και στα ισπανικά. Στα ελληνικά, αν μεταφράσεις το *Via* σε *Οδό*, δεν μπορείς να προσθέσεις μετά τη λέξη *Μερουλάνα*, διότι, το *Μερουλάνα* μόνο του δεν σημαίνει τίποτε άλλο πέραν ίσως (και αν) ενός επωνύμου (όπως θα λέγαμε, λ.χ., οδός Ντάντε ή οδός Γκράμσι), ενώ το *Via Merulana* σημαίνει *Οδός Κοτσυφιών*. Γνώμη μας είναι μια νόμιμη μετάφραση του τίτλου στα ελληνικά θα ήταν: *Κακός χαμός στην οδό των Κοτσυφιών*.

Η πρόταση αυτή λαμβάνει υπόψη της το σημασιολογικό φορτίο των [οδωνυμίων](#), ένα ζήτημα που τίθεται ξανά και ξανά στη συζήτηση για τη μετάφραση των ονομάτων εν γένει, όπως είδαμε στα κεφάλαια 3 και 4. Προφανώς, υπάρχουν αντίθετες επιλογές, οι οποίες ωστόσο σχετίζονται, ή πρέπει να σχετίζονται εν πάση περιπτώσει, με την επιλογή του

μεταφραστική και να μην είναι αποτέλεσμα έλλειψης προβληματισμού και/ή άγνοιας σχετικά με τα πολύπλοκα προβλήματα που απαντούν στη μετάφραση και δη τη λογοτεχνική, ειδικά στο ζήτημα των ονομάτων. Επί του θέματος των οδωνυμίων, πάντως, επισημαίνουμε ότι η κυρίαρχη πρακτική είναι ο μεταγραμματισμός τους.

Πίσω στους τίτλους, σχολιάζουμε με λίγα λόγια τη μετάφραση του τίτλου *Vereinigungen* από ένα μικρό το δέμας βιβλίο με δύο νουβέλες του Robert Musil (έργο του 1911), που είναι οργανικά δεμένες μεταξύ τους. Ο εν λόγω τίτλος θεωρείται κανονικός μεταφραστικός εφιάλτης. Όταν μεταφράσαμε το έργο στα ελληνικά, είχαμε αποφασίσει ότι, από όλες τις μεταφραστικές εκδοχές που μας είχαν παιδέψει, η προσφορότερη για την απόδοση του τίτλου ήταν *Δεσμοί* (1986). Οι εξπρεσιονιστικές ιστορίες δύο γυναικών, της Κλαουντίνε (στη *Τελείωση του έρωτα*) και της Βερονίκης (Στον *Πειρασμό της σιωπηλής Βερονίκης*), συνθέτουν την Ιστορία της Γυναίκας που παλεύει να σπάσει τα δεσμά των δεσμών, ακόμα κι όταν οι τελευταίοι έχουν ιδρυθεί επάνω στο θεμέλιο της αγάπης. Μέγας γνώστης της ψυχολογίας της γυναίκας, ο συγγραφέας μπαίνει στην καρδιά και της πιο μικρής λεπτομέρειας και αναδεικνύει το επουσιώδες σε ουσιώδες, για να δείξει ότι μέσα στην τυχαότητα των πάντων τίποτα δεν είναι τυχαίο: όλα είναι δεσμοί που καταλήγουν σε δεσμά. Είχαμε θεωρήσει ότι η απόδοση *Ενώσεις* (αυτό σημαίνει πρωτίστως *Vereinigungen*) ή *Unions*, όπως έχει αποδοθεί στα αγγλικά (1965), δεν λέει τίποτα στα ελληνικά σε σχέση με το περιεχόμενο των δύο κειμένων. Εξακολουθούμε, ύστερα από πολλά χρόνια, να πιστεύουμε ότι, παρόλο που δεν είμαστε απολύτως ικανοποιημένοι από την επιλογή μας, αυτή είναι η καλύτερη εκδοχή στα ελληνικά. Μέχρι νεωτέρας, λοιπόν, *Vereinigungen* = *Δεσμοί*.

Θα κλείσουμε με δύο σύντομες αναφορές σε δύο μεγάλα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Το μνημειώδες έργο του Jose Lesama Lima *Paradiso* (1966) παρουσιάζει μια δυσκολία στη μετάφραση του τίτλου του, που ομολογουμένως είναι η μικρότερη δυνατή σε σύγκριση με το τι θα συναντήσει ο μεταφραστής στις εκατοντάδες σελίδες του. Όχι, το *Paradiso* δεν πρέπει να μεταφραστεί *Παράδεισος*. Αυτό σημαίνει μιν, αλλά στα ιταλικά, από τα οποία και το έχει πάρει ο Lima. Στα ισπανικά ο *Παράδεισος* είναι, ως γνωστόν, *Paraíso*. Ο συγγραφέας αναφέρεται στο τρίτο μέρος της Δαντικής Θείας Κωμωδίας, στον *Παράδεισο*, στον *Paradiso*, όπου συνδιαλέγονται ο Δάντης του μυθιστορημένου ποιήματος και ο Λίμα του ποιητικού μυθιστορήματος. Γι' αυτό και πρέπει να μείνει ο τίτλος αμετάφραστος, όπως και σωστά έμεινε στην ελληνική έκδοση (2002).

Από την Κούβα του Jose Lesama Lima ανεβαίνουμε στον Νότο των ΗΠΑ με αναφορά στον τίτλο ενός έργου του William Faulkner: *Godown Moses* (1942). Ευτυχώς μόνο στο διαδίκτυο (και όχι σε βιβλίο) κυκλοφορεί η μεταφραστική πρόταση: *Κατέβα, Μωσή*. Η μία και σωστή μετάφραση είναι: *Βάδισον Μωσή*, και παραπέμπει στο σχετικό χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης από την *Εξοδο*, όπου διαβάζουμε: *And the Lord spoke unto Moses, go unto Pharaoh (Εξοδος, Ζ 14-15: Είπε δε Κύριος προς Μωσήν (...) βάδισον προς Φαραώ)*, αλλά και σε ένα πασίγνωστο νέγρικο σπιρίτουαλ του 1872 με τον ίδιο τίτλο: *Godown Moses*. Ως μεταφραστική πρόταση κυκλοφορεί και το *Πορεύου Μωσή*, το οποίο, όμως, είναι μετάφραση μεταφράσεως.

Η προηγηθείσα εξέταση των τίτλων και της μετάφρασής τους μας δίνει, όπως προκύπτει, ένα πανόραμα μεταφραστικών προβλημάτων που δεν αφορούν εντέλει μόνο τους τίτλους, αλλά τη μετάφραση γενικότερα και αναδεικνύουν ως μείζον ζητούμενο την αυτοσυνειδησία του μεταφραστή και τη διαρκή *υποψία* ως αρχή της πρακτικής του.

4.7. Τα χρονικά δεδομένα και ο χρόνος ως αφηγηματική τεχνική

Θα περάσουμε τώρα στη μεταφραστική επίλυση προβλημάτων που τίθενται από τα ζητήματα διαχείρισης των ποικίλων χρονικών δεδομένων που συναντώνται στα πεζογραφήματα σε

διάφορες γλώσσες. Μια πρώτη ιδέα πήραμε με τη μετάφραση του Βοκκάκιου όσον αφορά τις διάφορες επιλογές, ενώ έχουμε δει στην ανάλυση του ύφους, στο κεφάλαιο 3, κάποια άλλα στοιχεία όσον αφορά τη μετάφραση των χρόνων και του χρόνου και έχουμε ήδη αναφερθεί στην αναμετάφραση.

Η διαχείριση και παρουσίαση του **χρόνου** (αυτής της ακαθόριστης κίνησης του όντος και των γεγονότων στο παρελθόν, το παρόν, και το μέλλον που θεωρείται ενιαίο σύνολο, και πάντα μονοσήμαντα από το παρελθόν προς το μέλλον) είναι «στοίχημα» της πεζογραφίας: είτε ως διήγημα/αφήγημα είτε (και κυρίως) ως μυθιστόρημα στο πεζό κείμενο πρέπει να εντοπιστεί το πώς κυλάει ο χρόνος στο κείμενο – το πώς, δηλαδή, ο συγγραφέας παρουσιάζει τη χρονική ροή. Στη Φυσική, ο χρόνος μπορεί να κυλάει ομοιόμορφα και με πορεία μη αναστρέψιμη από το γνωστό παρελθόν διά του εκάστοτε στιγμιαίου παρόντος προς το άγνωστο μέλλον. Στο πεζό λογοτέχνημα ο συγγραφέας επεμβαίνει: πέραν του ότι μπορεί να ανακατεύει τα χρονικά δεδομένα, πηδώντας (κατά την αφήγηση πραγματικών συμβάντων και ψυχικών ενεργημάτων) από το παρελθόν στο μέλλον και αντίθετα (χωρίς, μάλιστα, να χρειάζεται να παρέχει πάντοτε εξηγήσεις για ποιον ιδιαίτερο λόγο το κάνει, αλλά αφήνοντας τον αναγνώστη να αποτιμήσει το αποτέλεσμα της χρησιμοποίησης των αφηγηματικών του τεχνικών)· μπορεί να σταματάει τον χρόνο και να περιγράφει μια στιγμή σε όσες σελίδες προαιρετικά κατά εμφανέστατη αναντιστοιχία μεταξύ της πραγματικής πραγματικότητας και της λογοτεχνικής πραγματικότητας. Έργα όπως ο *Οδυσσέας* του James Joyce και το *Βιργιλίου Θάνατος* του Hermann Broch αποτελούν κλασικά παραδείγματα της ανάδειξης της στιγμής σε πρωταγωνιστή μέσα στη ροή του χρόνου και η αφηγηματολογική ανάλυση έχει διά μακρών εκθέσει τη σημασία της διαχείρισης του χρόνου στο καλλιτεχνικό σχέδιο των έργων αυτών.

Αλλά, όταν ο συγγραφέας αναδεικνύει τη στιγμή, έχει ήδη αποφασίσει ότι ο χρόνος κατ' ουσίαν δεν κυλάει ή, έστω κυλάει με τις δικές του οδηγίες. Στο χρονικό στίγμα συνέρχονται σε ένα όλα τα χρονικά δεδομένα με τη βοήθεια της γλώσσας. Από τη στιγμή που κάτι λέγεται (δηλαδή: από τη στιγμή που κάτι αποκόπτεται από την πραγματική χρονική ροή), ήδη έχει εξαιρεθεί της κανονικότητας. Στις εξαιρέσεις της κανονικότητας ανατρέχουν οι συγγραφείς προσπαθώντας να τις αποτυπώσουν με όσα μέσα τους παρέχει η μορφολογία της γλώσσας τους. Η χρήση της γλώσσας, για να μπορέσει να χωρέσει πάσης φύσεως χρονικές ιδιαιτερότητες, καταφεύγει σε τερατογενέσεις. Τι είναι, αλήθεια, ο ιστορικός ενεστώς ή ο γνωμικός αόριστος; Συγχύσεις του άτρεπτου παρελθόντος με το μονίμως φευγαλέο παρόν. Τι είναι όλες οι μορφές προβολής του εντελώς άγνωστου μέλλοντος στο παρελθόν με τη μορφή υποθέσεων που ακυρώνουν την πραγματικότητα και το όντως όν; Ψευδαισθήσεις – αυτό είναι, αν θέλουμε να είμαστε τίμιοι και να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους.

Σε όλα τα μυθιστορήματα που τιμούν το όνομά τους απαντάται αυτό. Ιδού ένα εντελώς τυχαίο παράδειγμα, από το μυθιστόρημα του Ignazio Silone *Άρτος και οίνος* (1955/1974, 5):

Ο Ντον Μπενεντέτο διάβαζε το μπρεβιάριό του καθισμένος στο τοιχαλάκι του κήπου, στον ίσκιο του κυπαρισσιού. Χαμηλά στο τοιχαλάκι που του χρησίμευε για κάθισμα, η άκρη του ράσου του έμοιαζε σαν προέκταση της σκιάς του δέντρου. Πίσω του, η αδελφή του έπλεκε πάνω στο τελάρο, στημένο ανάμεσα σ' ένα φουντωτό δεντρολίβανο και η σαΐτα πηδούσε ανάμεσα στο στημόνι του κόκκινου και του μαύρου μαλλιού, απ' τ' αριστερά στα δεξιά κι από τα δεξιά στ' αριστερά, συνοδευμένη απ' τον ρυθμό της πατήστρας που ανασήκωνε τα μιτάρια και τη χτένα που χτυπούσε το υφάδι. Για μια στιγμή η αδελφή του παπά άφησε τη δουλειά της και κοίταξε γεμάτη έγνοια ένα αμάξι σταματημένο στα πόδια του λόφου. Μα σχεδόν αμέσως ξανάρχισε το πλέξιμο. Δεν ήταν παρά μια

βοϊδάμαξα. «Θα δεις πως δεν θ' αργήσουν», είπε ο αδελφός της και σήκωσε τους ώμους του, τάχα πως δεν νοιαζόταν σαν κι αυτήν.

Αν διαβάσουμε προσεκτικά το παράθεμα, διαπιστώνουμε ότι οι αόριστοι είναι στιγμές ενεστωτικές, που έγιναν παρελθόν μόλις τις κατέγραψε η πένα του συγγραφέα. Μια παθητική μετοχή (σταματημένο) καταδηλώνει κάτι που έχει συμβεί μεν, αλλά είναι αδιάφορο πότε ακριβώς συνέβη. Και ενεστώς είναι ο μοναδικός μέλλον που απαντάται: «Θα δεις». Και όλα μαζί γίνονται ενότητα, όπως λέει και ο Σιλόνε με το στόμα του Πιέτρο, για το ψωμί και το κρασί: *"Il pane è fatto di molti chicchi di grano" disse Pietro. " perciò significa unita. il vino è fatto di molti acini d'una ranch' esso significa unita"* [Το ψωμί είναι φτιαγμένο από πολλά σπειριά σιτάρι, λέει ο Πιέτρο. Και γι' αυτό σημαίνει την ενότητα. Το κρασί είναι φτιαγμένο από πολλά τσαμπιά σταφύλι και γι' αυτό σημαίνει επίσης την ενότητα]. Στο σημείο αυτό, αξίζει να θυμίσουμε τη μεγάλη σημασία των όψεων του ρήματος. Να θυμόμαστε δηλαδή ότι εκτός από την παροντική λειτουργία του ενεστώτα, ως χρόνου, υπάρχει ο γνωμικός ενεστώτας, του αποφθέγματος και της απόφανσης με γενική ισχύ· υπάρχει ο βουλευτικός ή αποπειρατικός ενεστώτας που δηλώνει αυτό το οποίο θέλει ή προσπαθεί να κάνει κάποιος· ο ενεστώτας σε θέση ιστορικού χρόνου, ο ιστορικός δηλαδή ενεστώτας· ο ενεστώτας σε θέση μέλλοντα, αλλά και παρακειμένου (αποτελεσματικός ενεστώτας). Δεν θα επεκταθούμε στο σύνολο των χρόνων και των όψεων, απλώς θα υπογραμμίσουμε τη σημασία τους για τη μετάφραση σε επίπεδο ύφους.

Όσα εκθέσαμε παραπάνω είναι τόσο για το μυθιστόρημα όσο και για τη μετάφρασή του παράγοντες κρίσιμοι, κρισιμότατοι: κρίνουν, δηλαδή, ότι ο μύθος παράγει (τον) χρόνο και του δίνει και μορφή και περιεχόμενο – του χορηγεί ένα είναι που παγιώνεται καθώς εκφράζεται με λέξεις, τις οποίες ο μεταφραστής οφείλει να τις δει ως κείμενο και να τις μεταφέρει οπωσδήποτε στη γλώσσα του. Ο μεταφραστής, καταδυόμενος στις χρονικές δομές του πεζογραφήματος/ιστορήματος και αντιμετωπίζοντας το αίτημα της επανέκφρασής τους, οφείλει να μηχανευτεί τρόπους για να αναδείξει στη γλώσσα του μεταφράσματός του την άρρηκτη συνύφανση του μύθου με την πραγματικότητα στη γλώσσα του πρωτοτύπου: να (μετα)φέρει, με άλλα λόγια, μια ζωή από έναν βιοτικό θώκο σε έναν άλλον έτσι ώστε να εγγυηθεί τη συνέχεια της ζωής αυτής. Και κάτι ακόμα: δεδομένα χρονικώς απομακρυσμένα (λίγο ή πολύ δεν έχει σημασία) οφείλει να τα επανασυστήσει τόσο έγκυρα, ώστε να δίνει την εντύπωση ότι μεταξύ πρωτοτύπου και μεταφράσματος, αν δεν έχει διαρρεύσει καθόλου χρόνος, τουλάχιστον όσος έχει διαρρεύσει να είναι «αμελητέος»!

Η μετάφραση –για να το πούμε ποιητικά με το λόγια του Novalis– είναι ταξίδι «με καράβι σε ξένη χώρα». Το εντός των εισαγωγικών κείμενο μπορεί να αναγνωστεί με δύο τουλάχιστον νόμιμους τρόπους: είτε το καράβι σε πηγαίνει σε ξένη χώρα είτε σε έχει πάει ήδη σε ξένη χώρα και είσαι εκεί – με άλλα λόγια: είτε είσαι ακόμα στη διαδικασία της μετάφρασης είτε έχεις ήδη παραγάγει το μετάφρασμα. Και μόνον εξ αυτού του λόγου κρίνουμε ότι αξίζει τον κόπο να παραθέσουμε ολόκληρο το σχετικό απόσπασμα από το έργο [Χάινριχ φον Οφτερνίγγκεν](#), που γράφτηκε (και έμεινε ημιτελές) το 1799-1800. Παραθέτουμε πρώτα το γερμανικό πρωτότυπο και ακολουθεί ελληνική μετάφρασή του:

Sie sollen zugleich Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Ärzte gewesen sein, indem selbst die höhern Wesen durch ihre zauberische Kunst herabgezogen worden sind, und sie in den Geheimnissen der Zukunft unterrichtet, das Ebenmaß und die natürliche Einrichtung aller Dinge, auch die innern Tugenden und Heilkräfte der Zahlen, Gewächse und aller Kreaturen, ihnen offenbart. Seitdem sollen, wie die Sage lautet, erst die mannigfaltigen Töne und die sonderbaren Sympathien und Ordnungen in die Natur gekommen sein, indem vorher alles wild, unordentlich und feindselig gewesen ist. Seltsam ist nur hiebei, daß zwar diese schönen Spuren, zum Andenken der Gegenwart jener wohlthätigen Menschen,

geblieben sind, aber entweder ihre Kunst, oder jene zarte Gefühligkeit der Natur verloren gegangen ist. In diesen Zeiten hat es sich unter andern einmal zugetragen, daß einer jener sonderbaren Dichter oder mehr Tonkünstler - wiewohl die Musik und Poesie wohl ziemlich eins sein mögen und vielleicht ebenso zusammen gehören wie Mund und Ohr, da der erste nur ein bewegliches und antwortendes Ohr ist - daß also dieser Tonkünstler übers Meer in ein fremdes Land reisen wollte.

Ακολουθεί η μετάφραση του αποσπάσματος, από την ελληνική του έκδοση (2003, 38).

Ήταν, λέει, προφήτες μαζί και ιερείς, νομοθέτες και γιατροί, με τη μαγική τους τέχνη μπορούσαν να φέρουν κάτω στη γη οντότητες ανώτερες και να διδάσκονται απ' αυτές τα μελλούμενα, το μέτρο και τη φυσική τάξη όλων των πραγμάτων, ακόμα τις ενδιάθετες αρετές και ιαματικές ιδιότητες των αριθμών, των φυτών και όλων των πλασμάτων, Κι ενώ πριν στην κτίση βασίλευε το χάος, η σύγχυση και ο ανταγωνισμός, έφεραν εκείνοι μαζί τους την τάξη, την αρμονία και την ειρήνη. Το περίεργο εδώ είναι πως έμειναν μες στη μνήμη τα υπέροχα ετούτα ίχνη της παρουσίας των μεγάλων εκείνων ευεργετών αλλά χάθηκε τόσο η τέχνη τους όσο και αυτή η τρυφερότητα της φύσης. Κάποια φορά λοιπόν στους καιρούς που συζητάμε έτυχε ένας από τους αλλόκοτους εκείνους ποιητές ή μάλλον μουσικούς – μουσική και ποίηση μπορεί και να 'ναι το ίδιο πράγμα, ένα ζευγάρι όπως το στόμα και τ' αφτί, αφού το στόμα δεν είναι παρά ένα αφτί που κινείται και απαντά– να θέλει να ταξιδέψει με καράβι σε ξένη χώρα.

Τα τελευταία λόγια, εκτός του ότι μας υποβάλλουν το τι ακριβώς είναι η λογοτεχνική δημιουργία και η μετάφρασή της μέσα στον χρόνο, συμπυκνώνουν μυθιστορία και λογοτεχνική θεωρία και έτσι μας επιτρέπουν να περάσουμε με σχετική άνεση στο επόμενο κεφάλαιο, όπου θα πραγματευτούμε, σύμφωνα και με τα υπεσχημένα, τι είναι η δέσμευση και η ελευθερία στη μεταφραστική διαδικασία. Πριν από αυτό, όμως, να συνοψίσουμε ότι τα προαναφερθέντα επιδιώκουν να αφυπνίσουν τον υποψήφιο μεταφραστή στη μετάφραση του χρόνου ως αφηγηματικής τεχνικής, στον ιδιαίτερο εκείνο τρόπο δηλαδή με τον οποίο ο συγγραφέας δημιουργεί το χρονικό πλαίσιο του έργου του, μέσα στη γενικότερη χρονικότητα που κάθε φορά ορίζει μια μετάφραση (Δημητρούλια 2012).

4.8. Ελευθερία (ποίηση) / δέσμευση (πεζογραφία) και η μίξη των ειδών

Στη μεταφραστική κοινότητα κατισχύει η άποψη ότι η μετάφραση της ποίησης όχι μόνο επιτρέπει, αλλά και επιζητά την ελευθερία, ενώ η μετάφραση της πεζογραφίας υπακούει σε δεσμευτικούς κανόνες. Τίποτα, βέβαια, δεν λέγεται, και δη με τέτοια επίταση, αν δεν έχει παρατηρηθεί και μελετηθεί το σχετικό φαινόμενο. Ως προς το ανωτέρω, που τείνει να γίνει κανόνας, θα πούμε ότι η καθολική ισχύς του υπονομεύεται από τα ίδια τα πράγματα.

Επειδή η σχέση της μετάφρασης με την ιδέα του νόμου έχει ήδη εξεταστεί, μας επιτρέπεται να την επαναφέρουμε στο προσκήνιο και να πούμε τούτο: αν ο νόμος, όπως αφοριστικά λέγεται, είναι η θεσπισμένη ελευθερία κινήσεων εντός ενός πλαισίου περιορισμών· αν, δηλαδή, η ελευθερία είναι εντέλει ζήτημα συνειδητών επιλογών σε ορισμένο και συγκεκριμένο πλαίσιο δυνατοτήτων, τότε δεν χρειάζεται να τονίζουμε ιδιαίτερα ούτε την *ελευθερία* ούτε τη *δέσμευση*, αφού η μία προϋποθέτει και περιέχει την άλλη. Και στη μετάφραση της ποίησης χρειάζεται «δέσμευση», και στη μετάφραση της πεζογραφίας εμπεδώνεται «ελευθερία», αφού είναι γνωστό ότι υπάρχουν πεζολογούντα ποιήματα όπως υπάρχουν και ποιητικά πεζά. Και εντέλει, μεμονωμένα ποιητικά στοιχεία μπορούν να

απαντώνται σε όλα τα πεζογραφήματα (αν μείνουμε στα ελληνικά λογοτεχνικά δεδομένα, θα αναφέρουμε, εντελώς ενδεικτικά, τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη και τον Γιάννη Σκαρίμπα)· όπως και μεμονωμένα πεζολογικά στοιχεία δεν λείπουν καθόλου από την ποίηση (ας θυμηθούμε, λόγου χάριν, τις περιπτώσεις του Νίκου Εγγονόπουλου και του Γιάννη Ρίτσου).

Ο κανόνας, επομένως, είναι άλλος, και μοιάζει με τον νόμο: μέσα στο δεσμευτικό πλαίσιο του πρωτοτύπου επιτρέπεται η άνετη κίνηση του μεταφραστή και η εκ μέρους του ελεύθερη επιλογή ως προς την άρθρωση του μεταφράσματος του, αρκεί να μεταφέρεται όντως το πρωτότυπο στο μετάφρασμα *οποσδήποτε*: δηλαδή, όπως έχουμε ξαναπεί, *κατά κάποιον νόμιμο τρόπο*. Τα λογοπαίγνια, αίφνης, και οι πλεονασμοί μεταφράζονται με τρόπο μικτό, καθώς ο μεταφραστής θα καθοδηγηθεί από τις όποιες δεσμεύσεις του γράμματος (σχετικές είτε με το περιεχόμενο είτε με τη μορφή) για να αποδώσει ελεύθερα το πνεύμα τους. Θα κάνει δηλαδή ό,τι και ένας κριτής, ένας δικαστής: θα κρίνει και θα προκρίνει επιλογές. Αυτό πράξαμε και εμείς, όταν μεταφράσαμε στα ελληνικά το έργο *Vergils Tod* [*Βιργιλίου θάνατος*] του Hermann Broch (2000). Με αυτόν τον μικτό τρόπο αντιμετωπίσαμε τα λογοπαίγνια και τους πλεονασμούς, που απασχολούν συστηματικά τη μεταφρασεολογία (Henry 2003).

Ειδικά τις περιπτώσεις των *πλεονασμών*, αν ο μεταφραστής δεν τις δει με το διπλό βλέμμα της δέσμευσης και τη ελευθερίας, δηλαδή του γράμματος και του πνεύματος, κινδυνεύει να μην τους μεταφράσει καθόλου, θεωρώντας ότι όντως περιττεύουν. Η αλήθεια είναι ότι όχι μόνο δεν περιττεύουν, αλλά και εκφράζουν αυτό που θέλει να εκφράσει όλο το συγκεκριμένο μυθιστόρημα από την πρώτη του λέξη ως την τελευταία. Στην περίπτωση της μετάφρασης του μυθιστορήματος του Broch, έχουμε και τη σύσταση του συγγραφέα, ο οποίος προειδοποιεί τον μεταφραστή του (σε οποιαδήποτε γλώσσα) σχετικά με δύο δεδομένα: πρώτον, ότι το έργο του είναι ποίημα και, δεύτερον, ότι έχει τη δομή μουσικού έργου. Τούτο σημαίνει ότι ο μεταφραστής είναι ελεύθερος να μεταφράσει πολλαχώς το εν και το ον του μυθιστορήματος δεσμευόμενος ότι θα το αντιμετωπίσει ως ποίημα με μουσική δομή.

Ας έρθουμε σε ένα άλλο παράδειγμα. Ο επιθυμών να μεταφράσει σε οποιαδήποτε γλώσσα το εμβληματικό για την ελληνική λογοτεχνία *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου, θα φτάσει σε ένα σημείο, όπου θα συναντήσει τα εξής λόγια (1974, 93):

... και σ' αυτό ακόμα το σημείο μού έχει πλήρη εμπιστοσύνη κι ούτε καν του περνάει απ' το μυαλό πως θα μπορούσε ποτέ να περάσει απ' το δικό μου μυαλό η σκέψη πως πρόκειται να μεταφέρω σήματα λυγρά...

Η έκφραση *σήματα λυγρά* είναι δύσκολη ακόμα και για τους φυσικούς ομιλητές της ελληνικής. Είναι ομηρικής καταγωγής, σημαίνει *ολέθρια, θανάσιμα μηνύματα* και απαντάται στην έκτη ραψωδία της *Ιλιάδας* (Ζ 168) Ο μεταφραστής εδώ δεν έχει και πολλές επιλογές. Την ποιητική έκφραση θα την αφήσει αναγκαστικά στην αφάνειά της στο μετάφρασμα. Είτε θα τη μεταφράσει, όπως ήδη είπαμε, ως *ολέθρια, θανάσιμα μηνύματα* είτε θα ανατρέξει σε μια μετάφραση της *Ιλιάδας* στη γλώσσα του να δει πως έχει μεταφραστεί από τον μεταφραστή του ομηρικού έπους και να υπομνηματίσει με κάποιον τρόπο την επιλογή του. Για να αναφερθούμε σε τρεις μεταφραστές της *Ιλιάδας* που ήταν και διάσημοι ποιητές, θα πούμε ότι στα αγγλικά ο Alexander Pope (1720) τη μεταφράζει ως *fatal tablets*, στα γερμανικά ο Johann Heinrich Voß (1793) ως *traurige Zeichen*, και στα ιταλικά ο Vincenzo Monti (1825) ως *crude note*.

Ιδού, τέλος, ένα γενικό διαφωτιστικό παράδειγμα, όπου ο συγγραφέας, ο Italo Svevo, υποδύομενος τον ψυχαναλυτή γιατρό, μιλάει για τον ήρωά του, δίνοντας κατά κάποιον τρόπο, υπορρήτως, συμβουλές και στον μεταφραστή του έργου. Πρώτα θα παραθέσουμε το ιταλικό πρωτότυπο από το *La coscienza di Zeno* [*Η συνείδηση του Ζήνωνα*] (1923), και δη τις πρώτες αράδες, από την *Εισαγωγή*:

Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica. Di psico-analisi non parlerò perché qui entro se ne parla già a sufficienza. Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie. Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lautissimi onorari che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. *Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli da commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...*

Ακολουθεί η μετάφραση του αποσπάσματος στα ελληνικά από την Κούλα Καφετζή (1987, 17):

Είμαι ο γιατρός για τον οποίο γίνεται λόγος σε τούτο το ιστόρημα συχνά με όχι και τόσο κολακευτικό τρόπο. Όποιος καταλαβαίνει από ψυχανάλυση ξέρει πού να αποδώσει την αντιπάθεια που τρέφει για μένα ο ασθενής. Δεν θα μιλήσω για ψυχανάλυση μια και μέσα σε τούτο το βιβλίο γίνεται αρκετός λόγος γι' αυτήν. Οφείλω να δικαιολογηθώ που ώθησα τον ασθενή μου να γράψει την αυτοβιογραφία του. Οι ειδικοί της ψυχανάλυσης θα ξινίσουν τα μούτρα τους μπροστά σ' αυτή την καινοτομία. Μα εκείνος ήταν γέρος κι εγώ πίστευα πως με τις αναμνήσεις θα ζωντάνευε το παρελθόν, πως η αυτοβιογραφία ήταν μια καλή αρχή για την ψυχανάλυση. Ακόμη και σήμερα βρίσκω καλή την ιδέα μου γιατί οδήγησε σε ανέλπιστα αποτελέσματα, που θα ήταν ακόμη καλύτερα αν ο ασθενής μου δεν διέκοπτε τη θεραπεία την πιο καίρια στιγμή, στερώντας μου έτσι τον καρπό της μακρόχρονης κι επίπονης ανάλυσης τούτων των αναμνήσεων. Τις δημοσιεύω προς εκδίκηση κι ελπίζω να δυσαρεστηθεί. Ας μάθει όμως πως είμαι πρόθυμος να μοιραστώ μαζί του τις άφθονες τιμές που θα μου αποφέρει τούτη η δημοσίευση υπό τον όρο ότι θα ξαναρχίσει τη θεραπεία του. Έδειχνε τόσο περίεργος για τον εαυτό του! Νά 'ξερε πόσες εκπλήξεις τον περιμένουν από το σχολιασμό των τόσων αληθειών και των τόσων ψεμάτων που ο ίδιος έγραψε...

Ας κάνουμε μερικά μεταφραστικά σχόλια. Ήδη η *novella* μεταφράζεται (και σωστά εδώ κατά τη γνώμη μας) *ιστόρημα*. Η αυτοβιογραφία είναι ιστορία: ο αυτοβιογραφούμενος ιστορεί τα του εαυτού του. Επίσης σωστά μεταφράστηκε με σημασιολογική μετατόπιση το *arricceranno il naso* ως *θα ξινίσουν τα μούτρα τους*, στο πλαίσιο της τεχνικής της ισοδυναμίας, την οποία έχουμε δει, μαζί με τις υπόλοιπες, στο κεφάλαιο 4. Το *preludio* είναι οπωσδήποτε *αρχή* και το *buon preludio* σημαίνει σίγουρα *καλή αρχή*, αλλά ως μουσικός όρος, που είναι, θα έπρεπε να μεταφραστεί ως *καλή εισαγωγή*. Η κατά τη γνώμη μας καθ' όλα σωστή μετάφραση *καλό προαύλημα* δεν ενδείκνυται εδώ, γιατί ναι μεν ο όρος είναι μουσικός, αλλά το μεταφραζόμενο έργο δεν είναι μουσικό. Εμείς, για να συγκεράσουμε και τα δύο είδη, θα προτιμούσαμε την εκδοχή *καλό προελούδιο*. Η ποιητική (εντός πεζογραφήματος) έκφραση *sul più bello* μεταφράζεται υπέροχα ως *την πιο καίρια στιγμή*. Το λογοπαίγνιο του *ασθενούς* (*Il paziente*) και της *επίπονης* ανάλυσης (*la paziente analisi*) χάνεται τελείως στη μετάφραση. Ο επιρρηματικός προσδιορισμός της αιτίας *per vendetta* μεταφράζεται αναλόγως ως *προς εκδίκηση* – καλύτερο μας φαίνεται το *για να τον εκδικηθώ*. Πρόκειται για καλή μετάφραση

που, όμως, κάποιες φορές ξεπερνάει σε ερμηνευτική γραμματικότητα το ίδιο το πρωτότυπο. Αίφνης η τελευταία λέξη του παραθέματός μας *accumulate* μεταφράστηκε ως *έγραψε*. Λάθος δεν είναι, αλλά και στο πρωτότυπο δεν λείπει *scritte*. Πρόκειται καθαρά για υπομετάφραση: κατά τη μεταφράστρια ο ασθενής *έγραψε* στην αυτοβιογραφία του ψέματα και αλήθειες· κατά τον συγγραφέα ο ασθενής *συσώρευσε / έκανε έναν σωρό* στην αυτοβιογραφία του τα ψέματα και τις αλήθειες.

Το ζήτημα που τίθεται, εντέλει, και με αφορμή αυτό το παράδειγμα, όπως και με όλα τα υπόλοιπα, είναι η αναγνώριση, ανυπερθέτως, του κειμένου ως μεταφραστικής μονάδας στη λογοτεχνική μετάφραση και η εφαρμογή μιας συνεκτικής, ολιστικής στρατηγικής στο σύνολό του, στο πλαίσιο της οποίας θα συντονίζονται όλες οι επιμέρους επιλογές – κάτι που προϋποθέτει μια απόλυτα συνειδητή στάση του μεταφραστή απέναντι στο έργο του.

4.9. Πολιτισμική διάσταση, επίδραση, αναγνωστική εμπειρία

Επειδή η λογοτεχνία αποτελεί, όπως έχουμε ήδη εξηγήσει στο κεφάλαιο 1, συστατικό μέρος του όλου πολιτισμικού συστήματος, η περί τη λογοτεχνία διαμορφούμενες διαλεκτικές σχέσεις συμβάλλουν στην εν γένει πολιτισμική εξέλιξη. Με την ποίηση, αλλά κυρίως με το δραστηκότητα μέσο του πεζογραφικού λόγου η λογοτεχνία τελεί σε εντονότατη διάδραση με την κατ' εξοχήν ανθρώπινη δραστηριότητα: τη γλωσσική επικοινωνία, καθώς αποτελεί την κύρια δεξαμενή όχι μόνο του ήδη εν χρήσει λόγου, αλλά και το πεδίο προτάσεως και δοκιμής νεολογισμών — νεολογισμών που είναι αναγκαίοι και χρήσιμοι για τη διατήρηση του σφρίγγους του γλωσσικού οργάνου.

Εξ όνυχος τον λέοντα. Δεν χρειάζεται να πούμε πολλά, για να αποδείξουμε ότι η γλωσσική-επικοινωνιακή συνιστώσα, ως κατ' εξοχήν πολιτισμικό άνυσμα, συντείνει στον πλουτισμό της λογοτεχνίας και με νέες δομικές αρχές. Μέσα στο γενικό πλαίσιο του πολιτισμού, που σφραγίζει την κάθε φυσική γλώσσα, οι ποικίλοι εξωλογοτεχνικοί παράγοντες ενσωματώνονται διά της λογοτεχνίας στη γενική χρήση και γεννούν νέες χρήσεις (Steiner 1984, 22). Για το θέμα της πολιτισμικής διάστασης της μετάφρασης έχουμε ήδη αναφέρει ικανά πράγματα σε οικεία θέση (κεφάλαιο 4). Εδώ θα καταπιαστούμε αμέσως παρακάτω μόνο με δύο άκρως ενδεικτικά παραδείγματα από την αγγλόφωνη πεζογραφία.

Το ότι οι νεολογισμοί αποτελούν πηγή ζωής για τη γλώσσα και την επικοινωνία είναι τόσο γνωστό, που δεν σκοπεύουμε να αναλωθούμε σε (τετριμμένα ούτως ή άλλως) ιδιαίτερα σχόλια: προσδιορίζουν επινοήσεις, ορίζουν νέα φαινόμενα, ή ακόμα και παλιά, αρκεί να έχουν ενταχθεί εν τοις πράγμασι σε νέο πολιτισμικό χώρο υποδοχής. Η ελληνική λέξη *νύμφη* έδωσε αφορμή στον Vladimir Nabokov να χαρακτηρίσει την ηρωίδα του *Λολίτα*, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του, *nymphet* (1955). Επάνω στη λέξη αυτή στήθηκε μια ολόκληρη ποπ-κουλτούρα στον αγγλοσαξονικό κόσμο, που (ανεξαρτήτως των σκοπών του επινοητή συγγραφέα στη μυθιστορηματική τραγικωμωδία του) δεν αποδείχτηκε καθόλου αθώα υπόθεση, μιας και έφτασε να συνδυάζεται με ποινικές υποθέσεις, όπως την έκθεση ανηλίκων στην πορνεία. Στα ελληνικά, η λέξη *nymphet*, που χαρακτήριζε τη 12χρονη Ντολόρες Χέιζ ή απλώς Λολίτα, επέστρεψε ως αντιδάνειο και μεταφράστηκε εύστοχα ως *νυμφίδιο*: η λέξη αυτή από ελάχιστα έως τίποτα είχε να κάνει με τις σημασίες που είχαν στη χρήση της ελληνικής οι αρχαίες ελληνίδες *νύμφες* ή οι νέες ελληνίδες *νύφες* (2000). Και επειδή η δύναμη της γλώσσας είναι απεριόριστη δίπλα στα *νυμφίδια* όχι μόνο άρχισαν να εμφανίζονται οι *λολίτες*, αλλά έχουν πια επικρατήσει, αφού οι χρήση «νυμφίδιο» σπανίως αρθρώνεται.

Θα αναφέρουμε άλλο ένα παράδειγμα, όπου διαπιστώνεται και αποδεικνύεται η δύναμη της διάδρασης ποικίλων πολιτισμικών παραγόντων. Στη νουβέλα του Charles Dickens *A Christmas Carol* κεντρικός ήρωας είναι ο γερο-τοκογλύφος Εμπενίζερ Σκρουτζ

(1843). Αν και το έργο αυτό μεταφράστηκε στα ελληνικά (πρώτα με τίτλο *Χριστουγεννιάτικη ιστορία* [1980] και κατόπιν *Χριστουγεννιάτικα κάλαντα*, που είναι πολύ κοντά στο αγγλικό πρωτότυπο [2000]), το όνομα *Σκρουτζ*, που όχι μόνο στον αγγλόφωνο χώρο, αλλά και ολόκληρο τον κόσμο σημαίνει τον *τσιγκούνη*, δεν έγινε γνωστό από το κείμενο του Ντίκενς, αλλά από τις δημοφιλέστερες εκδόσεις του Μίκυ Μάους, όπου το πάμπλουτο και τσιγκούνικο παπί ονομάζεται *Σκρουτζ Μακ Ντακ*.

Το τελευταίο παράδειγμα μάς δίνει αφορμή να επανέλθουμε στον όρο *νεολογισμός*, όπως απαντάται στην ψυχιατρική, και να τον συνδέσουμε με τη μετάφραση. Εξάλλου έχουν γραφεί τόσες και τόσες μελέτες γύρω από τη στενή σχέση της ψυχιατρικής με τη λογοτεχνία – λίγο πιο πάνω αναφέραμε το παράδειγμα της *Συνείδησης του Ζήνωνα* του Italo Svevo. Ο όρος *νεολογισμός* στην ψυχιατρική χρησιμοποιείται προκειμένου να περιγραφεί το αποτέλεσμα της πλάσης λέξεων που έχουν πάντοτε και μόνο τις σημασίες που τους χορηγεί αποκλειστικά ο δημιουργός τους, ασχέτως του αν έχουν και άλλες σημασίες στην καθημερινή ομιλία άλλων ομιλούντων υποκειμένων. Αν στα μεν παιδιά ο νεολογισμός θεωρείται κανονικός, στους ενήλικους συνιστά σύμπτωμα νοητικής διαταραχής που οφείλεται σε νοητική ασθένεια (Berrios 2009, 480-496). Τέτοιους νεολογισμούς επινοούσε ο Λούσιας στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Νίκου Χουλιαρά (1979).

Ο συγγραφέας, ποιητής ή πεζογράφος, είναι ένας ενήλικος που ζει ζωή μικρού παιδιού — έτσι λέγεται συχνά. Μπορεί να ακούγεται πεποιημένος, φτιαχτός ο εν λόγω αφορισμός, αλλά δεν είναι μακριά από την αλήθεια. Ο συγγραφέας νεολογίζει όπως νεολογίζουν τα μικρά παιδιά, κάτι που ψυχιατρικώς είναι σύνηθες και κανονικό. Αλλά ο συγγραφέας νεολογίζει και ως ενήλικος, κάτι που ψυχιατρικώς συνιστά διαταραχή. Ας μη μας τρομάζουν, όμως, τα λόγια. Αν ο λογοτέχνης κινείται με τη γλώσσα για να βγει έξω από τη γλώσσα και να διατυπώσει τη δική του θέση σε ό,τι οι γλωσσολόγοι ονομάζουν χρήση, τότε, ναι, όντως πρόκειται περί κανονικής διαταραχής. Ο λογοτέχνης είναι ένας άνθρωπος κατ' εξαίρεση: ξεχωριστός.

Από τότε που ο Αισχύλος ονόμασε *νάες άναες* τα πλοία των Περσών που μετά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας δεν είχαν επάνω τους για πλήρωμα ούτε έναν ναύτη, γιατί φονεύτηκαν όλοι, όλα μπορούν να λεχθούν κατ' εξαίρεση για να γίνουν χρήση. Ας δούμε αυτό το μεγαλειώδες παράδειγμα από κοντά. Γράφει ο Αισχύλος *νάες άναες*, δηλαδή θα λέγαμε *καράβια ξεκάραβα*. Επισημαίνουμε ότι εδώ ο μέγας τραγωδός αναιρεί με τη χρήση του στερητικού άλφα τη φύση της «νήος», εισάγοντας δίπλα στο υπαρκτό ουσιαστικό «ναυς», το νεολογικό (και πριν από αυτόν ανύπαρκτο) ουσιαστικό «άναυς». Το δεύτερο ουσιαστικό, το νεολογικό, λαμβάνει τη σημασία που του δίνει ο επινοητής του. Από τη στιγμή όμως που το εισηγείται και το εισάγει, αυτό δεν συνδέεται μόνο με την πηγή της προέλευσής του (με το «ναυς»), αλλά αποκτά και αυτόνομη ζωή. Και ως προσδιοριστικό του «ναυς» λειτουργεί ως επίθετο — ως επιθετικός προσδιορισμός στο «ναυς». Ο πλήρης στίχος στους *Πέρσες* (680) λέει: *νάες άναες άναες*. Πλέον η νεολογική λέξη «άναες» παύει απλώς να λειτουργεί ως επίθετο: έχει γίνει από τον ίδιο τον επινοητή του επίθετο: *είναι επίθετο*. Και για να μη μείνει καμία αμφιβολία περί του τι είναι το «άναες», ο Αισχύλος το επαναλαμβάνει, δίνοντάς μας έτσι το δικαίωμα να πούμε ότι ο ποιητής δεν εισηγείται απλώς έναν λεξικό νεολογισμό, αλλά και έναν μορφολογικό νεολογισμό: το «άναες άναες» είναι και λειτουργεί ως υπερθετικός βαθμός του νεολογικού επιθέτου «άναυς».

Μακρηγορήσαμε σε αυτή την παράγραφο, αλλά κρίναμε ότι ήταν απαραίτητο. Μαθαίνουμε τη γλώσσα με όλη τη μεταγλωσσική ορολογία της όχι μόνο για να λύνουμε γραμματικοσυντακτικές ασκήσεις (χρήσιμες καθαυτές), αλλά και για να ανακαλύπτουμε νέες εφαρμογές της στην εν χρήση εξελισσόμενη γλώσσα — άρα και στη λογοτεχνία. Επαναλαμβάνουμε ότι *η λογοτεχνία είναι η κιβωτός, αλλά συνάμα και ο κήπος της γλώσσας*: σώζει και καλλιεργεί τα είδη, διατηρεί τα παλαιά και φέρνει νέα στη ζωή. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο δεν μπορεί να παραχθεί καλή μετάφραση χωρίς τη βαθιά γνώση της

λογοτεχνίας υποδοχής. Και το παράδειγμα που αναφέραμε μάς παρέχει το καλύτερο βήμα για να προχωρήσουμε στις τελευταίες μεταφρασεολογικές παρατηρήσεις μας στο θέμα που πραγματευόμαστε: τη μετάφραση των πεζογραφικών έργων.

Έχουμε πει ότι ο μεταφραστής ως ερμηνευτής είναι αναγνώστης. Η ελληνική γλώσσα μάς βοηθάει να εκφράσουμε άρτια αυτό που θέλουμε να πούμε και που έχει βαθιές ρίζες στη μεταφρασεολογική θεωρία. Το ρήμα αναγιγνώσκω στα ελληνικά σημαίνει τουλάχιστον δύο πράγματα: διαβάζω και αναγνωρίζω. Για την ακρίβεια πρώτα αναγνωρίζω και κατόπιν διαβάζω. Δηλαδή: διαβάζω ακριβώς, επειδή αναγνωρίζω. Αν δεν μπορούσα να αναγνωρίσω, δεν θα μπορούσα να διαβάσω. Κι έτσι δεν θα μπορούσα να ερμηνεύσω, και γι' αυτό ούτε να μεταφράσω. Γιατί, σε τελική ανάλυση, μεταφράζω κάτι που έχω αναγνωρίσει και έχω διαβάσει έτσι, ώστε να μπορώ να το κάνω, από ξένο που ήταν, δικό μου: να το οικειοποιηθώ.

Η σωστή οικειοποίηση προϋποθέτει την καλή ανάγνωση. Ο μεταφραστής πρέπει να διαθέτει ικανή αναγνωστική εμπειρία. Τούτο το φαινομενικώς αυτονόητο δεν είναι πάντοτε αυτονόητο. Συνήθως η μεταφραστική ικανότητα συγχέεται με τον βαθμό γνώσης της γλώσσας του πρωτοτύπου. Αυτή χρειάζεται απαραίτητα, αλλά δεν αρκεί μόνη της. Αν αυτόν τον παράγοντα τον τοποθετούσαμε σε σειρά σπουδαιότητας, θα τον τοποθετούσαμε ύστερα από τη γνώση της γλώσσας προς την οποία μεταφράζει ο μεταφραστής και ύστερα από τη γνώση εκ μέρους του μεταφραστή του εν γένει πολιτισμού, μέσα στον οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε το πρωτότυπο κείμενο. Με άλλα λόγια, της όποιας γλωσσικής γνώσης προηγείται η ανάγνωση: η αναγνωστική δεινότητα του μεταφραστή. Ο μεταφραστής μεταφέρει με ασφάλεια (παναπεί: διατηρώντας και διασώζοντας) το πρωτότυπο, όταν αναγνωρίζει τι ακριβώς καλείται να κάνει. Στην περίπτωση αυτή, θα βρει και τους κατάλληλους τρόπους όχι μόνο της μεταφοράς του, αλλά και της αποθήκευσής του, στο νέο γλωσσικό κλίμα: στη γλώσσα αφίξεως, όπου το μετάφρασμα θα πρέπει να ζήσει σαν να είναι πρωτότυπο, ήτοι: σαν να είναι οργανικά δεμένο με τα προϊόντα λόγου που παράγονται στη γλώσσα υποδοχής του, εξού άλλωστε και η ένταξη της μετάφρασης στο λογοτεχνικό σύστημα υποδοχής, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1. Ο μεταφραστής, λοιπόν, υποχρεωτικά θα πρέπει να επιστρατεύσει όλη την αναγνωστική του ικανότητα για να εγγυηθεί την ευημερία του πρωτοτύπου στη νέα πατρίδα του.

Λέγεται ότι σε ιδανική κατάσταση ο καλύτερος μεταφραστής θα ήταν ο ίδιος ο συγγραφέας του πρωτοτύπου. Αυτό, βεβαίως, είναι απολύτως αδύνατο, καθώς κανείς συγγραφέας δεν γνωρίζει όλες τις γλώσσες του κόσμου. Γι' αυτό και για τον συγγραφέα το μόνο που όντως απαιτείται, για να είναι συγγραφέας άξιος του τίτλου του, είναι να γνωρίζει τη φυσική του γλώσσα και να τη σώζει, να την καλλιεργεί και να την ανανεώνει στα έργα του. Ένας λογοτέχνης το πολύ-πολύ να είναι δίγλωσσος, και σπανιότατα τρίγλωσσος: να έχει δύο ή τρεις μητρικές γλώσσες. Κι όμως ούτε αυτή η περίπτωση ικανοποιεί απολύτως το ιδανικό αίτημα να συμπίπτουν στο πρόσωπο του λογοτέχνη οι ιδιότητες του συγγραφέα του πρωτοτύπου και του μεταφραστή. Σπανίως, οι συγγραφείς μεταφράζουν τα έργα τους στην άλλη τους μητρική γλώσσα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η αυτομετάφραση δεν είναι μια σημαντική πτυχή της μετάφρασης, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 3. Προτιμούν μάλιστα να τους τα μεταφράζουν άλλοι, ακόμα και όταν οι ίδιοι δεν αγνοούν την τέχνη του μεταφραστή, καθώς προτιμούν να είναι μεταφραστές άλλων συγγραφέων.

Θα κλείσουμε τις προσεγγίσεις μας στη μετάφραση της πεζογραφίας με ένα χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, που αποδεικνύει αυτά που γράψαμε στην προηγούμενη παράγραφο. Ήδη αναφερθήκαμε, πιο πάνω, στη *Λολίτα* του Nabokov. Το έργο αυτό γράφτηκε στα αγγλικά και κυκλοφόρησε το 1955 στο Παρίσι. Ο συγγραφέας του δε το αγαπούσε πάρα πολύ, όπως ο ίδιος εξομολογήθηκε [σε μια συνέντευξη του στο BBC](#): “*Lolita* is a special favorite of mine. It was my most difficult book—the book that treated of a theme which was so distant, so remote, from my own emotional life that it gave me a special pleasure to use my combinational talent to make it real” [Έχω ιδιαίτερη αδυναμία στη *Λολίτα*.

Ήταν το πιο δύσκολο βιβλίο μου – το βιβλίο που πραγματευόταν ένα θέμα που ήταν τόσο εκτός, τόσο διάφορο της δικής μου συναισθηματικής ζωής, που η ρεαλιστικότητά του απαίτησε από μένα να χρησιμοποιήσω το συνδυαστικό ταλέντο μου κι αυτό που πρόσφερε ιδιαίτερη ικανοποίηση]. (Duval Smith 1962, 856-8). Η αγάπη του αυτή, αλλά και η λύπη του για το ότι είχε εγκαταλείψει τη χρήση της ρωσικής γλώσσας ύστερα από το 1940, αφότου εγκαταστάθηκε στις ΗΠΑ, θα πρέπει να τον ώθησαν στο να το μεταφράσει ο ίδιος στην πρώτη μητρική του γλώσσα, στα ρωσικά, πράγμα που έκανε στα 1967 (Ambrosiani 2012). Παρόλο που η μετάφραση του αυτή έχει επαινεθεί ομοθυμωσ από τους κριτικούς, ο ίδιος σε ένα «[υστερόγραφο](#)» του στην έκδοση σημειώνει (1982 190):

The history of this translation is the History of disillusionment. Alas, that 'wondrous Russian tongue' that, it seemed to me, was waiting for me somewhere, was flowering like a faithful springtime behind a tightly locked gate, whose key I had held in safekeeping for so many years, proved to be nonexistent, and there is nothing behind the gate but charred stumps and hopeless autumnal distance, and the key in my hand is more like a skeleton key.

Μήπως, όμως, δεν φέρνει απογοήτευση κάθε τελειωμένη μετάφραση; Ο μεταφραστής που γνωρίζει να αναγιγνώσκει γνωρίζει και τούτο: ότι το μετάφρασμά του είναι μια σκιά του πρωτοτύπου. Υπάρχει επειδή υπάρχει το πρωτότυπο. Και έτσι, δεν είναι μόνο μια σκιά του πρωτοτύπου, αλλά και το πλακώνει για πάντα ο ίσκιος του πρωτοτύπου, το σκιάζει. Αλλά, αν ο μεταφραστής δεν νιώσει αυτή την απογοήτευση στο τέλος, θα πει ότι δεν έχει επιτελέσει καλή μετάφραση. Και, εν πάση περιπτώσει, η απογοήτευσή του είναι μάλλον μια μελαγχολία που τον πιάνει και τον κάνει να χάνει μπροστά από τα μάτια του τη γοητεία που ασκούσε επάνω του το πρωτότυπο. Άλλωστε αυτό είναι η απογοήτευση. Εξάλλου το έχουμε πει από την αρχή ήδη της παρούσας εισαγωγικής εργασίας, παραπέμποντας στα λόγια του Genette: *ο μεταφραστής, επειδή μόνο το κακό μπορεί να φτιάξει, πρέπει να πολεμά και να πασχίζει να φτιάχνει το εν λόγω κακό όσο το δυνατόν καλύτερα*. Τα νομίσματα, όπως και η σελήνη, έχουν δύο όψεις. Ο μεταφραστής στρίβει το νόμισμα και του έρχεται η όψη που κερδίζει: αυτή που του δείχνει τη φωτεινή όψη της σελήνης.

Παρ' όλο που θα μπορούσαμε να κλείσουμε με αυτά τα λόγια, κρίνουμε ότι καλύτερο είναι να κλείσουμε αλλιώς, με τα λόγια του Pavese (1993, 56):

Όταν γραφτεί η πρώτη αράδα ενός αφηγήματος, έχουν ήδη επιλεγεί τα πάντα, και το ύφος, και ο τόνος και η τροπή των συμβάντων. Με δεδομένη την πρώτη αράδα, δεν χρειάζεται παρά υπομονή: όλα τα υπόλοιπα πρέπει και μπορεί να βγουν απ' αυτήν.

Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και με τη γραφή της μετάφρασης. Ο δε Pavese υπήρξε και μέγας μεταφραστής.

Γ.Κ.

4.10. Αντί κατακλείδας: μεταφράζοντας για τα παιδιά

Κατέχοντας ένα τεράστιο μερίδιο στην παγκόσμια εκδοτική αγορά, με εξαίρεση φυσικά τις αγγλόφωνες χώρες που εξάγουν και δεν εισάγουν και παιδική/εφηβική λογοτεχνία (για την ελληνική αγορά, βλ. Dimitroulia υπό δημ.), η παιδική λογοτεχνία βρίσκεται εντούτοις, σχετικά τουλάχιστον, στο περιθώριο των μεταφραστικών σπουδών ανά την υφήλιο. Πολλά μεταφρασμένα παιδικά έργα, μάλιστα, δεν δηλώνουν καν ότι είναι μεταφράσεις, διαπαιδαγωγώντας έτσι στην αφάνεια του μεταφραστή τα παιδιά και τους

εφήβους. Η αναφορά στα παιδιά και τους εφήβους μας θυμίζει πόσο μεγάλο ηλικιακό εύρος και τύπους, αναλόγως, κειμένων και βιβλίων καλύπτει η γενική ονομασία *παιδική λογοτεχνία* ή *παιδική και εφηβική λογοτεχνία*. Εξού και η δυσκολία ορισμού της. Οι Knowles & Malmkjaer την ορίζουν ως εξής: «Θεωρούμε παιδική λογοτεχνία κάθε αφήγημα που γράφεται ή εκδίδεται για τα παιδιά, μαζί και τα εφηβικά μυθιστορήματ» (1996, 2). Πολύ ενδιαφέρον είναι ο ορισμός της Oittinen, ότι παιδική λογοτεχνία είναι η λογοτεχνία που διαβάζεται σιωπηρά από τα παιδιά ή τη διαβάζουν μεγαλόφωνα στα παιδιά (2000, 4). Η Oittinen, ωστόσο, θέτει ένα ακόμη πιο σημαντικό ζήτημα, άμεσα συνδεδεμένο με την έννοια της λογοτεχνικότητας αφενός αλλά και της παιδικής ηλικίας αφετέρου στις διάφορες κοινωνίες, θεωρεί δηλαδή ότι ο ίδιος ο ορισμός της παιδικής λογοτεχνίας, εντέλει, παρέλκει: πολλά έργα αλλάζουν κατηγορία και νέες κατηγορίες προκύπτουν διαρκώς. Σε κάθε περίπτωση, το βέβαιο είναι ότι η συγγραφή και η μετάφραση παιδικών βιβλίων έχουν πάρα πολλά κοινά, με δεδομένο το ειδικό κοινό.

Όταν η Oittinen λέει ότι:

η περίπτωση και ο σκοπός αποτελούν πάντα μέρος της μετάφρασης. Οι μεταφραστές δεν μεταφράζουν ποτέ μεμονωμένες λέξεις αλλά συνολικές περιστάσεις. Φέρνουν στη μετάφραση την πολιτισμική τους κληρονομιά, την αναγνωστική τους εμπειρία, και στην περίπτωση των παιδικών βιβλίων, την εικόνα τους για την παιδική ηλικία αλλά και την παιδικότητα. Με τον τρόπο αυτό, εισέρχονται σε μια διαλογική σχέση, η οποία εντέλει περιλαμβάνει τους αναγνώστες, τον συγγραφέα, τον εικονογράφο, τον μεταφραστή και τον εκδότη,

επαναφέρει τη μετάφραση της παιδικής λογοτεχνίας στο γενικό πλαίσιο της μετάφρασης· την τοποθετεί στο πλαίσιο της ιδιαιτερότητάς της αλλά και της διαλογικότητας, για την οποία έχουμε κάνει λόγο στο κεφάλαιο 2 και την οποία χρησιμοποιεί και η Oittinen ως αναλυτικό εργαλείο, ενώ θέτει επίσης στο επίκεντρο της διαδικασίας τον μεταφραστή (2000, 3). Το πλαίσιο μας είναι ήδη γνωστό. Στη συνέχεια, θα δούμε, ακροθιγώς, ορισμένες ειδικές όψεις της παιδικής/εφηβικής λογοτεχνίας.

Η παιδική/εφηβική λογοτεχνία αποτελεί υποσύστημα της λογοτεχνίας - υπό προϋποθέσεις: αυτό ισχύει, αλλά προφανώς όχι για όλους τους τύπους κειμένων, αφού τα παιδικά βιβλία ξεκινούν από τη βρεφική ηλικία και φτάνουν ως την τυπική ενηλικίωση. Η πρώτη παράμετρος έχει να κάνει με τη διάχυτη αντίληψη ότι είναι πολύ πιο εύκολο να μεταφράζει κανείς λογοτεχνία για παιδιά, παρά για ενήλικες: η παιδική λογοτεχνία έχει, εντούτοις, αφομοιώσει τον λόγο των μύθων και των παραμυθιών, αλλά και την πολυπλοκότητά τους, κάτω από την κατ' επίφαση απλότητα της εκφοράς τους. Η δεύτερη παράμετρος αναφέρεται στην παιδαγωγική διάσταση του παιδικού βιβλίου και συνακόλουθα στην ηθική της μετάφρασής του. Η τρίτη και πολύ σημαντική παράμετρος αφορά την διασκευή-απόδοση, που αποτελεί τρέχουσα πρακτική στην παιδική λογοτεχνία που απευθύνεται κυρίως σε παιδιά και νέους εφήβους. Τέλος, μια τέταρτη παράμετρος αναφέρεται στους κοινωνικούς επικαθορισμούς, ειδικά σήμερα, της εφηβικής λογοτεχνίας, που γεννά διαρκώς όχι μόνο ευπώλητα αλλά και μπλοκμπάστερς, ταινίες με εκατομμύρια εισιτήρια: από τον Χάρι Πότερ στο *Twilight*, ενδεχομένως και διαμέσου του μαγικού *Αρχοντα των δαχτυλιδιών*, και σε συνάρτηση με τη στοχοποίησή τους από το μάρκετινγκ, οι εφηβοί αποτελούν κινητήριες δυνάμεις της εκδοτικής, καλλιτεχνικής και εν γένει οικονομικής ζωής και τα βιβλία που τους αφορούν βρίσκονται με πολλούς τρόπους στο προσκήνιο –ως σύνθετες ιδεολογικές και αισθητικές, ενίοτε, κατασκευές, αλλά και εμπορικά προϊόντα τεράστιας αξίας.

Αναφερόμενοι στην απλότητα των παιδικών βιβλίων, και πιο συγκεκριμένα ορισμένων παιδικών βιβλίων, κυρίως για παιδιά προσχολικής και σχολικής ηλικίας, είναι σημαντικό να θυμόμαστε τον πρωταρχικό ρόλο που αυτά τα βιβλία διαδραματίζουν στην κοινωνικοποίησή των παιδιών. Ως εκ τούτου, ο λόγος πρέπει να είναι μεν απλός και εύληπτος, αλλά την ίδια στιγμή δραστικός σε σχέση με τη στοχοθεσία του κειμένου. Στο σημείο αυτό εντοπίζονται πολλά από τα ηθικά ζητήματα που θέτει η μετάφραση της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας και σχετίζονται, ως επί το πλείστον, με τη διαπολιτισμικότητα. Παρότι ο κανόνας ως σήμερα στη μετάφραση της παιδικής λογοτεχνίας, σε όλες τις χώρες, ήταν η οικειοποιητική μετάφραση, το τελευταίο διάστημα έχει αναπτυχθεί ένας σημαντικός λόγος υπέρ της διατήρησης της διαφοράς και έχουν αρχίσει και καταγράφονται τα ποικίλα προβλήματα που προκύπτουν από την πολιτισμική απόσταση (καλό είναι να αποσπώμαστε, κατά το δυνατόν, συνεχώς από τη δυτικοκεντρική εμπειρία) (Γαβριηλίδου 2009 και 2010). Πέραν της πολιτισμικής απόστασης, όμως, η παιδική λογοτεχνία υφίσταται, σε βαθμό μεγαλύτερο από τη λογοτεχνία ενηλίκων, προσαρμογές ιδεολογικού τύπου, όπως στην περίπτωση της σοβιετικής μετάφρασης του βιβλίου του Σέλμα Λάγκερλοφ *Το θαυμαστό ταξίδι του Νιλς Χόλγκερσον* (1907), όπου οι γονείς του ήρωα πηγαίνουν στη αγορά και όχι στην εκκλησία για ευνόητους λόγους. Στο ίδιο, σοβιετικό πλαίσιο, όταν μεταφράζεται το βιβλίο *Where the Wild Things Are* (1963) του Maurice Sendak, το γεγονός ότι ο μικρός Μαξ έχει δικό του δωμάτιο αποτελεί μια πραγματικότητα ασύλληπτη για τους νεαρούς αναγνώστες (Nikolajeva 1996).

Αντίστοιχα, επειδή στην παιδική/εφηβική λογοτεχνία έχει ιδιαίτερη σημασία κάθε πολιτισμικό στοιχείο, κάθε λογοπαίγνιο, οι δυσκολίες συχνά πολλαπλασιάζονται, το ίδιο και οι παγίδες. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Χάρι Πότερ, όπου αναγραμματισμοί, περίεργα ονόματα πλήρη σημασίας, αλλόκοτα εδέσματα, όλα είναι επί τάπητος, με τις επιρροές να προέρχονται από την κλασική αρχαιότητα όσο και από τους βόρειους λαούς και πάει λέγοντας. Καθώς όμως τα κύρια ονόματα έχουν πολύ συχνά πολύ μεγάλη σημασία στην παιδική λογοτεχνία –για φανταστείτε η Σταχτοπούτα ή η Χιονάτη να μην είχαν αποδοθεί αλλά απλώς μεταγραμματιστεί από την ξενική τους εκδοχή–, εκμεταλλευόμαστε την ευκαιρία για να παραθέσουμε τις τεχνικές διαχείρισης των κυρίων ονομάτων κατά Jan Van Coillie (2006, 123):

- 1) Αναπαραγωγή· το όνομα παραμένει ως έχει
- 2) Αναπαραγωγή και επεξήγηση, με σημείωση ή μέσα στο κοινό
- 3) Αντικατάσταση του κυρίου ονόματος με κοινό όνομα
- 4) Μεταγραμματισμός ή εγκλιματισμός, το όνομα μεταγραμματίζεται ή εγκλιματίζεται μορφολογικά
- 5) Εξωνυμία, χρησιμοποίηση δηλαδή ενός ισοδύναμου στη γλώσσα στόχο (π.χ. Χιονάτη, όπως είδαμε πριν)
- 6) Αντικατάσταση με γνωστό όνομα από την κουλτούρα-πηγή ή όνομα οικουμενικά γνωστό με την ίδια λειτουργία
- 7) Υποκατάσταση
- 8) Μετάφραση των ονομάτων με συγκεκριμένες συνδηλώσεις
- 9) Αντικατάσταση με όνομα με διαφορετική ή συμπληρωματική συνδήλωση
- 10) Διαγραφή, κατά κανόνα όλων των κυρίων ονομάτων

Κατά τον Van Coillie η επιλογή του μεταφραστή επικαθορίζεται από μια σειρά παράγοντες, όπως η σημασία και οι συνδηλώσεις του ονόματος, το ίδιο το πλαίσιο αναφοράς του μεταφραστή, οι γνώσεις και η εμπειρία του, η έξη του, αλλά και εξωγενείς παράγοντες, όπως η απόφαση του εκδότη (ό.π., 129). Έτσι, στον Χάρι Πότερ, στο τέλος του δεύτερου τόμου, ο Βόλντεμορτ γράφει στον αέρα το υποτιθέμενο όνομά του: Tom Marvolo Riddle. Στη συνέχεια, με το ραβδί του αλλάζει τη σειρά των γραμμάτων, τα αναδιατάσσει και γράφει το πραγματικό του όνομα: I am lord Voldemort. Στα ελληνικά, η μεταφράστρια έκανε το όνομα του νεαρού Άντον Μόρβολ Χερτ, για να προκύψει με αναγραμματισμό ο Άρχων Βάλντεμορτ. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο μπορεί να γίνει μια τόσο δραστική αλλαγή, για να προκύψει ένας αναγραμματισμός: το όνομα του ήρωα είναι Τομ Ριντλ και αυτό πρέπει να παραμείνει, με βάση αυτό πρέπει να γίνει η ελληνική απόδοση. Για να επανέλθουμε σε ένα οικείο για μας περιβάλλον, στη διακειμενικότητα σε ειδικές περιπτώσεις αρχαιοελληνικών αναφορών, όταν πρόκειται για ονόματα αρχαία ελληνικά, αυτά πρέπει να αποδίδονται με απόλυτη ακρίβεια, π.χ. Alecto = Αληκτώ, διότι το νεοελληνικό συγκεκριμένο συνδέεται οργανικά με το αρχαιοελληνικό και σημαίνει συνδηλωτικά. Η μεγάλη δυσκολία προκύπτει όταν τα ονόματα προέρχονται από απομακρυσμένους πολιτισμούς, όπως έχουμε ήδη πει (Σαραντάκος online).

Ο Χάρι Πότερ, όμως, απευθύνεται κυρίως σε εφήβους. Στα βιβλία για παιδιά, τα ονόματα έχουν μεγάλη σημασία, όπως επίσης σημασία έχει η πρόσληψη της διαφορετικότητας χωρίς εξωτικές αποχρώσεις, αλλά με περιέργεια και διάθεση αποδοχής του ξένου και του διαφορετικού –κάτι στο οποίο δεν συμβάλλει η οικειοποιητική στρατηγική, που ευνοεί την αναπαραγωγή των οικείων σχημάτων (Even-Zohar 1978, 24). Για να γίνει αυτό, η μετάφραση πρέπει να δοκιμάζει δημιουργικά τα όρια του πολιτισμού υποδοχής: ένα ενδιαφέρον παράδειγμα είναι η Πίπη η μακρυκαλτσού, όπως θα ήταν η κατά λέξη μετάφραση της σουηδέζας μικρής ηρωίδας Pippi Langstrumpf, και όπως άλλωστε μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, αλλά στα νέα ελληνικά ως Πίπη Φακιδομύτη (Γαβριηλίδου 2009, 8). Διαπιστώνουμε, δηλαδή, και στην παιδική/εφηβική λογοτεχνία, πόσο σημαντική είναι η θέση του μεταφραστή και η δημιουργικότητά του στην εκπλήρωση του στόχου της μετάφρασης, που είναι εντέλει η ενίσχυση της διαπολιτισμικής επικοινωνίας.

Τ.Δ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

Boccaccio, G. (1903). *The Decameron of Giovanni Boccaccio*, Faithfully Translated by J. M. Rigg. London: The Navarre Society. Ανακτήθηκε 12.9.2015

από <https://www.gutenberg.org/ebooks/3726>

Boccaccio, G. (1930). *The Decameron of Giovanni Boccaccio* [μτφρ. J. Payne]. New York: Walter J. Black. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://www.gutenberg.org/files/23700/23700-h/23700-h.htm>

Boccaccio, G. (1956). *Decameron*. Torino: Utet.

Boccace, J. (1879). *Le Décaméron* [μτφρ. F. Reynard]. Paris: G : Charpentier & Cie. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54495470>

Gadda, C. E. (1997). *El zafarrancho aquel de Via Merulana* [μτφρ. J. R. Masoliver]. Barcelona: Seix Barral.

Gadda, C. E. (1998). *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana* [μτφρ. T. Kienlechner]. Berlin: Wagenbach.

Gadda, C. E. (2007). *That Awful Mess on the Via Merulana* [μτφρ. W. Weaver]. New York: NYRB.

Gadda, CarloEmilio (1991). *Ο φριχτός κυκεώνας στην οδό Μερουλάνα* [μτφρ. Κ.Κουντούρης]. Αθήνα: Φόρμα.

Hugo, V. (1862). *Les Misérables* [σχέδια G. Brion]. Paris: J. Hetzel et A. Lacroix. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566991v/f000005>

Kafka, F. (1926). *Das Schloss*. Ανακτήθηκε 15.4.2015 από <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-7656/1>

Laclos, P. Ch. de, P. A. (1989). *Οι επικίνδυνες σχέσεις* [μτφρ. Αν. Στάικος]. Αθήνα: Άγρα.

Laclos, P. Ch. de, P.A. (1913). *L'oeuvre de Choderlos de Laclos : Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*. Paris: Bibliothèque des curieux. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206716t>

Musil, R. (1965). *Unions*. In *Tonka and Other Stories* [μτφρ. E. Wilkins & E. Kaiser]. London: Secker & Warburg [1911].

Musil, R. (1986). *Δεσμοί*, μετάφραση Γιώργος Κεντρωτής. Αθήνα: Νεφέλη.

Nabokov, V. (1955). *Lolita*. Paris: The Olympia Press.

Pavese, C. (1996). *Αγροίκοι* [μτφρ. Γ.Κεντρωτής]. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Sabato, E. (1986). *Περί ηρώων και τάφων* [Εισ.-μτφρ. Μ. Παπαδολαμπάκης]. Αθήνα: Εξάντας.

Silone, I. (2001). *Vino e pane*. Milano: Mondadori.

- Sterne, L. (1903). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: GrantRichards.
- Sterne, L. (1992). *Η ζωή και οι απόψεις του Τρίστραμ Σάντυ, κυρίου από Σόσι* [μτφρ. Έ. Καλλιφατιδής]. Αθήνα: Gutenberg.
- Svevo, I. (1923). *Lacoscienza di Zenò*. Bologna-RoccaS. Casciano-Trieste: Licinio Cappelli Editore.
- Svevo, I. (1987). *Η συνείδηση του Ζήνωνα* [εισ. Μ. Τρικούκης, μτφρ. Κ. Καφετζή]. Αθήνα: Εξάντας.
- Βοκάκιος (1982). *Δεκαήμερον* (επιλογή) [μτφρ. Γ. Σπαταλάς]. Αθήνα: γράμματα.
- Βοκάκιος (1993). *Δεκαήμερον* [μτφρ. Κ. Πολίτης]. Αθήνα: γράμματα.
- Κάφκα, Φ. (χ.χ.). *Ο πύργος* [μτφρ. Τ. Ανεμογιάννη]. Αθήνα: Ηριδανός.
- Λίμα, Χ. Α. (2002). *Paradiso* [μτφρ. Μ. Παπαδολαμπάκης]. Αθήνα: Ίνδικτος.
- Μαντσόνι, Α. (1990). *Οι αρραβωνιασμένοι* [μτφρ. Δ. Αργυρίου]. Αθήνα: Εστία.
- Μπόρχες, Χ. Α. & Σάμπατο, Ε. (2010). *Διάλογοι* [μτφρ. Δ. Παπαβασιλείου]. Αθήνα: Printa.
- Μπροχ, Χ. (2000). *Βιργιλίου θάνατος* [μτφρ. Γ. Κεντρωτής]. Αθήνα: Gutenberg.
- Ναμπόκοφ, Β. (2000). *Λολίτα* [μτφρ. Γ.-Ι. Μπαμπασάκης]. Αθήνα: Πατάκης.
- Νοβάλις (2003). *Η προσδοκία – Χάινριχ φον Οφτερντίνγκεν* [μτφρ. Θ. Λουπασάκης]. Αθήνα: Σμίλη.
- Ντίκενς, Κ. (1980). *Χριστουγεννιάτικη ιστορία* [μτφρ. Μ. Κιτσικοπούλου]. Αθήνα: Αίσωπος.
- Ντίκενς, Κ. (2000). *Χριστουγεννιάτικα κάλαντα* [μτφρ. Μ. Μοίρα]. Αθήνα: Πατάκης.
- Ντίκενς, Κ. (χ.χ.). *Χριστουγεννιάτικα κάλαντα* [μτφρ. Α. Νίκας]. Αθήνα: Κλασικά Παπύρου.
- Παβέζε, Τ. (1993). *Επιλογή από το Il mestiere di vivere* [εισ.-μτφρ. Π. Κονδύλης]. Αθήνα: Στιγμή.
- Ραμπελαί, Φ. (2004). *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ* [εισ.-μτφρ.-σημ. Φ. Δ. Δρακονταειδής]. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Σιλόνε, Ινιάτσιο (1974). *Οίνος και άρτος* [μτφρ. Αν. Σταθόπουλος]. Αθήνα: Ηριδανός.
- Χουλιαράς, Νίκος (1979). *Λούσιας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Ambrosiani, P. (2012). Vladimir Nabokov's *Lolita* in Russian: Text, Paratext, and Translation. Workshop presentation. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από https://www.academia.edu/1994053/2012_Vladimir_Nabokov_s_Lolita_in_Russian_Text_Paratext_and_Translation
- Barthes, R. (1973). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bate, H.E. (1941). *The Modern Short Story*. London: Thomas Nelson and Sons.
- Beja, M.s (1971). *Epiphany in the Modern Novel*. Washington: University of Washington Press.
- Bellitto, Ch. M., Izbicki, Th. M., & Christianson, G. (eds.) (2004). *Introducing Nicholas of Cusa, A Guide to a Renaissance Man*. Mahwah: Paulist Press.

- Bentley, Jerry (1993). *Old World Encounters: Cross-Cultural Contacts and Exchanges in Pre-Modern Times*. New York:Oxford University Press.
- Berrios, G. E. (2009). Neologisms. *History of Psychiatry*, 20, 480–496.
- Booth, M. (2007). Translator v. author. Girls of Riyadh go to New York. *Translation Studies*, 1 (2), 197-2011. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700802113523#.VjsXOCvXS1S>
- Brémond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Cioran, E.-M. (1956). *La tentation d'exister*. Paris : Gallimard. [(2007). *Οπειρασμός του υπάρχειν*, μτφρ. Δ. Δημητριάδης, Αθήνα: Scripta.]
- Clover, C. J. et al. (eds.) (2005). *Old Norse-Icelandic Literature: A critical guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Creeley, R. (1954). *The Gold Diggers*. Palma de Mallorca: Divers Press.
- Danto, A. C. (1965). *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickens, Ch. (1843). *A Christmas Carol*. London: Chapman & Hall.
- Dimitroulia, T. (under publication). Translation awards and the dynamics of the translation system. In K. Skordyles (ed.), *Greece in Translation*.
- Doody, M. A. (1996). *The True Story of the Novel*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press.
- Ducrot, O. (1984). *Le Dire et le dit*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duval Smith, P. (1962). Vladimir Nabokov on his life and work. *The Listener*, 22 November 1962, 856–858 [as reprinted in P. Duval Smith (1973). *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill, 9–19].
- Eagleton, T. (1996). What Is Literature. In T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gadamer, H.-G. (1990). *Wahrheit und Methode*, τ. I. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- George, A. J. (1964). *Short Fiction in France, 1800-1850*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Hannerz, U. (1992). *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Heidegger, M. (1962). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemayer Verlag.
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle.
- Jakobson, R. (1980). A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry. *Diacritics*, 10 (1), 21-35.
- Klein, J. (1954). *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Steiner Verlag.
- Knowles M. & Malmkjær K. (1996). *Language and Control in Children's Literature*. London/New York : Routledge.
- Larcher, P. (1998). *Le concept de polyphonie dans la théorie d'Oswald Ducrot*. In R. Vion (ed.), *Les sujets et leurs discours : Enonciation et interaction*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

- Latini, B. (1863). *Li livres dou tresor*. Paris: Imprimerie impériale. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29286n/f3.image>
- Leibowitz, J. (1974). *Narrative Purpose in the Novella*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Maingueneau, D. (1993). *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod.
- Markosian, N. (2014). Time. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring Edition)*, Edward N. Zalta (ed.). Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/time>**
- Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nabokov, V. (1982). Postscript to the Russian Edition of Lolita. In J. E. Rivers & Ch. Nicols (eds.). *Nabokov's fifth arc: Nabokov and others on his life's work* [μτφρ.Ε. D. Sampson]. Austin: University of Texas Press, 188-194.
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature. Come of Age: Toward a New Aesthetic*. New York and London: Garland Publishing.
- O'Connor, Franc (1961). *The Lonely Voice: A Study of Short Story*. Chicago:University of Chicago Press.
- Oittinen R. (2000). *Translating for Children*. New York: Garland
- Poe, E.A. (1984). *Essays and Reviews* [G. R. Thompson (ed.)]. New York: *Library of America*.
- Prince, G. (1973). *A Grammar of Stories*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Springer, M. D. (1976). *Forms of the Modern Novella*. Chicago: University of Chicago Press.
- Steiner, P. (1984). *Russian Formalism:A Metapoetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Steiner, P. (1995). Russian Formalism. In R. Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, v. 8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Coillie, J. (2006). Character Names in Translation: A Functional Approach. In: J. Van Coillie & W. P. Verschuere (eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome Publishing, 123-139.
- Warner, N. O. (1982). In Search of Literary Science the Russian Formalist Tradition. *Pacific Coast Philology*, 17, 71.

Ελληνόγλωσσηβιβλιογραφία

- Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D., & Kushner E. (επιμ.) (2010). *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές* [μτφρ.Τ. Δημητρούλια]. Αθήνα: Gutenberg.
- Blanchot, M. (1991). *Ο χώρος της λογοτεχνίας* [μτφρ. Δ. Δημητριάδης]. Αθήνα: Εξάντας.
- Culler, J. (2000). *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή* [μτφρ. Κ. Διαμαντάκου]. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Lukács, G. (2004). *Θεωρία του Μυθιστορήματος* [μτφρ. Ξ. Τσελέντη]. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Reid, I. (1982). *Το διήγημα* [μτφρ. Λ. Μεγάλου-Σεφεριάδη]. Αθήνα: Ερμής.
- Αλεξάνδρου, Άρης (1974). *Το κιβώτιο*. Αθήνα: Κέδρος.

Γαβρηλίδου, Σ. (2009). Ο διαπολιτισμικός χαρακτήρας της μεταφρασμένης παιδικής λογοτεχνίας, Ημερίδα Παιδί και Δικαιώματα. Η πρόταση της παιδικής λογοτεχνίας, Τελλόγλειο Ίδρυμα 10/05/2009. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://users.auth.gr/sgavr/Gavriilidis-Diapolitismikos_Xaraktiras_Paidikis_Logotexnias.pdf

Γαβρηλίδου, Σ. (2010). Μεταφρασμένη Παιδική Λογοτεχνία. Στο Δ. Γερμανός, Μ. Κανατσούλη (επιμ.), *ΤΕΠΛΕ 09. Σύγχρονες παιδαγωγικές προσεγγίσεις στην προσχολική και την πρώτη σχολική εκπαίδευση*. Θεσσαλονίκη: UniversityStudioPress, 189-211.

Δημητρούλια, Τ. (2006). Το βιβλίο σήμερα είναι γένους θηλυκού. *Καθημερινή*, 23.7.2006.

Δημητρούλια, Τ. (2012). Μετάφραση-χρονικότητα-μνήμη. Στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση-αναπαράσταση-θεωρία*. Αθήνα: Gutenberg, 136-152.

Μπαχτίν, Μ. (1995). *Έπος και μυθιστόρημα*, πρόλογος [μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης]. Αθήνα: Πόλις.

Παπακόστας, Ι. (1999). «Το διήγημα ομοιάζει με τη γυναίκα». *Το Βήμα*, 17.1.1999.

Πολίτης, Αλέξης (2009). Η αγάπη για την ποίηση και οι αναγκαστικές μεταφράσεις πεζογραφίας. Ο Ισίδωρος Ισιδωρίδης Σκυλίτσης αυτοβιογραφείται. Στο *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελέτηματα αφιερωμένα στον Σ.Ν. Φιλιππίδη*, επιμ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Πολυχρονάκης. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ρέντζος, Ιωάννης (online). *Ανθρωπογεωγραφία και διδακτική της γεωγραφίας. Σημειώσεις μαθήματος*. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://geander.com/exofyllo.html>.

Δικτυογραφία

Ανακτήθηκαν 15.9.2015

https://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_-_cite_note-64

https://www.google.gr/search?hl=en-US&q=Nabokov%27s+Lolita+Russian+translation+&oq=&gs_l=&gws_rd=cr&ei=kLnmVfG9LbSM7Aa91pjYDw

<https://veemignon.wordpress.com/2012/05/15/lolita-by-vladimir-nabokov/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Lolita#cite_note-67

<http://www.site-magister.com/laclos2.htm#let33>

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Kafka,+Franz/Romane/Das+Schlo%C3%9F/Das+erste+Kapitel>

<http://radiomacondo.fm/wp-content/uploads/2013/04/Sobre-heroes-y-tumbas.pdf>

https://it.wikisource.org/wiki/Decameron/1a_giornata/Novella_Seconda

<https://sarantakos.wordpress.com/2014/07/27/systole/>

<http://www.univ-paris3.fr/le-sujet-parlant-approches-diverses-96656.kjsp>

<http://www.crtpesaro.it/Cultura%20e%20Storia/Letteratura/Sezione%20Manzoniana/The%20Betrothed%20Lovers%20Review%20by%20E.A.%20Poe.ph>

<http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp>

<http://www.bangladeshsociology.org/BEJS%203.2%20Das.pdf>

<https://faculty.washington.edu/mlg/courses/definitions/hegemony.html>

<http://2012books.lardbucket.org/books/culture-and-media/s16-06-cultural-imperialism.html>

<http://faculty.washington.edu/cbehler/glossary/commonsense.html>

<http://www.italicon.it/schede/T263-003.pdf>

<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=107141>

<http://www.lrb.co.uk/v29/n18/tim-parks/che-pasticcio>

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

- Διήγημα
- Ελευθερία και πιστότητα
- Επιλογές
- Μυθιστόρημα
- Νεολογισμοί
- Πεζογραφία
- Πολιτισμικά στοιχεία
- Στρατηγικές
- Τεχνικές
- Χρονικότητα
- Ο χρόνος ως αφηγηματική τεχνική
- Ύφος του συγγραφέα
- Ύφος του μεταφραστή
- Παιδική λογοτεχνία και διαπολιτισμικότητα
- Απόδοση κυρίων ονομάτων

Ασκήσεις

- V. Αφού μελετήσετε το κεφάλαιο, να σχολιάσετε εν συντομία πώς η θεωρία της λογοτεχνίας μπορεί να συνεισφέρει στη μετάφραση.
- VI. Αφού μελετήσετε αντιπαραβολικά τα παρακάτω αποσπάσματα έργων, αναλόγως με τη γλώσσα ή τις γλώσσες από όπου μεταφράζετε, να εντοπίσετε α) τη μεταφραστική στρατηγική, β) παραδείγματα συνέπειας ή ασυνέπειας προς τη στρατηγική αυτή, γ) να σχολιάσετε τη μετάφραση του τίτλου.
- α. [Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-67.](#)

The Mortgager and Mortgagee differ the one from the other, not more in length of purse, than the Jester and Jestee do, in that of memory. But in this the comparison between them runs, as the scholiasts call it, upon all-four; which, by the bye, is upon one or two legs more than some of the best of Homer's can pretend to;—namely, That the one raises a sum, and the other a laugh at your expence, and thinks no more about it. Interest, however, still runs on in both cases;—the periodical or accidental payments of it, just serving to keep the memory of the affair alive; till, at length, in some evil hour, pop comes the creditor upon each, and by demanding principal upon the spot, together with full interest to the very day, makes them both feel the full extent of their obligations.

As the reader (for I hate your ifs) has a thorough knowledge of human nature, I need not say more to satisfy him, that my Hero could not go on at this rate without some slight experience of these incidental mementos. To speak the truth, he had wantonly involved himself in a multitude of small book-debts of this stamp, which, notwithstanding Eugenius's frequent advice, he too much disregarded; thinking, that as not one of them was contracted thro' any malignancy;—but, on the contrary, from an honesty of mind, and a mere jocundity of humour, they would all of them be cross'd out in course.⁴

Ο Οφειλέτης κι ο Δανειστής διαφέρουν μεταξύ τους, ως προς το πορτοφόλι, όσο ακριβώς κι ο Χλευαστής με τον Εμπαιζόμενο ως προς τη μνήμη. Μα εκεί η ομοιότητα εξαντλείται και, κατά τους σχολιαστές, φεύγει, λένε, με τα τέσσερα· δηλαδή μ' ένα-δυο πόδια περισσότερα απ' όσα διαθέτουν οι ως άνω αυθεντίες στον Όμηρο· – και για να το πούμε απλά, Ο ένας συγκεντρώνει χρήματα κι ο άλλος εις βάρος σου· μα και οι δυο το ξεχνούν. Ωστόσο, οι τόκοι τρέχουν και στις δύο περιπτώσεις· – οι κατά ταχτικά ή άταχτα διαστήματα πληρωμές απλώς χρησιμεύουν για να μην ξεχνιέται η υπόθεση· ώσπου κάποια κακιά στιγμή, – νά σου ο δανειστής του καθενός τους που απαιτεί το κεφάλαιό του πάραυτα, μαζί μ' όλους τους τόκους ως εκείνη τη μέρα, αναγκάζοντάς τους να συνειδητοποιήσουν την πλήρη έκταση των υποχρεώσεών τους.

Καθώς ο αναγνώστης (διότι σιχαίνομαι τα εάν) είναι βαθύς γνώστης της ανθρώπινης φύσης, δε χρειάζεται να του εξηγήσω καλύτερα ότι ο Ήρωάς μου δε μπορούσε να συνεχίσει μ' αυτό το ρυθμό, χωρίς κάποια μικρή εμπειρία τέτοιων συμπτωματικών ενθυμίων. Και, για να τα λέμε σταράτα, είχε μπλεχτεί απερίσκεπτα σ' ένα σωρό τέτοια βερεσέδια και παρά τις συχνές συμβουλές του Ευγένιου δεν τους έδινε μεγάλη σημασία· πιστεύοντας ότι καθώς κανένα τους δεν

πήγαζε από κακεντρέχεια· αλλ' αντιθέτως από την ειλικρίνεια και την εύθυμη διάθεσή του, όλα θα παραγράφονταν με τον καιρό.

Sterne, L. (1992). *Η ζωή και οι απόψεις του Τρίστραμ Σάντν, κυρίου από σόι*, [μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη]. Αθήνα: Gutenberg, 31-32.

β. [Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 1782.](#)

Mais la véritable école est de vous être laissé aller à écrire. Je vous défie à présent de prévoir où ceci peut vous mener. Par hasard, espérez-vous prouver à cette femme qu'elle doit se rendre ? Il me semble que ce ne peut être là qu'une vérité de sentiment, et non de démonstration; et que pour la faire recevoir, il s'agit d'attendrir et non de raisonner; mais à quoi vous servirait d'attendrir par lettres, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter ? Quand vos belles phrases produiraient l'ivresse de l'amour, vous flattez-vous qu'elle soit assez longue pour que la réflexion n'ait pas le temps d'en empêcher l'aveu ? Songez donc à celui qu'il faut pour écrire une lettre, à celui qui se passe avant qu'on la remette; et voyez si surtout une femme à principes comme votre Dévote peut vouloir si longtemps ce qu'elle tâche de ne vouloir jamais. Cette marche peut réussir avec les enfants, qui, quand ils écrivent " je vous aime ", ne savent pas qu'ils disent " je me rends ". Mais la vertu raisonneuse de Madame de Tourvel me paraît fort bien connaître la valeur des termes. Aussi, malgré l'avantage que vous aviez pris sur elle dans votre conversation, elle vous bat dans sa lettre. Et puis, savez-vous ce qui arrive ? par cela seul qu'on dispute, on ne veut pas céder. A force de chercher de bonnes raisons, on en trouve; on les dit; et après on y tient, non pas tant parce qu'elles sont bonnes que pour ne pas se démentir.

Αλλά το άνευ προηγουμένου στην υπόθεση αυτή, είναι ότι παραδοθήκατε στη γραφή. Σας παρακαλώ να προβλέψετε πού μπορεί να οδηγηθείτε. Μήπως ελπίζετε να αποδείξετε σ' αυτή τη γυναίκα ότι οφείλει να σας δοθεί; Μου φαίνεται πως αυτή είναι η αλήθεια των αισθημάτων και όχι των πράξεων. Και για να γίνει αποδεκτή αυτή η αλήθεια πρέπει να επιστρατεύσετε τη συγκίνηση και όχι τα λογικά επιχειρήματά σας. Αλλά σε τι χρησιμεύει να συγκινείτε μέσω επιστολών όταν δεν παρευρίσκεσθε για να επωφεληθείτε; Όταν οι ωραίες σας φράσεις θα προκαλούσαν τη μέθη του έρωτα, κολακεύεσθε να πιστεύετε ότι η μέθη αυτή θα διαρκούσε τόσο ώστε η εκμηδενισμένη σκέψη δεν θα της εμπόδιζε την έκφραση; Σκεφτείτε λοιπόν πόσος χρόνος απαιτείται για να γραφεί μια επιστολή και πόσος χρόνος παρέρχεται μέχρι την παραλαβή της. Και ας δείτε, εάν, ιδιαίτερα μια γυναίκα με αρχές, όπως η θρήσκα σας, μπορεί να επιθυμεί επί τόσο χρόνο εκείνο που αγωνίζεται να μην επιθυμεί ποτέ. Αυτός ο τρόπος μπορεί να έχει επιτυχία σε παιδιά, που όταν γράφουν «σας αγαπώ» δεν γνωρίζουν ότι λένε «παραδίδομαι». Μου φαίνεται όμως ότι η επιχειρηματολογούσα αρετή της Κυρίας ντε Τουρβέλ γνωρίζει πολύ καλά να αξιολογεί τους όρους. Έτσι, παρά την υπεροχή σας στις μεταξύ σας συζητήσεις, εκείνη σας νικάμε την επιστολή της. Ύστερα, γνωρίζετε τι συμβαίνει; Όταν διεκδικούμε δεν υποχωρούμε. Και αναζητώντας τις αιτίες που μας χρειάζονται, τις βρίσκουμε, και τις εκφράζουμε, και μετά εμμένουμε στις θέσεις μας, όχι τόσο γιατί είναι ορθές όσο για να μη διαψευσθούμε.

Laclos, Ch. de, P.A. (1989). *Οι επικίνδυνες σχέσεις* [μτφρ. Αν. Στάκος]. Αθήνα: Άγρα, τ. Α΄, 132-3.

χ. [Franz Kafka, *Das Schloss*, 1922/1926.](#)

Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.

Dann ging er, ein Nachtlager suchen; im Wirtshaus war man noch wach, der Wirt hatte zwar kein Zimmer zu vermieten, aber er wollte, von dem späten Gast äußerst überrascht und verwirrt, K. in der Wirtsstube auf einem Strohsack schlafen lassen. K. war damit einverstanden. Einige Bauern waren noch beim Bier, aber er wollte sich mit niemandem unterhalten, holte selbst den Strohsack vom Dachboden und legte sich in der Nähe des Ofens hin. Warm war es, die Bauern waren still, ein wenig prüfte er sie noch mit den müden Augen, dann schlief er ein.

Ήταν καλά βράδυ σαν έφταζε ο Κ. Το χωριό ήταν θαμμένο στο χιόνι. Ο λόφος με τον Πύργο δε φαινόταν, ομίχλη και σκοτάδι τον τύλιγαν, ούτε καν ένα αγνό φως μαρτυρούσε πως εκεί βρισκόταν ο μεγάλος Πύργος. Ο Κ. στάθηκε πολλήν ώρα στο ξύλινο γιοφύρι που 'φερνε από τη δημοσιά στο χωριό, κι ανάβλεπε στο απατηλό κενό.

Ύστερα πήγε να βρει κατάλυμα για τη νύχτα. Οι άνθρωποι στο πανδοχείο ήταν ακόμα ξύπνιοι, ο ξενοδόχος, είν' αλήθεια, δεν είχε δωμάτιο να νοικιάσει, ωστόσο, μόλο που τον είχε ξαφνιάσει κι αναστατώσει ο παράκαιρος ερχομός του πελάτη, ήταν πρόθυμος να αφήσει τον Κ. να κοιμηθεί στη σάλα πάνω σ' ένα αχερόστρωμα. Ο Κ. δέχτηκε. Μερικοί χωρικοί έπιναν ακόμα τη μπίρα τους, μα εκείνος δεν είχε διάθεση να κουβεντιάσει με κανένα. Έφερε ο ίδιος τ' αχερόστρωμα από τη σοφίτα και ξάπλωσε πλάι στη θερμάστρα. Ήταν ζεστά, οι χωρικοί ήταν σιωπηλοί, τους κοίταζε ακόμα λίγο με τα κουρασμένα μάτια του κι ύστερα αποκοιμήθηκε.

Κάφκα, Φ. [χ.χ.]. *Ο πύργος* [μτφρ. Τ. Ανεμογιάννη]. Αθήνα: Ηριδανός, 5.

δ. [Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, 1348](#) (a cura di Vittore Branca. Torino: Utet, 40).

Sì come io, graziose donne, già udii ragionare, in Parigi fu un gran mercatante e buono uomo, il quale fu chiamato Giannotto di Civignì, lealissimo e diritto e di gran traffico d'opera di drapperia; e avea singulare amistà con uno ricchissimo uomo giudeo, chiamato Abraam, il qual similmente mercatante era e diritto e leale uomo assai. La cui dirittura e la cui lealtà veggendo Giannotto, gl'incominciò forte ad increscere che l'anima d'un così valente e savio e buono uomo per difetto di fede andasse a perdizione. E per ciò amichevolmente lo cominciò a pregare che egli lasciasse gli errori della fede giudaica e ritornasse alla verità cristiana, la

quale egli poteva vedere, sì come santa e buona, sempre prosperare e aumentarsi; dove la sua, in contrario, diminuirsi e venire al niente poteva discernere.¹

Καθώς έχω ακούσει, ζούσε κάποτε στο Παρίσι ένας μεγαλέμπορος και αγαθός άνθρωπος, ονομαζόμενος Τζιαννότος του Τσιβινή, ειλικρινέστατος και δικαιοτάτος και κάτοχος ενός μεγάλου εμπορίου υφασμάτων· αυτός είχε ξεχωριστή φιλία μ' έναν πλουσιότατο ιουδαίο, ονομαζόμενον Αβραάμ, που κι αυτός ήτανε το ίδιο έμπορος και αρκετά δίκαιος και ειλικρινής. Βλέποντας ο Τζιαννότος τη μεγάλη δικαιοσύνη κι ειλικρίνειά του, άρχισε να πικραίνεται κατάκαρδα, γιατί η ψυχή ενός τόσο αξιόλογου, σοφού και καλού ανθρώπου θα πήγαινε χαμένη εξαιτίας της πίστεώς του. Και άρχισε φιλικά να τον παρακαλεί ν' αφήσει τις πλάνες της ιουδαϊκής θρησκείας και να δεχτεί τη χριστιανική αλήθεια, που σαν άγια και καλή, καθώς ήταν εύκολο να ιδεί, ευδοκίμουσε πάντα κι απλωνόταν, ενώ αντίθετα η δική του, καθώς ήταν εύκολο να παρατηρήσει, διαρκώς ελιγότευε κι εκόντευε να εξαφανιστεί.

Βοκκάκιος (1982). *Δεκαήμερον (επιλογή)* [μτφρ. Γ. Σπαταλάς]. Αθήνα: γράμματα, 17.

ε. [Ernesto Sábato, *Sobre heroes y tumbas*, 1961.](#)

Un sábado de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas, un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama.

Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres, y permaneció sin hacer nada, abandonado a sus pensamientos. "Como un bote a la deriva en un gran lago aparentemente tranquilo pero agitado por corrientes profundas", pensó Bruno, cuando, después de la muerte de Alejandra, Martín le contó, confusa y fragmentariamente, algunos de los episodios vinculados a aquella relación. Y no sólo lo pensaba sino que lo comprendía ¡y de qué manera!, ya que aquel Martín de diecisiete añosle recordaba a su propio antepasado, al remoto Bruno que a veces vislumbraba a través de un territorio neblinoso de treinta años; territorio enriquecido y devastado por el amor, la desilusión y la muerte. Melancólicamente lo imaginaba en aquel viejo parque, con la luz crepuscular demorándose sobre las modestas estatuas, sobre los pensativos leones de bronce, sobre los senderos cubiertos de hojas blandamente muertas. A esa hora en que comienzan a oírse los pequeños murmullos, en que los grandes ruidos se van retirando, como se apagan las conversaciones demasiado fuertes en la habitación de un moribundo; y entonces, el rumor de la fuente, los pasos de un hombre que se aleja, el gorjeo de los pájaros que no terminan de acomodarse en sus nidos, el lejano grito de un niño, comienzan a notarse con extraña gravedad. Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece. Y todo es diferente: los árboles, los bancos, los jubilados que encienden alguna fogata con hojas secas, la sirena de un barco en la Dársena Sur, el distante eco de la ciudad. Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más temible, para los seres solitarios que a esa hora permanecen callados y pensativos en los bancos de las plazas y parques de Buenos Aires.²

Ένα Σάββατο του Μαΐου του 1953, δυο χρόνια πριν από τα γεγονότα του Μπαράκας, ένας νεαρός, ψηλός και σκυφτός, περπατούσε σ' ένα από τα μονοπάτια του πάρκου Λεσάμα.

Κάθισε σ' ένα παγκάκι στο άγαλμα της Σέρες κι έμεινε εκεί, χωρίς να κάνει τίποτα, παραδομένος στις σκέψεις του. «Σαν ένα βαρκάκι που έχει εξοκείλει στην όχθη μιας μεγάλης λίμνης, ήρεμης φαινομενικά, όμως ταραγμένης από τα βαθιά ρεύματα», σκέφτηκε ο Μπρούνο, όταν, μετά το θάνατο της Αλεξάνδρας, ο Μαρτίν του διηγήθηκε, μπερδεμένα και αποσπασματικά, μερικά από τα επεισόδια που συνδέονταν με εκείνη τη σχέση. Κι όχι μόνο το σκεφτόταν, αλλά και το καταλάβαινε (και με τι τρόπο!) αφού εκείνος ο δεκαεφτάχρονος Μαρτίν του θύμιζε το δικό του παρελθόν, αυτόν τον τόσο μακρινό Μπρούνο που καμιά φορά τον διέκρινε αγνά μέσα από εκτάσεις πυκνής ομίχλης τριάντα χρόνων· εκτάσεις πλουτισμένες και ερειπωμένες από τον έρωτα, την απογοήτευση και το θάνατο. Τον φαντάστηκε μελαγχολικό, να κάθεται σ' εκείνο το γέρικο πάρκο, με το φως του δειλινού να πέφτει πάνω στα ταπεινά αγάλματα, πάνω στα μπρούντζινα λιοντάρια, πάνω στα μονοπάτια τα σκεπασμένα με νεκρά φύλλα· είναι η ώρα που αρχίζουν ν' ακούγονται οι μικροί ψίθυροι, που αποσύρονται οι έντονοι θόρυβοι με τον ίδιο τρόπο που σβήνουν σιγά-σιγά οι υπερβολικά μεγαλόφωνες συζητήσεις στο δωμάτιο ενός ετοιμοθάνατου· και τότε, το μουρμουρητό της πηγής, τα βήματα ενός ανθρώπου που απομακρύνεται, το τιτίβισμα των πουλιών που δεν έχουν ακόμα ησυχάσει στις φωλιές τους, το μακρινό ξεφωνητό ενός μικρού παιδιού, αρχίζουν να γίνονται αισθητά με μια παράξενη βαρύτητα. Ένα μυστηριακό συμβάν γεννιέται εκείνες τις στιγμές: νυχτώνει. Κι όλα είναι διαφορετικά: τα δέντρα, τα παγκάκια, οι ξωμάχοι που ανάβουν καμιά φωτιά με φρύγανα, η σειρήνα κάποιου πλοίου στη Δάρσενα του Νότου, ο μακρινός αντίλαλος της πόλης. Είναι η ώρα που καθετί μεταπηδά σε μια βαθιά και αινιγματική κατάσταση. Φοβερή στιγμή, επίσης, για τα μοναχικά όντα που αυτή την ώρα κάθονται βουβά και συλλογισμένα στα παγκάκια των πλατειών και των πάρκων του Μπουένος Άιρες.

Sabato, E. (1986). *Περί ηρώων και τάφων* [Εισ.-μτφρ. Μ. Παπαδολαμπάκης]. Αθήνα: Εξάντας, 17-18.

Κεφάλαιο 5

Η μετάφραση της ποίησης

Σύνοψη

Το κεφάλαιο εξετάζει τη μετάφραση της ποίησης, η οποία θεωρείται η πιο δύσκολη και απαιτητική μορφή λογοτεχνικής μετάφρασης. Η ιδιαιτερότητα της ποιητικής μετάφρασης σχετίζεται με τη φύση του ποιητικού λόγου, ο οποίος είναι έντονα συνδηλωτικός, αμφίσημος και ρυθμικός. Πέραν της συζήτησης αν είναι ή όχι εφικτή η μετάφραση της ποίησης, εξετάζουμε τις στρατηγικές και τεχνικές που μπορούν να λειτουργήσουν αποτελεσματικά στην ποιητική μετάφραση, η οποία αποτελεί παγιωμένη πραγματικότητα. Δίνονται πολλαπλά παραδείγματα μεταφράσεων και αναμεταφράσεων, ώστε να συζητηθεί η φύση, η θέση της ποιητικής μετάφρασης στο λογοτεχνικό-πολιτισμικό σύστημα και η συνάρτησή της προς τον μεταφραστή, ποιητή ή μη.

5.1. Η μεταφρασιμότητα της ποίησης ως έργου μεταφραστή

Το ότι η μεταφρασιμότητα των κειμένων εν γένει αντιμετωπίζεται από την εποχή του von Humboldt μέχρι και τις ημέρες μας με πνεύμα αρνητικό (και οπωσδήποτε με έντονη καχυποψία) είναι ευρύτατα γνωστό –έχουμε ήδη αναφερθεί διεξοδικά στο θέμα στο κεφάλαιο 1. Εν πάση περιπτώσει, όμως, ακόμα και οι σφοδρότεροι αρνητές της καταρχήν μεταφρασιμότητας εγκαταλείπουν, όπως είδαμε, κάποια στιγμή τα σχετικιστικά οχυρά τους και παραδέχονται ότι, αφού επιτελούνται και κυκλοφορούν μεταφράσεις κειμένων και βιβλίων, η μετάφραση είναι *με κάποιον τρόπο* δυνατή – αυτό το «με κάποιον τρόπο» το έχουμε περιλάβει στο εισαγωγικό κεφάλαιο του παρόντος εγχειριδίου αναφερόμενοι στο επίρρημα *οπωσδήποτε*. Και ενώ τα πράγματα φαίνονται ότι ενώπιον της αδιαμφισβήτητης πραγματικότητας εξομαλύνονται και διευθετούνται, με αποτέλεσμα η μετάφραση όχι μόνο να μη συνιστά *άνθος του Κακού*, αλλά και να επιτρέπεται ελεύθερα (μερικές φορές μάλιστα και να ευλογείται), υπάρχει είδος του λόγου όπου τα πράγματα έχουν διαφορετικά. Σε ό,τι αφορά την ποίηση και τη μεταφρασιμότητά της, ακόμα και όσοι δεν αρνούνται εν γένει τη μεταφρασιμότητα των κειμένων συχνά προστίθενται στη χορεία των αρνητών της. «Μα η ποίηση δεν μεταφράζεται», είναι η πρόχειρη και ακούραστα επαναλαμβανόμενη ένσταση, η οποία δεν συνοδεύεται, σχεδόν ποτέ, από καμία άλλη διαφωτιστική διευκρίνιση. Και το παράξενο και εντελώς ακατανόητο είναι ότι στην περίπτωση αυτή σχεδόν κανείς δεν φροντίζει να θυμηθεί ή/και να υπομνήσει στον εαυτό του και σε άλλους ότι η πραγματικότητα μάς διδάσκει πώς υπάρχουν εδώ και αιώνες χιλιάδες μεταφράσεις ποιητικών κειμένων, από και προς όλες τις γλώσσες. Θα προσθέσουμε μάλιστα και δύο άλλα στοιχεία: πρώτον, ότι η μετάφραση ποιητικών έργων όρισε στην ιστορία των διαφόρων εθνικών γραμματειών το τι είναι η μετάφραση και πόσο σημαντικό ρόλο παίζει στη διαμόρφωση των επί μέρους εθνικών γραμματειών και, δεύτερον, ότι η μετάφραση των λεγομένων *ιερών κειμένων*, όπως της Αγίας Γραφής, που όχι μόνο περιέχουν ποιητικά βιβλία, αλλά και κατά την εγκυρότερη γνώμη συνιστούν εξ ολοκλήρου ποιητικά κείμενα, αποδεικνύει ότι η ποίηση όχι μόνο μεταφράζεται, αλλά και τα συγκεκριμένα μεταφράσματα αποκτούν παγκόσμια δημοφιλία, πέραν του ότι διαμορφώνουν συνειδήσεις και εμπεδώνουνπίστεις στους αναγνώστες τους. Όποτε αναλάβει κάποιος να αντιμετωπίσει την αρνητικά διαμορφωμένη αυτή κατάσταση, θα πέσει πάνω σε πανύψηλα τείχη αφοριστικού στοχασμού, όπως, λ.χ., αυτού που λέει ότι «η μετάφραση δεν μπορεί να αντικαταστήσει το πρωτότυπο» ή του άλλου που λέει ότι «ποίηση είναι αυτό που χάνεται στη μετάφραση». Προτού

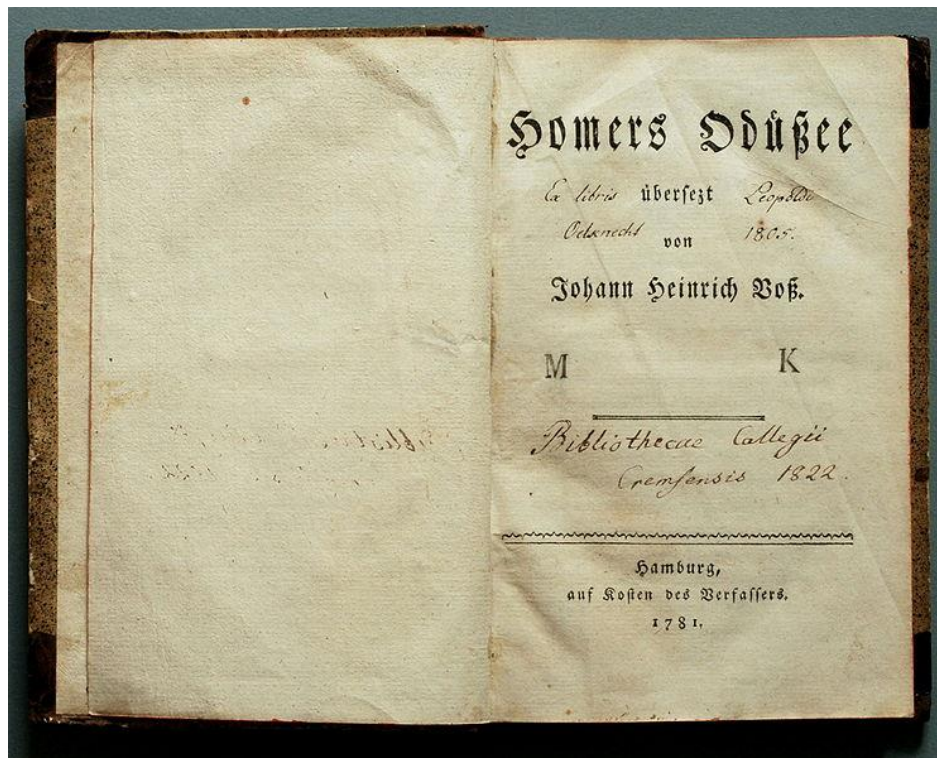
προβούμε στην πραγμάτευση του κεντρικού θέματός μας, κρίνουμε ότι αξίζει να απαντήσουμε σε αυτές τις δύο περιφερειακές αφοριστικές αντιρρήσεις, κυρίως επειδή δεν πρέπει να αφήσουμε τις απόψεις που θα καταθέσουμε να κινηθούν σε πεδίο ηθελημένα σκεπασμένο από ομίχλη.

Στο ότι η μετάφραση δεν μπορεί να αντικαταστήσει το πρωτότυπο, η απόκρισή μας είναι ότι πουθενά, σε κανέναν τομέα του επιστητού, και όχι μόνο στην ποίηση, το μεταγενέστερο και παράγωγο μετάφρασμα (ο Holmes, αναφερόμενος στην καθαυτό μετάφραση και το μετάφρασμα, θα κάνει προσφυώς λόγο για *μεταποίηση* και *μεταποίημα*, 1988), δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αντικαταστήσει το αρχετυπικό πρωτότυπο, που υπάρχει ανεξαρτήτως μετάφρασης. Όσες *Τζοκόντες* και αν φτιαχτούν, αυτή του Leonardo da Vinci είναι όντως αναντικατάστατη – αυτό το γνωρίζουν δα οι πάντες και είναι πόρισμα από την κοινή πείρα των ανθρώπων. Αλλά ιδού ένα διαφωτιστικό παράδειγμα και από τον χώρο της επιστήμης. Η ευκλείδεια γεωμετρία υπάρχει και δεν έχει χάσει τίποτα από την πρωτοτυπία της σήμερα, που έχουν συσταθεί και οι λεγόμενες απόλυτες γεωμετρίες: η υπερβολική γεωμετρία του Λομπατσέφκσι και η σφαιρική γεωμετρία του Riemann, που μπορούν να θεωρηθούν ως μεταφράσματά της. Γι' αυτό και το πέμπτο αίτημα του Ευκλείδη, σύμφωνα με το οποίο, επειδή δεν μπορούμε να το αποδείξουμε, δεχόμαστε αξιωματικά ότι από σημείο κείμενο εκτός ευθείας διέρχεται μόνο μία παράλληλος, κατά τη μετάφρασή του στις μεταγενέστερες μη ευκλείδειες γεωμετρίες έχει τροποποιηθεί: από σημείο εκτός ευθείας διέρχονται κατά μεν τον Λομπατσέφκσι περισσότερες της μίας παράλληλες, κατά δε τον Riemann καμία. Επομένως καμία αντικατάσταση δεν είναι δυνατή: νοητή, αντιθέτως, και υπαρκτή είναι η παράλληλη ύπαρξη ενός πρωτοτύπου και ποικίλων μεταφρασμάτων του.

Στο ότι «ποίηση είναι αυτό που χάνεται στη μετάφραση», κανονικά δεν χρειάζεται να απαντήσουμε. Ο πνευματώδης αφοριστικός χαρακτήρας του αποφθέγματος μπορεί να γίνει ο καλύτερος σύμβουλός μας και να μας συμβουλεύσει να πούμε ότι ποίηση είναι αυτό που κερδίζεται στη μετάφραση. Και μάλιστα αυτό το **«κερδίζεται»** να το πολλαπλασιάσουμε επί δύο, εννοώντας, πρώτον, ότι είναι κέρδος για το ποιητικό πρωτότυπο / ξένο κείμενο να παράγεται απ' αφορμή του ένα μετάφρασμα και, δεύτερον, ότι η ίδια η ποίηση ωφελείται, ακριβώς γιατί διευρύνονται τα όρια αποδοχής ενός δημιουργήματός της από τη στιγμή που μπορεί να ταξιδεύει απαρακωλύτως και σε άλλες γλωσσικές επικράτειες – μεταγγίζοντας την ετερότητα στις φλέβες του συστήματος αποδοχής, όπως υπογραμμίζει ο Santos για την αμερικανική ποίηση (2000: 92).

Για να μη μείνει, όμως, καμία σκιά δοκησιοφίας από τα προαναφερθέντα, σπεύδουμε να ξεκαθαρίσουμε τα πράγματα και να πούμε ότι η αφοριστικότητα του ότι «ποίηση είναι αυτό που χάνεται στη μετάφραση», παρόλο που προέρχεται από εγνωσμένης αξίας ποιητή (τον [Robert Frost](#), 1959), ενώ κανονικά δεν θα έπρεπε, προϋποθέτει τη μανιαϊστική λογική ότι όλες οι ποιήσεις είναι εξ ορισμού καλές και όλες οι μεταφράσεις είναι εξ ορισμού κακές αντικαταστάσεις του καλού πρωτοτύπου. Υπολαμβάνεται έτσι, με άλλα λόγια, ότι δεν υπάρχει καλή μετάφραση, αφού ούτως η άλλως –κατά τα ήδη γνωστά– η μετάφραση δεν μπορεί να αντικαταστήσει το πρωτότυπο.

Αφού αναδείξαμε την κυκλικότητα των εναντιωτικών ενστάσεων που, βεβαίως, σε τίποτε δεν διαφέρουν από τη γνωστή [διαλληλία](#) του προβληματισμού σχετικά με το αν έκανε η κότα το αβγό ή το αβγό την κότα, θα πρέπει να πούμε και τούτο: η μετάφραση της ποίησης είναι υπαρκτή και παραδεκτή και, άρα, δυνατή. Ναι, ισχύει η μεταφρασιμότητα της ποίησης. Οι μεταφράσεις των ομηρικών επών από τον [Voss](#) (Εικόνα 5.1),



Εικόνα 5.2 Η Οδύσσεια σε γερμανική μετάφραση του [Johann Heinrich Voss](#)

τον [Monti](#) και τον [Pope](#) επ' ουδενί αντικαθιστούν το πρωτότυπό τους· απλώς το μεταφέρουν ως προσαρμοστική πρόταση –ως πρόταση των μεταφραστών του– στην επικράτεια της γερμανικής, της ιταλικής και της αγγλικής γλώσσας αντίστοιχα· και μάλιστα το μεταφέρουν ως προσαρμοστική πρότασή τους με βάση τόσο το γλωσσικό ήθος του ο καθένας όσο και το πώς αντιλήφθηκε τη μεταγενέστερη δυνατή λειτουργία ενός ξένου πρωτοτύπου σε άλλο γλωσσικό περιβάλλον. Αυτό, βεβαίως, δεν αποκλείει καθόλου την πιθανότητα να έχουμε τρεις από κάθε άποψη κακές μεταφράσεις: είτε γιατί επ' ουδενί στέκονται στο ύψος του πρωτοτύπου· είτε γιατί δεν διαβάζονται (: δηλαδή δεν είναι γλωσσικώς ανεκτή η ανάγνωσή τους) σήμερα. Τίποτα όμως δεν αποκλείει καθόλου και την πιθανότητα να έχουμε τρεις από κάθε άποψη καλές μεταφράσεις: είτε γιατί οι συγκεκριμένοι μεταφραστές, που ήταν και κορυφαίοι ποιητές, κατέθεσαν το καλύτερο δυνατό που θα μπορούσαν να επιτελέσουν στην εποχή τους· είτε γιατί με το έργο τους διευκόλυναν, όχι μόνο στην εποχή τους, αλλά και αργότερα, τις ομηρικές σπουδές στις εν λόγω γλωσσικές επικράτειες. Άρα, για να το πούμε σταράτα, η μετάφραση της ποίησης αφενός δεν χωράει σε υπεραπλουστευτικές γενικεύσεις και αφετέρου είναι πέραν του καλού και του κακού.

Ό,τι προηγήθηκε μας οδηγεί να ξαναθυμηθούμε αυτό που έχουμε τονίσει στο εισαγωγικό κεφάλαιο του πονήματός μας: ότι η μετάφραση είναι έργο μεταφραστή. Εδώ θα σταθούμε και θα αναπτύξουμε τον προβληματισμό μας εστιάζοντας στον μεταφραστή της ποίησης. Και αφού διεξέλθουμε τα σχετικά, θα επανέλθουμε με μερικές διευκρινίσεις σχετικά με την ποίηση.

Για τη διευκόλυνση, πάντως, της άρθρωσης των επιχειρημάτων μας και της σχετικής κατανόησης θα χρειαστεί να επαναλάβουμε πού και πού μερικά πράγματα που ήδη έχουμε καταθέσει και επισημάνει. Ξεκαθαρίζουμε, μάλιστα, ότι αυτό θα γίνει σκοπίμως, καθώς συνιστά μια σύμμετρη απόκρισή μας στη γενικώς κυριαρχούσα δυσπιστία (διάβαζε: αρνητικότητα) ως προς τη μεταφρασιμότητα της ποίησης, γι' αυτό και πρέπει να υπενθυμίζουμε διακριτικά πότε-πότε ότι ναι, η ποίηση μεταφράζεται. Και ακριβώς επειδή αποδεχόμαστε τη μεταφρασιμότητα της ποίησης, αλλά ως έργο του εκάστοτε μεταφραστή, γι'

αυτό και, μιλώντας γι' αυτήν, κρίνουμε ότι ο από πάσης απόψεως σωστός και πρέπων τίτλος είναι: *Ο μεταφραστής της ποίησης* – και εννοούμε τον *μεταφράστορα*, όπως τον έχουμε ήδη παρουσιάσει στο πρώτο κεφάλαιο.

Ίσως όλα ξεκινούν από τον ακόλουθο ορισμό της μετάφρασης, που, αν δεν είναι χαζός, είναι τουλάχιστον κοινότοπος: *Μετάφραση είναι η επανέκφραση σε άλλη γλώσσα μιας ύλης που είναι ήδη απρέπτως δεδομένη σε μία φυσική γλώσσα*. Και εδώ, όταν λέμε επανέκφραση, εννοούμε και τη διαδικασία και το επιτέλεσμά της, δηλαδή και το μεταφράζειν και το μετάφρασμα, δηλαδή και την ιδέα και το υλικό αποτύπωμά της. Ίσως πάλι –και όταν λέμε ίσως, εννοούμε ενδομύχως ότι είμαστε ακραδάντως βέβαιοι– ένας αφορισμός της μετάφρασης να είναι πιο χρήσιμος από έναν ορισμό της, όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 1. Και είναι πιο χρήσιμος ακριβώς επειδή, ενώ τον κοινότοπο ορισμό που προαναφέραμε μπορεί κανείς να τον χαρακτηρίσει υπερβολικά στενό ή υπερβολικά ευρύ, εξαντλητικά περιγραφικό, εξόχως αμήχανο μέσα στην τεχνητότητά του και στην πραγματικότητα ανούσιο, τον εν λόγω αφορισμό δεν τον συνοδεύει όχι σκιά αμφισβήτησης, μα ούτε καν αντιλογία. Αφήνουμε δε που η πυκνότητά του είναι στο σημείο *nec plus ultra*. *Μετάφραση είναι έργο μεταφραστή*. Στον αφορισμό τούτον περιλαμβάνεται και η διάσταση της διαδικασίας και η διάσταση του αποτελέσματος, και μάλιστα περιλαμβάνονται κατά τρόπο ενιαίο, αλληλοσυναρτώμενες μέσα από την ενότητά τους με τον μεταφραστή: με τον παραγωγό της μετάφρασης... με αυτόν που από υφιστάμενα όντα δημιουργεί νέα, αλλά τα δημιουργεί αλλού, άλλοτε και αλλιώς.

Χωρίς τον παραγωγό της, όχι μετάφραση της ποίησης, μα ούτε καν μετάφραση εν γένει δεν υπάρχει. Αυτός *φράζει*, δηλαδή αυτός παίρνει τα σε έναν γλωσσικό κώδικα ήδη υπαρκτά και γνωστά πράγματα και τα λέγει, και μάλιστα τα λέγει *μετά*, που σημαίνει: *χρονικώς ύστερα* και *ως προς τον τρόπο αλλιώς*, το δε όλον συντελείται στην επικράτεια άλλης γλώσσας από αυτήν του πρωτοτύπου. Το πράγμα όμως δεν λήγει εδώ. Αν ήταν μόνο έτσι, τότε η μετάφραση θα αποτελούσε μόριο της μαθηματικής επιστήμης: για κάθε πρωτότυπο έργο θα υπήρχε ένα και μόνο ένα αληθές μετάφρασμα, υποκείμενο σε καθολικώς ισχύοντες κανόνες επαληθευσιμότητας. Όπως στο δεκαδικό σύστημα ο πολλαπλασιασμός 8 επί 7 δίνει γινόμενο πάντοτε 56, ανεξαρτήτως του ποιος τον επιτελεί, έτσι θα γινόταν και στη μετάφραση: θα είχαμε στα ελληνικά τόσες πανομοιότυπες μεταφράσεις –αίφνης– του σαιξπηρικού [Άμλετ](#) ή του θερβάντειου [Δον Κιχώτη](#) όσοι θα ήταν και οι μεταφραστές τους. Αν, μάλιστα, είχαν έτσι τα πράγματα, η μετάφραση θα ήταν *φαύλη τέχνη*, όχι μόνο με την κατηγορική καλή έννοια που δίνει στον όρο ο Πλάτων στην [Πολιτεία](#) του (:603b, 4: [Φαύλη άρα φαύλω συγγιγνομένη φαύλα γεννά η μιμητική](#)), αλλά και με την τρέχουσα νεοελληνική. Όμως, ευτυχώς τα πράγματα έχουν αλλιώς για τη μετάφραση, ακριβώς διότι στο κέντρο του μεταφραστικού γίνεσθαι τοποθετείται ο μεταφραστής... ο κάθε μεταφραστής χωριστά και όχι γενικά κι απρόσωπα το συλλογικό υποκείμενο «μεταφραστής», που ούτως ή άλλως δεν υπάρχει... Εννοώ ότι τη μετάφραση την ορίζει ο πάντα συγκεκριμένος *ένας* μεταφραστής που μετέρχεται τέχνη και επιστήμη σε διαλεκτική ενότητα.

5.2. Λόγος, ποίηση, μετάφραση

Συνηθίζουμε να αναφερόμαστε συχνά στο εισαγωγικό χωρίο από το *Κατά Ιωάννην* –: *εν αρχή ην ο λόγος*–, και θεωρούμε ότι στις περισσότερες περιπτώσεις το κάνουμε αστόχαστα, διότι κατά κανόνα θέλουμε να στηρίζουμε με την ευαγγελική και θεόπνευστη αυθεντία πράγματα ως επί το πλείστον επουσιώδη. Επειδή όμως η ρήση με την τριπλή αναφορά στον λόγο –*εν αρχή ην ο λόγος, και ο λόγος ην προς τον Θεόν, και Θεός ην ο λόγος*–, ακόμα και μέσα στο στενό θεολογικό του πλαίσιο δεν επιδέχεται μονοσήμαντες ερμηνείες, αν χρειαστεί να κατεβεί σε εκκοσμικευμένες επικράτειες και φέρει μαζί του τον δύο φορές κατονομαζόμενο ποιητή και δημιουργό του κόσμου, που είναι και η άπαξ αναφερόμενη αρχή των πάντων, τότε αυτός ο ίδιος ο λόγος, που είναι *ένας και ενιαίος*, πρέπει να αναλυθεί στις

μερικές δυνάμεις που τον συνιστούν. Θα τον απαντήσουμε τότε ως *λογική*, ως *ομιλία* και ως *αιτία*, αλλά και ως *κλάσμα της μονάδας*. Έτσι μας βοηθά από τον ύψιστο δημιουργό και τα δημιουργήματά του να δούμε και να κατανοήσουμε τον κοσμικό ποιητή και τα ποιήματά του.

Ο ποιητής είναι λόγος, δηλαδή λογική, ομιλία και αιτία, αλλά και –γι’ αυτό ακριβώς– κλάσμα της μονάδας. Το αυτό ακριβώς και τα ποιήματά του. Μία γρήγορη περιδιάβαση στην –όσο και *αυθαίρετη*– ετυμολογική ιστορία κάποιων λέξεων της γλώσσας μας μάς μαθαίνει ότι οι λέξεις *έπος* και *μύθος* είναι *λόγος* και περιέχουν μόρια λόγου – όχι τον έναν ενιαίο λόγο, μα δύο κλάσματά του· η κλασματική λέξη *μύθος* ενώνεται, μάλιστα, με τον περί μύθου λόγο, και έτσι γεννιέται η *μυθολογία*, που είναι *λόγος για όσα μυθεύονται*. Από την άλλη μεριά ό,τι κυοφορείται στη διάνοια ως λογική δύναται να γεννηθεί ως ομιλία: ό,τι γεννηθεί ομιλείται και είναι λόγος εκφερόμενος· ό,τι δεν γεννηθεί παραμένει στις έλικες του νου ως λόγος ενδιάθετος. Ο ενδιάθετος λόγος είναι συνήθως το αίτιο που κινεί τον λόγο τον εκφερόμενο· κυρίως, όμως, είναι η άρρητη αρχή όλων όσα συνέχουν την προσωπικότητα του ομιλούντος υποκειμένου, ιδίως δε του ποιητή. Ο εκφερόμενος λόγος προφέρεται ή/και γράφεται· αλλά και στις δύο περιπτώσεις ομιλείται, καθώς προσφέρεται στην ακοή ή/και στην όραση αυτών, προς τους οποίους απευθύνεται. Η ομιλία είναι έτσι η υλική αποτύπωση του «ομού», είναι η κοινωνία του μοναδιαίου «εγώ» και του πολυωνυμικού «εσύ», είναι το κοινωνικό αίτιο του λόγου, που καταρτίζει αυτό που αφαιρετικώς ονομάζουμε *γλώσσα* και που εκπονεί και στηρίζει ό,τι ονομάζεται *διάλογος*. Από τον *διάλογο*, που επιτελεί αποκλειστικώς κλασματική λειτουργία, καθώς αφενός ανάγεται στο *διαλέγω* και στο *επιλέγω* από ευρύτερο σύνολο και αφετέρου με τη συνδρομή του «εγώ» και του «εσύ» γίνεται *διαλέγομαι* και *επιλέγομαι*, γεννιέται η *διαλεκτική*, που μέσω λογικών επιλογών κατατείνει στην αλήθεια.

Κάνοντας ένα τεράστιο άλμα και αφήνοντας πίσω μian αλυσίδα αλληλεναλλασσομένων αιτίων και αποτελεσμάτων θα πούμε τώρα ότι από την εποχή των θεολογούντων ποιητών ίσαμε τις ημέρες μας τα ποιήματα των ποιητών είναι τα έργα που επιβεβαιώνουν τη δυστυχία τους και συνάμα επικυρώνουν τους μόχθους τους. Η τυραννική και απελευθερωτική λέξη, που εξηγεί αυτό το *continuum*, είναι η *μίμηση*. Στα έργα του ο κοσμικός ποιητής μιμείται... ο κοσμικός ποιητής αποκλειστικώς και μόνον μιμείται – δεν κάνει τίποτε άλλο. Και *είτε* μιμείται υποκείμενο δημιουργού *είτε* μιμείται αντικείμενα δημιουργίας, το αρχιπρότυπο της μίμησής του είναι πάντα αφανές. Γι’ αυτό και αν του δίνει αυθαιρέτως –είπαμε ότι θα μιλήσουμε στη συνέχεια για την αυθαιρεσία– ονόματα, δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να χάνεται και να κομματιάζεται *εν τοις μορίοις*, παναπεί στα *μερικά γκρεμνά των τεμαχίων*, και ας εργάζεται, και ας μοχθεί επιζητώντας εναγωνίως τον γενικό παράδεισο του ενός – αυτού του ενός που, ενώ το πλησιάζει, ποτέ δεν πρόκειται να το κατακτήσει.

Ένα από τα κυρίαρχα δόγματα στη φιλοσοφική θεώρηση της λογοτεχνίας είναι ότι η ποίηση είναι μεν γλώσσα που μετέχει της ήδη υπάρχουσας, στην οποία όμως την ίδια στιγμή με τον πολλαπλό και περίπλοκο συνδυασμό των σχημάτων του λόγου και της διανοίας και με την επινόηση νέων λέξεων ακόμη και τα πλέον κοινότοπα στοιχεία βρίσκονται εντέλει πέραν της συνηθισμένης γλώσσας και, άρα, πέραν του ορίζοντα προσδοκίας ενός κανονικού καθημερινού ομιλητή. Η ποίηση, με άλλα λόγια, είναι *άλλη γλώσσα*, που βρίσκεται και διαμορφώνεται έξω από την κοινή γλώσσα που μιλάμε όλοι μας, προκειμένου να επικοινωνήσουμε και να συνεννοηθούμε μεταξύ μας. Στον τόπο αυτόν ανιχνεύεται η δεύτερη αιτία, που μας κάνει να αναρωτιόμαστε (όσοι είμαστε καλοπροαίρετοι) κάθε φορά αν η ποίηση είναι γλωσσική ύλη μεταφραστική. Το γεγονός ότι διαθέτουμε πλείστες όσες υλικές αποδείξεις της μεταφρασσιμότητάς της φαίνεται ότι δεν αρκεί από μόνο του για να μας πείσει, επειδή αδυνατούμε αλλά και κατά βάθος δεν θέλουμε να παραδεχθούμε λογικά τη μετατόπιση του *επέκεινα* στο *ενθάδε*. Το πρωτότυπο ποιητικό κείμενο του Goethe, αίφνης, ή του Baudelaire μάς φαίνεται ότι, αν –αντίθετα από ό,τι μας διδάσκει η αιώνια ανθρώπινη πείρα– τυχόν μεταβεί από το *επέκεινα* του λόγου, όπου βρίσκεται, στο *ενθάδε* ενός λόγου

μεταγενέστερου που εκφράζεται κατά μίμηση, στο τέλος θα συναντήσει την ανθρώπινη μοίρα στην πιο σκληρή εκδοχή της: εννοούμε, βεβαίως, τον θάνατο (παρότι υπάρχει και ισχυρότατη αντίθετη άποψη, την οποία έχει εκφράσει ο [Walter Benjamin](#), για τη μετάφραση ως δεύτερη ζωή του έργου, επιβίωση και συνέχισή του).

Άλλωστε, η υπέροχη αγγλική έκφραση *Lost in translation*, που (και λόγω της ομότιτλης κινηματογραφικής ταινίας) είναι διεθνώς πασίγνωστη και που συνηθίσαμε να τη μεταφράζουμε και να τη λέμε στα ελληνικά *Χαμένοι στη μετάφραση*, δεν δηλώνει απλή πλάνη ή χασούρα, αλλά, έχοντας ως ενδιάθετο λόγο της την αγγλική στερεότυπη έκφραση *Lost in war*, που αναγράφεται σε όλα τα ηρώα των αγγλόφωνων κρατών και που σημαίνει *Πεσόντες εν πολέμω*, έρχεται να μας καταδείξει τι ακριβώς συμβαίνει στην ουσία και με τη μετάφραση: τα ποιητικά πρωτότυπα / ξένα κείμενα είναι *πεσόντες στον πόλεμο των μεταφράσεων*. Αλλά –για να το πούμε ακόμα πιο φρικιαστικά– αναρωτιόμαστε συνέχεια και συνέχεια για τη μεταφρασσιμότητα της ποίησης, επειδή κατά βάθος είμαστε εκ των προτέρων πεπεισμένοι ότι το μετάφρασμα είναι το ψοφίμι του πρωτοτύπου, ένας σκέλεθρας ξαπλωμένος στο πολεμικό μέτωπο του λόγου, (ακόμα και αν τον ορίσουμε στο επέκεινα) το ενιαίο του λόγου κατακερματίζεται. Εκεί ό,τι τελικώς λέμε και όπως τελικώς το λέμε είναι ένα τραγικό κλάσμα του λόγου, μια ρακενδύτη *r a t i o* του ενός, που η ευνοϊκότερη για τον ομιλούντα άνθρωπο εκδοχή της είναι να φορέσει κάποια στιγμή το ρητορικό ένδυμα της *o r a t i o* και να ομιλήσει το κλασματικό πεπρωμένο της στον από δώθε κόσμο.

Ο ποιητής δημιουργεί κόσμο: ως ομιλούν υποκειμένο μιμείται τον βιβλικό δημιουργό και με τα ποιήματά του μιμείται τη βιβλική δημιουργία. Αν, όμως, το ποίημα είναι μίμηση δημιουργήματος, το μετάφρασμα του είναι μίμηση της μίμησης του δημιουργήματος: είναι, με άλλα λόγια, μίμηση μιμήματος και, άρα, κλάσμα κλάσματος... που μπορεί να καταλήξει να γίνει κατά τα ανωτέρω έως και σκελετός σώματος. Ο μεταφραστής είναι και αυτός δημιουργός που μετέχει της κλασματικής μοίρας του λόγου: μαθηματικώς εκπεφρασμένος είναι μία δύναμη υψωμένη σε αρνητικό εκθέτη, όπου *και* η βάση *και* ο ίδιος ο εκθέτης διαφέρουν του ενός. Έτσι η μονάδα του αριθμητή είναι πάντα σταθερή και αμετακίνητη, ενώ ο παρονομαστής –αυτός, δηλαδή, που ονομάζει μιμούμενος τα πράγματα– ποικίλλει. Η μιμητική κλασματική ιδιοσυγκρασία της μετάφρασης αναλογεί σε αυτήν της ποίησης. *Και* ο ποιητής *και* ο μεταφραστής της ποίησης, όντας δημιουργοί και πλάστες, ξεκινούν από το παρμενίδειο *Το έν και το ον πολλαχώς λέγεται*.

Μπορεί να ακούγεται παράδοξο το ρήμα τούτο, αλλά είναι πέρα ως πέρα λογικό. Όντως! *Και* ό,τι είναι ένα *και* ό,τι υπάρχει λέγεται με τρόπους πολλούς. Το μεν ένα, επειδή κερματίζεται σε μόρια· το δε ον, επειδή αποτελείται από μόρια. Ο μοριακός κερματισμός του ενός και η μοριακή σύσταση του όντος επιβεβαιώνονται από το γεγονός ότι λέγονται... ότι τα πραγματεύεται λόγος. Στην ποίηση και στη μετάφρασή της, όσο και αν φανεί παράδοξο, το ουσιώδες και βαρύνον στοιχείο, αλλά συνάμα και η αιτία της ύπαρξής τους δεν είναι απλώς ο λόγος, αλλά η πολλαπλή δυνατότητα έκφρασής του: εκείνο το σημαδιακό και πολύσημο *π ο λ λ α χ ώ ς* του Παρμενίδη. Ο μεν ποιητής λέγει πολλαχώς το εν και το ον, εδραιώνοντας στην πράξη την κλασματικότητα του λόγου· ο δε μεταφραστής επεξεργαζόμενος το ποιητικό έργο σε άλλο γλωσσικό κώδικα, διαφορετικόν του πρωτοτύπου, λέγει ομοίως πολλαχώς, αλλά και κατά κανόνα –αν μας επιτρέπεται ο συγκριτικός βαθμός του επιρρήματος– *π ο λ λ α χ ό τ ε ρ ο ν* το εν και το ον. Και είναι έτσι, ακριβώς επειδή ο κόσμος του ποιητή ως δημιουργού, που έχει κατασταλάξει στο ποίημά του ως κλάσμα του λόγου, πολλαπλασιάζεται περαιτέρω επί τον κόσμο του μεταφραστή ως μητιόεντος δημιουργού, με μαθηματικό αποτέλεσμα την αύξηση του παρονομαστή και, ως εκ τούτου, τον περαιτέρω κερματισμό του ενιαίου λόγου. Αν, μάλιστα, πάνω στο μοναδικό πρωτότυπο του ποιήματος εργασθούν πλείονες του ενός μεταφραστές, τότε το πολλαχότερον τείνει προς το πολλαχότατον. Και όλα τούτα χωρίς να συνυπολογίζουμε τον ιστορικό παράγοντα, ωσάν όλα τα περιγραφόμενα εδώ να συνέβαιναν εν στάσει, εν απουσία χρόνου και ελλείψει ιστορικής πείρας του καθενός μεταφράζοντος υποκειμένου.

Το πολλαχώς του λόγου της ποίησης και το πολλαχότερον του λόγου της μετάφρασης είναι προϊόντα *αυθαιρεσίας*: της απλής αυθαιρεσίας του ποιητή και της διπλής αυθαιρεσίας του μεταφραστή. Η λέξη «αυθαιρεσία» έχει πάρει πλέον στα ελληνικά αποκλειστικώς αρνητική σημασία. Στη γλωσσολογία και στις όποιες σχετικές με τη γλώσσα και τα γράμματα επιστήμες καταργείται, ωστόσο, η επίκτητη συνδήλωση, καθώς η λέξη προβάλλει εκεί ό,τι ορίζει το έτυμό της, που παραπέμπει στην οριστική αντωνυμία *αυτός* και στο ρήμα της μέσης φωνής *αιρούμαι*, που σημαίνει *εκλέγω, προτιμώ*. Επομένως *αυθαιρεσία* είναι η *έκφραση της ιδίας μου εκλογής*, είναι το *αποτέλεσμα της δικής μου προτίμησης*. Όπως δε τα γλωσσικά σημεία είναι εγγενώς αυθαίρετα, έτσι και η χρήση τους στην ποίηση. Στο γλωσσικώς αυθαίρετο θεμελιώνεται πρωτίστως το ποιητικώς αυθαίρετο και εδράζεται περαιτέρω το μεταφραστικώς αυθαίρετο. Κι αν η γλώσσα της ποίησης καθορίζεται –όπως εδώ και αιώνες ήδη διδάσκουν οι γραμματολόγοι– από εκείνο το δαιδαλώδες σχήμα λόγου και διανοίας που λέγεται *μεταφορά*, τότε η γλώσσα της μετάφρασης, ως όντας μίμηση μιμήσεως, είναι και *μεταφορά μεταφοράς*. Όντας δε *translation* είναι, όπως έχουμε ήδη δείξει στο εισαγωγικό κεφάλαιο του εγχειριδίου μας, και για άλλον έναν λόγο *μεταφορά* – τουλάχιστον στον αγγλόφωνο κόσμο, μιας και η λέξη αυτή που αυθαιρέτως και συμβατικώς τη μεταφράζουμε στα ελληνικά ως μετάφραση, στην πρωτοτυπία της σημαίνει *μεταφορά*, μιας και παράγεται από το *translatum*, από το σουπίνο δηλαδή του λατινελληνικής καταγωγής ρήματος *transfero*, που σημαίνει *μεταφέρω*. Παραδείγματα μιας τέτοιας «ποιητικής μεταφοράς» σε μετάφρασμα δίνονται αμέσως παρακάτω.

Η ιταλική πρόταση *ilcielos'imbruna* όχι μόνο είναι κατανοητή, αλλά και εύκολα χρησιμοποιήσιμη στην καθημερινή ομιλία από κάθε Ιταλό. Στα ελληνικά σημαίνει *ο ουρανός μαυρίζει*. Ακόμα δε και αν απαντάται ως στίχος του Metastasio, η σημασία της δεν ξεφεύγει από το πλαίσιο του συνήθους λαϊκού λόγου· απλώς δένει ποιητικά με τους υπόλοιπους στίχους της σχετικής άριας από το λιμπρέττο *Αρταξέρξης*, που έγραψε ο Metastasio για την ομώνυμη όπερα του ναπολιτάνου συνθέτη Leonardo Vinci. Ο Διονύσιος Σολωμός μετέφρασε τον στίχο αυτό, που υπενθυμίζω ότι σημαίνει *ο ουρανός μαυρίζει*, ως *η γλαυκότη του αιθέρος μαυρίζει*. Μόνο κοινό στοιχείο μεταξύ του συνήθους λόγου και του σολωμικού μεταφράσματος είναι το ρήμα *μαυρίζει*, ενώ ο ιταλικός *ουρανός* –το *ilcielo*– γίνεται στα ελληνικά *η γλαυκότη του αιθέρος*. Ηλίου φαινότερον ότι ο Σολωμός εδώ *αυθαιρετεί*, και δη *πολλαχώς*. Πιάνει τον ιταλικό ουρανό και τον κόβει στα δύο: μόριο πρώτο *η γλαυκότη*, και μόριο δεύτερο *του αιθέρος*. Και αφού γράφει *του αιθέρος*, γιατί προτιμάει να γράψει *η γλαυκότη* και όχι *η γλαυκότης*, αφού (ούτως ή άλλως) η προσθήκη του τελικού -ς δεν θα πείραζε καθόλου το μέτρο; – ακούγεται να ρωτάει και μάλλον ευλόγως ένας κανονικός ακροατής. Υπάρχουν απαντήσεις, και μάλιστα πολλές. Θα πούμε δύο: την πιο πρόχειρη και την κατά τη γνώμη μας ορθή. Η πιο πρόχειρη, αλλά καθόλου ανακριβής, και παρά ταύτα όχι κρίσιμη, είναι αυτή που εστιάζει στην *ευφωνία*... στην *ευστομία*, όπως θα έλεγε ο Πλάτων: *Η γλαυκότης του αιθέρος*, θα ήταν στίχος μετρικώς άμεμπτος μεν, αλλά δυσπρόφερτος: διαβάζεται μεν, αλλά δεν απαγγέλλεται. Κολλάει η γλώσσα και αναγκάζεται να προβεί σε τομή στοιχείων που κανονικά όχι μόνο δεν τέμνονται, αλλά και απαγορεύεται να τέμνονται. Δεν είναι άλλο το *η γλαυκότης* και άλλο το *του αιθέρος*. Είναι όλον: *η γλαυκότης του αιθέρος*, και είναι δυσπρόφερτο. Και είναι δυσπρόφερτο και, άρα μη ποιητικό, επειδή λογιοτατίζει. Λογιοτατισμός και ποίηση δεν πάνε μαζί – αυτό δεν αμφισβητείται από κανέναν.

Ουαί, όμως, και αλίμονο, αν ο γίγας Σολωμός έμενε σε τέτοια. Δεν θα ήταν ο Σολωμός. Όταν συνδυάζει το αυθαίρετως δημοτικίζον *η γλαυκότη* με το αρχαιοπρεπές *του αιθέρος*, δεν κάνει τίποτε άλλο από αυτό που από τη στιγμή της λυρικής ωριμότητάς του και εξής έθεσε ως ποιητικό σκοπό του: να παγιώσει τον λυρικό λόγο του *in modo misto genuino*, δηλαδή να πραγματώσει την εγγελιανής κοπής σύνθεση μεταξύ κλασικού και ρομαντικού *σε είδος μιχτό αλλά νόμιμο*. Και εδώ –αλλά και αλλού– το επιτυγχάνει πολλαχώς. Εδώ με αυθαίρετη μείξη δημοτικών και λόγιων στοιχείων, αλλά και με τη διαίρεση του πράγματος *ουρανός* σε ιδιότητα χρώματος (: *η γλαυκότη*) και σε ποιότητα ύλης (: *του αιθέρος*). Έτσι ο ιταλικός *cielo* είναι στα ελληνικά η ιδιότητα του σιέλ χρώματος

που έχει ο αιθέρας και που σιγά-σιγά *s'imbruna*, δηλαδή *μαυρίζει*. Στο σολωμικό μετάφρασμα δεν μαυρίζει γενικώς ο ουρανός, αλλά ειδικώς και κατ' ακρίβειαν η γλαυκότητα του αιθέρος. Κι εκεί που τα ιταλικά ξανάλεγαν έστω και ποιητικώς μια γνωστότατη παγιωμένη μεταφορά, ο Σολωμός φέρνει στο ποιητικό προσκήνιο μια πρωτότυπη και νεότευκτη μεταφορά, και δη μέσω μετωνυμίας: *η γλαυκότη του αιθέρος μαυρίζει*.

Και γιατί, αλήθεια, ωραΐζει ο Σολωμός στα ελληνικά κάτι που είναι σύνηθες στην ιταλική κοιτίδα του; Αφενός διότι ορέγεται να λέγει πολλαχώς το εν και το ον, και αφετέρου –και ας μας συγχωρηθεί, παρακαλούμε, το ημιαγοραϊόν της έκφρασης– διότι έτσι γουστάρει. Κερματίζει τον υπάρχοντα κόσμο ποιητικώς, μιμούμενος με τον τρόπο του (: *παναπεί αυθαιρέτως*) το μεταστασιανό πρωτότυπο, και το μεταφράζει για να δημιουργήσει τον δικό του. Δημιουργεί δε το δικό του αναφερόμενος σε αιτήματα ποιητικής που ο ίδιος έχει επιλέξει να θέσει στον εαυτό του: να γράφει σε είδος μυχτό αλλά νόμιμο. Ως μεταφραστής οικειοποιείται, με άλλα λόγια, ο Σολωμός το σώμα ενός ξένου κειμένου για να φτιάξει ένα δικό του: για να πει με λόγια και με ήθος δικό του στα ελληνικά τα λόγια που είχε πει ο *Metastasio* κατά το ήθος του στα ιταλικά. Και όταν επιτελεί το μετάφρασμα, αναδεικνύεται σε μεταφράστορα.

Από τον ευκαιριακό, αλλά τόσο σημαίνοντα μεταφραστή Σολωμό μπορούμε να περάσουμε στον συστηματικότερο μεταφραστή Λορέντζο Μαβίλη, άριστο μαθητή του πρώτου. Στα μεταφράσματα του Μαβίλη συγκαταλέγεται ένα ποίημα του Ερρίκου Χάινε: *Εις τη Μίννα*, που ξεκινάει με τον στίχο: *Τι με νοιάζει πως είναι κελνερίνα*; Ο μεταφραστής εισάγει στα ελληνικά τη λέξη κελνερίνα ως μετάφραση της γερμανικής λέξης *Kellnerin*. Αναρωτιόμαστε: δεν θα μπορούσε, άραγε, να γράψει «γκαρσόννα», «σερβιτόρα», που υπάρχουν στα ελληνικά; Τι τον ώθησε να επιλέξει το «κελνερίνα»; Για να απαντήσουμε στο δεύτερο ερώτημα, που συμπληρώνει το πρώτο, ειλικρινώς μόνο υπόθεση μπορούμε να διατυπώσουμε, αφού αυθεντική γνώση δεν έχουμε. Αυτή η υπόθεση/απάντηση είναι μάλιστα σχετικά εύκολη. Ο Μαβίλης επέλεξε την κελνερίνα για τον ίδιο λόγο που κάποιοι εισηγήθηκαν και καθιέρωσαν τις σχετικές χρήσεις γκαρσόννα και σερβιτόρα: διότι οι λέξεις αυτές είναι ξενικής καταγωγής και ελληνοποιήθηκαν. Οι χώροι όπου γινόταν δεκτό να δραστηριοποιούνται γκαρσόνες και σερβιτόρες υπήρξαν κάποια στιγμή και στην Ελλάδα, αλλά απασχολούσαν μόνο γκαρσόνια και σερβιτόρους, άντρες δηλαδή. Οι θηλυκές εκδοχές του επαγγέλματος αυτού ήρθαν πολύ αργότερα. Στη Γερμανία όμως, όπου έζησε πολλά χρόνια ο Μαβίλης, προσπαθώντας να σπουδάσει (για να το πούμε κομπιά), υπήρχαν μπιραρίες, όπου σύχναζε ανελλιπώς και όπου απασχολούνταν και γυναίκες. Στα γερμανικά η «σερβιτόρα» λέγεται *Kellnerin*. Μεταφραστικώς σωστά, επομένως, εξελληνίζει τον όρο ο Μαβίλης: *κελνερίνα!*

Περνάμε σε άλλο παράδειγμα. Στο τέταρτο μέρος του ποιήματος του Λόρκα *Θρήνος για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας* διαβάζουμε τον στίχο: *El otoño vendrá con caracolas*. Η λέξη *caracoles* σημαίνει «κοχύλια». Τι πιο λογικό να μεταφραστεί ο παραπάνω στίχος ως εξής: *Το φθινόπωρο θα 'ρθει με κοχύλια*. Ο Νίκος Εγγονόπουλος τον μετέφρασε ως εξής: *Θε νά 'ρθει το χινόπωρο με τις θαλασσινές του τις μπουρούδες*. Το μετάφρασμα του είναι μεν αναμφισβήτητο μέσα στο σημασιακό πλαίσιο του ισπανικού στίχου, αλλά με τη χρήση των «θε 'να», «χινόπωρο» και «μπουρούδες» και την προσθήκη της λέξης «θαλασσινές» τρέπεται κυριολεκτικώς το κείμενο από μετάφρασμα σε ελληνικό πρωτότυπο. Κρίνουμε δε ότι εκείνο που συντελεί αποφασιστικά στη μετατροπή αυτή είναι η χρησιμοποίηση των «μπουρούδων». Τι είναι η *μπουρού*; Είναι δύο πράγματα: η *σφυρίχτρα* των πλοίων και το μεγάλο *κοχύλι* που χρησιμοποιείται ως τηλεβόας. Η *μπουρού*, λέξη τουρκικής καταγωγής (*boru*), έχει πολιτογραφηθεί και είναι πια ελληνική, από τη στιγμή που τη χρησιμοποιούν ευρύτατα οι ναυτικοί. Ο Εγγονόπουλος, για να μην υπάρχει αμφισβήτηση ως προς το ποια σημασία θέλει να εννοήσει εδώ, προσθέτει την επεξηγηματική λέξη «θαλασσινές» κι έτσι όλοι καταλαβαίνουμε ότι μιλάει για «αχηβάδες», για «κόχυλες», για «κόργιαλους». Ο Εγγονόπουλος, ως μεταφράζον υποκείμενο, προσέφυγε στη χρήση της λέξης αυτής, σίγουρα

όχι επειδή την πέτυχε σε κάποιο λεξικό ή για να ξενίσει, αλλά επειδή ανήκε στο προσωπικό του λεξιλόγιο τόσο ως Κωνσταντινουπολίτη όσο και ως θαλασσαναθρεμμένου. Ο μεταφραστής, όταν μεταφράζει, εκτός όλων των άλλων, μεταφέρει και τον εαυτό του – για να μην πούμε ότι πρωτίστως αυτό κάνει, όπως ήδη προείπαμε και όπως θα μας δοθεί η ευκαιρία να αναπτύξουμε σε οικεία θέση παρακάτω. Επιπροσθέτως συμπληρώνουμε ότι η λέξη *μπουρού* έχει περάσει και στην ποίηση. Πρόχειρα μας έρχεται στον νου το ακόλουθο τετράστιχο από *Τα ρω του έρωτα* του Οδυσσέα Ελύτη: *Από την άκρη του καιρού / και πίσω απ' τους χειμώνες / άκουγα σφύριζε η μπουρού / κι έβγαιναν οι Γοργόνες*. Η εδώ συμπτωματική αναφορά στον Ελύτη μας φέρνει στο επόμενο και τελευταίο παράδειγμά μας, από τα γαλλικά αυτό.

Όποιος γνωρίζει τον στίχο του Apollinaire *Oh! l'automne d'automne a fait mourir l'été* και τον στίχο του Eluard *Ce jardin donnait sur la mer / Gorge d'ailette*, και διαβάσει τους ακόλουθους δύο στίχους του Οδυσσέα Ελύτη *Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκοτώθηκε το καλοκαίρι και Ο κήπος έμπαινε στη θάλασσα / βαθύ γαρούφαλλο ακρωτήριο*, το πιθανότερο είναι να αναφωνήσει: *Α, τον κλέφταρο! Τους μετέφρασε και τους οικειοποιήθηκε!* Αν θέλουμε να είμαστε συνεπείς με τα προηγούμενως λεχθέντα, θα πρέπει να πούμε ότι εμάς αυτό δεν μας ενοχλεί καθόλου – ίσα-ίσα μας γοητεύει η εν λόγω ποιητική αυθαιρεσία του Ελύτη. Διότι εδώ, στην κάθε περίπτωση από αυτές τις δύο που αναφέραμε, δεν πρόκειται πλέον για μετάφραση, που είναι ποίημα ποιήματος, μίμηση μιμήσεως και εντέλει κλάσμα κλάσματος: εδώ έχουμε μπροστά μας ένα νέο πρωτότυπο που προήλθε από μετάφραση γαλλικών στίχων στα ελληνικά, η οποία μετάφραση μεταφράστηκε περαιτέρω στο εν λόγω πρωτότυπο ως μεταφορά λόγου. Το παρμενίδειο «πολλαχώς» εορτάζει και αγάλλεται και πανηγυρίζει, ακριβώς επειδή η μήτις του μεταφραστή τού εγγυάται την πανουργία και την πραγμάτωση της πολύτροπης νόησης που δημιουργικώς το συνέχει. Και ναι, μέσω του μεταφραστή της ποίησης, το μετάφρασμα γίνεται πρωτότυπο ή, αν –χάριν της πολλαχότητος– το πούμε αλλιώς: το πρωτότυπο βρίσκει νέα γλωσσική (διάβαζε: λογική) πατρίδα.

Η αποφθεγματική διαπίστωση του Genette, την οποία έχουμε ήδη αναφέρει, ότι *ο μεταφραστής, που ως μιμητής μόνο άσχημα πράγματα μπορεί να φτιάξει, πολεμάει συνέχεια να ομορφαίνει τα δημιουργήματά του, γι' αυτό και πάντα στο τέλος φτιάχνει κάτι άλλο*, είναι και αληθινή παραμυθία, αλλά και άλλοθι της αυθαιρεσίας του μεταφραστή. Ως γνωστόν η *Τζοκόντα* είναι και παραμένει μία: οποιαδήποτε άλλη πλην αυτής του Λεονάρντο ντα Βίντσι είναι «άλλο». Αφού και ο μεταφραστής δεν μπορεί να γίνει αληθινός –ας πούμε– Goethe ή Neruda, όταν μεταφέροντας τον λόγο τους τον κερματίζει άσχημα, ας φτιάχνει, τέλος πάντων, κάτι που να καλλύνει το εξ ορισμού άσχημο, κι ας είναι άλλο: άλλη *Τζοκόντα*. Αυτό το *aliud* ας είναι ο εαυτός του... ο κατά το δυνατόν καλύτερος εαυτός του, και το μίμημά του ας είναι το καλλίστευσμά του στην επικράτεια του κερματισμένου λόγου: μια άλλη «Τζοκόντα», αλλά εν πάση περιπτώσει *Τζοκόντα*. Και τούτο γιατί η μετάφραση ως κλασματική μήτις επιτρέπει πολλαχώς τη φαντασιακή αναφορά του μεταφραστή στον ενιαίο λόγο και στη μία αλήθεια, κατά μίμηση της οποίας γεννήθηκε η ίδια η ποίηση.

Κατόπιν των ανωτέρω, επόμενο είναι ότι οφείλουμε να ασχοληθούμε με το εν λόγω μεταφραστικό *aliud*. Αν κοιτάξουμε φιλοσοφικά το αποτέλεσμα της μετάφρασης, είμαστε υποχρεωμένοι να παραδεχθούμε ότι το μετάφρασμα, ως «άλλο», δεν μπορεί να είναι «ταυτόν» – είναι αναμφισβήτητα «θάτερον». Πρόκειται, πάντως, για ένα περίεργο «θάτερον», από τη στιγμή που διαπιστώνουμε ότι η όποια διαφορά του από το «ον» του πρωτοτύπου δεν είναι εντελώς αποκομμένη από ό,τι θα το έφερνε στα όρια του «ταυτού». Το επαναλαμβάνουμε: είναι όντως μια άλλη «Τζοκόντα», αλλά εν πάση περιπτώσει *Τζοκόντα*.

Το *Ταξίδι στο Βυζάντιο*, ως τίτλος που επέλεξε ο Γιώργος Σεφέρης, για να μεταφράσει ένα γνωστότατο ποίημα του Yeats, διαφέρει όντως σε πολλά (και θα μιλήσουμε γι' αυτά αμέσως) από το πρωτότυπο [Sailing to Byzantium](#) και, άρα, είναι θάτερον: δηλαδή είναι άλλο και είναι διαφορετικό· πλην όμως εκεί ο ποιητής-μεταφραστής αρθρώνει

τουλάχιστον την πρόθεση να προαγάγει την ταυτότητα –αν μας επιτρέπεται να πούμε: *μια κάποια ταυτότητα*, κυρίως ως *ανταπόκριση*, ως *correspondence*– του μεταφράσματος με το πρωτότυπο / ξένο κείμενο. Αυτό όντως υπάρχει και θα εξακολουθήσουμε να λέμε ότι υπάρχει ακόμα και όταν θα έχουμε καταθέσει τις ενστάσεις μας. Κατά πρώτον, το sailing δεν σημαίνει ταξίδι· στην καλύτερη εκδοχή θα μπορούσε να σημαίνει ταξίδι διά θαλάσσης, αλλά και πάλι δεν θα ακριβολογούσαμε – θα επρόκειτο, επίσης, για κάτι άλλο, θάτερον. Ομοίως θάτερον είναι, κατά δεύτερον, ότι το στο Βυζάντιο απλώς ανταποκρίνεται εν μέρει στο τοByzantium, καθώς δεν συμπίπτουν πάντοτε οι χρήσεις και οι σημασίες του «στο» και του το στα ελληνικά και στα αγγλικά αντίστοιχα – ούτε είναι ίδιο το εύρος τους. Στοιχειώδη αγγλικά αν γνωρίζει κανείς, αντιλαμβάνεται χωρίς δυσκολία ή διαμεσολάβηση ότι εδώ πρόκειται για *απόπλου*, δηλαδή για *σαλπάρισμα* (sailing) με *προορισμό* (to) το *Βυζάντιο* (Byzantium). Αντίθετα, το «Ταξίδι στο Βυζάντιο» μπορεί να αναγνωσθεί και ως ότι *το ταξίδι στο Βυζάντιο έχει ήδη γίνει*, ενώ στο πρωτότυπο είναι σαφές ότι *ίσως δεν έχει ακόμα ξεκινήσει ή αν έχει ξεκινήσει δεν έχει σίγουρα τελειώσει, και είμαστε ακόμα στο αρμένισμα*.

Μακριά από εμάς η ύβρις να χρεώσουμε σε έναν ποιητή του ύψους του Σεφέρη άγνοια της αγγλικής ή/και αστοχία ως προς την εξεύρεση σημασιακών αντιστοιχιών στην ελληνική. Μια μετάφραση του στυλ *Απόπλους / Σαλπάρισμα / Αρμένισμα προς το Βυζάντιο*, αν και είναι ορθή, είναι ομολογουμένως εντελώς ακαλαίσθητη. Ο μεταφραστής, για να αποδώσει τον απλό μεν στην κατανόηση, αλλά στρυφνό στη μετάφρασή του αγγλικό τίτλο, επιλέγει το κατά την άποψή του πλησιέστερο αποτέλεσμα, που δεν θα ελέγχεται στη γλώσσα αφίξεως /στόχο για τίποτα άλλο, εκτός από σημασιακή ακρίβεια. Επειδή όμως στον τομέα αυτό, τον πρώτιστο, τα πράγματα είναι πάντοτε δυσχερή, γι' αυτό και ο μεταφραστής πασχίζει να μεταφέρει με όση ασφάλεια του επιτρέπεται το τι ενός όντως στρυφνού ως προς την απόδοσή του στα ελληνικά τίτλου. Ναι, όντως, ο Σεφέρης μεταφέρει το κατά τη γνώμη μας minimum του τίτλου του Yates. Αλλά αυτό –εδώ θέλουμε να σταθούμε, γιατί αυτό ακριβώς θέλουμε να επισημάνουμε– είναι ένα aliud που συγκρατεί στοιχεία ταυτότητας. Είναι, δηλαδή, μια κάποια άλλη Τζοκόντα.

Εδώ πρόκειται ασυζητητί, βεβαίως, για στοιχεία περιεχομένου. Γιατί το τονίζουμε αυτό; Γιατί το περιεχόμενο στην ποίηση δύσκολα μεταφέρεται – δύσκολα μεταγγίζεται από το υπό μία έννοια πάντα ηλικιωμένο σώμα του πρωτοτύπου στα νεότερα αγγεία του μεταφράσματος. Η ποίηση δεν είναι μόνο γλώσσα μέσα στη γλώσσα (όπως συμβαίνει κατά κανόνα με την πεζογραφία και το δοκίμιο), ούτε συνδέεται με τη γλώσσα σε ορισμένη περίπτωση και χρήση (όπως συμβαίνει κατά κανόνα με το θέατρο): η ποίηση είναι κατ' αποτέλεσμα γλώσσα έξω από τη γλώσσα, είναι γλώσσα που υπάρχει και λειτουργεί επέκεινα της γλώσσας, ακόμα και αν βασίζεται στα πλέον κοινά γλωσσικά στοιχεία. Προς απόδειξη των γραφομένων παραθέτουμε αμέσως παρακάτω δύο χαρακτηριστικότερα παραδείγματα.

La terre est bleue comme une orange, γράφει ο Eluard. *Η γη είναι μπλε σαν πορτοκάλι* – αυτή είναι μια παραδεκτή μετάφραση, που μπορεί να μεταδώσει την αλήθεια του περιεχομένου, μόνο αν διαβαστεί σωστά, παρόλο που δεν υπάρχουν σημεία στίξεως ή, μάλλον ακριβώς γι' αυτό. *A las cinco de la tarde* είναι ο πασίγνωστος στίχος του Λόρκα. Η μετάφραση του Νίκου Γκάτσου *Στις πέντε η ώρα που βραδιάζει* συσκοτίζει (ας μας επιτραπεί το λογοπαίγνιο) τα πράγματα, καθώς η ισπανική λέξη tarde δεν συμπίπτει απολύτως με το ελληνικό βράδυ· ένα μέρος του, βεβαίως, γενικά μιλώντας και με τη βοήθεια ενός λεξικού, σημαίνει και αυτό, αλλά συνάμα σημαίνει και μέρος της ημέρας που η ελληνική γλώσσα το έχει κωδικεύσει ως απόγευμα ή απομεσήμερο, και αυτό εννοεί ο Λόρκα εδώ.

Αν το περιεχόμενο είναι δύσκολο να μεταφερθεί, μιας και ανάγεται στην ουσία του πρωτοτύπου ποιήματος όπως ζει και λειτουργεί στη γλώσσα αφετηρίας / πηγή, η μεταφορά της μορφής του ποιήματος είναι διπλά δύσκολη. Και η δυσκολία μεγαλώνει ακόμη περισσότερο, αν λάβουμε υπόψη ότι η εξωτερική μορφή του ποιήματος πρέπει οπωσδήποτε να μεταφερθεί – πρέπει οπωσδήποτε να μεταφραστεί: ένα σονέτο πρέπει να παραμείνει

σονέτο και στο μετάφρασμα, να έχει μέτρο και ομοιοκαταληξίες εκεί που απαντούν και όπως απαντούν στο πρωτότυπο ποίημα. Αλλά και η εσωτερική μορφή του ποιήματος πρέπει να μεταφράζεται: τα σχήματα λόγου και διανοίας, τα ηχητικά αποτελέσματα, τα λογοπαίγνια και οτιδήποτε άλλο συνιστά την εσωτερική μορφή του ποιήματος πρέπει να βρίσκει εκφραστική διέξοδο και στο μετάφρασμα.

Μα αυτό είναι δύσκολο, ακούμε καθαρά τις διαμαρτυρίες. Μα αυτό το είπαμε ήδη, απαντάμε στις διαμαρτυρίες. Και συμπληρώνουμε: και δη είναι πολύ δύσκολο, πάρα πολύ δύσκολο. Αλλά, προσοχή: από τη στιγμή που η μετάφραση είναι έργο μεταφραστή, άρα και η δυσκολία σχετικοποιείται, καθώς είναι καθαρώς υποκειμενική. Ίδου δε τι ακριβώς εννοούμε: Όλοι μπορούμε να τρέχουμε γρήγορα (όσο πιο γρήγορα μπορεί ο καθένας μας) τα 100 μέτρα, αλλά κάποιιοι είναι πολύ γρήγοροι και κάποιιοι πάρα πολύ γρήγοροι: κάποιιοι, μάλιστα, είναι αθλητές ταχύτητας και κάποιιοι από αυτούς είναι και πρωταθλητές. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τη μετάφραση της ποίησης ως ποίησης. Η όποια δυσκολία είναι μόνον υποκειμενική, και μόνο με ήθος και συνείδηση αθλητή-μεταφραστή αίρεται. Να γιατί ο μεταφραστής της λογοτεχνίας, ιδίως δε της ποίησης, είναι μεταφράστωρ.

Το σημείο αυτό κρίνουμε μάλιστα ότι είναι ο καλύτερος τόπος για να αναφέρουμε έναν στοχασμό του Paul Valéry που αφορά την ουσία της ποίησης: *Και ο ίδιος ο ποιητής όταν συνθέτει το πρωτότυπο ποίημα είναι ένα είδος μεταφραστή, καθώς μεταφράζει σε ποίηση την πραγματικότητα, που ο ίδιος αντιλαμβάνεται όπως την αντιλαμβάνεται*. Και αφού το αναφέραμε, συμπληρώνουμε: Δεν πρόκειται ούτε για ευκαιριακή ρήση ούτε για σόφισμα. Ο στοχασμός του Valéry εντοπίζεται στον σκληρό πυρήνα της ποίησης. Ο ποιητής, προσλαμβάνοντας τη γύρω του και τη μέσα του πραγματικότητα (την αντικειμενική και την υποκειμενική κατάσταση των πραγμάτων, ήτοι), *ποιεί*, δηλαδή *δημιουργεί* από τον άμορφο λόγο μορφές λογικές, τουτέστιν τύπους/καλούπια, τα οποία έρχεται κατόπιν και τα γεμίζει με ό,τι αντιλήφθηκε και όπως το αντιλήφθηκε. Αυτό που αντιλήφθηκε στην αρχή ο ποιητής είναι το πρωτότυπο: το πώς αντιλήφθηκε και πώς μορφοποίησε έπειτα την πρωτότυπη αντίληψή του είναι το μετάφρασμά του: το ποίημα, δηλαδή, δεν είναι τίποτε άλλο παρά το μετάφρασμα που επιτελεί ο ποιών ποιητής. Η άποψη αυτή θα μπορούσε δε υπό μία έννοια να συσχετιστεί με την παμμεταφραστική άποψη, όπως αυτή ορίζεται από τον Steiner στο *Μετά τη Βαβέλ* (1975 [2004]).

Ας μας επιτραπεί να σημειώσουμε εδώ τον ακόλουθο στοχασμό του Διονυσίου Σολωμού: *Πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβει ο νους, κι έπειτα η καρδιά θερμά να αισθανθεί ό,τι ο νους εσνέλαβε*. Τον στοχασμό αυτό τον αναφέρουμε συμπληρωματικά προς τον στοχασμό του Valéry, επειδή φανερώνει την κατ' ουσίαν μεταφραστική διαδικασία που υποτείνει την ποίηση ως δημιουργική διαδικασία. Αλλά όχι μόνο γι' αυτό. Τον σημειώνουμε, για να έχουμε περισσότερες της μίας αφετηρίες που μας επιτρέπουν να υποστηρίξουμε τη μεταφρασιμότητα της ποίησης. Αν η μετάφραση αποτελεί εν γένει όρο της δημιουργίας των ποιημάτων, δεν υπάρχει κανένας λόγος που να αποκλείει το αντίστροφο: τη μετάφραση ενός ήδη αρθρωμένου (του αρχιμεταφρασμένου) θα λέγαμε μιμούμενοι την ορολογία του Genette) ποιήματος σε κάποια άλλη γλώσσα.

Όταν έχουμε πλέον πει αυτό και έχουμε ήδη καθαρίσει το τοπίο από άχρηστες παρεμβολές, όπου τα στοιχεία του περιεχομένου συγχέονται με μορφικές επιλογές και τα άκρως επουσιώδη ανακατεύονται με γενικολογίες του στυλ «ακόμα και αν μεταφράζεται η ποίηση, μεταφράζεται πολύ δύσκολα», τότε έχουμε καταφέρει να μετρήσουμε ποιες είναι οι επικράτειες του πρωτοτύπου και του κάθε μετάφρασματός του και πώς ασκούν τα εντεύθεν όποια δικαιώματά τους το καθένα. Ναι, πατρίδα του ποιήματος είναι η γλώσσα, στην οποία έχει γραφτεί. Ναι, σε οποιοδήποτε άλλη γλώσσα το ποίημα είναι όντως ξενιτεμένο. Αλλά από πότε, αλήθεια, απαγορεύεται να ξενιτεύονται τα ποιήματα; Όταν επιτρέπεται η μετανάστευση των ανθρώπων (οφειλόμενη στο περίφημο φιλαπόδημο της ανθρώπινης φύσης), μπορεί να εμποδιστεί ποτέ η μετανάστευση των έργων των ανθρώπων; Επιτρέπεται ποτέ το μείζον και

συνάμα απαγορεύεται το έλασσον του ιδίου πράγματος; Όχι, βέβαια! Θα το πούμε αφοριστικά, αλλά και διαφωτιστικά: όταν με οποιαδήποτε αιτιολογία απαγορεύεις τη μετάφραση, είναι το ίδιο σαν να καταργείς από τη Φυσική τη δυναμική· είναι σαν να θεωρείς ότι υπάρχει μόνο η στατική· και ταυτόχρονα, βεβαίως, εμφιατικά δηλώνεις ότι αγνοείς το πιο γνωστό πράγμα: ότι το όποιο στατικό αποτέλεσμα έχει επέλθει (το οποίο και υποστηρίζεις) επήλθε ακριβώς ως αποτέλεσμα προηγηθείσας δυναμικής διαδικασίας.

Κατόπιν των ανωτέρω πρέπει να συμφωνήσουμε ότι ο μεταφραστής της ποίησης –ο αληθινός μεταφράστωρ– δεν μεταφράζει απλώς ένα κείμενο από μια γλώσσα σε μιαν άλλη. Ναι μεν αυτό *εντέλει* κάνει, αλλά, προτού φθάσουμε σε τούτο το *εντέλει*, γνωρίζουμε πλέον ότι είναι ανάγκη να ακολουθηθούν εκ μέρους τού μεταφραστή όλα τα βήματα μιας *βασανιστικής* (δηλαδή *ελεγκτικής*) διαδικασίας, που καθιστά νόμιμη τη μετανάστευση του ποιήματος από την επικράτεια του πρωτοτύπου / ξένου κειμένου στην επικράτεια του μεταφράσματος. Ότι και αν επιτελέσει ο μεταφραστής ενός ποιήματος είναι *εντέλει* υποχρεωμένος να ομολογήσει τη δημιουργία ενός εξ ολοκλήρου διαφορετικού ποιήματος, όπου μέσα στο υποχρεωτικό καλούπι της μορφής πρέπει να χωρέσει στη γλώσσα αφίξεως / στόχου (και με τους νόμους της γλώσσας αφίξεως / στόχου) το περιεχόμενο του πρωτοτύπου, που, όπως έχουμε τονίσει, είναι ένα μετάφρασμα εκ μέρους του ίδιου του ποιητή στη γλώσσα του. Αν, λοιπόν, ο ποιητής, ποιών το πρωτότυπο, είναι μία φορά μεταφραστής, ο μεταφραστής της ποίησης, μεταφράζοντας το πρωτότυπο / ξένο κείμενο, είναι δύο φορές μεταφραστής! (Υπενθυμίζουμε ότι περί της *διπλής μιμήσεως* στη μετάφραση έχουμε κάνει ήδη λόγο.)

Αλλά, αφού τα πράγματα έχουν πλέον έτσι, τότε το τελευταίο που πρέπει να μας απασχολεί είναι το κατά πόσον στη μετάφραση της ποίησης μπορεί να αποτελεί κυρίαρχο ζητούμενο η ακεραιότητα του νοήματος, με άλλα λόγια: να μεταφερθούν τα πάντα από το πρωτότυπο στο μετάφρασμα και να λειτουργούν όπως ακριβώς λειτουργούν στο πρωτότυπο. (Αλλά αυτό, αν σκεφθούμε αυστηρά τα πράγματα, κανονικά δεν είναι καν ζητούμενο ούτε στις λεγόμενες *ειδικές μεταφράσεις*, όπου τον τόνο τον δίνει η άρθρωση της πρακτικής πληροφορίας, και όλα τα άλλα έπονται. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν είναι του παρόντος για να συζητηθεί...) Αφού, λοιπόν, στη μετάφραση της ποίησης δεν μπορεί να αποτελεί κυρίαρχο ζητούμενο η ακεραιότητα του νοήματος, τότε να το πούμε ευθέως, χωρίς να μασάμε τα λόγια μας: σε κάθε μεταφορά υπάρχει (μια κάποια) απώλεια. Η δυναμική των πραγμάτων και δημιουργεί και αιτιολογεί τις απώλειες. Απώλεια συνιστά και η φθορά που υφίστανται τα πράγματα μέσα στον χρόνο, ακόμα και σε κατάσταση στατική. *Η μετάφραση είναι δυναμική μεταφορά πράγματος χρονισμένου, και μάλιστα πράγματος μη υλικού.* Άρα, η απώλεια είναι –θα λέγαμε– «εγγυημένη».

Η μεταφραστική ιστορία, όπως γράφεται στα πεδία της ποίησης, δεν διαφέρει καθόλου ως προς τον τρόπο της από την ανάλογη ιστορία που γράφεται στο εν γένει πεδίο των ιδεών και όλων των περί ανθρώπου επιστημών. Η κάθε μετάφραση ποιητικού κειμένου είναι μια ψηφίδα της ιστορίας του σε μια νέα πατρίδα. Συμβαίνει πολλές φορές να είναι και η μοναδική. Αλλά αυτό καθόλου δεν αποκλείει να στοιχειοθετεί απλώς την αρχή· να συνιστά μιαν αναμονή σε κάποιο κτίριο που θα υψωθεί και άλλο. Ας φέρουμε στον νου μας πόσες μεταφράσεις του [Φάουστ](#) του Γκαίτε ή της [Θείας Κωμωδίας](#) του Δάντη υπάρχουν στα ελληνικά. Εδώ δεν τίθεται καν θέμα ποιότητας, αν οι μεταγενέστερες μεταφράσεις, οι *αναμεταφράσεις*, είναι «καλύτερες» από τις προγενέστερες. Δεν υπάρχει στη λογοτεχνία τέτοιος κανόνας. Γιατί αν εξετάζονταν τα πράγματα έτσι, τότε, εν πάση περιπτώσει, κανείς ποιητής δεν μπορεί να είναι «καλύτερος» από τον πρώτο, από τον πατέρα της ποίησης, από τον Όμηρο. Άρα ας μην επιμένουμε καθόλου πάνω σε αυτό το επιχείρημα, που δεν είναι επιχείρημα. Κανονικά η βελτίωση ή η αριστοποίηση των μεταφράσεων (και πώς, αλήθεια ορίζονται αυτές εκ των προτέρων;) δεν θα πρέπει να συνιστά ούτε καν προσμονή των ανθρώπων, αν χωνέψουμε το ότι η μετάφραση –ναι το έχουμε ξαναπεί πολλές φορές– δεν είναι τίποτε άλλο πάρεξ έργον μεταφραστή. Το ότι η μετάφραση του πρώτου μέρους του

Φάουστ, που εκδόθηκε το 1916 ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, είναι, κατά τη γνώμη μας, τόσο σημαντική στην ελληνική γραμματεία, ώστε δικαίως να επαινείται από όλους και να θεωρείται «αξεπέραστη», δεν ορθώνει εμπόδιο σε κανέναν μεταφραστή να καταπιαστεί με νέα μετάφραση του συγκεκριμένου έργου. Και, ευτυχώς, η ιστορία μας διδάσκει και οι εγγραφές της Εθνικής Βιβλιοθήκης πιστοποιούν ότι υπήρξαν και άλλες μεταφράσεις του έργου αυτού.

Αλλά, αφού οι διαδοχικές μεταφράσεις ενός ποιητικού πρωτοτύπου, δεν συντελούν στο να βελτιώνεται αναγκαστικά το μετάφρασμα (αυτό το γράφουμε υποχωρώντας προς στιγμήν στην αντίληψη ότι μπορεί να υπάρχει γενικό μετάφρασμα και να μην αποτελεί παραγωγή του καθέκαστον μεταφραστή), τότε γιατί να επιτελούνται; Το ερώτημα ακούγεται εύλογο. Η πρώτη απάντηση (που είναι ίσως και η τελευταία) εστιάζει στο ότι κανείς μεταφραστής δεν μπορεί να γνωρίζει ποτέ εκ των προτέρων το ποιοτικό αποτέλεσμα της εργασίας του. Καλά-καλά δεν μπορεί να το αποτιμήσει, ούτε όταν έχει επιτελεσθεί το μετάφρασμά του. Άρα, καλώς μεταφράζονται ποιητικά έργα που έχουν ήδη μεταφραστεί από άλλους. Στο μεταφράζον υποκείμενο και μόνο σε αυτό πέφτει –το υπενθυμίζουμε για πολλοστή φορά– το βάρος της μετάφρασης. Γι’ αυτό και το κάθε μετάφρασμα –αυτή είναι δεύτερη και σωστή απάντηση– είναι μια πρόταση αναπροσαρμογής του πρωτοτύπου / ξένου κειμένου στα κρατούντα στη νέα γλωσσική πατρίδα του ήθη – προσαρμογή που γίνεται / προτείνεται από κάποιον μεταφραστή. Έτσι, φέρ’ ειπείν, ο Κωστής Παλαμάς μάς πρότεινε μια προσαρμογή της *Λίμνης του Λαμαρτίνου*, ο Γιάννης Ρίτσος των *Δώδεκα* του Αλέξανδρου Μπλοκ, και η Δανάη Στρατηγοπούλου του *Γενικού Ασματος* του Πάμπλο Νερούδα. Κάθε τέτοια προσαρμογή που γίνεται ως μετάφραση ενός ποιήματος είναι ένα μνημείο: το πρωτότυπο μνημειώνεται και σε άλλη γλωσσική επικράτεια από τη δική του. Αλλά, και πέραν τούτου, μιας και φθάσαμε ως εδώ ξεκινώντας από την ποιότητα, κάθε τέτοια προσαρμογή που ορίζει μια νέα εκδοχή καθόλου δεν αποκλείεται να βελτιώνει το ίδιο το πρωτότυπο / ξένο κείμενο. Στη μεταφραστική συνάρτηση πρέπει να λαμβάνουμε συνεχώς υπόψη και το στοιχείο εκείνο που έχουμε χαρακτηρίσει ως κατ’ αρχήν σταθερά: το πρωτότυπο / ξένο κείμενο. Γι’ αυτό και κάθε μετάφραση φωτίζει πλευρές της σταθεράς του πρωτοτύπου / ξένου κειμένου.

Άρα πρέπει να πάψει η προκατάληψη για την κατωτερότητα των μεταφράσεων που όλη κι όλη η θεωρητική της βάση δεν είναι τίποτα παραπάνω από το ιταλικό λογοπαίγνιο traduttore-traditore / μεταφραστή-προδότη. Ο μεταφραστής της ποίησης –το έχουμε ήδη αποδείξει– δεν είναι ένας απλός γλωσσικός διαμεσολαβητής ανάμεσα σε δύο ποιητικές κουλτούρες. Όταν αποδεχόμαστε ότι κάθε μετάφραση φωτίζει πλευρές του πρωτοτύπου, δεχόμαστε συνάμα και το ότι το μεταφράζον υποκείμενο, ως νέο υποκείμενο της γραφής που μετέχει στην ποιητική και την επικοινωνιακή πράξη, είναι συνδημιουργός του πρωτοτύπου / ξένου κειμένου, και δη αυτόνομος. Όταν ένα πρωτότυπο ποίημα μεταφράζεται ή/και αναμεταφράζεται, στην ουσία ξαναγράφεται: ξαναγράφεται σε άλλη γλώσσα και με τα λόγια και το γλωσσικό ήθος του νέου του συγγραφέα.

Να γιατί επιμένουμε μετ’ επιτάσεως ότι η μετάφραση ενός ποιήματος είναι ένα άλλο ποίημα που δημιουργείται με αφορμή το πρωτότυπο, που, όπως, έχουμε επανειλημμένως πει, υπήρξε και αυτό προϊόν μετάφρασης. Σε μια διπλή μεταφραστική διαδικασία, λοιπόν, εκείνο που πρέπει να απασχολήσει τον νου μας, όταν *βασανίζει*, όταν *ελέγχει* τη μετάφραση της ποίησης, είναι τούτο: κατά πόσον η αυτόνομη μετάφραση της ποίησης είναι ισότιμη ποιητική / καλλιτεχνική δημιουργία με την πρωτότυπη.

Ο κάθε μεταφραστής της ποίησης παράγει ένα μίμημα του πρωτοτύπου στη γλώσσα αφίξεως / στόχο ακολουθώντας το ήθος του ποιητή και προσαρμόζοντάς το στο ήθος της γλώσσας του, όπως αυτός την προσλαμβάνει και όπως προσωπικά τη χρησιμοποιεί. Εδώ έγκειται η όλη αξία της μετάφρασης της ποίησης: στο ότι ένα μεταφράζον υποκείμενο γίνεται έτσι νέο συγγραφέον υποκείμενο ενός ήδη γνωστού πρωτοτύπου / ξένου κειμένου· και το

εκάστοτε παραγόμενο μετάφρασμα είναι στην ουσία νέο πρωτότυπο, όχι μόνο επειδή έρχεται –κατά τα προηγηθέντα– να φωτίσει πλευρές της σταθεράς του πρωτοτύπου, αλλά και επειδή παρακολουθεί τη βιοτική πορεία του πρωτοτύπου στην επικράτεια μιας άλλης γλώσσας. Το κάθε μετάφρασμα συστήνει ιστορία τόσο για το πρωτότυπό του, όσο και για το ίδιο ως νέο πρωτότυπο του αρχιπρωτοτύπου του. Δεν είναι καθόλου λίγο αυτό, και ας μην υποτιμάται καθόλου. Η μετάφραση του *Φάουστ* από τον Χατζόπουλο, αν είναι όντως –όπως συνήθως λέγεται και επαναλαμβάνεται, αλλά όχι πάντοτε με συνείδηση των λεγομένων– ανεπανάληπτη και αξεπέραστη είναι για το ότι μέσω της γλωσσικής μορφής (διάβαζε: μέσω της μεταφραστικής ηθικής), με την οποία επιτελέστηκε, άνοιξε στην ουσία δρόμους όχι μόνο για την ουσιαστική επιβολή του (λελογισμένου και μόνου ανθεκτικού) δημοτικισμού στην ποίηση, αλλά και για την διάνοιξη υφολογικής κοίτης στη χώρα της ελληνικής γραμματείας, στην οποία κύλησε όλο το υστεροπαλαμικό ρεύμα που παρήγαγε έργα σαν αυτά του Κώστα Βάρναλη και του πρώιμου Γιάννη Ρίτσου. Δεν είναι και λίγο.

Λέγεται ότι ο μεταφραστής της ποίησης πρέπει να είναι ο ίδιος ποιητής. Αυτό ως αφορισμός ακούγεται καλό, ανεκτό και παραδεκτό. Στην πραγματικότητα, όμως, είναι ρήση κενή περιεχομένου, και μάλλον ως προληπτικό ξόρκι λέγεται, παρά για να επικοινωνήσει κάποια αναντίλεκτη αλήθεια ή, έστω, κάποιο καλλιτεχνικό αίτημα. Ο τίτλος του ποιητή δεν απονέμεται ποτέ από κανέναν – όσο και αν το βασανίσουμε το πράγμα, αυτό ισχύει και όχι κάτι άλλο. Άρα η ποίηση δεν έχει να κάνει με στοιχεία επισημότητας. Όσοι χρησιμοποιούν τον εν λόγω αφορισμό θέλουν να πουν ότι μεταφράσεις ποιημάτων πρέπει να κάνουν μόνο αναγνωρισμένοι ποιητές. Αυτό εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι διορθώνει τα πράγματα, αλλά δεν είναι τίποτε άλλο από ευάλωτο σόφισμα. Ποιος αναγνωρίζει (και πώς;) κάποιον ως ποιητή; Επειδή ο Quevedo κορόιδευε και εμμέτρως ακόμα τον Gongora, σημαίνει τάχα αυτό ότι ο τελευταίος δεν είναι όχι απλώς αναγνωρισμένος, αλλά μέγας ποιητής; Και για να έλθουμε στα καθ' ημάς: Επειδή ο σολωμικός κύκλος είχε διαγράψει από τις δέλτους της ποίησης τον Ανδρέα Κάλβο, σημαίνει αυτό ότι ποιητής Κάλβος δεν υφίσταται; Οι απαντήσεις στα ερωτήματα, ως εντελώς αυτονόητες, παραλείπονται. Άρα, ποιος είναι ο ποιητής που μόνο αυτός πρέπει να καταπιάνεται με τη μετάφραση των ποιημάτων;

Η απάντηση στο ερώτημα είναι εύκολη και είναι η μόνη αληθής. Ποιητής που (δικαιούται να) μεταφράζει ποίηση είναι όποιος όντως μεταφράζει ποίηση. Εκ του έργου αναδεικνύεται ο μεταφραστής-ποιητής. Και μόλις τελειώσει το μετάφρασμά του είναι πλέον ποιητής-μεταφραστής. Γι' αυτό και στο έργο αυτό κανείς δεν μπορεί να αποκλειστεί από κανέναν. Αλλά γιατί πρέπει κάποιος να ασχοληθεί με τη μετάφραση ποιημάτων; Σε αυτό το ερώτημα, που έχει ουσία, θα μπορούσαν να δοθούν πάρα πολλές απαντήσεις και να ήσαν όλες σωστές. Κρίνουμε ότι μία καίρια και εύστοχη απάντηση είναι αυτή που έδωσε ο καλός ποιητής και καλός μεταφραστής ποιημάτων Τέλλος Άγρας, στο κείμενο του «[Η Ψυχολογία του μεταφραστή](#)». Σύμφωνα με τον ποιητή των *Τριαντάφυλλων μιανής ημέρας* μεταφράζει κάποιος ποίηση χάριν ενός πόθου δωρητικής ανταποδόσεως: ο πόθος της ανταπόδοσης καθορίζεται από τη συγκίνηση που ένιωσε ο μεταφραστής του ποιήματος, όταν το διάβασε στο πρωτότυπο, και του γεννήθηκε η ανάγκη να εκφραστεί μέσω του ποιητικού αναγνώσματός του. Έχοντας γίνει δέκτης της συγκίνησης εκ του πρωτοτύπου ποιήματος επιθυμεί να καταστεί και πομπός της μέσω του μεταφράσματος που εκπόνησε. Εννοείται ότι –όπως προείπαμε– και πλήθος άλλων παραγόντων, κυρίως δε ψυχολογικής τάξεως, μπορούν να επηρεάζουν τη μεταφραστική δράση και τις επιμέρους μεταφραστικές επιλογές του ποιητή που μεταφράζει ποιήματα άλλων. Δεν θα σταθούμε σε αυτούς καθόλου.

Όπως επίσης δεν πρόκειται να σταθούμε σε πασίγνωστα και κοινότοπα πράγματα σχετικά με τον βαθμό γνώσης της γλώσσας του πρωτοτύπου και της αντίστοιχης κουλτούρας εκ μέρους του μεταφραστή. Και δεν θα σταθούμε ακριβώς, επειδή οτιδήποτε και αν γράψουμε δεν θα έχει ισχύ κανόνα, αφού ο αριθμός των εκάστοτε γνωστών και ισχυουσών εξαιρέσεων θα έρχεται να αναιρεί την όποια κανονικότητα. Εκείνο που μπορούμε άφοβα να γράψουμε και να το περιβάλουμε με ισχύ κανόνα είναι μόνο τούτο: δεν υφίσταται

συγκεκριμένη συνταγή προκειμένου να μεταφέρουμε ένα ποιητικό κείμενο από μια γλώσσα σε άλλη γλώσσα. Η διά της χρήσεως ασύμμετρη εξέλιξη των φυσικών γλωσσών μέσα στον χρόνο το μόνο που εννοεί –όσο και αν εκ πρώτης όψεως είναι περίεργο–είναι την ελευθερία του φυσικού ομιλητή μιας γλώσσας, που ενεργεί ως μεταφράζον υποκείμενο, να εκφράζεται τόσο ελεύθερα, ώστε να χτίζει όλες τις ποιητικές μεταφράσεις του στις σημασιακές διχοροπίες που υφίστανται και χαρακτηρίζουν τις σχέσεις των γλωσσών μεταξύ τους. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο μεταφραστής ξέρει ότι τον τελικό λόγο δεν τον έχει ο νους του, αλλά το αφτί του, διότι κυρίως στη μετάφραση της ποίησης δεν πρέπει –όπως χαρακτηριστικά επισήμαινε ο Εμμανουήλ Ροΐδης– «να πικραίνεται η ακοή». Και τούτο, διότι όπως και το πρωτότυπο ποίημα έτσι και το μετάφρασμά του πρέπει να απαγγέλλεται, η δε σωστή απαγγελία δεν επιτρέπει την εκ μέρους του ακροατή είσπραξη κακοφωνίας. Το μετάφρασμα πρέπει –και γι’ αυτόν τον λόγο– να είναι όχι απλώς ένα δεύτερο πρωτότυπο του αρχιπρωτοτύπου, αλλά γενικώς (ήτοι και ανεξαρτήτως του αρχιπρωτοτύπου του) πρωτότυπο το ίδιο.

Γ.Κ.

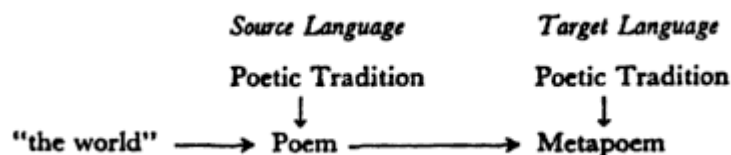
5.3 Περιεχόμενο, μορφή, αισθητική

Η ιδιαιτερότητα της ποιητικής μετάφρασης σχετίζεται, όπως είδαμε, με την ιδιαίτερη φύση του ποιητικού λόγου, ο οποίος είναι έντονα συνδηλωτικός, μεταφορικός, αμφίσημος και ρυθμικός, ανεξάρτητα αν είναι παραδοσιακός ή όχι. Όσοι υπερασπίζονται τη δυνατότητα της ποιητικής μετάφρασης, τη *μεταφρασιμότητα της ποίησης*, δέχονται, εν γένει, όπως είδαμε ήδη, ότι αποδίδουν τη δική τους *ερμηνεία* του ποιήματος με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο, επιδιώκοντας τη δημιουργία νέου πρωτοτύπου: ο Holmes χαρακτηρίζει τη μετάφραση ως *πράξη κριτικής ερμηνείας*, συμπληρώνοντας εντούτοις ότι ορισμένες ποιητικές μεταφράσεις επιδιώκουν να είναι επίσης *ποιητικές πράξεις* (1988: 24). Με τον τρόπο αυτόν, υπογραμμίζει την πολυπλοκότητα της ποιητικής μετάφρασης, την οποία ορίζει ως συνδυασμό κριτικής και ποιητικής δραστηριότητας –παρότι δεν θεωρεί ότι μόνο οι ποιητές μπορούν ή πρέπει να μεταφράζουν ποίηση– συν ορισμένες δεξιότητες που δεν ανήκουν σε κανένα από τα δύο πεδία: ο μεταφραστής, ο *μεταποιητής* όπως τον ονομάζει, που παράγει τη μετάφραση, το *μεταποίημα*,

προσπαθεί όπως ο κριτικός να κατανοήσει όσο καλύτερα γίνεται τα στοιχεία του ξένου ποιήματος, σε σχέση με το συνολικό έργο του ποιητή, τις λογοτεχνικές παραδόσεις της κουλτούρας-πηγής και τα εκφραστικά μέσα της γλώσσας πηγής. Όπως ο ποιητής, θα προσπαθήσει να εκμεταλλευτεί τις προσίδιες δημιουργικές δυνάμεις του, τις λογοτεχνικές παραδόσεις της κουλτούρας-στόχου και τα εκφραστικά μέσα της γλώσσας-στόχου, προκειμένου να δημιουργήσει ένα αντικείμενο λόγου που θα είναι εμφανώς, ούτε λίγο ούτε πολύ, ένα ποίημα. Διαφέρει με άλλα λόγια από τον κριτικό στο πώς χρησιμοποιεί τα αποτελέσματα της κριτικής ανάλυσής του· και από τον ποιητή ως προς το από πού αρύεται την πρώτη ύλη της στιχουργικής του (*ibid*: 11).

Κατά τον Holmes, *ομεταποιητής* (ενδιαφέρουσα η συνδήλωση του όρου στα ελληνικά) κρίνεται με βάση αυτές τις τρεις ικανότητες, κριτικής ερμηνείας, ποιητικής δεξιότητας και, κατά τον Jiří Levý τον οποίο αναφέρει ο Holmes, ορθής λήψης αποφάσεων,

μέσα από την ανάλυση και την αντιμετώπιση των αντιπαραθέσεων ανάμεσα στις διαφορετικές νόρμες και συμβάσεις στις δύο γλώσσες και κουλτούρες (*ibid*: 11-12). Αυτόν τον περίπλοκο δεσμό που συνιστά το *μεταποίημα*, όπως δημιουργείται ως πολυπαραγοντικός και πολύπλοκος δεσμός όλων των προαναφερθέντων, ο Holmes τον αποτυπώνει προσφυώς σε ένα σχήμα το οποίο συνδυάζει τα εξής δύο στοιχεία: την αναφορά στον κόσμο, που σχετίζεται τόσο με το ποίημα όσο και με το ποίημα· την ποιητική παράδοση στη γλώσσα-πηγή και τη γλώσσα-στόχο, η οποία σχετίζεται αντίστοιχα με το ποίημα και το μεταποίημα (*ibid*: 25):



Εικόνα 5.3 Το ποιητικό μετάφρασμα ως πολύπλοκος δεσμός κατά Holmes,

https://books.google.gr/books?id=f6mTvPXluf4C&printsec=frontcover&source=qbs_gq_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false

Το σημαντικό ερώτημα σε σχέση με τη μορφή είναι πάντως το όριο της ελευθερίας του μεταφραστή στην απόδοσή της. Ο Holmes θεωρεί ότι υπάρχουν οι ακόλουθες προσεγγίσεις, συναρτώμενες προς τα εκάστοτε πολιτισμικά συμφραζομένα: α. μιμητική (διατήρηση της αρχικής μορφής), β. αναλογική (πολιτισμικό ισοδύναμο), γ. οργανική (το σημασιόμενο λαμβάνει τη δική του ιδιαίτερη μορφή καθώς εκδιπλώνεται η μετάφραση), δ. αποκλίνουσα (δεν υπάρχει σχέση σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου με τη μορφή που προτείνεται). Υπάρχει βέβαια και μια πέμπτη στρατηγική, αυτή της μετάφρασης του στίχου σε πεζό λόγο, λέει ο Holmes, η οποία όμως δεν τίθεται σε συζήτηση εν προκειμένω. Στην πρώτη περίπτωση, ο μεταφραστής διατηρεί τη στιχουργική μορφή του πρωτοτύπου, ασχέτως της λειτουργίας της στην κουλτούρα υποδοχής, π.χ. το ομηρικό δακτυλικό εξάμετρο ή τον αλεξανδρινό στίχο. Στη δεύτερη περίπτωση, επιλέγει μια μορφή που λειτουργεί ισοδύναμα στην κουλτούρα υποδοχής. Για να συνεχίσουμε με το παράδειγμα του δακτυλικού εξαμέτρου, το οποίο αναφέρει άλλωστε κι ο Holmes, αναλογική είναι η μετάφραση του Ομήρου που επιλέγει μια άλλη μετρική μορφή για τον αποδώσει (στην αντίθετη περίπτωση, είναι μιμητική). Ο τρίτος τρόπος δίνει κυρίως βάση στο περιεχόμενο και μέσα από αυτό δημιουργεί μια νέα μορφή, αναλογική ή μιμητική. Τέλος, στην τελευταία περίπτωση η μορφή του ποιήματος δεν προκύπτει από το ποίημα ούτε σε επίπεδο μορφής ούτε περιεχομένου.

Ο André Lefevere, στο πολύ γνωστό έργο του *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975), θεωρεί το ποίημα ένα όλον, όπου μετέχουν ποικίλα στοιχεία μορφής, περιεχομένου και αισθητικής και προτείνει, με βάση συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, επτά στρατηγικές για την προσέγγισή της, δίνοντας και αυτός έμφαση στην *απόφαση*, ή καλύτερα στις *αποφάσεις* του μεταφραστή:

- I. Φωνηματική ή ομοφωνική μετάφραση: αναπαραγωγή της «φωνηματικής εικόνας» του ποιήματος.
- II. Κυριολεκτική μετάφραση.
- III. Μετρική μετάφραση: το μείζον είναι η διατήρηση της μετρικής μορφής του ποιήματος (κάτι σαν τη μιμητική στρατηγική του Holmes).
- IV. Μετάφραση σε πεζό λόγο.

- V. Ομοιοκατάληκτη μετάφραση.
- VI. Μετάφραση σε ανομοιοκατάληκτο ιαμβικό πεντασύλλαβο (blankverse).
- VII. Ερμηνεία: η μορφή υποτάσσεται στο περιεχόμενο.

Για να δούμε όμως τις διάφορες τεχνικές που οδηγούν σε συγκεκριμένα ποιητικά μεταφραστικά αποτελέσματα, πέραν των γενικών προσεγγίσεων και στρατηγικών, καλό είναι να εξετάσουμε εκ του σύνεγγυς τις ιδιομορφίες του ποιητικού λόγου. Η Boase-Beier, στο λήμμα “Poetry” της *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2009), απαριθμεί ως διακριτικά στοιχεία του ποιητικού ύφους, όπως λέει, την κατανομή του λόγου σε επίπεδο οργάνωσης, τη χρησιμοποίηση ευφάνταστης γλώσσας και ηχητικών και δομικών σχημάτων, την ερμηνευτική ανοιχτότητα και τη μη πραγματολογική λειτουργία (2009: 195). Η θέση της στοιχίζεται, όπως και η ίδια επισημαίνει, με άλλων μελετητών που θεωρούν ότι η μετάφραση της ποίησης στηρίζεται στην *ανάγνωση* και *ερμηνεία* του ξένου κειμένου, αλλά και στη χρησιμοποίηση συγκεκριμένων στοιχείων της γλώσσας και του πολιτισμού άφιξης / στόχου για την αναδιατύπωσή του (*ibid.*), θέτοντας έτσι το ερώτημα κατά πόσο η ερμηνεία διακρίνεται από τη δημιουργία του νέου ποιήματος και εκθέτοντας τις αντικρουόμενες απαντήσεις (*ibid* : 196).

Συντασσόμενοι με εκείνους που διακρίνουν ανάμεσα στην ερμηνεία και την αναδιατύπωση, υπό την έννοια ότι πρόκειται για δύο διακριτές όσο και αλληλοσυνδεόμενες διεργασίες, θα παραθέσουμε στη συνέχεια, για λόγους καθαρά πρακτικούς και μεθοδολογικούς, ορισμένα στοιχεία του ποιητικού ύφους κατά την Boase-Beier (2006), που ενδεχομένως υποστηρίζουν τους εκπαιδευόμενους μεταφραστές στην κριτική ανάγνωση και ερμηνεία, αλλά και την αναδιατύπωση του ποιήματος. Η συνδηλωτική λειτουργία του ποιητικού λόγου, όπου ως δήλωση / καταδήλωση νοείται η κυριολεκτική σημασία μιας λέξης, το περιεχόμενό της σε σχέση με τον κόσμο, και ως [συνδήλωση](#) ή συνυποδήλωση (και συμπαραδήλωση) νοείται η ιδιαίτερη εκείνη σημασία, συλλογική αλλά και προσωπική, που ανακύπτει σε μια περίπτωση επικοινωνίας. Η συνδήλωση δεν αφορά αναγκαστικά τη μεταφορική χρήση της γλώσσας, παρότι συχνά ταυτίζεται με αυτήν. Το μέτρο του ποιήματος και η στιχουργική εν γένει (παραδοσιακή και μοντέρνα ποίηση). Ο ρυθμός του ποιήματος, που σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζεται με το μέτρο του. Η εικονοποιία και ο μεταφορικός λόγος, στον οποίο έχουμε αναλυτικά αναφερθεί στο κεφάλαιο 2.

Στη συνέχεια, παρατίθενται παραδείγματα όπου γίνεται σαφής η επιλογή στρατηγικής, όπως την έχουμε ορίσει στο κεφάλαιο 1, από πλευράς μεταφραστή, ενώ εύκολα εντοπίζονται και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται (όπως τις έχουμε περιγράψει στο κεφάλαιο 3).

5.4 Παραδείγματα πολλαπλών μεταφράσεων και εντοπισμός στρατηγικών και τεχνικών

5.4.1. Villon

Θα ξεκινήσουμε παραθέτοντας δύο διαφορετικές μεταφράσεις μιας μπαλάντας του François Villon, από τον μουσικολόγο και μεταφραστή Σπύρο Σκιαδαρέση (ο οποίος έχει επίσης μεταφράσει τροβαδούρους και αποσπάσματα του Rabelais) και τον Κώστα Καρυωτάκη. Το ποίημα, ένας θρήνος για τον θάνατο, είναι ενδεικτικό της ποιητικής του Villon, που συνδυάζει την προερχόμενη από τον Μεσαίωνα σάτιρα με την προσωπική υπαρξιακή οδύνη, η οποία αναδεικνύει το πρόσωπο του ποιητή. Αξίζει να σημειώσουμε τη

χρονική απόσταση εικοσαετίας μεταξύ των δύο μεταφράσεων, 1927 του Καρυωτάκη και 1947 του Σκιαδαρέση, όπως και την ιδιαίτερη σχέση που αμφότεροι διατηρούσαν με την ποίηση του Villon. Ο Σκιαδαρέσης, όπως σημειώνεται και στον σχετικό [φάκελο](#) στον Κόμβο Ελληνικής Γλώσσας, ενδιαφερόταν πολύ για την «καρναβαλική» λογοτεχνία, και ο Villon, ο ποιητής που έκλαιγε γελώντας και το αντίστροφο, τον αφορούσε άμεσα. Ο Καρυωτάκης, επίσης σατιρικός και έντονα αυτοαναφορικός, ενδιαφέρεται για το ίδιο στοιχείο στον Villon και υιοθετεί από αυτόν, όπως έχουμε ήδη δει, την μπαλάντα, με συγκεκριμένο σατιρικό προσανατολισμό. Παρότι θεωρείται ότι ο Καρυωτάκης είχε υπόψη του διαφορετική εκδοχή του ποιήματος από τον Σκιαδαρέση, δεν πρέπει να ξεχνάμε την εξόχως οικειοποιητική στρατηγική που συχνά υιοθετεί ο Καρυωτάκης στις μεταφράσεις του, τις οποίες ενθέτει άλλωστε στις συλλογές του (Δημητρούλια 2008).

Παραθέτουμε στη συνέχεια το πρωτότυπο ποίημα του Villon, όπως τραγουδήθηκε από τον [Brassens](#) (μεταξύ άλλων), και την απόδοσή του στα νέα γαλλικά, τη μετάφραση του Κώστα Καρυωτάκη και εκείνη του Σπύρου Σκιαδαρέση.

François Villon, Ballade des dames du temps jadis

Dictes moy ou, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Rommaine,
Archipiades, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine,
Écho parlant quand bruyt on maine
Dessus riviere ou sus estan,
Qui beaulté ot trop plus qu'humaine.
Mais où sont les neiges d'antan ?

Ou est la très sage Helloïis,
Pour qui chastré fut et puis moyne
Pierre Esbaillart à Saint Denis ?
Pour son amour ot ceste essoyne.
Semblablement, ou est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust geté en ung sac en Saine ?
Mais ou sont les neiges d'antan ?

La royne Blanche comme lis
Qui chantoit à voix de seraine,
Berte au grand pié, Bietris, Alis,
Haremburgis, qui tint le Maine,
Et Jehanne la bonne Lorraine
Qu'Englois brulerent a Rouan ;
Ou sont-ilz, ou, Vierge souveraine ?
Mais ou sont les neiges d'antan ?

Prince, n'enquerez de sepmaine
Ou elles sont, ne de cest an,
Qu'a ce reffrain ne vous remaine :
Mais ou sont les neiges d'antan ?

Το κείμενο στα σύγχρονα γαλλικά:

Dites moi où, n'en quel pays
Est Flora la belle Romaine,
Archipiada, née Thaïs
Qui fut sa cousine germaine,
Écho parlant quand bruit on mène
Dessus rivière ou sur étang
Qui beauté eut trop plus qu'humaine,
Mais où sont les neiges d'antan?
Qui beauté eut trop plus qu'humaine,
Mais où sont les neiges d'antan?

Où est la très sage Héloïse,
Pour qui châtré fut et puis moine
Pierre Esbaillart à Saint Denis?
Pour son amour eut cette essoine
Semblablement où est la reine
Qui commanda que buridan
Fut jeté en un sac en Seine?
Mais où sont les neiges d'antan?
Fut jeté en un sac en Seine,
Mais où sont les neiges d'antan?

La reine blanche comme lis
Qui chantait à voix de sirène,
Berthe au grand pied, Biétris, Alis
Haremburgis qui tint le Maine,
Et Jeanne la bonne Lorraine
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen;
Où sont-ils, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'antan?
Où sont-ils Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'antan?

Prince, n'enquerez de semaine
Où elles sont, nées de cet an,
Que ce refrain ne vous remène:
Mais où sont les neiges d'antan?
Que ce refrain ne vous remène,
Mais où sont les neiges d'antan?

Φρανσουά Βιγιόν, Μπαλάντα των κυριών του παλαιού καιρού (μετ. Κώστας Καρυωτάκης)

Πέστε μου πού, σε ποιο μέρος της γης,
είναι η Φλώρα, η ωραία από τη Ρώμη,
η Αλκιβιάδα, κι ύστερα η Θαΐς,
η ξαδέλφη της με τη χρυσή κόμη;
Ηχώ απαλή, σκιά σε λίμνη, τρόμοι
των φύλλων, ροδοσύννεφα πρωινά,
η εμορφιά τους δεν έδυσεν ακόμη.
Μα πού 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Πού 'ναι η αγνή και φρόνιμη Ελοΐς;
Γι' αυτήν είχε τότε καλογερέψει
ο Πέτρος Αμπαγιάρ. Άλλος κανείς
όμοια στον έρωτα δε θα δουλέψει.
Κι η βασίλισσα που έκαμε τη σκέψη
κι έριξε στο Σηκουάνα, αληθινά,
το σοφό Μπουριντάν για να μουσκέψει;
Μα πού 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Η ρήγισσα Λευκή, ρόδον αυγής,
με τη φωνή της τη γλυκά ακουσμένη,
η Βέρθα, η Βεατρίκη, η Αρεμβουργίς
του Μαίν, η Σπαρτιάτισσα η Ελένη,
κι η καλή Ιωάννα από τη Λορραίνη,
όλες ανοίξεως όνειρα τερπνά,
η ανάμνησή τους ζωηρή απομένει.
Μα πού 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Πρίγκιψ, αν τις αναζητείτε τώρα,
τάχα θα τις έβρετε πουθενά,
τάχα θα υπάρχουν σε καμιά χώρα;
Μα πού 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Φρανσουά Βιγιόν, Μπαλάντα των κυράδων του παλιού καιρού (μετ. Σπύρος Σκιαδαρέσης)

Μπαλάντα των κυριών του παλιού καιρού

Πού να 'ναι -να μου πει μπορεί κανείς-

Η ξακουστή ομορφιά της Ρώμης Φλόρα,

Η Αρχιπιάδα, η ξαδέρφη της Θαΐς

Που ακούστηκε όπου γης χωριό και χώρα;

Κι η Ηχώ η αντιλαλούσα, που 'χε δώρα

Ομορφιάς, που γυναίκα άλλη καμιά

Ανθρώπου δεν απόχτησε ως με τώρα;

Μα τα χιόνια πού να είν' τα περσινά;

Πού βρίσκεται η τετράσοφη Ελοΐς,

Που ο Πέτρος Εμπαγιάρ, σε μαύρην ώρα,

Γι' αυτή ευνουχίστη και στο Σαιν Ντενίς

'Εθαψε τη ζωή του ρασοφόρα;

Κι η Ρήγισσα, που αφού έκαμε τη γνώρα

Του Μπουριντάν, την άνομη, βαθιά

Τον έριξε στη Σέν, πού να 'ναι τώρα;

Μα τα χιόνια πού να είν' τα περσινά;

Βασίλισσα Λευκή, άστρο της αυγής,
Που γλυκοτραγουδούσες ποθοφόρα,
Μπέρτα μεγάποδη, Μπιετρίς, Αλίσ,
Αρεμβουργίς που 'χες της Μαιν τη χώρα,
Ιωάννα, που στη Ρουένη λευκοφόρα
Οι 'Αγγλοι σε κάψανε μαρτυρικά,
Στ' όνομα της Παρθένας, πού είστε τώρα;
Μα τα χιόνια πού να είν' τα περσινά;

Πρίγκιπα, όπου κι αν ψάξεις κι όσην ώρα
Του κάκου· δεν τις βρίσκεις πουθενά,
Κι αυτήν την επωδό ξέχασ' τη τώρα:
Μα τα χιόνια πού να είν' τα περσινά;

Παραθέτουμε τον σχολιασμό των δύο μεταφράσεων από τον Κόμβο Ελληνικής Γλώσσας:

«Η μετάφρασή του [Σκιαδαρέση] της "Μπαλάντας των κυριών του παλιού καιρού" αποδίδει πιστότερα το νόημα του γαλλικού πρωτοτύπου (αρ. 2), σε σχέση με τη μετάφραση του Καρυωτάκη, αν και εντοπίζουμε και εδώ πολλές παρεκκλίσεις, που οφείλονται ως ένα βαθμό, όπως και αυτές του Καρυωτάκη (αρ. 3), στη δυσκολία της καθορισμένης στιχουργικής φόρμας της μπαλάντας, καθώς πρέπει να διατηρηθεί η ομοιοκαταληξία και η επαναλαμβανόμενη επωδός στο τέλος κάθε στροφής. Οι κυριότερες παρεκκλίσεις είναι οι ακόλουθες:

Στην πρώτη στροφή παραλείπονται η φράση "n' en quel pays" (σε ποια χώρα), στ. 1, και οι στίχοι 5-6: "quant bruyt on maine / Dessus riviere ou sus estan" (όταν γίνεται θόρυβος πάνω σε ποτάμι ή σε λίμνη). Προστίθεται ο 4ος στίχος: "που ακούστηκε όπου γης χωριό και χώρα".

Στη δεύτερη στροφή παραλείπονται ο στίχος 12: "pour son amour ot ceste essoyne" (για τον έρωτά της είχε αυτή τη δοκιμασία) και η φράση "en ung sac" (σ' ένα σακί), στ. 15. Προστίθενται η φράση "σε μαύρην ώρα", στ. 10, και οι στίχοι 13-14: "που αφού έκαμε τη γνώρα / του Μπουριντάν, την άνομη".

Στην τρίτη στροφή η φράση "comme lis" (σαν κρίνος), στ. 17, μεταφράζεται ως "άστρο της αυγής", και ο 18ος στίχος: "Qui chantoit a voix de seraine" (που τραγουδούσε με φωνή σειρήνας) μεταφράζεται ως "Που γλυκοτραγουδούσες ποθοφόρα". Παραλείπεται

επίσης το επίθετο "bonne" (ωραία) για την Ιωάννα της Λορένης, ενώ προστίθενται τα επιρρήματα "λευκοφόρα" και "μαρτυρικά", στ. 21-22.

Τέλος, οι στίχοι του σταλσίματος: "Prince, n' enquez de sepmaine / Ou elles sont, ne de cest an, / Que ce reffrain ne vous remaine" (Πρίγκιπα, μη ζητάτε αυτή τη βδομάδα / πού είναι, ούτε αυτή τη χρονιά, / χωρίς να σας έρθει στη μνήμη αυτή η επωδός") μεταφράζονται ως εξής: "Πρίγκιπα, όπου κι αν ψάξεις κι όσην ώρα / Του κάκου. Δεν τις βρίσκεις πουθενά, / Κι αυτήν την επωδό ξέχασ' τη τώρα".

Με βάση τις παραπάνω νοηματικές διαφορές, καθώς και αυτές της μετάφρασης του Καρυωτάκη (αρ. 3), μπορούμε να διατυπώσουμε τις εξής παρατηρήσεις:

α) Ο Σκιαδαρέσης διασώζει σημαντικές λεπτομέρειες του ποιήματος, που λείπουν από τη μετάφραση του Καρυωτάκη, είτε γιατί δεν περιλαμβάνονται στη δική του εκδοχή του γαλλικού πρωτοτύπου (όπως ο ευνοχισμός του Πέτρου Εμπαγιάρ, στ. 10, και η σωματική αναπηρία της Μπέρτας, που ήταν κουτσή, στ. 19) είτε γιατί δεν τις μεταφράζει (όπως το κάψιμο στην πυρά της Ιωάννας της Λωρραίνης, στ. 21-22). Οι στίχοι αυτοί είναι καθοριστικής σημασίας καθώς μας βοηθούν να προσεγγίσουμε ουσιώδη συστατικά γνωρίσματα της ποίησης του Βιγιόν (άσεμνη ερωτογραφία, κυνικός ρεαλισμός).

β) Το σκανδαλιστικό και κυνικό στοιχείο της ποίησης του Βιγιόν μάλλον υπερτονίζεται στη μετάφραση του Σκιαδαρέση, όπως δείχνουν ειδικότερα οι προσθήκες της: "που ακούστηκε όπου γης χωριό και χώρα" (στ. 4), "σε μαύρην ώρα", στ. 10, "αφού έκαμε τη γνώρα / του Μπουριντάν, την άνομη" (στ. 13-14), και τα επιρρήματα "λευκοφόρα" και "μαρτυρικά" για την Ιωάννα της Λωρραίνης (στ. 21-22).

γ) Οι περισσότερες παραλείψεις της μετάφρασης του Σκιαδαρέση είναι μάλλον ανώδυνες. Αισθητή είναι, ωστόσο, η απουσία της όμορφης ηχητικής εικόνας με τον αντίλαλο της Ηχούς στους στίχους 5-6, οι οποίοι δεν μεταφράζονται.

δ) Τέλος, ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στη διαφοροποίηση του νοήματος της επωδού στις δύο μεταφράσεις, ενός νοήματος ευρηματικού που έχει κάνει τον στίχο γαλλική παροιμία. Ο Καρυωτάκης μεταφράζει "μα πού 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά", αντί για την ακριβέστερη απόδοση του Σκιαδαρέση "μα τα χιόνια πού να είν' τα περσινά", διαφορά σημαντική γιατί τα χιόνια "τα περσινά" λιώνουν πολύ πιο γρήγορα.» (*ibid.*).

Ενδιαφέρον έχει η σχέση μετάφρασης και πρωτότυπης δημιουργίας, όπως προκύπτει στο έργο του Καρυωτάκη, ειδικά με δεδομένη την επιλογή του να ενθέτει μεταφράσεις του στις συλλογές του. Παραθέτουμε την «Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων», η οποία διαλέγεται σαφώς με την κατά Villon φόρμα της μπαλάντας – και όχι μόνο με τη φόρμα της:

Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων

Από θεούς και ανθρώπους μισημένοι,
σαν άρχοντες που εξέπεσαν πικροί,
μαραίνονται οι Βερλαίν. τους απομένει
πλούτος ή ρίμα πλούσια κι αργυρή.
Οι Ουγκό με «Τιμωρίες» την τρομερή
των Ολυμπίων εκδίκηση μεθούνε.

Μα εγώ θα γράψω μια λυπητερή
μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που 'ναι.

Αν έζησαν οι Πόε δυστυχισμένοι
και αν οι Μποντλαίρ εζήσανε νεκροί,
η Αθανασία τους είναι χαρισμένη.
Κανένας όμως δεν ανιστορεί
Και το έρεβος εσκέπασε βαρύ
τους στιχουργούς που ανάξια στιχουργούνε.
Μα εγώ σαν προσφορά κάνω ιερή
μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που 'ναι.

Του κόσμου η καταφρόνια τους βαραίνει
κι αυτοί περνούνε αλύγιστοι και ωχροί,
στην τραγικήν απάτη τους δομένοι
πως κάπου πέρα η δόξα καρτερεί,
παρθένα βαθυστόχαστα ιλαρή.
Μα ξέροντας πως όλοι τους ξεχνούνε,
νοσταλγικά εγώ κλαίω τη θλιβερή
μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που 'ναι.

Και κάποτε οι μελλούμενοι καιροί:
«Ποιος άδοξος ποιητής» θέλω να πούνε
«την έγγραψε μιαν έτσι πενιχρή
μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που 'ναι;»

Σε συνέχεια της αντιπαραβολικής ανάλυσης των δύο μεταφράσεων, να σημειώσουμε εδώ τη σημασία που έχει η ποιητικότητα της μετάφρασης ως όλου, καθώς και η σχέση της με τον χρόνο, στην οποία έχουμε αναλυτικά αναφερθεί.

5.4.2. Baudelaire

Συνεχίζουμε με το εμβληματικό ποίημα του Baudelaire «Άλμπατρος». Χωρίς να αναφερθούμε στη διαδικασία δημιουργίας του ποιήματος, το οποίο ο Baudelaire δημοσίευσε σε πολλές εκδοχές και μπήκε εκ των υστέρων στα *Άνθη του κακού*, παραθέτουμε τρεις μεταφραστικές εκδοχές του, τη μετάφραση των ποιητών Αλέξανδρου Μπάρα, Νίκου Φωκά και Γιώργου Σημηριώτη – με τον Σημηριώτη να είναι ένας από τους πλέον παραγωγικούς μεταφραστές όλων των εποχών. Οι διαφορές είναι σημαντικές και εμφανείς. Σημειώνουμε τρία σημεία που παρουσιάζουν πραγματολογικό και υφολογικό ενδιαφέρον: την απόδοση των *gouffres amers* στην α' στροφή· των *roisd'azur* στη β' στροφή· και του *prince des nuées* στη δ' στροφή. Ο Μπάρας μεταφράζει «αχανείς εκτάσεις», μετατοπίζοντας στον οριζόντιο άξονα το βάθος του γαλλικού στίχου και προσαρμόζοντας αναλόγως το επίθετο «πικρός», που χάνει τις εικονιστικές και συνδηλωτικές του ιδιότητες. Ο Φωκάς επίσης απαλείφει την εικόνα μεταφράζοντας «πετούν πάνω από το νερό» και ο Σημηριώτης διατηρεί την εικόνα πιστά, «το πλοίο που μες στα βάραθρα γλιστράει, τα πικρά».

Κυρίως γνωστός ως μεταφραστής και δευτερευόντως ως ποιητής, ο Σημηριώτης έχει διαφορετική στρατηγική και τεχνική από τους άλλους δύο, που ενδεχομένως τους απασχολεί ιδιαίτερα ο ρυθμός– παρότι ο Σημηριώτης δεν έχει να ζηλέψει κάτι σε επίπεδο ρυθμού. Αντίθετα, στην εικόνα του βασιλιά, ο Μπάρας και ο Σημηριώτης καταργούν τη μετωνυμία, ο ένας χρησιμοποιώντας την έντονα συνδηλωτική λέξη «ρηγάδες» αντί για «βασιλιάδες» αντίστοιχα, «ρηγάδες του ουρανού» και «βασιλιάδες του ουρανού»· ενώ ο Φωκάς τη διατηρεί, «βασιλιάδες του γλαυκού». Τέλος, ο *prince des nuées* γίνεται «τ' αγέρωχο πουλί» στη μετάφραση του Μπάρα, που απαλείφει την προσωποποίηση-εικόνα, «πρίγκιπες του αιθέρα» (μετατροπία) και πάλι με μετατροπία «νεφοπρίγκιπες» στον Σημηριώτη. Είναι σαφές ότι οι επιλογές αυτές, οι οποίες αποτυπώνουν τη λήψη αποφάσεων στη μετάφραση, δεν μπορούν να κριθούν παρά σε συνάρτηση με ολόκληρο το ποίημα, ως ολοκληρωμένο έργο, αλλά σίγουρα επιβεβαιώνουν όσα είπαμε για την ιδιαιτερότητα της μετάφρασης της ποίησης.

Charles Baudelaire, L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Σαρλ Μπωντλαίρ, Άλμπατρος, (μετ. Αλ. Μπάρας)

Συχνά για να περάσουν την ώρα οι ναυτικοί
άλμπατρος πιάνουνε, πουλιά μεγάλα της θαλάσσης,
που ακολουθούνε σύντροφοι, το πλοίο, ναυαγικοί
καθώς γλιστράει στου ωκεανού τις αχανείς εκτάσεις. Και μόλις στο κατάστρωμα του
καραβιού βρεθούν
αυτοί οι ρηγάδες τ' ουρανού, αδέξιοι, ντροπιασμένοι,
τ' αποσταμένα τους φτερά στα πλάγια παρατούν
να σέρνονται σαν τα κουπιά που η βάρκα τα πηγαίνει.

Πώς κείτεται έτσι ο φτερωτός ταξιδευτής δειλός!
Τ' ωραίο πουλί τι κωμικό κι αδέξιο που απομένει!
Ένας τους με την πίπα του το ράμφος του χτυπά
κι άλλος, χλωαίνοντας, το πώς πετούσε παρασταίνει. Ίδιος με τούτο ο Ποιητής τ' αγέρωχο
πουλί
που ζει στη μπόρα κι αψηφά το βέλος του θανάτου,
σαν έρθει εξόριστος στη γη και στην οχλοβοή
μέσ' στα γιγάντια του φτερά χάνει τα βήματά του.

μτφρ. Αλέξανδρος Μπάρας
(1906-1990)

Σαρλ Μπωντλαίρ, Ο άλμπατρος (μετ. Ν. Φωκάς)

Συχνά για να σκοτώσουνε τον άδειο τους καιρό
οι ναύτες παίζουν με «άλμπατρος» που πιάνουν επιτήδεια·
τεράστιους γλάρους που πετούν απάνω απ' το νερό
κι ακολουθούν, ναυαγικοί συντρόφοι, τα ταξίδια. Μόλις πάνω στου караβιού τα ξύλα με
χαρές
τους βασιλιάδες του γλαυκού ο ναύτης ακουμπάει,
αφήνουν τις φτερούγες τους εκείνοι χαλαρές
να τους κρεμούν σαν δυο κουπιά αγρέιαστα στο πλάι. Οι αγέρωχοι ταξιδευτές πώς φαίνονται
δειλοί!
Τι αστείοι που 'ναι κι άσκημοι οι ωραίοι αιθεροβάτες!
Κάποιος το ράμφος τους με το τσιμπούκι του ενοχλεί
ή αναγελά κουτσαίνοντας τους φτερωτούς σακάτες. Όμοια μ' αυτούς τους πρίγκιπες του
αιθέρα κι ο Ποιητής
ούτε για βέλη νοιάζεται ούτε αν βροντά κι αστράφτει·
μα μέσ' στη χλεύη εξόριστος μιας κοινωνίας αστής
απ' τα γιγάντια του φτερά στο βάδισμα σκοντάφτει.

Σαρλ Μπωντλαίρ, Το άλμπατρος (μετ. Γ. Σημηριώτης)

Πολλές φορές οι ναυτικοί, την ώρα να περνάνε,
πιάνουνε τ' άλμπατρος – πουλιά της θάλασσας τρανά-
που ράθυμα, σαν σύντροφοι του ταξιδιού, ακολουθάνε
το πλοίο που μες στα βάραθρα γλιστράει, τα πικρά.

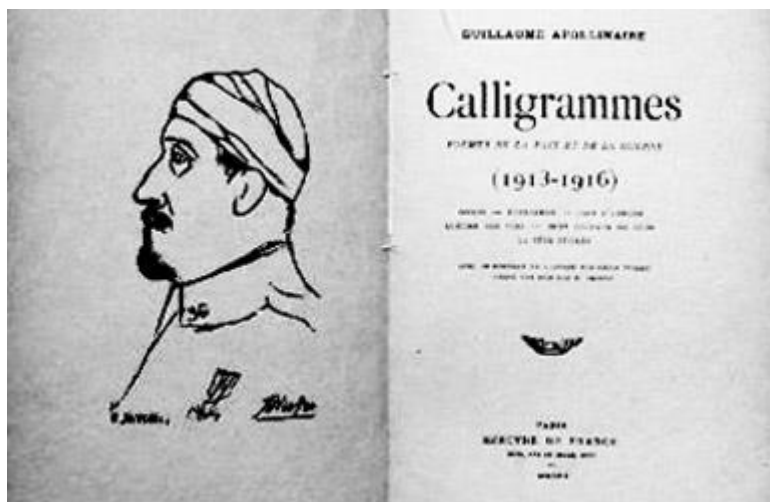
Μα μόλις σκλαβωμένα εκεί στην κουπαστή τα δέσουν,
οι βασιλιάδες τ' ουρανού, σκυφοί κι άχαροι πια,
τ' άσπρα μεγάλα τους φτερά τ' αφήνουνε να πέσουν
και στα πλευρά τους θλιβερά να σέρνονται κουπιά.

Αυτά που 'ναι τόσο όμορφα, τα σύννεφα όταν σκίζουν,
πως είναι τώρα κωμικά κι άσχημα και δειλά!
Άλλοι με πίπες αναφτές τα ράμφη τους κεντρίζουν,
κι άλλοι πηδάνε σαν κουτσοί, κοροϊδευτικά.

Μ' αυτούς τους νεφοπρίγκιπες κι ο Ποιητής πώς μοιάζει!
Δεν σκιάζεται τις σαϊτιές, τις θύελλες αψηφά
μα ξένος μες στον κόσμο αυτόν που γύρω του χουγιάζει,
σκοντάφτει απ' τα γιγάντια του φτερά σαν περπατά.

5.4.3. Apollinaire

Παραθέτουμε ένα ποίημα από τα [Calligrammes](#) του Apollinaire, την τελευταία συλλογή του που κυκλοφόρησε το 1918 πριν από τον θάνατό του και η οποία, σε αντίθεση με την ευρέως διαδεδομένη πίστη, δεν περιλαμβάνει μόνο σχηματικά ποιήματα, μαζί με τη μετάφρασή του από τον Τάκη Βαρβιτσιώτη. Είναι σαφές ότι η μετάφραση ενός σχηματικού ποιήματος και δη του Apollinaire εντάσσεται στον γενικότερο περί μορφής διάλογο στον [μοντερνισμό](#), όπως αυτός ξεκίνησε με τον Mallarmé ([Uncoupedésjamaisn'aboliralehasard](#)), επανασυνδεδεμένος με τα τεχνοπαίγνια και τις αναβιώσεις τους στην ευρωπαϊκή ποίηση, και μεταφέρθηκε στην Ελλάδα. Εξίσου σαφής είναι, ωστόσο, και η δυσκολία μετάφρασης της σχηματικής ποίησης.



Εικόνα 4.1. *Calligrammes*, Παρίσι, Mercure de France, 1918. Πορτρέτο του Apollinaire από τον Picasso.

La colombe poignardée
et le jet d'eau

Douces figures poignardées
MIA
YETTE
ANNIE et toi
où vous jeunes filles
MAIS près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Chères Mères Fleuries
MAREYE
LORIE
MARIE
êtes-

Tous les souvenirs de naissance
O mes amis partis en guerre ? Où sont Raynal Billy Dalize
Jaillissent vers le firmament ? Où les noms se métapoolisent
Et vos regards en l'eau dormante ? Comme des pas dans une église
Meurent mélancolique ment ? Où est Cretnitz qui s'engagea
Où sont-ils Braque et Max Jacob ? Où est peut-être sont-ils morts déjà
Dernin aux yeux gris comme l'abeille ? Où de souvenirs mon âme a peine
Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglante mer
Jardins où saige abondamment le laurier rose fleur guerrière



5.4.4. Eluard

Παραθέτουμε ένα ποίημα του Eluard από τη συλλογή [Capitale de la douleur](#) σε [τρεις μεταφράσεις](#), όπως τις παραθέτει και τις σχολιάζει η Ναούμ (online), κατά σειρά της ποιήτριας Ελένης Βακαλό, του μεταφραστή και δοκιμογράφου Σπύρου Γκίνη και του μεταφραστή Γιώργου Σπανού, επισημαίνοντας τη μεγάλη διαφορά στον τίτλο, «ερωτευμένη» και «αγαπημένη» αντίστοιχα, που μετατοπίζει πλήρως το ποίημα στα ελληνικά. Βεβαίως, όπως διαρκώς επαναλαμβάνουμε, πρέπει να κρίνουμε το ποίημα ως όλον, ώστε να έχουμε μια εικόνα για τη στρατηγική του μεταφραστή και δη σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και περίοδο του έργου του. Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πολλαπλές αυτές αποδόσεις για την έννοια και τους όρους της *αναμετάφρασης*, της νέας μετάφρασης δηλαδή κειμένων που έχουν ήδη μεταφραστεί.

Paul Eluard, L' Amoureuse

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts

Et ne me laisse pas dormir.

Ses rêves en pleine lumière

Font s' évaporer les soleils,

Me font rire, pleurer et rire,

Parler sans avoir rien à dire.

Πωλ Ελυάρ, Η αγαπημένη (μετ. Ε. Βακαλό)

Στέκεται ορθή στα βλέφαρά μου
Και τα μαλλιά της μπλέκονται μες στα δικά μου
Έχει το σχήμα των χεριών μου
Έχει το χρώμα των ματιών μου
Βυθίζεται μες στη σκιά μου
Σα μια πέτρα στον ουρανό

Έχει τα μάτια της πάντ' ανοιχτά
Και δε μ' αφήνει σ' ύπνο να γείρω
Τα όνειρά της μέσα στο φως
Σβύνουν τον ήλιο
Με κάνουν να γελώ, να κλαίω και να γελώ
Και να μιλώ χωρίς να έχω τίποτα να πω.

Πωλ Ελυάρ, Η αγαπημένη (μετ. Σ. Γκίνη)

Είναι όρθια πάνω στα ματόκλαδά μου
και τα μαλλιά της είναι μέσα στα δικά μου,
έχει το σχήμα των χεριών μου,
έχει το χρώμα των ματιών μου,
καταποντίζεται μες στον ίσκιο μου
όπως μια πέτρα στον ουρανό.

Αυτή έχει πάντοτε τα μάτια ανοιχτά
και δεν μ' αφίνει να κοιμηθώ.
Τα όνειρα της πλημμυρισμένα φως
κάνουν να εξατμίζονται οι ήλιοι,
με κάνει και γελάω, κλαίω και γελάω,
μιλάω χωρίς να έχω τίποτα να πω.

Η ερωτευμένη (μετ. Γ. Σπανός).

Στέκει ορθή πάνω στα βλέφαρά μου
Και τα μαλλιά της είν' μες στα δικά μου,
Το σχήμα έχει των χεριών μου,
Το χρώμα των ματιών μου,
Βυθίζεται μες στη σκιά μου
Πέτρα θαρρείς στον ουρανό.

Έχει τα μάτια ανοιχτά πάντα
Κι ούτε να κοιμηθώ μ' αφήνει,
Τα όνειρα της καταμεσής στο φως
Εξατμίζουν τους ήλιους,
Κι εγώ γελώ, γελώ και κλαίω,
Μιλώ και τίποτα δε λέω.

5.4.5. Δάντης

Παρατίθεται ένα απόσπασμα από την «Κόλαση» της *Θείας Κωμωδίας*. Οι δυο μεταφράσεις του έχουν γίνει από δύο μείζονες εκπροσώπους των νεοελληνικών γραμμάτων, τον Νίκο Καζαντζάκη και τον Γιώργο Σεφέρη.

Η *Θεία Κωμωδία* μεταφράζεται σε κάθε εποχή για λόγους που έχουν να κάνουν τόσο με την ίδια την αισθητική της εποχής όσο και με τα προτάγματα του εκάστοτε συγγραφέα.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς είναι σαφής και στις δύο μεταφράσεις η ιδιοπροσωπία των μεταφραστών, όπως και η στρατηγική τους: ο Καζαντζάκης προσαρμόζει πλήρως τον Δάντη στο ιδιόλεκτό του, όπως μπορεί κανείς να αντιληφθεί διαβάζοντας δικά του πρωτότυπα ποιήματα (ακολουθεί μετά τη μετάφρασή του, απόσπασμα από την «Οδύσσειά» του). Αντίστοιχα, ο Σεφέρης, ο οποίος είναι γνωστός για τον σεβασμό του προς το πρωτότυπο, κάνει επιλογές συναφείς προς την ποιητική του, αλλά με λόγο πολύ κοντά στην πρότυπη γλώσσα σε σχέση με τον Καζαντζάκη. Την ίδια στιγμή, αξίζει να παρατηρήσεις κανείς στους 6 πρώτους στίχους πόσο κοντά μένει συντακτικά ο Καζαντζάκης στο πρωτότυπο, ενώ ο Σεφέρης με την τεχνική της μετάταξης και της μετατροπίας μετατοπίζεται από αυτό.

Dante Aligheri, *Inferno*, 26

«O frati» dissi «che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' nostri sensi, ch' è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza».

Li mei compagni fec' io si aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia gli avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già dell'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.

Cinque volte racesso e tante casso
lo lume era di sotto dalla luna,
poi che 'ntrati eravam nell'alto passo,
quando n' apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto torno in pianto;
chè della nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fè girar con tutte l'acque:
alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che 'l mar fu sopra noi richiuso.

Dante Aligheri, Κόλαση, 26 (Μετ. Νίκος Καζαντζάκης)

—Αδέλφια μου, που από εκατό χιλιάδες
κιντύνους, κράζω, φτάσατε στη δύση,
στην τόσο πια μικρή που μένει αγρύπνια
του νου και του κορμιού, μην αρνηθείτε,
τον ήλιο, ακολουθώντας, να γνωρίστε,
στα πέρατα, τη γης χωρίς ανθρώπους.
Το ευγενικό σας σπέρμα μην προδώστε·
σεις δεν πλαστήκατε σα ζα να ζείτε·
μα γνώση κι αρετή ν' ακολουθάτε ! —
Τόσο άναψα τούς φίλους για τη στράτα,
με τούτα εδώ τα λιγιστά μου λόγια,
πού ύστερα πια με δυσκολία τούς κράτουν.
Και γέρνοντας προς την αυγή την πρύμνα,
με φτερούγες κουπιά τρελοπετούμε,
παντοτινά ζερβά μας προχωρώντας.
Τ' αστέρια πια του πόλου του άλλου εθώρουν
τη νύχτα, κι ο δικός μας τόσο κάτω,
που απ' του πελάου δεν πρόβαινε την όψη.
Πέντε άναψε βολές και πέντε εσβήστη
το φώς 'πό κάτω απ' το φεγγάρι, αφόντας
το φοβερό περάσαμε διαπόρι,
και να, βουνό μουντό απ' την αλαργάδα

σηκώθη, κι αψηλό μου εφάνη τόσο,
που τέτοιο εγώ ποτέ μου δεν ξανάδα.
Χαρά, μα γρήγορα η χαρά μας κλάμα·
τι απ' τη νέα γης ασκώθη ανεμορούφι
και χτύπησε του караβιού την πλώρα·
συθάλασση τρεις στρούφιξε η πλωτή μας
βολές, στην τέταρτη όρθωσε την πρύμνα,
βουτάει την πλώρα, ως Άλλος θέλησέ το,
ώσπου το πέλαο εκλείστη απάνωθ'ε μας.»

Απόσπασμα από την Οδύσσεια του Καζαντζάκη:

Δυο μήνες πάνε πια στις πλούσιες Πύλους
τ' αμμουδερά ακρογιάλια που περνούσα.
Νοτιάς φυσούσε, ξέσπασεν η μπόρα,
κι από τα μαύρα νέφαλα χυνόταν
βαριά νεροποντή κι ολούθε ο μέγας
μας τυραγνούσε κεραυνός του Δία.
Στο φως μιας αστραπής, βιγλίζω απάντεχα
τον Οδυσσέα στη μέση του πελάγου,
γαλήνιο να κρατά το δοιάκι,
κατάματα στηλώνοντας τη μπόρα!
«Δυσσέα του κράζω, πας για την πατρίδα;
Πια μες στις θεάς την κλίνη δε χωρούσες;»
Μ' αυτός, με το τιμόνι στην παλάμη
και τ' αρμυρά δαγκώνοντας μουστάκια,
τήραε μακριά σκυφτός και δεν εστράφη!

Dante Aligheri, Κόλαση, 26 (μετ. Γιώργος Σεφέρης)

«Αδέρφια» είπα «που μ' εκατό χιλιάδες
κινδύνους φτάσατε στα πέρατα της Δύσης.
Σε τούτη την τόσο μικρήν αγρύπνια
των αισθήσεων που μας απομένει,
μη θελήστε ν' αρνηθείτε τη γνωριμία
του ακατοίκητου κόσμου πίσω από τον ήλιο.
Συλλογιστείτε τη σπορά σας·
δεν έχετε πλαστεί για να ζείτε σαν τα κτήνη,
μα για ν' ακολουθείτε αρετή και γνώση».

Με αυτά τα λίγα λόγια παρόξυνα
τους συντρόφους μου για το ταξίδι,
τόσο που δύσκολα μπορούσα πια να τους κρατήσω.
Και, γυρίζοντας την πρύμη στο πρωί,
με τα κουπιά μας δώσαμε φτερά στο τρελό πέταγμα,
πάντα κερδίζοντας απ' το ζερβί πλευρό μας.
Όλα τ' αστέρια κιόλας του άλλου πόλου
βλέπαν τη νύχτα, κι ο δικός μας τόσο χαμηλός
που δε φαίνονταν πια στον πελαγίσιο κάμπο.
Πέντε φορές αναμμένο και τόσες σβησμένο,
το φως είχε περάσει κάτω απ' το φεγγάρι
από τότε που είχαμε μπει στο ύστατο πέρασμα.
Όταν μας φανερώθηκε ένα βουνό μουντό
από την απόσταση, τόσο αψηλό μού φάνηκε
που δεν είδα ποτέ μου.

Χαιρόμασταν, και γρήγορα γυρίσαμε στο κλάμα
'τι απ' τη νέα γης γεννήθη ένα μπουρίνι
που χτύπησε το καράβι κατάπλωρα.
Τρεις φορές το στροβίλισε μ' όλα τα νερά·

την τέταρτη σήκωσε την πρύμη
και πόντισε την πλώρη, όπως άρεσε σε κάποιον άλλον,
ώσπου η θάλασσα έκλεισε πάνωθέ μας.

5.4.6. Πετράρχης

Παραθέτουμε απόσπασμα από τη μετάφραση της [Ωδής](#) του [Πετράρχη](#) από τον Διονύσιο Σολωμό. Ο Σολωμός προσαρμόζει και αυτός στο ιδιόλεκτό του τον Πετράρχη, παραμένοντας κοντά στο κείμενο αλλά κάνοντας αλλαγές στην ομοιοκαταληξία.

Francesco Petrarca, Canzoniere, 126

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l' angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m' aperse:
date udiencia insieme
a le dolenti mie parole extreme.

S' egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s' adopra,
ch' Amor quest' occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.

La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo;
chè lo spirito lasso
non poria mai in piu riposato porto
ne in più tranquilla fossa

fuggir la carne travagliata et l' ossa.

Francesco Petrarca, Νερά καθαροφλοίσβιστα (μετ. Διονύσιος Σολωμός)

Νερά καθαροφλοίσβιστα,
γλυκύτατα και κρύα,
που μέσα αναγαλλιάζετο
η ασύγκριτη ομορφιά·
χλωρόκλαδα, όπου ακούμπησε
τ' ωραίο της το πλευρό
(μ' ανοίγεται η ενθουμούμενη
καρδιά με στεναγμό)·
κι εσείς, που από το μόσχο σας,
δροσόχορτα, δροσάνθη,
ο κόλπος του φορέματος
ο αγγελικός ευφράνθη·
αέρα ιερέ, που μ' έσφαξαν
τα μάτια τα λαμπρά·
ακούστε τα παράπονα
που κάνω υστερινά.

Αν να κλεισθούν οι μέρες μου
δακρύζοντας μου μέλλει
από το πάθος το άπειρο,
κι ο Ουρανός το θέλει,
μιαν χάρην η βαριόμοιρη
ψυχή μου επιθυμεί,
να λάβη εδώ τον τάφο της
κι ολόγυμνη να βγη.
Πικρός, πικρός ο θάνατος!
αλλά δεν είναι τόσο,

αν τέτοια ελπίδα της ψυχής
εγώ μπορώ να δώσω·
γιατί που να 'βρη η δύστυχη
περσότερη ησυχιά,
για να γδυθή τα κόκαλα,
τα μέλη τ' αχαμνά;

Απόσπασμα από τους *Ελεύθερους πολιορκημένους* του Σολωμού

Ἐστησ' ὁ Ἐρωτας χορό με τον ξανθόν Ἀπρίλη,
Κι' ἡ φύσις ἤρε την καλή και τη γλυκιά της ὥρα,
Και μες στη σκιά που φούντωσε και κλει δροσιές και μόσχους
Ἀνάκουστος κιλαϊδισμός και λιποθυμισμένος.
Νερά καθάρια και γλυκά, νερά χαριτωμένα,
Χύνονται μες στην ἄβυσσο τη μοσχοβολισμένη,
Και παίρνουνε το μόσχο της, κι' αφήνουν τη δροσιά τους,
Κι' οὐλα στον ἥλιο δείχνοντας τα πλούτια της πηγῆς τους,
Τρέχουν ἐδώ, τρέχουν ἐκεῖ, και κάνουν σαν ἀηδόνια.

5.4.7. Torquato Tasso

Η Επτανησιακή Σχολή μετέφρασε πάρα πολύ και δη από τα ιταλικά, εφόσον στα Επτάνησα επικρατούσε διγλωσσία (ιταλικά-ελληνικά) και η ιταλική κουλτούρα ήταν πανταχού παρούσα. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το επικό ποίημα [Η ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ](#) του Torquato Tasso (1581), το οποίο αναφέρεται στην Α' Σταυροφορία και την κατάκτηση της Ιερουσαλήμ, μεταφρασμένο από τον συστηματικό μεταφραστή, ποιητή Ιούλιο Τυπάλδο. Παρουσιάζουν ενδιαφέρον, σε συσχετισμό με τις προηγούμενες μεταφράσεις, τα ακόλουθα:

5. Η σύγκριση της δημοτικής των Επτανησίων με εκείνη του Καζαντζάκη.
6. Η σύγκριση Τυπάλδου, ο οποίος ανήκει στους Σολωμικούς ποιητές, και Σολωμού σε επίπεδο γλώσσας.

Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζουν παρακάτω οι τεχνικές διαχείρισης του πολιτισμικού στοιχείου και η απόδοση των ονομάτων.

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Canto 3

Ma Tancredi, dappoi ch' egli non giunge
quel villan che destriero ha piu corrente,
si mira a dietro, e vede ben che lunge
troppo è trascorsa la sua audace gente.
Vedela intorniata, e 'l corsier punge
volgendo il freno, e là s' invia repente;
ned egli solo i suoi guerrier soccorre,
ma quello stuol ch' a tutt' i rischi accorre:

quel di Dudon aventurier drapello,
fior de gli eroi, nerbo e vigor del campo.
Rinaldo, il piu magnanimo e il più bello,
tutti precorre, ed è men ratto il lampo.
Ben tosto il portamento e 'l bianco augello
conosce Erminia nel celeste campo,
e dice al re, che 'n lui fisa lo sguardo:
- Eccoti il domator d' ogni gagliardo.

Questi ha nel pregio de la spada eguali

pochi, o nessuno; ed è fanciullo ancora.
Se fosser tra' nemici altri sei tali,
gia Soria tutta vinta e serva fòra;
e già domi sarebbono i più australi
regni, e i regni piu prossimi a l' aurora;
e forse il Nilo occultarebbe in vano
dal giogo il capo incognito e lontano.

Rinaldo ha nome; e la sua destra irata
teman più d' ogni machina le mura.

Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ, Άσμα τρίτο (μετ. Ιούλιος Τυπάλδος)

Και ο Ταγκρέδης που θωρεί αδύνατο να φθάση
αυτόν που μ' άλογο γοργό τον είχε ξαπεράσει,
κυττάζει οπίσω και πολύ βλέπει προχωρημένους
τους εδικούς του απ' άμετρους εχθρούς τριγυρισμένους·
και στρέφει ευθύς εις την στιγμίν που ενώθηκε μ' εκείνους
το τάγμα που 'ναι πάντοτε το πρώτο στους κινδύνους,

το τάγμα του περίφημου Δουδώνη, που βραβείον
έχει παντού τον θρίαμβον, το τάγμα των ανδρείων.

Και ο Ρινάλδος τολμηρός πολεμιστής, γενναίος,
απ' όλους δυνατώτερος, απ' όλους πλέον ωραίος
εμπρός απ' όλες τες γραμμές τόσο γοργά πετούσε
που στην ορμή, τον άνεμο, την αστραπή ενικούσε.

Η Ερμινία μόλις θωρεί στη γαλανή σημαία
τ' αετού τα κάτασπρα φτερά, στρέφει στον βασιλέα
οπού τον νέο πολεμιστή με θαυμασμό κυττάζει,
και, «Ϊδού, του λέγει, ο ανίκητος που κάθε ανδρείον δαμάζει.

Ακόμη μέσα στον ανθό της νιότης και στη χάρη
ο πρώτος είναι στο σπαθί, ο πρώτος στο κοντάρι·
κι αν άλλους άλλους έζη σαν αυτόν είχαν οι εχθροί μαζί τους,
ναι, ήθελ' είναι σήμεραν όλ' η Συρία δική τους,
καθώς τα τόσα κι άμετρα βασίλεια που κυττάει
ο ήλιος και προβαίνοντας τα πρωτοχαιρετάει·
και ο Νείλος ανωφέλευτα γι' αυτούς ήθελε κρύψει
τη μυστική του κεφαλή μες στ' ουρανού τα ύψη·

Ρινάλδος ονομάζεται, και οι πύργοι, στην οργή του,
πλιό από πολέμια μηχανή τρέμουν τη δύναμή του.

5.4.8. Ungaretti

Παρατίθεται το ποίημα “Il porto sepolto” (1916) του Giuseppe Ungaretti μαζί με 4 μεταφράσεις του. Ο Οδυσσέας Ελύτης μετασχηματίζει την πρώτη στροφή, με μια προσθήκη, εφαρμόζοντας κατεξοχήν οικειοποιητική στρατηγική, παρότι κατά τα άλλα παραμένει κοντά στο ξένο κείμενο.

Giuseppe Ungaretti, Il porto sepolto

Vi arriva il poeta

E poi torna alla luce con i suoi canti

E li disperde

Di questa poesia

Mi resta

Quel nulla

Di inesauribile segreto.

Giuseppe Ungaretti, Το θαμμένο λιμάνι (μετ. Οδυσσέας Ελύτης)

Φτάνει μόλις εκεί

μια στιγμούλα ν’ αγγίζει

ο ποιητής

Ύστερα μες στο φως ξαναγυρνάει

με τα τραγούδια του

που τα σκορπάει

Από μια τέτοια ποίηση δεν

μου απομένει πάρεξ

ένα κάτι ελάχιστο

θησαυρού κρυφού ανεξάντλητου.

Giuseppe Ungaretti, Το βυθισμένο λιμάνι (μετ. Φοίβος Πιομπίνος)

Φτάνει εδώ ο ποιητής
κι ύστερα επιστρέφει στο φως με τα άσματά του
και τα σκορπίζει

Από την ποίηση αυτή
μου απομένει
το τίποτα εκείνο
ενός ανεξάντλητου μυστικού

Giuseppe Ungaretti, Το θαμμένο λιμάνι (μετ. Γιώργος Κεντρωτής)

Έρχεται εκεί ο ποιητής
κι έπειτα στρέφεται στο φως με τ' άσματά του
και τα σκορπάει παντού

Από τούτο το ποίημα
Μου μένει στο τέλος
Εκείνο απλώς το τίποτα
Του μυστικού του ανεξάντλητου

Giuseppe Ungaretti, Το θαμμένο λιμάνι (μετ. Άννα Κατσιγιάννη)

Φτάνει εκεί ο ποιητής
Ύστερα ξαναγυρίζει στο φως με τα τραγούδια του
και τα σκορπίζει

Από τούτη την ποίηση
μου απομένει
εκείνο το τίποτα
ενός ανεξάντλητου μυστικού

5.4.9. Rilke

Παρατίθεται το ποίημα του Rilke [Römische Fontane \(Villa Borghese\)](#) (1906), μαζί με δύο μεταφράσεις του.

Rainer Maria Rilke, Römische Fontane (Villa Borghese)

Zwei Becken, eins das andere übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.

Rainer Maria Rilke, Ρωμαϊκή κρήνη (Μποργκέζε) (μετ. Άρης Δικταίος)

Δυό λεκάνες, η μιά πάνω απ' την άλλη, σ' ένα
παλιό, στρογγυλό μαρμάρινο αναβρυτάρι,
και, γέρνοντας αργά, από το νερό το επάνω
στο νερό που προσμένοντας στεκόταν κάτω,

κρυφά και σιωπηλά αφηνότανε στο μίλημά της
το σιγαλό, σαν σε βαθουλωμένην απαλάμη,
δείχνοντάς του, απ' το πράσινο και σκοτεινό πίσω,

σαν αντικείμενο άγνωστο, τον ουρανό·

η ίδια αυτή, μες στην όμορφη στέρνα
ξαπλώνοντας δίχως καν νοσταλγία, κύκλο με κύκλο, –
μόνο, καμιά φορά, ρεμβαστικά και, στάλα τη στάλα,

στον βρύων τις ράχες αφηνόταν να γλιστρήσει
ως τον στερνό καθρέπτη που απ' τη λεκάνη της κάτω
ρίχνει το αργό χαμόγελο τής μαρμαρυγής του.

Rainer Maria Rilke, Ρωμαϊκή κρήνη (Βίλλα Μποργκέζε) (μετ.Γιώργος Κεντρωτής)

Λεκάνες δύο: Η μια στην άλλη πάνω, σε παλιό
μαρμάρινο και σαν ροτόντα αναβρυτάρι·
από την πάνω το νερό έτρεχε με χάρη
και σιγανά, πηγαίνοντας στο κάτω το νερό,

που σιωπηρό αφηνόταν σε κρυφό αναμιλητό·
και μια βαθουλωμένη εκεί παλάμη εχάρη
κι από τη μαυροπράσινη ήρθε να το πάρει
σκιά, ως πράγμα να το δείξει απόκρυφο στον ουρανό·

στο πιάτο τ' όμορφο ήθελε όντως να κυλάει
και δίχως καν μια νοσταλγία να εκουβάλα
με γύρους στο νερό· να πέφτει στάλα-στάλα

κι από τα βρύα στάγδην των χειλιών να πάει
ώς τον στερνό καθρέπτη μες στην κάτω στέρνα
που σαν μειδίαμα σπασμένο θαν το επέρνα.

5.4.10. Miguel Hernández

Παρατίθεται το σονέτο του σημαντικού Ισπανού ποιητή Miguel Hernández [Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos](#) (1934), μαζί με τρεις μεταφράσεις του, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Miguel Hernández, Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos

Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos,
que son dos hormigueros solitarios
y son mis manos sin las tuyas, varios
intratables espinos a manojos.

No me encuentro los labios sin tus rojos,
que me llenan de dulces campanarios,
sin ti mis pensamientos son calvarios
criando cardos y agostando hinojos.

No sé qué es de mi oreja sin tu acento
ni hacia qué polo yerro sin tu estrella,
y mi voz sin tu trato se afemina.

Los olores persigo de tu viento
y la olvidada imagen de tu huella
que en ti principia, amor, y en mí termina.

Miguel Hernández, Τα μάτια μου όταν δε σε δουν δεν είναι μάτια (μετ. Ηλίας Ματθαίου)

Τα μάτια μου όταν δε σε δουν δεν είναι μάτια,
μα μυρμηγκοφωλιές παρατημένες
κι είναι τα χέρια μου όταν δε σ' αγγίζουν
πυκνός και άπιαστος θάμνος όλο αγκάθια.

Χείλη δεν έχω δίχως τα φιλιά σου,
που με γλυκές καμπάνες με γεμίζουν,
μακριά σου οι σκέψεις μου είναι γολγοθάδες,
γεμάτοι από καψάλες και τσουκνίδες.

Κουφό είν' τ' αφτί μου δίχως τη μιλιά σου,
το βορρά, δίχως τ' άστρο σου τον χάνω
κι η φωνή μου άμα δε μ' ακούς λιγνεύει.

Τ' ανέμου σου την ευωδιά ακλουθάω
και του ίχνους σου την ξεχασμένη εικόνα,
που 'χει σε σένα αρχή, σε μένα τέλος.

Miguel Hernández, Τα μάτια μου χωρίς τα μάτια σου δεν είναι μάτια (μετ. Γιώργος Κεντρωτής)

Τα μάτια μου χωρίς τα μάτια σου δεν είναι μάτια –
όχι! Είναι απλώς δυο μυρμηγκοφωλιές παρατημένες.
Και των χεριών μου οι άκρες, όσο δεν σ' αγγίζουν, ξένες
μου φαίνονται αγκαθόβεργες στων πόνων τα δεμάτια.

Δεν έχω χείλη χωριστά απ' την άλική σου εγκράτεια
που γλυκές καμπάνες με γεμίζει αλαφιασμένες·
οι σκέψεις μου μακριά σου, ως γολγοθάδες, υψωμένες
τους νάρδους κάνουνε τσουκνίδες, την καρδιά κομμάτια.

Το αφτί μου δεν γνωρίζω τί είναι δίχως τη λαλιά σου·
ο Βόρειος Πόλος δίχως το άστρο σου ορφανός θα μένει·
και δίχως τη φωνή σου εγώ φωνή έχω γυναικεία.

Ποθώ ν' ακολουθώ τον άνεμο της ευωδιάς σου
και των πατημασιών σου την εικόνα τη σβησμένη
που ξεκινά μ' εσένα και σ' εμέ θα μπει τελεία.

Miguel Hernández, Τα μάτια μου μάτια δεν είναι δίχως (μετ. Έλενα Σταγκουράκη)

Τα μάτια μου, μάτια δεν είναι δίχως
τα μάτια σου, δυο μοναχά μυρμήγκια·
τα χέρια μου, χέρια δεν είναι δίχως
τα χέρια σου· αγκάθια στα μηνίγγια.

Τα χείλη μου δεν βρίσκω σαν ο ήχος
απ' τα δυο χείλη σου δεν βγαίνει ως μέλι
και δίχως σου, οι σκέψεις μου είναι τοίχος
γεμάτος με αγκάθια που δεν θέλει.

Τι ωφελεί η ακοή χωρίς τις λέξεις,
χωρίς το άστρο σου, ποιος να 'ναι ο δρόμος
που της φωνής τον ανδρισμό δαγκώνει;

Ακολουθώ του ανέμου σου τις πλέξεις,
και την εικόνα του ίχνους σου που όμως
σε σένα ξεκινά και εκεί τελειώνει.

5.4.11. William Butler Yeats

Παρατίθεται ένα ποίημα του William Butler Yeats με δύο μεταφράσεις του. Η «Δευτέρα Παρουσία» γράφτηκε το 1919, στον απόηχο του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Το συγκεκριμένο ποίημα παραδίδεται σε πολλές μορφές και παραλλαγές, προγενέστερες και μεταγενέστερες σε σχέση με αυτή που παραδίδεται και προέρχεται από τη συλλογή [Michael Robartes and the Dancer](#), το 1921, δύο χρόνια πριν τιμηθεί με το βραβείο [Νόμπελ](#).

William Butler Yeats, The second coming

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of Spiritus Mundi
Troubles my sight: a waste of desert sand;
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Wind shadows of the indignant desert birds.

The darkness drops again but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?

William Butler Yeats, Η Δευτέρα Παρουσία (μετ. Γιώργος Σεφέρης)

Γυρίζοντας ολοένα σε κύκλους που πλαταίνουν
Το γεράκι δεν μπορεί ν' ακούσει πια το γερακάρη·
Τα πάντα γίνονται κομμάτια· το κέντρο δεν αντέχει·
Ωμή αναρχία λύθηκε στην οικουμένη,
Απ' το αίμα βουρκωμένος λύθηκε ο ποταμός, και

παντού

Η τελετή της αθωότητας πνίγεται·
Οι καλύτεροι χωρίς πεποίθηση, ενώ οι χειρότεροι
Είναι γεμάτοι από την ένταση του πάθους.

Σίγουρα κάποια αποκάλυψη θα είναι κοντά·
Σίγουρα η Δευτέρα Παρουσία θα είναι κοντά.
Η Δευτέρα Παρουσία! Δεν πρόφταξα να σώσω αυτό

το λόγο

Και μια μεγάλη εικόνα γέννημα του *Spiritus Mundi*
Θολώνει τη ματιά μου : κάπου στην άμμο της ερήμου
Μορφή με σώμα λιονταριού και το κεφάλι ανθρώπου,
Ένα άδειο βλέμμα κι αλύπητο σαν ήλιος,
Κινείται με μηρούς αργούς, καθώς τριγύρω
Στροβιλίζονται ίσκιои αγαναχτισμένων πουλιών.

Το σκοτάδι ξαναπέφτει· τώρα όμως ξέρω
Πώς είκοσι βασανισμένοι αιώνες πετρωμένου ύπνου
Κεντρίστηκαν από ένα λίκνο λικνισμένο κατά το βραχνά,
Και ποιο ανήμερο θεριό, μια που ήρθε τέλος η ώρα του,
Μουντά βαδίζει για να γεννηθεί προς τη Βηθλεέμ.

William Butler Yeats, Η Δευτέρα Παρουσία (μετ. Σπύρος Ηλιόπουλος)

Γυρίζοντας, διαγράφοντας όλο και πιο μεγάλους κύκλους

Το γεράκι δεν μπορεί ν' ακούσει πια τον γερακάρη·

Τα πάντα διαλύονται· το κέντρο δεν κρατάει·

Ωμή αναρχία τώρα λύνεται στον κόσμο,

Απ' το αίμα θολός λύνεται ο ποταμός, και παντού

Η τελετή της αθωότητας πνίγεται·

Οι καλύτεροι δίχως πεποίθηση, ενώ οι χειρότεροι

Ωθούνται από την ένταση του πάθους.

Σίγουρα κάποια αποκάλυψη σιμώνει·

Σίγουρα η Δευτέρα Παρουσία πλησιάζει.

Δευτέρα παρουσία! Δεν προφταίνει να βγει αυτός ο λόγος

Κι απ' το *Spiritus Mundi* μια απέραντη εικόνα

Θολώνει τη ματιά μου: κάπου στην άμμο της ερήμου

Μορφή σε σώμα λέοντος και με ανθρώπου κεφαλή,

Ένα άδειο βλέμμα κι άσπλαχνο σαν ήλιος,

Σαλεύει με μηρούς αργούς, ενώ τριγύρω

Μ' αγανάκτηση στριφογυρνούν σκιές πουλιών.

Πέφτει και πάλι το σκοτάδι· τώρα όμως ξέρω
Πως είκοσι αιώνες πετρωμένου ύπνου
Τους κέντρις' εφιάλτης που εκπορεύτηκε από λίκνο,
Και ποιο θεριό τραχύ –τώρα που 'φτασ' η ώρα του–
Βαριά βαδίζει κατά τη Βηθλεέμ να γεννηθεί;

5.5 Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό, εξετάσαμε τη μετάφραση της ποίησης θεωρητικά και πρακτικά, σε σχέση με συγκεκριμένες αντιλήψεις, προσεγγίσεις, τεχνικές και στρατηγικές. Η ιδιαιτερότητα της ποίησης, η σημασία της φόρμας, η δυνατότητα εντέλει της ποιητικής μετάφρασης, ασχέτως του τρόπου με τον οποίο την πραγματώνει ο εκάστοτε μεταφραστής, αποτέλεσαν τον πυρήνα της προβληματικής μας. Το δε σημαντικότερο συμπέρασμα είναι το γεγονός ότι, ειδικά στην ποίηση, μιλάμε για πολλαπλά πρωτότυπα. Το σώμα ποιημάτων που παραθέσαμε σε μετάφραση και αναμετάφραση πλαισιώνει τη θεωρητική ανάλυση που προηγήθηκε και δίνει μια εικόνα στον εκπαιδευόμενο μεταφραστή για τους πολλούς τρόπους της μετάφρασης της ποίησης, στο πλαίσιο των περιγραφικών μεταφραστικών σπουδών, που σύμφωνα με τον Toury επιτρέπει, σε έναν βαθμό, και προβλέψεις σε σχέση με την πρακτική (1985, 34-5, το παραθέτει η Boase-Beier, 2009, 196). Παράλληλα, ανοίγει τον δρόμο για περαιτέρω προβληματισμό σχετικά με τη μετάφραση όχι μόνο της ποίησης, αλλά της λογοτεχνίας εν γένει.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

- Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes*. Paris: Mercure de France.
- Απολλιναιρ, Γκ. (2008). Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι, μετ. Τάκης Βαρβιτσιώτης. *Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία*, Β' Γενικού Λυκείου (επιλογής). Αθήνα: Ο.Ε.Δ.Β.
- Brassens, G. (12.4.2015). Ballade des dames du temps jadis. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <https://www.youtube.com/watch?v=eeG1CpuhVsQ> .
- Eluard P. (1926). *Capitale de la douleur*. Paris: Éd. de la Nouvelle Revue Française.
- Eluard, P. (1951). L' amoureuse. *Choix de Poèmes* [Préface A. Bosquet]. Paris: Gallimard, 61-62.
- Eluard, P. (1972). Η αγαπημένη [μτφρ. Σ. Αλ. Γκίνης]. Στο Σ. Γκίνης, *36 ποιήματα*, Αθήνα: Αλφειός, 46.
- Eluard, P. (1984). Η ερωτευμένη [μτφρ. Γ. Σπανός]. Αθήνα: εκδ. Πλέθρον, 63.
- Eluard, P. (1999). Η αγαπημένη [μτφρ. Ε. Βακαλό]. Στο Κ. Παράσχος (επιμ.), *Ανθολογία της Ευρωπαϊκής και Αμερικανικής ποιήσεως*. Αθήνα: Παρουσία, 167.
- Villon, F. (1979). Μπαλάντα των κυράδων του παλιού καιρού. Στο *Μπαλλάντες και άλλα ποιήματα* [εισ.-μτφρ.-σχ. Σ. Σκιαδαρέσης]. Αθήνα: Πλέθρον, 57-59. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/poetry/Villon/Villon.htm>
- Villon, F. (1927). Μπαλάντα των κυριών του παλαιού καιρού. Στο Κώστα Καρυωτάκη, *Ελεγεία και σάτιρες*. Αθήνα: ΕκδοτικήΕταιρείαΑθηνά.
- Mallarmé, S. (1914). Un coup de des jamais n'abolira le hasard. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Francaise. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>
- Μπωντλαίρ, Κάρολος (1994). Ο άλμπατρος. Στο Ν. Φωκάς, *Δεκαπέντε ποιήματα* [εισ.-μτφρ.-σχ. Ν. Φωκάς]. Αθήνα: Ύψιλον, 1994, 22. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/MetafrasmeniPoiisi.htm>
- Petrarca, F. (1964). *Il Canzoniere* [ed. G. Contini]. Torino: Einaudi.
- Σολωμός, Δ. (1971³). Νερά καθαροφλοίσβιστα. Στο *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τόμος πρώτος, [επιμ.-σημ. Α. Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος 311-314. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=2031
- Tasso, Torquato (1957). *Gerusalemme liberate* [L.Caretti]. Milano: Mondadori.

Ξενόγλωσσες αναφορές

- Bassnett, S. (1988). *Translation studies*. London/New York: Routledge.
- Boase Beier, J. (2009). Poetry. In M. Baker & G. Saldanha (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 194-6.

[Boase-Beier, J. & Holman, M.](#) (eds.) (1999). *The Practices of Literary Translations: Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Frost, R. (1961). *Conversations on the craft of poetry*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on literary translation studies*. Amsterdam: Rodopi.

Lakoff G. & Johnson M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Lefevere, A. (1975). *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum.

Levý, J. (1966 / 2004). Translation as a decision process. In L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 148-159.

Merrill, J. (1974). Lost in Translation. In *The New Yorker*, April 8, 40.

Newmark, P. (1985). The translation of metaphor. In W. Paprotté & R. Dirven (eds.), *The Ubiquity of Metaphor*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 295-326.

Venuti, L. (2000). *The translation studies reader*. London/New York: Routledge.

Vinay, J.-P. & Darbelnet, J.-L. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier.

Ελληνόγλωσσες αναφορές

Άγρας, Τ. (1926). Η ψυχολογία του μεταφραστή [πρόλογος]. Στο Jean Moréas, *Εκλογή από το ποιητικό έργο του* [μτφρ. Τ. Άγρας]. Αθήνα: εκδ. Ζηκάκης, 5-14.

Νικηφορίδου, Κ. (12.4.2015). Λήμμα «μεταφορά». Λεξικό γλωσσολογικών όρων. Ανακτήθηκε από http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=38

Πλάτων (1903). Πολιτεία . Στο John Burnet (ed.), *Plato, Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press. Ανακτήθηκε 12.4.2015 από <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-grc1:10.603b>

Δικτυογραφία

Ανακτήθηκαν 12.4.2015

[Αεξικό της Κοινής Νεοελληνικής \(ΑΚΝ\), http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CE%9D%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82&sin=all](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CE%9D%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82&sin=all)

<http://www.livepedia.gr/index.php/%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BB%CE%AF%CE%B1>

www.biblionet.gr

www.nlg.gr

<http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/sites/poihsh.htm>

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

Αναλογική μετάφραση
Αποκλίνουσα μετάφραση
Εικονοποιΐα
Εκφραστικά μέσα
Μεταποίηση
Μεταποίηση
Μεταφορικός λόγος
Μεταφρασιμότητα
Μη μεταφρασιμότητα Μορφή
Μιμητική μετάφραση
Νέο πρωτότυπο
Ομοιοκαταληξία
Οργανική μετάφραση
Πρωτότυπο
Στίχος
Στρατηγικές μετάφρασης της ποίησης
Ύφος

Ασκήσεις

1. Να μελετηθεί ο μεταγραμματισμός / η απόδοση των κυρίων ονομάτων στο απόσπασμα από την *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Tasso και να συσχετιστεί με τη στρατηγική του μεταφραστή.

2. Να σχολιαστούν οι συνδηλώσεις των μεταφραστικών επιλογών, λεξιλογικών λόγου χάρη, όπως η σπορά και το σπέρμα, στις μεταφράσεις της *Θείας Κωμωδίας* των Σεφέρη και Καζαντζάκη αντίστοιχα (*semenza*). Ποια στρατηγική κατά Lefevere νομίζετε ότι χρησιμοποίησε ο καθένας;

3. Να επισημανθεί στο σώμα μεταφράσεων η χρήση των σύνθετων λέξεων, ειδικά των επιθέτων, που προσδιορίζουν την εποχή και την ποιητική και να συσχετιστεί με τη χρονικότητα της μετάφρασης.

4. Να επιλέξετε ένα ποίημα με βάση τους γλωσσικούς συνδυασμούς εργασίας σας και να τοποθετήσετε τις μεταφράσεις σε σχέση με τις στρατηγικές του Holmes.

Κεφάλαιο 6

Η μετάφραση του θεάτρου

Σύνοψη

Το κεφάλαιο προσεγγίζει τη θεατρική μετάφραση ως κείμενο, με αναφορές στην παραστασιακή της διάσταση, και εξετάζει επίσης πολύ συνοπτικά τη μετάφραση της όπερας. Η θεατρική μετάφραση εξετάζεται ως «μεταφραστική διαδικασία», ως μια ιδιαίτερη αποφαντική κατάσταση κατά τον Ravis: ένα κείμενο που προφέρει ο ηθοποιός, σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, απευθυνόμενος σε ένα κοινό που προσλαμβάνει άμεσα ένα κείμενο και μια σκηνοθεσία. Με συγκεκριμένα παραδείγματα, οι φοιτητές διερευνούν τη φύση της θεατρικής μετάφρασης, ως δεύτερης γραφής. Το κεφάλαιο κλείνει με αναφορά στην ιδιαίτερη κατηγορία μετάφρασης που αποτελεί η όπερα, η μετάφραση του λιμπρέτου και, συνήθως, ο υπερτιτλισμός.

Προαπαιτούμενη γνώση

Για να κατανοήσει το κεφάλαιο αυτό, ο φοιτητής πρέπει να έχει μελετήσει τα προηγούμενα πέντε κεφάλαια του εγχειριδίου, ή τουλάχιστον τα πρώτα τρία κεφάλαια οπωσδήποτε.

1. Εισαγωγή: το θέατρο, η μετάφραση, η μεταφρασεολογία⁹

Υπάρχουν εποχές μεγαλύτερης και μικρότερης άνθισης της θεατρικής τέχνης, όπως πολύ καλά γνωρίζουν οι μελετητές της. Σε κάποιες περιόδους, πάλι, βρίσκεται στο επίκεντρο αποκλειστικά το δραματικό κείμενο, το θεατρικό έργο δηλαδή στην αμιγώς κειμενική, λογοτεχνική διάστασή του. Χαρακτηριστικό είναι το [Θέαμα της πολυθρόνας \(*Un spectacle dans un fauteuil*\)](#), όπως τιτλοφόρησε την έκδοση των θεατρικών του έργων ο Alfredde Musset (1832), το θέατρο δηλαδή ως ανάγνωση έργων – ακριβώς επειδή τα έργα του φαίνονταν παράδοξα και καινοφανή στους σκηνοθέτες και στο κοινό – ή η περίπτωση των έργων του Shelley και του Byron, που δεν εξέταζαν το ζήτημα της παράστασης των έργων τους, όπως σημειώνει και η Bassnett (1985, 87). Η αντίληψη αυτή από πλευράς δραματουργών και η πρόσληψη του κοινού παραμένουν εντούτοις, όπως επανειλημμένα έχουμε τονίσει, ιστορικά επικαθορισμένες. Δεν είναι τυχαίο ότι σήμερα τα έργα του Musset παίζονται, και στη χώρα μας άλλωστε.

Σήμερα, πάντως, στις συνθήκες της παγκόσμιας κρίσης, το θέατρο ακμάζει στην Ευρώπη και στην Ελλάδα και συνιστά, μέσα από τις μεταφράσεις, κατεξοχήν διαπολιτισμικό διάλογο ιδεολογικών και πνευματικών ανταλλαγών. Όποιος αναζητήσει, ωστόσο, τον πλούτο και την πολυμορφία του θεάτρου, ειδικά του μεταφρασμένου, στις προθήκες των βιβλιοπωλείων, δεν θα έχει πλήρη εικόνα σχετικά με αυτόν, καθώς πολλές μεταφράσεις δεν εκδίδονται καν, σε καμία μορφή, αλλά απλώς παριστάνονται: άλλες εκδίδονται στο πρόγραμμα της παράστασης· και λίγες μόνο εκδίδονται αυτόνομα σε μορφή βιβλίου (συχνά σε μικρούς εκδότες).

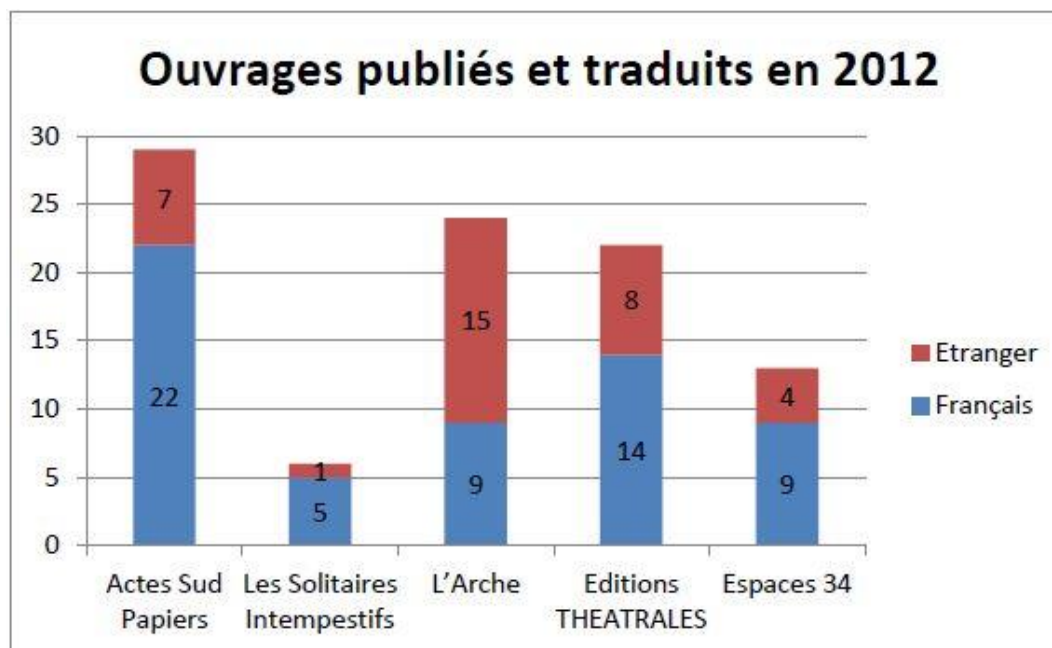
⁹ Οι μεταφράσεις, όταν δεν σημειώνεται διαφορετικά, είναι δικές μας.

Μια εικόνα του ενδιαφέροντος για τη διεθνή θεατρική δημιουργία σε επίπεδο έκδοσης δίνουν τα στοιχεία που παραθέτει η Anne Maurin στη [διπλωματική της εργασία](#) (2012) για τη θεατρική μετάφραση στη Γαλλία. Στην Εικόνα 6.2 βλέπουμε τον πίνακα που παραθέτει για τις εκδόσεις πέντε γαλλικών εκδοτικών οίκων (Actes Sud-Papiers, L' Arche, Les Solitaires Intempestifs, Editions théâtrales, Espace 34). Η εκδοτική τους δραστηριότητα συντονίζεται με την έντονη δραστηριότητα ιδρυμάτων και οργανισμών, όπως το διεθνές κέντρο μετάφρασης [Maison Antoine Vitez](#) (MAV) (Εικόνα 6.1). Στον πίνακα, σημειώνεται ο αριθμός των γαλλικών και των μεταφρασμένων έργων : Είναι εμφανές το σημαντικό ποσοστό των μεταφράσεων, το οποίο σε μία περίπτωση, αυτή των εκδόσεων Arche, ξεπερνά τις γαλλικές εκδόσεις.

The screenshot shows the website 'maison antoine vitez' with the following content:

- Navigation:** ACCUEIL, LA MAV, BIBLIOTHÈQUE, TRADUCTEURS, AIDE À LA TRADUCTION, PUBLICATIONS, À L'AFFICHE.
- « À LA UNE »:** Théâtre/Public n°219. Dans son n°219 consacré aux arts de la scène contemporaine en Inde, Théâtre/Public publie deux pièces intégrales traduites avec le soutien de la MAV:
 - Noga-Mandala - Pièce avec cabro de Girish Karnad, traduit de l'anglais par Annette Leday et Dominique Vitalyos
 - Ritwaan d'Abhishek Majumdar, traduit de l'anglais par Annette Leday et de Fourdou par Asil Rals
- « DERNIÈRES TRADUCTIONS »:**
 - Le Cimetière de l'éléphant** de George Brant. Traduit de l'anglais par Dominique Holler et Sarah Vermande
 - Opéra du Malandro, la Canaille de Rio** de Chico Buarque. Traduit du portugais par Simon Berjeaut
 - La Petite Soldate** de Mihaela Michailov. Traduit du roumain par Alexandra Lazarescu
 - Kant. Sur la critique de la raison pure** de Marius Ivaškevicius. Traduit du lituanien par Alevte Melnikaitė
 - Mameloschin** de Marianna Salzmann. Traduit de l'allemand par Charlotte Bomy
 - Entretiens avec des astronautes** de Felicia Zoltes. Traduit de l'allemand par Eric Dortu
 - Le Petit Bâtonnet** de Malina Prześluga. Traduit du polonais par Agnieszka Zgieb
 - Jonas Jagow** de Michel Decar. Traduit de l'allemand par Christophe Luchesse et Andreas Granel
 - Idoménee**
- Featured Article:** "Manifeste" de Krystian Lupa. Manifeste, traduit par Agnieszka Zgieb, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, est un court texte qui fait partie de Spirala, une « installation » à la frontière du spectacle et de la performance créée en octobre 2015 à Cracovie par Krystian Lupa. Manifeste est un monologue très intime - dans lequel Krystian Lupa soulève la question de la liberté, de la démocratie, de la place de l'artiste dans un contexte où la tentation du regard sur soi et de la montée de la pensée nationaliste se font très forts. Il nous raconte ici ses propres inquiétudes.

Εικόνα 6.1 Maison Antoine Vitez, <http://www.maisonantoinevitez.com/>



Εικόνα 6.2 Στοιχεία για τις μεταφράσεις ξένων θεατρικών έργων στη Γαλλία (Maurin, 2013, 6).

Αντίστοιχα στοιχεία δεν έχουμε στην Ελλάδα, αλλά είναι βέβαιο ότι η θεατρική μετάφραση θάλλει στις σκηνές, όπως και εκδίδεται και επανεκδίδεται επίσης, σε σειρές ή όχι (εκδ. Γρηγόρη, Άγρα, Ύψιλον, Κέδρος, η παλιά κλασική σειρά των εκδόσεων Δωδώνη, κ.λπ.). Ενώ λοιπόν το θέατρο βρίσκεται διαχρονικά στο επίκεντρο της διαπολιτισμικής επικοινωνίας, η θεατρική μετάφραση βρισκόταν επί μακρόν – αν δεν συνεχίζει ως σήμερα να βρίσκεται – στο περιθώριο του ενδιαφέροντος των μεταφραστικών σπουδών. Ο λόγος για την παραγνώριση αυτή είναι η ιδιαιτερότητά της, η πολυπλοκότητά της, λόγω της σύνδεσής της με την παράσταση. Εξού και η Susan Bassnett τη χαρακτηρίζει, επανειλημμένα, «λαβύρινθο» (Bassnett 1985 και 1998). Η παρέμβαση της μετάφρασης, λοιπόν, λαμβάνει χώρα σε ένα κείμενο και στην παράστασή του, πραγματική ή δυνητική. Στο πλαίσιο της σύνθετης αυτής μεταφοράς (translation), έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τη θέση του κειμένου και τη θέση των υπόλοιπων σημειωτικών συστημάτων στο πλαίσιο της μεταφραστικής διαδικασίας. Πριν όμως περάσουμε στη θεατρική μετάφραση, θα αναφερθούμε εν συντομία στο θέατρο, έτσι ώστε μέσα από την ιδιαιτερότητά του να κατανοήσουμε καλύτερα την ιδιαιτερότητα της θεατρικής μετάφρασης.

2. Περί θεάτρου

Η αναφορά μας στο θέατρο, εξ ορισμού συνοπτική και σχηματική, έχει ως μοναδικό στόχο την κατανόηση της ιδιαιτερότητας της θεατρικής μετάφρασης, μέσα από τη σύνδεσή της με τη θεατρική πράξη, μια σύνδεση που τη διαφοροποιεί σε σχέση με τη μετάφραση των άλλων γενών. Εξού και θα εστιάσουμε σε εκείνα τα στοιχεία της θεωρίας του θεάτρου που μας αφορούν σε σχέση με τη μετάφραση και ειδικότερα στην πρόσληψή του σε επίπεδο σημειωτικής.

Η σύντομη επισκόπησή μας αντλεί στοιχεία από το θεμελιακό βιβλίο του Keir Elam για τη σημειωτική του θεάτρου και του δράματος (2002², 4 κ.ε.). Η συζήτηση για το θέατρο,

με όρους σημειωτικής, ξεκινά λοιπόν στους κόλπους του δομισμού της Σχολής της Πράγας το 1931, με δύο έργα που αναλύουν τη θεατρική τέχνη, του μουσικού Otakar Zich (*Estetika dramatického umění, Η αισθητική της θεατρικής τέχνης*, 1931 [1986]), και του Jan Mukařovský («An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor», 1931 [1978]). Έτσι αρχίζει ένας γόνιμος διάλογος μεταξύ των στοχαστών της Σχολής της Πράγας, στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται το ζήτημα των σημειωτικών τρόπων στο πλαίσιο του θεάτρου και της μεταξύ τους σχέσης. Οι απόψεις τους συγκλίνουν ότι οι σημειωτικοί αυτοί τρόποι δεν βρίσκονται σε ιεραρχική σχέση, αλλά σε απόλυτη αλληλεξάρτηση, η οποία δημιουργεί ένα αδιάσπαστο όλον που υλοποιείται εντέλει μέσα από την παράσταση στην αντίληψη του κοινού.

Ας δούμε όμως ποιοι είναι οι σημειωτικοί τρόποι που μετέχουν στο θέατρο κατά τον Tadeusz Kowzan, ο οποίος επανέρχεται στη συζήτηση περί σημειωτικών τρόπων κατά τη δεκαετία του 1960. Οι τρόποι αυτοί ενδιαφέρουν τον μεταφραστή του θεάτρου, στον βαθμό που πρέπει να τους έχει κατά νου καθώς μεταφράζει και είναι οι ακόλουθοι:

- VIII. Τα λόγια των ηθοποιών και ο επιτονισμός (ακουστικά/ηχητικά σημεία).
- IX. Οι κινήσεις, οι χειρονομίες, οι μορφασμοί κ.λπ. του ηθοποιού (οπτικά σημεία).
- X. Η εμφάνιση του ηθοποιού καθαυτήν, η μορφή του (οπτικά σημεία).
- XI. Ο σκηνικός χώρος στον οποίο κινείται ο ηθοποιός, τα σκηνικά, οι φωτισμοί (οπτικά σημεία).
- XII. Όλοι οι ήχοι πέραν της φωνής (ήχοι, μουσική, εφέ, ακουστικά/ηχητικά σημεία).

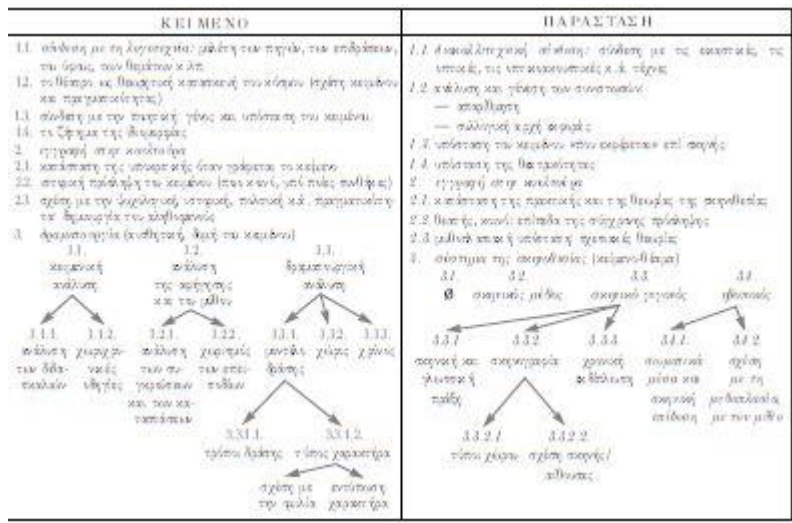
Οι τρόποι αυτοί έχουν αποτυπωθεί, αναπτυγμένοι, σε 13 σημεία (Kowzan 1968, 59-90), με αναφορά στη σχέση τους με τον χωροχρόνο της παράστασης και έμφαση στο γεγονός της μη ιεραρχικής τους σχέσης (Εικόνα 6.3)

1. word	spoken text	actor	auditive signs	time	auditive signs- (actor)
2. tone	expression of the body		visual signs	space and time	visual signs - (actor)
3. mime				space	visual signs - (actor)
4. gesture	actor's external appearance	space and time		visual signs - (outside the actor)	
5. movement	appearance of the stage	outside the actor	auditive signs	time	auditive signs- (outside the actor)
6. make-up					
7. hairstyle					
8. costume					
9. props					
10. decor					
11. lighting					
12. music					
13. sound effects					

Εικόνα 6.3 Τα 13 σημειωτικά συστήματα που μετέχουν σε μια θεατρική παράσταση κατά τον Kowzan, όπως τα συγκεντρώνει ο καθηγητής Jesús Tronch <http://www.uv.es/tronch/stu/Kowzan13.htm>

Την ίδια άποψη, περί της αδιάσπαστης ενότητας του δραματικού κειμένου και της (εκάστοτε) παράστασής του διατυπώνουν όλοι οι επιφανείς θεατρολόγοι, όπως η Anne Ubersfeld και ο Patrice Pavis, ο οποίος, για παράδειγμα, εξετάζει «το δραματικό κείμενο σε συνάρτηση με τη θεατρική του φιλοδοξία, ως ίχνος μιας συνολικής σκηνικής πρακτικής στην

οποία ενσωματώνεται, είτε στο πλαίσιο της ατομικής πράξης της ανάγνωσης είτε της παράστασης» (ό.π.). Αποτυπώνει δε ανάγλυφα σε έναν πίνακα τον δεσμό της συνολικής αυτής σκηνηκής πρακτικής, όπως συγκροτείται από τις επιμέρους σχέσεις του κειμένου με τη λογοτεχνική και παραστασιακή του διάσταση.



Εικόνα 6.4 Το σχήμα που προτείνει ο Pavis, εν είδει μνημοτεχνικής σημείωσης, όπως το χαρακτηρίζει (Angenot κ.ά. 2010, 168).

Το σχήμα αυτό τοποθετεί τόσο το κείμενο όσο και την παράσταση στα συμφοραζόμενά τους και λειτουργεί καθοδηγητικά και για τον μεταφραστή του θεάτρου, που δεν μπορεί παρά να παρακολουθεί τις εξελίξεις του στην παγκοσμιοποιημένη εποχή μας (Πατσαλίδης, 2012).

3. Για τη θεατρική μετάφραση

Στην προσέγγισή μας της θεατρικής μετάφρασης, θα προτάξουμε την πολύ γνωστή διάκριση του Roman Jakobson (1971, 261) όσον αφορά τους τρεις τύπους της μετάφρασης, καθώς υποστηρίζει τον ορισμό της θεατρικής μετάφρασης (δηλώνοντας εξαρχής ότι στο πλαίσιο του παρόντος εγχειριδίου δεν θα ασχοληθούμε με την ενδογλωσσική θεατρική μετάφραση και ως θεατρική μετάφραση νοούμε τη διαγλωσσική μετάφραση). Κατά τον Jakobson, λοιπόν, υπάρχουν τρεις τύποι μετάφρασης:

- Η ενδογλωσσική μετάφραση ή *αναδιατύπωση* είναι η ερμηνεία λεκτικών σημείων με άλλα σημεία της ίδιας γλώσσας.
- Η διαγλωσσική μετάφραση ή *καθαυτό μετάφραση* (κανονική κατ' άλλους) είναι η ερμηνεία λεκτικών σημείων μέσω κάποιας άλλης γλώσσας.
- Η διασημειωτική μετάφραση ή *μεταστοιχείωση* είναι η ερμηνεία λεκτικών σημείων μέσω σημείων από μη λεκτικά συστήματα .

Η θεατρική μετάφραση αποτελεί μέρος της λογοτεχνικής μετάφρασης, είναι διαγλωσσική, καθαυτό μετάφραση δηλαδή, αλλά και διασημειωτική επίσης.

Σύμφωνα με ορισμένους θεωρητικούς, η μετάφραση, νοούμενη ευρύτερα ως μεταφορά και υπό μια παμμεταφραστική οπτική, αποτελεί την ίδια την ουσία του θεατρικού κειμένου, που αποτελεί «μια συνεχή μεταφραστική διαδικασία» (Gostand 1980):

Το θεατρικό κείμενο, ως μορφή τέχνης, είναι μια διαρκής διαδικασία μετάφρασης: από την αρχική ιδέα στο κείμενο, στην ερμηνεία του παραγωγού/σκηνοθέτη, στη συνεισφορά του σκηνογράφου και του/της ηθοποιού, στις οπτικές και ηχητικές εικόνες και στην ανταπόκριση του κοινού [...] επιτελούνται, όπως φαίνεται, μια σειρά από επικουρικές διαδικασίες μετάφρασης.

Σε άλλο μήκος κύματος αναφορικά με τη θεατρική μετάφραση ως καθαυτό μετάφραση του ξένου δραματικού κειμένου, ο Pavis σημειώνει στο *Λεξικό του Θεάτρου* του (2006, 186), στο λήμμα «Θεατρική μετάφραση»:

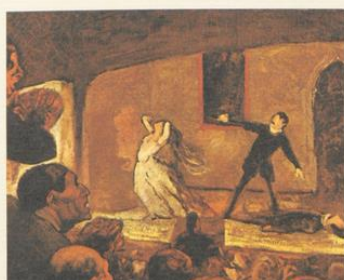
για να αποδώσουμε δικαιοσύνη στη θεωρία της θεατρικής μετάφρασης, ιδιαίτερα της μετάφρασης για τη σκηνή που πραγματοποιείται για μια σκηνοθεσία, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας την ιδιαίτερη στο θέατρο αποφαντική κατάσταση: ενός κειμένου που προφέρει ο ηθοποιός, σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, απευθυνόμενος σε ένα κοινό που προσλαμβάνει άμεσα ένα κείμενο και μια σκηνοθεσία.

Συνεχίζει εντάσσοντας τη μετάφραση στο συνεχές της ευρύτερης translation/μεταφοράς, που αποτελεί η σκηνοθεσία (σε συμφωνία με την Gostand εν προκειμένω), υπογραμμίζοντας δύο αυτονόητα στοιχεία (ό.π.):

πρώτον, στο θέατρο η μετάφραση περνά από το σώμα των ηθοποιών και τα αυτιά των θεατών· δεύτερον, δεν μεταφράζουμε απλώς ένα γλωσσικό κείμενο σε ένα άλλο, αντιμετωπίζουμε και φέρνουμε σε κοινωνία ετερογενείς αποφαντικές καταστάσεις και πολιτισμούς, διαχωρισμένους από τον χώρο και τον χρόνο.

Ασχέτως αυτών, η θεατρική μετάφραση παραμένει, κατά τον Pavis, μια πλήρης μεταγραφή ενός έργου, χωρίς παραλείψεις και αναδιατάξεις, όπως στην περίπτωση της διασκευής-προσαρμογής (adaptation), ενώ παράλληλα υπογραμμίζει την κριτική, ερμηνευτική διάστασή της – μια διάσταση που χαρακτηρίζει γενικότερα, όπως έχουμε ήδη δει, η λογοτεχνική μετάφραση.

Ένας άλλος θεωρητικός, ο Déprats, κινούμενος στο ίδιο μήκος κύματος, ορίζει τη θεατρική μετάφραση ως μετάφραση που επιζητεί την εκφορά, τη φωνητική προβολή. Ο μεταφραστής πρέπει να ακολουθεί τον ρυθμό του κειμένου, διαφορετικά οι λέξεις παραμένουν νεκρές (1987, 76). Κατ' αυτόν, το ζητούμενο είναι να διαφυλαχθεί «η ρητορική και εικονική οικονομία του κειμένου, το σύστημά του, και να παραμείνει κοντά στη σωματικότητα της γλώσσας», με ενσωμάτωση της προφορικότητας και της κίνησης (1987, 63) και απόδοση της «δύνητικής έγγραφής της κίνησης» στον λόγο του κειμένου (1990, 76). Εν ολίγοις, ο Déprats ζητά από τον μεταφραστή να μεταφράζει με λόγια-κινήσεις, με λόγια που μπορούν να ειπωθούν και να παιχτούν την ίδια στιγμή από τους ηθοποιούς, χωρίς αυτό να σημαίνει, εντούτοις, ότι παρεμβαίνει ριζικά στο κείμενο διασκευάζοντάς το.

Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989)SIXIÈMES ASSISES
DE LA
TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1989)

SOMMAIRE

Actes n°6 (1989) - p.11

[Avant-propos](#)

Actes n°6 (1989) - p.15

[Traduire, adapter, écrire](#)

Actes n°6 (1989) - p.41

[Molière et ses traducteurs étrangers](#)

Actes n°6 (1989) - p.69

[Texte et théâtralité](#)

Actes n°6 (1989) - p.94

[Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale](#)

Actes n°6 (1989) - p.141

[Atelier d'allemand 1](#)

Actes n°6 (1989) - p.144

Εικόνα 6.5 Τα πρακτικά της [6ης συνάντησης Λογοτεχνικής Μετάφρασης στην Arl το 1989 \(1990\)](#), που ήταν αφιερωμένη στη μετάφραση του θεάτρου.

Η Susan Bassnett προσέγγισε ήδη από το 1978 τη θεατρική μετάφραση με βάση τη δυνατότητα παράστασης που εμπεριέχεται ενδιάθετα στο κείμενο και πρέπει να την αποκρυπτογραφεί και να την αποδίδει ο μεταφραστής (1978, 1980, 1985). Στη συνέχεια, ωστόσο, μετάβαλε γνώμη και εστίασε εκ νέου στο κείμενο και μόνο, θεωρώντας ότι ο μεταφραστής οφείλει να αποδίδει τον πολύτροπο λόγο του κειμένου και ενδεχομένως να τον αναδιαπραγματεύεται στη συνέχεια στο πλαίσιο της συλλογικής δουλειάς μιας παράστασης, ή και όχι (1991, 1998). Έτσι, η Bassnett, χωρίς να αμφισβητεί την πολυσημειωτικότητα του θεάτρου, θεωρεί ότι μέλημα του μεταφραστή είναι το κείμενο ως λόγος και αφήνει εκτός μετάφρασης την όποια συζήτηση περί παράστασης, ως δυνατότητας και πραγματικότητας. Θέτει μάλιστα το ζήτημα της ανάγκης α. να μελετηθεί η ιστορική διάσταση της θεατρικής μετάφρασης και β. να μελετηθεί το δραματικό κείμενο εκτός των συμφραζομένων της παράστασης (1991), ενώ τονίζει ότι η παράσταση για λόγους ιστορικούς δεν είναι δεδομένη, αλλά και δεν αφορά πάντα δραματικά κείμενα (1998).

Με δεδομένη τη θέση των θεατρολόγων, όπως ο Pavis, είναι σαφές ότι διαμορφώνονται δύο διαφορετικές οπτικές, οι οποίες θα θεωρηθούν από κάποιους αντιμαχόμενες, παλαιότερα (Nikolareia, 2002) και ως σήμερα (Boyd, 2014). Η δική μας τοποθέτηση εκπορεύεται από τις μεταφραστικές σπουδές και θεωρεί ότι είναι δυνατή η συναίρεση των δύο απόψεων, με βάση μια διαφορετική λογική: ότι δηλαδή το θεατρικό κείμενο δεν είναι ούτε ημιτελές ούτε ανολοκλήρωτο, αλλά ένα ολοκληρωμένο και μαζί ανοιχτό κείμενο, γραμμένο για να παρασταθεί ή να μην παρασταθεί (είδαμε ένα παράδειγμα όσον αφορά την ιστορική διάσταση του ζητήματος με τα έργα του Musset), αμιγώς διαλογικό ή και με αφηγηματικά μέρη, που απαιτεί να μεταφραστεί ως λόγος καθαυτών – στη δυνητική του σχέση με άλλα σημειωτικά συστήματα. Από τη σκοπιά αυτή, η θέση της Ubersfeldότι το

θεατρικό κείμενο είναι ένα κείμενο διάτρητο (troué) αποκτά διαφορετική σημασία: συνδέεται με την ανοιχτότητα και την πολυσημία της λογοτεχνίας. Ας θυμηθούμε τα κενά της δαντέλας για τα οποία μιλά ο Aragon, όπως τα σχολιάζει η Roselyne Waller (2005, 32):

Όχι, προορισμός του μυστικού δεν είναι να αποκαλυφθεί. Βρίσκει τη θέση του μέσα στο γραπτό με τη μορφή του «κενού», οργανικού στοιχείου κάθε κειμένου κατά τον Aragon, ενός κενού που δεν είναι απλώς ένα διάστημα ανάμεσα στις σκέψεις, αλλά συνιστά αυτό καθαυτό σκέψη, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο οι τρύπες είναι αναπόδραστες για να υπάρξει η δαντέλα, και παραπέμπει στο πρωταρχικό κενό, ένα κενό που είναι φορέας σημασίας πολύ περισσότερο από ό,τι το ίδιο το κείμενο: «το σημαντικό, το ουσιαστικό δεν είναι αυτό που λέμε, αλλά αυτό που κρύβουμε λέγοντας άλλα πράγματα».

Θα συμπληρώσουμε ότι η στόχευση της μετάφρασης είναι επίσης μείζονος σημασίας, καθώς πολλές μεταφράσεις γίνονται προς έκδοση μόνο και άλλες εν όψει μιας παράστασης και μόνο, ενώ αρκετές συνδυάζουν και τις δύο στοχεύσεις. Στη συνέχεια, θα συνοψίσουμε ορισμένα πρακτικά στοιχεία που θεωρούμε ότι έχουν ιδιαίτερη σημασία για την προσέγγισή μας της θεατρικής μετάφρασης, υπογραμμίζοντας ότι στο κεφάλαιο αυτό αναφερόμαστε αποκλειστικά στη μετάφραση και όχι στη διασκευή-προσαρμογή (adaptation), που αποτελεί επίσης τρέχουσα πρακτική στο θέατρο.

Η θεατρική μετάφραση ενέχει τη δυνατότητα παράστασής της, ως δυνατότητα εγγεγραμμένη διαλογικά στον λόγο του δραματικού κειμένου. Έτσι, στο πεδίο του θεάτρου η αναμετάφραση είναι πολύ πιο συνήθης, αφού το έργο ταυτίζεται συχνά με μια συγκεκριμένη παράσταση (πολλές φορές, μάλιστα, ο ίδιος μεταφραστής επανέρχεται σε προηγούμενο κείμενό του, όπως θα δούμε στην περίπτωση της *Βερενίκης* του Στρατή Πασχάλη). Ένα θεατρικό κείμενο μπορεί να έχει πολλαπλές θεατρικές αναγνώσεις, αλλά ο μεταφραστής έχει καταρχάς και καταρχήν να κάνει με το κείμενο: αν το κείμενο πρόκειται να παρασταθεί, η μετάφρασή του μπορεί να δοκιμαστεί στη σκηνή· αν όχι, περιορίζεται στην αναγνωστική του διάσταση ως λογοτεχνίας (έχει ενδιαφέρον ότι το θέατρο περιλαμβάνεται στα κείμενα που εξετάζονται για το κρατικό βραβείο λογοτεχνικής μετάφρασης).

Όταν μια μετάφραση δοκιμάζεται στη σκηνή, λειτουργεί διασημειωτικά και την περίπτωση αυτή η *δείξη* έχει μεγάλη σημασία, όπως η Bassnett έχει αναλύσει σε ένα από τα κείμενα της πρώτης περιόδου της (1985). Η δείξη αποτελεί σημαντικό στοιχείο για τη θεατρική μετάφραση εν γένει, στην παράσταση όμως η σημασία της αναδεικνύεται ως καίρια. Για να κατανοηθεί πλήρως η δείξη, αλλά και να γίνει αντιληπτή η θέση της στη θεατρική πράξη και τον θεατρικό λόγο, παραθέτουμε στη συνέχεια το σχετικό [λήμμα](#) από το *Λεξικό γλωσσολογικών όρων* του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας:

Δείξη (deixis)

Η *δείξη*, ως [πραγματολογικό](#) φαινόμενο που έχει να κάνει με τη [χρήση](#) της γλώσσας, αποτελεί την πλέον προφανή και ευθεία αντανάκλαση της σχέσης μεταξύ γλώσσας και «πραγματικότητας». Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στη χρήση συγκεκριμένων γλωσσικών εκφράσεων που έχει στη διάθεσή του ο ομιλητής για να εντοπίσει και να ταυτοποιήσει πρόσωπα, αντικείμενα, γεγονότα, διαδικασίες και δραστηριότητες μέσα στα τοπικοχρονικά, κοινωνικά, και [κειμενικά](#) συμφραζόμενα που δημιουργεί και συντηρεί η πράξη της

εκφώνησης και η συμμετοχή σε αυτήν, τυπικά, ενός ομιλήτη και τουλάχιστον ενός ακροατή. Π.χ., σε μια περίπτωση μετακόμισης, η ομιλήτρια μπορεί να πει στο μεταφορέα *Όπως είπαμε, πάρτε αυτά εδώ, σας παρακαλώ, και τοποθετήστε τα εκεί*. Ο μεταφορέας θα καταλάβει τι ακριβώς καλείται να κάνει μόνον αν έχει παράλληλα αντίληψη των πραγματικών συμφραζομένων της εκφώνησης, δηλ. ποια είναι τα αντικείμενα που δηλώνονται με την έκφραση *αυτά εδώ*, ποιος είναι ο χώρος στον οποίο βρίσκονται (το «εδώ») και πού πρέπει να πάνε («εκεί») σε σχέση με τον χώρο που βρίσκεται η ομιλήτρια. Η δεικτική αντωνυμία και τα επιρρήματα *εδώ* και *εκεί* αποτελούν εκφράσεις *τοπικής δείξης*.

Στο παραπάνω [εκφώνημα](#) υπάρχουν γλωσσικά στοιχεία τα οποία ταυτοποιούν τους [συνομιλιακούς ρόλους](#) της ομιλήτριας και του ακροατή, δηλ. δείχνουν ποιος μιλάει σε ποιον στη συγκεκριμένη περίπτωση. Έτσι, η ομιλήτρια δείχνει τον συνομιλιακό της ρόλο με την κατάληξη του ρήματος *παρακαλώ*, και ταυτοποιεί τον ρόλο του ακροατή με τις καταλήξεις των ρημάτων *πάρτε* και *τοποθετήστε* και την προσωπική αντωνυμία *σας*. Οι ρηματικές καταλήξεις και οι προσωπικές αντωνυμίες α' και β' προσώπου είναι εκφράσεις *προσωπικής δείξης*.

Η δήλωση του ρόλου της ομιλήτριας και του ακροατή συνδέεται επίσης με την ταυτοποίηση της μεταξύ τους κοινωνικής σχέσης. Έτσι, στο παραπάνω παράδειγμα, με τη χρήση του πληθυντικού της προστακτικής των ρημάτων και της αντωνυμίας *σας* η ομιλήτρια δηλώνει μια κοινωνική απόσταση από τον ακροατή (π.χ. δεν τον γνωρίζει αρκετά καλά), και συγχρόνως τη διάθεσή της να είναι ευγενής απέναντί του. Οι εκφράσεις που χρησιμοποιούνται για τον σκοπό αυτό αποτελούν γλωσσικά στοιχεία *κοινωνικής δείξης*.

Ανάλογες δεικτικές εκφράσεις χρησιμοποιούνται προκειμένου να παραπέμψουν τον ακροατή σε τμήματα του λόγου, προγενέστερα ή μεταγενέστερα. Η έκφραση *όπως είπαμε* στο παράδειγμα ταυτοποιεί ένα [κείμενο](#), ή τμήμα του λόγου, σε σχέση με το παρόν εκφώνημα της ομιλήτριας και επομένως συνιστά έκφραση *κειμενικής δείξης* (δηλ. το τρέχον κείμενο -της ομιλήτριας- δείχνει ένα άλλο). Παράλληλα, η χρήση του αορίστου *είπαμε* παραπέμπει σε ένα χρονικό διάστημα προγενέστερο του χρόνου του εκφωνήματος. Είναι, δηλαδή, ο ρηματικός [χρόνος](#) έκφραση *χρονικής δείξης*.

Όπως προκύπτει και από την εξέταση του παραπάνω παραδείγματος, η δείξη σηματοδοτεί τον βαρύνοντα ρόλο της ομιλήτριας στην πράξη της εκφώνησης, και με αυτή την έννοια οι τυπικές συντεταγμένες της είναι *εγωκεντρικές*: η ομιλήτρια, επειδή ακριβώς έχει τη δεδομένη στιγμή το προνόμιο της εκφοράς λόγου, διαλέγει για τον εαυτό της τον ρόλο του *δεικτικού κέντρου* και συνδέει τη δική της οπτική με όλες τις παραμέτρους της εκφώνησης. Έτσι, κατά την εκφώνηση, κεντρικό πρόσωπο είναι η ομιλήτρια, η οποία συνιστά και το κοινωνικό κέντρο, αφού ο ρόλος του ακροατή και η κοινωνική του θέση κωδικοποιούνται σε σχέση με τον ρόλο και την κοινωνική θέση της ομιλήτριας. Κεντρικό χρονικό σημείο είναι ο χρόνος κατά τον οποίο η ομιλήτρια παράγει το εκφώνημα. Κεντρικό τοπικό σημείο είναι η θέση της ομιλήτριας κατά τη στιγμή της εκφώνησης. Κέντρο του λόγου είναι το σημείο όπου επί του παρόντος βρίσκεται η ομιλήτρια κατά την πραγμάτωση του εκφωνήματός της.

Ρηματικές καταλήξεις και προσωπικές αντωνυμίες α' και β' προσώπου εκφράζουν προσωπική δείξη. Η χρήση του α' πληθυντικού παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες. Τυπικά, το πρόσωπο αυτό δηλώνει την ομιλήτρια και τον ακροατή ή τους ακροατές, όπως όταν ένας μαθητής ανακοινώνει στους συμμαθητές του *Αύριο γράφουμε Γεωμετρία*. Ωστόσο, το α' πληθυντικό πρόσωπο μπορεί να δηλώνει την ομιλήτρια και ίσως και άλλα άτομα τα οποία εκπροσωπεί αλλά να εξαιρεί τον ακροατή, όπως όταν ο μαθητής απευθύνεται στον καθηγητή λέγοντας *Δεν θέλουμε να γράψουμε Γεωμετρία αύριο*. Είναι ακόμη δυνατόν το α' πληθυντικό να εξαιρεί την ομιλήτρια και να δηλώνει τον ακροατή, όπως όταν μια μητέρα απευθύνεται στο παιδί της λέγοντας *Πώς γράψαμε Γεωμετρία;* εκφράζοντας έτσι, ίσως, μια ταύτιση με το παιδί.

Αν και η προσωπική δείξη αφορά κυρίως το α΄ και β΄ πρόσωπο, είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί και το γ΄ ενικό για να ταυτοποιήσει τον ακροατή, όπως όταν για λόγους τυπικότητας που επιτάσσει η κοινωνική απόσταση μπορεί η ομιλήτρια, απευθυνόμενη στον ακροατή, να πει *Θα ήθελε τίποτε άλλο ο κύριος;*, ή χάριν αστεϊσμού να ρωτήσει η ομιλήτρια τον ακροατή της *Τί άλλο θέλει τώρα το καμάρι μου;*, ή όταν μια μητέρα, απευθυνόμενη στο μικρό παιδί της, λέει *Τώρα η Μαρούλα θα φάει όλο της το φαγητό*. Είναι σαφές ότι η τριτοπρόσωπη ταυτοποίηση του ακροατή έχει κοινωνικές και συναισθηματικές συνδηλώσεις.

Η τοπική δείξη κυρίως εκφράζεται με τα επιρρήματα *εδώ*, που σηματοδοτεί τη θέση της ομιλήτριας, και το *εκεί* που δηλώνει τον χώρο ο οποίος δεν περιέχει τη θέση της ομιλήτριας. Τοπική δείξη εκφράζει και το ζεύγος των αντωνυμιών *αυτός, -ή, -ό* και *εκείνος, -η, -ο* για να δηλώσει την εγγύτητα ή την απόσταση από την ομιλήτρια αντίστοιχα. Τα ρήματα *πηγαίνω, έρχομαι, επιστρέφω* και *φέρνω*, μεταξύ άλλων, συμβάλουν στην τοπική δείξη με το να συσχετίζουν την κίνηση που εκφράζουν με τη θέση της ομιλήτριας ή του ακροατή κατά την έναρξη ή τη λήξη της κίνησης.

Η χρονική δείξη εκφράζεται κυρίως με τα επιρρήματα *σήμερα, αύριο, χτες, τώρα, μετά, ύστερα, έπειτα, πριν*, ή τα εμπρόθετα *σε /μετά από /πριν από λίγο*, ενώ ο συνδυασμός χρονικών διαστημάτων (π.χ. ημερών, μηνών, ετών, κλπ.) με τα επίθετα *προηγούμενος, -η, -ο, επόμενος, -η, -ο*, και *άλλος, -η, -ο* έχουν δεικτική χρήση αφού συναρτώνται με τη στιγμή της εκφώνησης. Π.χ. *η επόμενη /άλλη/ προηγούμενη Δευτέρα*. Οι αντωνυμίες *αυτός, -ή, -ό* και *εκείνος, -η, -ο* επίσης χρησιμοποιούνται για χρονική δείξη. *Αυτή /εκείνη τη Δευτέρα* κλπ.

Δεδομένου ότι ο (προφορικός) λόγος χαρακτηρίζεται από χρονική διάρκεια και τα (γραπτά) κείμενα από τον φυσικό χώρο που καταλαμβάνουν και τη χρονική διάρκεια της γραφής και ανάγνωσής τους, η κειμενική δείξη εκφράζεται κυρίως με όρους τοπικής ή χρονικής δείξης. Με την έκφραση *Θα δούμε περισσότερα παραδείγματα στο επόμενο μάθημα*, η ομιλήτρια «δείχνει» τον λόγο που χρονικά έπεται του εκφωνήματός της, ενώ όταν διαβάζουμε *Σε αυτό το κεφάλαιο θα εστιάσουμε στην έννοια της υποδήλωσης*, η συγγραφέας δείχνει το κείμενο που βρίσκεται κοντά στο σημείο που διαβάζουμε (με άλλα λόγια, το σημείο γραφής/εκφώνησης), δηλ. το ίδιο κεφάλαιο που περιέχει ήδη την παραπάνω έκφραση.

Ας σημειωθεί, τέλος, ότι, αν και κατά τεκμήριο όλες οι γλώσσες διαθέτουν εκφράσεις γλωσσικής δείξης, το δεικτικό σύστημα μπορεί να διαφέρει μεταξύ γλωσσών /πολιτισμών (π.χ. να μην είναι εγωκεντρικό).

Σ. Μαρμαρίδου

Πηγές

- Βελούδης, Γ. 2005β. Η σημασία πριν, κατά και μετά τη γλώσσα. Αθήνα: Κριτική.
- Lyons, J. 1977. Semantics. 2 τόμ. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marmaridou, S. A. S. 2000. Pragmatic Meaning and Cognition. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Συμπληρωματικά προς το λήμμα αυτό, μπορεί κανείς να διαβάσει την ανάλυση της Bassnettyγια τη δείξη στη θεατρική μετάφραση με συγκεκριμένα παραδείγματα (1985). Από την άλλη, πέραν της σημασίας της δείξης, ο μεταφραστής πρέπει πάντα να παίρνει υπόψη του την προφορικότητα στην απόδοση του κειμένου, το γεγονός ότι το θεατρικό κείμενο μιλιέται, ακόμη και στο χαρτί – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η πεζογραφία δεν έχει αντίστοιχες δυνατότητες σε επίπεδο διαλόγου. Το πιο σημαντικό όμως είναι ο μεταφραστής να λαμβάνει υπόψη στη μετάφρασή του τον χρόνο σε σχέση με μια δυναμική παράσταση: αν ένα δραματικό κείμενο αυξηθεί κατά 30%, αντίστοιχα θα αυξηθεί και η διάρκεια της παράστασης – γεγονός απαγορευτικό για το ανέβασμα του έργου. Στην περίπτωση κειμένου που παριστάνεται, η μη δυνατότητα παρακειμένου προσδιορίζει εξίσου τη στρατηγική του μεταφραστή – παρότι στα προγράμματα ή στις εκδόσεις το ίδιο κείμενο μπορεί να συνοδεύεται από περισσότερο ή λιγότερο εκτενές παρακείμενο. Για παράδειγμα, ο Στρατής Πασχάλης εκδίδει τη *Βερενίκη* με έναν μικρό πρόλογο των τριών σελίδων. Το πρόγραμμα του *Μισάνθρωπου*, όμως, περιλαμβάνει μια σειρά από κείμενα που τοποθετούν το έργο και τον συγγραφέα ολοκληρωμένα στην εποχή του, εργοβιογραφικό και, κυρίως, σημειώσεις της μεταφράστριας (1996).

Πέραν όλων αυτών, οι δυσκολίες που παρουσιάζει η θεατρική μετάφραση είναι ανάλογες με αυτές της λογοτεχνικής μετάφρασης εν γένει και επιλύονται με τις ίδιες τεχνικές. Ο ρυθμός για παράδειγμα είναι εξίσου σημαντικός στην ποίηση, αλλά ενίοτε και στην πεζογραφία, ενώ το πολιτισμικό στοιχείο δημιουργεί μεγάλες δυσκολίες σε όλα τα είδη του λόγου. Καταλήγουμε λοιπόν στην απάντηση που έδωσε ο επιφανής θεατράνθρωπος Antoine Vitez όταν ο Georges Banu τον ρώτησε για τη διαφορά ανάμεσα στη μετάφραση του θεάτρου και τους υπόλοιπους τύπους μετάφρασης (1991, 288):

Υπάρχει μια πολύ μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη μετάφραση μυθιστορημάτων, ποιημάτων και θεατρικών κειμένων. Αλλά δεν νομίζω ότι είναι θεωρητική. Μάλλον είναι διαφορά χρήσης. Η φύση της μεταφραστικής πράξης είναι, κατά τη γνώμη μου, η ίδια.

Πριν περάσουμε στα παραδείγματα, θα αναφερθούμε με μεγάλη συντομία στη διασκευή και/ή προσαρμογή, τη δεύτερη γραφή ενός κειμένου δηλαδή, η οποία είναι συνήθως πρακτική στο θέατρο και δεν αφορά μόνο το πεδίο της μετάφρασης, αλλά τη γενικότερη ανακύκλωση κειμένων στον κόσμο του θεάτρου ([Πατσαλίδης](#), 2012) – όπως και της λογοτεχνίας εν γένει. Τα παραδείγματα της ανακύκλωσης αυτής είναι πολλά και ενίοτε πολύ δημιουργικά, από τον *Φιλοκτήτη* και τη *Μηχανή Άμλετ* του Heiner Müller ως τη *Φρεναπάτη* του Tony Kushner.

Ένα θεατρικό έργο διασκευάζεται και προσαρμόζεται σκηνικά για πολλούς λόγους, για να απευθυνθεί σε παιδιά λόγου χάρη. Ένα λογοτεχνικό έργο ή ένα μη μυθοπλασιακό

κείμενο, ένας μύθος, ή ένα γεγονός ακόμη διασκευάζονται και προσαρμόζονται σκηνικά για να παρασταθούν για ενηλίκους ή παιδιά. Η διασκευή, σε κάθε περίπτωση, έχει συνδεθεί στενά με τη μετάφραση του θεάτρου, σε σχέση με την οποία συνήθως μελετάται, κατά τον Bastin στο λήμμα του «Adaptation» στη *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2009, 4). Στο ίδιο λήμμα, παραθέτει την άποψη της Annie Brisset ότι η διασκευή είναι «επανεδαφικοποίηση» (τι άχαρη απόδοση, αλήθεια, του όρου *reterritorialization*...), δηλαδή μεταφορά σε διαφορετική πολιτισμική, σημειωτική επικράτεια, συμπληρώνουμε εμείς, και «προσάρτηση», στο όνομα του κοινού, της νέας εκδοχής του έργου. Ο Julio Cesar Santoyo από την πλευρά του μιλά για «πολιτογράφηση» του κειμένου σε ένα νέο περιβάλλον. Στις περισσότερες περιπτώσεις, πάντως, η διασκευή σε επίπεδο μεταφραστικό συνιστά μια παρεμβατική πρακτική που εστιάζει στο περιεχόμενο και όχι στη μορφή του έργου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορεί να είναι, ως μια διαφορετική μορφή *μεταγραφής* (*rewriting*) ωστόσο, πολύ επιτυχημένη.

Στη συνέχεια, δίνονται τρία παραδείγματα που φωτίζουν τη θεατρική μετάφραση από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Το πρώτο έργο παραστάθηκε και μάλιστα ο μεταφραστής ξαναδούλεψε για τη συγκεκριμένη παράσταση το κείμενό του. Στην πραγμάτευση αυτού του παραδείγματος παρεμβάλλονται δεδομένα για άλλες μεταφράσεις του ίδιου αιώνα. Το δεύτερο κείμενο ανήκει στον 20^ο αιώνα μεταφράστηκε για να εκδοθεί, πιο συγκεκριμένα για διδακτικούς σκοπούς. Αυτή είναι μια βασική διάκριση, όπως είδαμε, που διαφοροποιεί τη μεταφραστική πρακτική στην περίπτωση ενός δραματικού κειμένου, η παράσταση ή η έκδοση. Το τρίτο κείμενο μεταφράστηκε στο πλαίσιο μιας εκδοτικής προσπάθειας, αλλά και παραστάθηκε, για λίγες παραστάσεις. Το κείμενο συνοδεύεται από την τοποθέτηση της μεταφράστριας και θεατρικής συγγραφέως, της Μαρίας Ευσταθιάδη, για την οικειοποίηση και την ξενοποίηση και στη θεατρική μετάφραση.

Στη συνέχεια, προτείνουμε στους φοιτητές να διαβάσουν τον απολογισμό μιας μεταφράστριας όσον αφορά τις δυσκολίες και την απόδοσή τους, της Βίκυς Μακελλαράκη, για τη μετάφραση του έργου του Martin Mc Donough *The Lonesome West / Εξ αίματος* (2006).

4. Εφαρμογές και παραδείγματα

4.1. Βερενίκη, Racine (Στρατής Πασχάλης)

Το πρώτο παράδειγμα προέρχεται από τον γαλλικό κλασικισμό, είναι ένα απόσπασμα της *Βερενίκης* του Racine, σε μετάφραση του Στρατή Πασχάλη. Ο Στρατής Πασχάλης εντάσσεται σε μια ομάδα σημαντικών μεταφραστών που, όπως υπογραμμίζει η Άννα Ταμπάκη, συνέβαλαν στην επανάκτηση του γαλλικού κλασικού ρεπερτορίου από το ελληνικό κοινό στα τέλη του 20ού αιώνα (Δημήτρης Μαυρίκιος, Χρύσα Προκοπάκη, Ανδρέας Στάικος, Ζωή Σαμαρά) (Ταμπάκη 2013, 158).

Η Βερενίκη του Racine δεν έχει καμία σχέση με το ομόθεμο, τηρουμένων των αναλογιών, έργο του Corneille *Τίτος και Βερενίκη*, που ανεβαίνει την ίδια εποχή (1670). Στη ρακινική εκδοχή της ιστορίας, το βάρος πέφτει, όπως πάντα, στην εσωτερική σύγκρουση, η οποία αφορά εν προκειμένω τον Τίτο και τον έρωτά του για τη Βερενίκη σε σχέση με τις επιταγές της εξουσίας, της οποίας είναι φορέας. Το έργο στηρίζεται αμιγώς στην περιγραφή αισθημάτων και σκέψεων.

Η *Βερενίκη* παρουσιάζει προφανώς την ιδιαιτερότητα της γλώσσας του 17ου αιώνα, η οποία απαιτεί χρήση ειδικών λεξικών. Η Χρύσα Προκοπάκη, στην αρχή των «Σημειώσεων» της στη μετάφρασή της του *Μισάνθρωπου* του Μολιέρου, αναφέρεται στο «πολύτιμο λεξικό

του Furetière (1690)» (1996, 164), που καταγράφει τη γλώσσα του 17ου αιώνα, συμβατή προς την αντίληψη του κλασικισμού για τη νόρμα και τον κανόνα, την καθαρότητα και την ακρίβεια. Από την άλλη, υπάρχει ένα ειδικό λεξιλόγιο του Racine, που διατρέχει όλα τα έργα του (Ταμπάκη, υπό έκδοση) και ο μεταφραστής έχει να αποδώσει τον πολύπλοκο αυτό λόγο διατηρώντας, αυτονοήτως, τον ιδιαίτερο ρυθμό του. Ύφος υψηλό, γλώσσα αποκαθαυμένη από κάθε υποψία λαϊκού στοιχείου, με εξοβελισμό κάθε τύπου που δεν πληροί τα πλέον αυστηρά γλωσσικά κριτήρια καθαρότητας, στίχος αλεξανδρινός, εξαιρετικά ρυθμικός, με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία.

Ο Στρατής Πασχάλης επεξεργάστηκε δύο φορές το κείμενο. Η πρώτη μετάφρασή του ήταν σε ελεύθερο, ανομοιοκατάληκτο στίχο για την παράσταση του Βίκτωρα Αρδίτη. Η δεύτερη, από την οποία το απόσπασμα, ήταν σε ομοιοκατάληκτο στίχο, ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, για την παράσταση του Γιάννη Χουβαρδά (Θέατρο του Νότου), στο θέατρο «Αμόρε» (2006). Η παράσταση σημείωσε μεγάλη επιτυχία και η μετάφραση χρησιμοποιείται σε παραστάσεις ως σήμερα.



Εικόνα 6.6 Jean Racine, *Bérénice*. Paris: Claude Barbin, 1671 (πρώτη παράσταση 21.11.1670).

Για να έχει κανείς μια ιδέα, γενική και μαζική ειδική, του γαλλικού κειμένου επί σκηνής, και συγκεκριμένα του αποσπάσματος που παραθέτουμε, μπορεί να παρακολουθήσει μια πρόβα του θιάσου Grand Roque στο video που ακολουθεί:

Atelier théâtre 2010/2011 - Bérénice I,4 (répétition)

με Michael Therrat 406 προβολές

Ακολουθήστε 0

Πληροφορίες Εξαγωγή Προσθεστε

répétition du mercredi 15 juin 2011, de "Bérénice", acte I, scène 4, de Jean Racine à la Maison d'acteurs (Carcassonne) - Le Grand Roque Compagnie théâtre. Filage. Avec Ghislaine Allory, Sébastien Bayle, Zora Benkreira, Edouard Boye, Geneviève Camel, Christophe Chatellard, Catherine Clauzel, Lucie Launay, Marc Parriel, Isabelle Soavi & Géraldine Sos. Mise en scène :

Ημερομηνία εγγραφής: 15/06/2011
 Ημερομηνία δημοσίευσης: 19/06/2011
 Διάρκεια: 11:23
 Κατηγορία: Δημιουργικές ενασχολήσεις

περισσότερα

0 σύνολια

de Jean Racine ανά Michael Therrat 811 εμφ.
 Phèdre Atelier théâtre 2010/2011 - Phèdre ανά Michael Therrat 693 εμφ.
 Britannicus de Jean Racine Atelier théâtre 2010/2011 - ανά Michael Therrat 359 εμφ.
 Fi Théâtre Atelier enfant 2010-2011 ανά Fi Théâtre 61 εμφ.
 Fi Théâtre Atelier enfant 2010/2011 ανά Fi Théâtre 283 εμφ.
 Fi Théâtre Atelier enfant 2009/2010 ανά Fi Théâtre 190 εμφ.
 Fi Théâtre Atelier enfant 2010/2011 ανά Fi Théâtre 353 εμφ.

Εικόνα 6.7 http://www.dailymotion.com/video/xjdy12_atelier-theatre-2010-2011-berenice-i-4-repetition_creation

Στη συνέχεια, παραθέτουμε το γαλλικό και το ελληνικό κείμενο της αρχής της 4ης σκηνής, για να προβούμε ύστερα σε κάποιες παρατηρήσεις.

BERENICE

SCENE IV

Bérénice, Antiochus, Phénice

Bérénice

Enfin je me dérobo à la joie importune

De tant d'amis nouveaux que me fait la fortune ;

Je fuis de leurs respects l'inutile longueur,

Pour chercher un ami qui me parle du cœur.

Il ne faut point mentir : ma juste impatience

Vous accusait déjà de quelque négligence.

Quoi ? cet Antiochus, disais-je, dont les soins

Ont eu tout l'Orient et Rome pour témoins,
Lui que j'ai vu toujours constant dans mes traverses
Suivre d'un pas égal mes fortunes diverses,
Aujourd'hui que le ciel semble me présager
Un honneur qu'avec vous je prétends partager,
Ce même Antiochus, se cachant à ma vue,
Me laisse à la merci d'une foule inconnue ?

Antiochus

Il est donc vrai, Madame ? et selon ce discours,
L'hymen va succéder à vos longues amours ?

Bérénice

Seigneur, je vous veux bien confier mes alarmes.
Ces jours ont vu mes yeux baignés de quelques larmes :
Ce long deuil que Titus imposait à sa cour
Avait même en secret suspendu son amour ;
Il n'avait plus pour moi cette ardeur assidue
Lorsqu'il passait les jours attachés sur ma vue ;
Muet, chargé de soins, et les larmes aux yeux,
Il ne me laissait plus que de tristes adieux.
Jugez de ma douleur, moi dont l'ardeur extrême,
Je vous l'ai dit cent fois, n'aime en lui que lui-même,
Moi qui, loin des grandeurs dont il est revêtu,
Aurais choisi son cœur et cherché sa vertu.

Antiochus

Il a repris pour vous sa tendresse première ?

Bérénice

Vous fûtes spectateur de cette nuit dernière,
Lorsque, pour seconder ses soins religieux,
Le sénat a placé son père entre les dieux.
De ce juste devoir sa piété contente
A fait place, Seigneur, au soin de son amante ;
Et même en ce moment, sans qu'il m'en ait parlé,
Il est dans le sénat par son ordre assemblé.
Là, de la Palestine il étend la frontière,
Il y joint l'Arabie et la Syrie entière,
Et si de ses amis j'en dois croire la voix,
Si j'en crois ses serments redoublés mille fois,
Il va sur tant d'Etats couronner Bérénice,
Pour joindre à plus de noms le nom d'impératrice.
Il m'en viendra lui-même assurer en ce lieu.

ΒΕΡΕΝΙΚΗ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΣΚΗΝΗ

Βερενίκη, Αντίοχος, Φοινίκη

Βερενίκη

Α, επιτέλους ξέφυγα! Με πνίγει αυτή η πλημμύρα

Των φίλων που μου χάρισε απρόσμενα η μοίρα!

Τι κι αν αυτοί μ' ατέλειωτα εγκώμια με τιμούνε,

Εγώ θέλω τα χείλη σου που ειλικρινά μιλούνε.

Αλλά εσύ έχεις χαθεί. Φίλε μου, μακριά σου,

Μπήκα σε σκέψεις, ξέρε το, για την αμέλειά σου.

Έλεγα: Πώς; Ο Αντίοχος; Που με παρηγορούσε,

Και που γι' αυτό κι η Ανατολή κι η Ρώμη μαρτυρούσε,

Ο σύντροφός μου ο στοργικός σε κάθε απελπισία,

Που μ' ακολούθησε πιστά μες στη δοκιμασία,
Αφότου πια ο ουρανός ξέχασε την οργή του,
Και στέλνει δώρα που ποθώ να μοιραστώ μαζί του –
Πώς γίνεται ο Αντίοχος, να με αφήνει μόνη,
Στο έλεος μιας άγνωστης ορδής που κυκλώνει;

Αντίοχος

Άρα είν' αλήθεια – κρίνοντας απ' τα λεγόμενά σου,
Ο γάμος σου θα διαδεχθεί όντως τον έρωτά σου!;

Βερενίκη

Φίλε, την αγωνία μου θα πω σε σένα μόνο.
Μέρες τώρα, τα μάτια μου βουρκώνανε από πόνο.
Το πένθος, όπου βύθισε ο Τίτος το παλάτι,
Και στη δική του την καρδιά είχε αλλάξει κάτι.
Η φλόγα του η ακόρεστη για μένα είχε σβήσει,
Δεν έκανε πια σαν τρελός για να με αντικρίσει.
Ψυχρός, κλειστός, βαρύθυμος, με δάκρυα, σιωπώντας,
Με άφηνε ολομόναχη κι έφευγε αδιαφορώντας.
Με νιώθεις, πόσο υπέφερα, εγώ που τον λατρεύω,
Που μόνο αυτόν –στο λέω ξανά– μόνο αυτόν γυρεύω,
Αυτόν, κι όχι τη λάμψη του, όχι την εξουσία,
Για μένα, το ήθος, η καρδιά, έχουνε μόνο αξία.

Αντίοχος

Και μένει ακόμα απρόσιτος, ψυχρός κι όλο σκοτάδι;

Βερενίκη

Ήσουν κι εσύ στην τελετή που έγινε χθες βράδυ,
Στην ιερή αποθέωση του πεθαμένου Αυγούστου,

Που ο Τίτλος αποφάσισε με τους συγκλητικούς του.

Νιώθει, σαν γιος, πως έκανε το χρέος του. Για μένα,

Τον άνθρωπο που αγαπά, καλεί τώρα εσπευσμένα

Τη σύγκλητο, εν αγνοία μου – θέλει να με φροντίσει!

Πριν λίγο ανακοίνωσε τι έχει αποφασίσει.

Στην Παλαιστίνη χάρισε τη γη της Αραβίας,

Και πρόσθεσε στα εδάφη της τη χώρα της Συρίας.

Κι αν ό,τι μου μετέφεραν οι φίλοι του ισχύει,

Ότι γι' αυτά υπόσχεται κι ειλικρινά ομνύει,

Αν έδωσε το λόγο του, όντως, πως θα μου ανήκει,

Αυτή η επικράτεια, τότε η Βερενίκη

Τίτλους θα έχει αμέτρητους, προτού την ονομάσει

Εν τέλει αυτοκράτειρα. Σε λίγο εδώ θα φτάσει

Να με γεμίσει με τιμή κι άπειρο μεγαλείο.

Έχει ενδιαφέρον η αντίληψη του Πασχάλη, αλλά και της Προκοπάκη, ότι ο δεκαπεντασύλλαβος μπορεί να αποδώσει τον υψηλό αλεξανδρινό στίχο, όντας μαζί λαϊκός και λόγιος, του δημοτικού τραγουδιού αλλά και της κρητικής ποίησης με τα δίστιχά της (Ταμπάκη *ό.π.*). Η πράξη τούς δικαιώνει, πολλώ μάλλον καθόσον ο ιαμβικός είναι ο φυσικός ρυθμός της ελληνικής, κατά τον ποιητή Γιώργο Σαραντάρη.

Κατά δεύτερον, να κάνουμε ένα σχόλιο για τα ονόματα, τα οποία ορθώς εξελληνίζονται, εφόσον η εποχή όπου διαδραματίζεται το έργο το επιτρέπει. Αντίθετα, η Προκοπάκη στον *Μισάνθρωπο*, σημειώνει για τα ονόματα (*ό.π.*):

Πολλά κύρια ονόματα στον Μολιέρο, όπως και σε άλλους συγγραφείς του 16ου -17ου αιώνα, είναι αρχαία ελληνικά ή «ελληνίζοντα», και η ετυμολογία τους υποβάλλει κάποια ιδιότητα που χαρακτηρίζει τους ήρωες. Έτσι, το όνομα Αλσέστ είναι το αρσενικό του Άλκηστις, δανεισμένο από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Ανακαλεί την αλκή, τη ρώμη, και προφανώς θέλει να δηλώσει τα σφοδρά συναισθήματα του προσώπου. Το όνομα Φιλέντ, από τη λέξη φίλος, εκφράζει τη φιλότητα, την προσήνεια, και χαρακτηρίζει τον στωικό φίλο του Αλσέστ. Μερικοί σχολιαστές συσχετίζουν το όνομα Ελιάντ με τον ήλιο: η ειλικρινής Ελιάντ, μια φωτεινή, αγνή προσωπικότητα.

Η μετάφραση, εκτός από το όνομα Αρσινόη, που ηχεί εντελώς ελληνικό, και κάποια άλλα που αναφέρονται επεισοδιακά (Κλέων *π.χ.*), κράτησε τους γαλλικούς τύπους, με το σκεπτικό ότι ο εξελληνισμός τους, είτε προς το αρχαιοπρεπές είτε προς το σύγχρονο (*π.χ.* Άλκης και Φιλώντας κατά

Βάρναλη), θα δημιουργούσε άλλους συνειρμούς, εκτός της εποχής και του κλίματος του έργου.

Στη συνέχεια, θα σημειώσουμε ένα ζήτημα δείξης, που όμως συνιστά εν προκειμένω πολιτισμική προσαρμογή, το πέρασμα από τον πληθυντικό του γαλλικού κειμένου (β' πρόσωπο πληθυντικού) στον ενικό του ελληνικού (β' πρόσωπο ενικού). Το β' πρόσωπο πληθυντικού υπαγορεύεται πολλαπλά από την περίσταση επικοινωνίας, της συνομιλίας μιας γυναίκας βασίλισσας με έναν άντρα φίλο της σε ένα έργο του κλασικισμού. Στα ελληνικά όμως, όπου η μετάβαση από τον πληθυντικό στον ενικό γίνεται τάχιστα, η συνομιλία αυτή θα ηχούσε μη φυσική. Η τεχνική της προσαρμογής δείχνει εδώ απαραίτητη, όπως και η μετατροπή στη συνέχεια: στην ίδια κατεύθυνση κινείται, όπως φαίνεται, και η ευθεία προσφώνηση στο ελληνικό «Εγώ θέλω τα χείλη σου που ειλικρινά μιλούνε» (σ. 4), σε αντίθεση με το γαλλικό: Pour chercher un ami qui me parle du cœur. Η μεταφραστική επιλογή προσαρμόζεται στη χωροχρονική παράμετρο της σκηνής, με αλλαγή και πάλι σε επίπεδο δείξης: η αίσθηση της συνομιλίας αποπνέει, βεβαίως, μεγαλύτερη οικειότητα.

Στην απάντηση του Αντίοχου, πάλι, λείπει το Madame, ενώ η έγνοια για τον ρυθμό, που αποδίδεται με μεγάλη επιτυχία όπως εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει, επιτρέπει την παράλειψη του προσδιορισμού στον έρωτα: το longuesamours γίνεται «όντως τον έρωτά σου». Το «όντως», το οποίο συντονίζεται με το «Άρα είναι αλήθεια», δίνει βάρος στην απορία-αγωνία του Αντίοχου, χωρίς αναφορά στον μακρό χρόνο του έρωτα, που εξέφραζε, υπό μία άλλη έννοια, την ίδια αγωνία. Το συγκεκριμένο μεταφραστικό παράδειγμα, του αποσπάσματος εν συνόλω, δείχνει σε πολλά σημεία τον βαθμό ελευθερίας που στρατηγικά μπορεί κανείς να πάρει σε μια θεατρική μετάφραση, ειδικά όταν αυτή δοκιμάζεται σε παράσταση, όπως η συγκεκριμένη. Έτσι ο γαλλικός στίχος «I larepris pour vous la tendresse première?» αντιστρέφεται στα ελληνικά, με τον τόνο στην αρνητική στάση: «και μένει ακόμη απρόσιτος, ψυχρός κι όλο σκοτάδι.» Δεν θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η αλλαγή αυτή δεν είναι σημαντική: το γαλλικό κείμενο αναφέρεται στην παρελθούσα τρυφερότητα και το ελληνικό στην παρούσα ψυχρότητα. Έχοντας υπόψη την τοποθέτηση του Πασχάλη, κατά των «προσωπικών μεταφράσεων», την παραδοχή ότι η μετάφραση «δεν είναι κάτι ξέχωρο από την ποιητική του [μου] δουλειά, αλλά μια έρευνα γλωσσική πάνω στην ποίηση πάντα», αλλά και την απόλυτη αποδοχή παρέμβασης του σκηνοθέτη στην τελική επεξεργασία του κειμένου (2009, 21), μπορεί κανείς να φανταστεί ότι οι λόγοι των αλλαγών αυτών είναι και πάλι ρυθμικοί – και δικαιώνουν τον Déprats και την αντίληψή του για την πρωτοκαθεδρία του ρυθμού και του μιλημένου λόγου. Στην προκειμένη περίπτωση, η έμμετρη απόδοση είναι τόσο σημαντική ως συστατικό, οργανικό στοιχείο του αρχικού κειμένου, που οι επιλογές όλες υποτάσσονται σε αυτήν – παρότι δεν είναι βέβαιο πως αποτελεί ό,τι πιο εύκολο για τους ηθοποιούς σε επίπεδο εκφοράς. Άρα, η έμμετρη απόδοση με έγνοια για το εφικτό της σκηνικής απόδοσής της από τους ηθοποιούς είναι κυρίαρχο μεταφραστικό ζητούμενο, μαζί με το αίτημα για μια άλλη ανάγνωση των κλασικών έργων στη σημερινή εποχή, «για να γίνουν αποδεκτά από το σύγχρονο κοινό και να στηθεί μια αυθεντική παράσταση» (ο.π.).

4.2. Ηλέκτρα, Giraudoux (Τιτίκα Δημητρούλια)

Το δεύτερο παράδειγμα θεατρικής μετάφρασης είναι διαφορετικό. Πρόκειται για την *Ηλέκτρα* του Jean Giraudoux (1937), έργο γραμμένο σε λόγο πεζό – με έντονη πάντα τη χαρακτηριστική του συγγραφέα ποιητικότητα, η οποία εκφράζεται και στον ρυθμό. Η μετάφραση του συγκεκριμένου έργου δεν έγινε εν όψει παράστασης, αλλά προκειμένου να χρησιμοποιηθεί το δραματικό κείμενο για διδακτικούς σκοπούς στο Μεταπτυχιακό Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Όπως και αρκετές δουλειές

θεατρικές, ήταν και αυτό μετάφραση κατά παραγγελία, από τον επιστημονικό υπεύθυνο του Μεταπτυχιακού καθηγητή και άξιο μεταφραστή Βάιο Λιαπή – με τον οποίο αναπτύχθηκε ένας γόνιμος μεταφραστικός διάλογος. Αυτό σημαίνει πάντως ότι η συγκεκριμένη μετάφραση δεν δοκιμάστηκε στη σκηνή. Αντίθετα, επειδή επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί διδακτικά, δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στο συγκεκριμένο και στο διακεείμενο και σχολιάστηκαν διάφορα στοιχεία στο παρακείμενο (σημειώσεις).

Στην περίπτωση του Giraudoux, το πολύ ιδιαίτερο ύφος του, με την ανάμειξη των επιπέδων λόγου, του αφηρημένου με το πλέον συγκεκριμένο, τη χρήση ειδικής ορολογίας από πολλά πεδία μέσα στον λόγο της καθημερινής επικοινωνίας, το χιούμορ που συγκαλύπτει την τραγικότητα και το αντίστροφο, μαζί με την πολύ έντονη και πολύπλοκη χρήση της διακειμενικότητας είναι ορισμένα στοιχεία που δημιουργούν δυσκολίες στον μεταφραστή. Πρόκειται για δυσκολίες, όμως, που θα μπορούσαν να αφορούν οποιοδήποτε λογοτεχνικό έργο και στην προκειμένη περίπτωση απλώς επιτείνονται από το αίτημα για λόγο που μπορεί να εκφερθεί, για φυσικότητα προφορικού λόγου. Παραθέτουμε την πρώτη σκηνή του έργου στα γαλλικά και στη συνέχεια στα ελληνικά (μαζί με το παρακείμενο της ελληνικής μετάφρασης, ώστε να αναδειχθεί η σημασία του σκοπού για τον οποίο πραγματοποιήθηκε, η λειτουργική δηλαδή προσέγγιση). Στο κείμενο αυτό έγιναν στη συνέχεια κάποιες αλλαγές.

ELECTRE (1937 [1982])

SCÈNE PREMIÈRE

Un étranger (Oreste) entre escorté de trois petites filles, au moment où, de l'autre côté, arrivent le jardinier, en costume de fête, et les invités villageois.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Ce qu'il est beau, le jardinier!

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Tu penses ! C'est le jour de son mariage.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Le voilà, monsieur, votre palais d'Agamemnon !

L'ÉTRANGER. – Curieuse façade !... Elle est d'aplomb ?

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Non. Le côté droit n'existe pas. On croit le voir, mais c'est un mirage. C'est comme le jardinier qui vient là, qui veut vous parler. Il ne vient pas. Il ne va pas pouvoir dire un mot.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Ou il va braire. Ou miauler.

LE JARDINIER. – La façade est bien d’aplomb, étranger ;
n’écoutez pas ces menteuses. Ce qui vous trompe, c’est que le
corps de droite est construit en pierres gauloises qui suintent à
certaines époques de l’année. Les habitants de la ville disent
alors que le palais pleure. Et que le corps de gauche est en marbre
d’Argos, lequel, sans qu’on ait jamais su pourquoi,
s’enseille soudain, même la nuit. On dit alors que le palais rit.
Ce qui se passe, c’est qu’en ce moment le palais rit et pleure à la
fois.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Comme cela il est sûr de ne
pas se tromper.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – C’est tout à fait un palais de
veuve.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Ou de souvenirs d’enfance.

L’ÉTRANGER. – Je ne me rappelais pas une façade aussi
sensible...

LE JARDINIER. – Vous avez déjà visité le palais ?

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Tout enfant.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Il y a vingt ans.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Il ne marchait pas encore.

LE JARDINIER. – On s’en souvient, pourtant, quand on l’a vu.

L’ÉTRANGER. – Tout ce que je me rappelle, du palais
d’Agamemnon, c’est une mosaïque. On me posait dans un losange
de tigres quand j’étais méchant, et dans un hexagone de
fleurs quand j’étais sage. Et je me rappelle le chemin qui me
menait rampant de l’un à l’autre... On passait par des oiseaux.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Et par un capricorne.

L’ÉTRANGER. – Comment sais-tu cela, petite ?

LE JARDINIER. – Votre famille habitait Argos ?

L'ÉTRANGER. – Et je me rappelle aussi beaucoup, beaucoup de pieds nus. Aucun visage, les visages étaient haut dans le ciel, mais des pieds nus. J'essayais, entre les franges, de toucher leurs anneaux d'or. Certaines chevilles étaient unies par des chaînes ; c'était les chevilles d'esclaves. Je me rappelle surtout deux pieds tout blancs, les plus nus, les plus blancs. Leur pas était toujours égal, sage, mesuré par une chaîne invisible.

J'imagine que c'était ceux d'Électre. J'ai dû les embrasser, n'est-ce pas ? Un nourrisson embrasse tout ce qu'il touche.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – En tout cas, c'est le seul baiser qu'ait reçu Électre.

LE JARDINIER. – Pour cela, sûrement.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Tu es jaloux, hein, jardinier ?

L'ÉTRANGER. – Elle habite toujours le palais, Électre ?

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Toujours. Pas pour longtemps.

L'ÉTRANGER. – C'est sa fenêtre, la fenêtre aux jasmins.

LE JARDINIER. – Non. C'est celle de la chambre où Atrée, le premier roi d'Argos, tua les fils de son frère.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Le repas où il servit leurs coeurs eut lieu dans la salle voisine. Je voudrais bien savoir quel goût ils avaient.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Il les a coupés, ou fait cuire entiers ?

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Et Cassandre fut étranglée dans l'échauguette.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Ils l'avaient prise dans un filet et la poignardaient. Elle criait comme une folle, dans sa

voilette... J'aurais bien voulu voir.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Tout cela dans l'aile qui rit,
comme tu le remarques.

L'ÉTRANGER. – Celle avec les roses ?

LE JARDINIER. – Étranger, ne cherchez aucune relation
entre les fenêtres et les fleurs. Je suis le jardinier du palais. Je
les fleuris bien au hasard. Ce sont toujours des fleurs.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Pas du tout. Il y a fleur et
fleur. Le phlox va bien mal sur Thyeste.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Et le réséda sur Cassandre.

LE JARDINIER. – Vont-elles se taire ! La fenêtre avec les
roses, étranger, est celle de la piscine où notre roi Agamemnon,
le père d'Électre, glissa, revenant de la guerre, et se tua, tombant
sur son épée.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Il prit son bain après sa
mort. À deux minutes près. Voilà la différence.

LE JARDINIER. – La voilà, la fenêtre d'Électre.

L'ÉTRANGER. – Pourquoi si haut, presque aux combles ?

LE JARDINIER. – Parce que, de cet étage, on voit le tombeau
de son père.

L'ÉTRANGER. – Pourquoi dans ce retraits ?

LE JARDINIER. – Parce que c'est l'ancienne chambre du
petit Oreste, son frère, que sa mère envoya hors du pays quand
il avait deux ans, et dont on n'a plus de nouvelles.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Écoutez, écoutez, mes
soeurs ! On parle du petit Oreste !

LE JARDINIER. – Voulez-vous partir ! Allez vous nous
laisser ! On dirait des mouches.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Nous ne partirons pas. Nous sommes avec l'étranger.

LE JARDINIER. – Vous connaissez ces filles ?

L'ÉTRANGER. – Je les ai rencontrées aux portes. Elles m'ont suivi.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Nous l'avons suivi parce qu'il nous plaît.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Parce qu'il est rudement plus beau que toi, jardinier.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Les chenilles ne lui sortent pas de la barbe.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Ni les hannetons du nez.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Pour que les fleurs sentent bon, il faut sans doute que le jardinier sente mauvais.

L'ÉTRANGER. – Soyez polies, mes enfants, et dites-nous ce que vous faites dans la vie.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Nous y faisons que nous ne sommes pas polies.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Nous mentons. Nous médisons. Nous insultons.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Mais notre spécialité, c'est que nous récitons.

L'ÉTRANGER. – Vous récitez quoi ?

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Nous ne le savons pas d'avance. Nous inventons à mesure. Mais c'est très bien, très bien.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Le roi de Mycènes, dont nous avons injurié la belle-soeur, nous a dit que c'était très, très

bien.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Nous disons tout le mal que nous pouvons trouver.

LE JARDINIER. – Ne les écoutez pas, étranger. On ne sait qui elles sont. Elles circulent depuis deux jours dans la ville, sans amis connus, sans famille ! Si on leur demande qui elles sont, elles prétendent s'appeler les petites Euménides. Et l'épouvantable, est qu'elles grandissent, qu'elles grossissent à vue d'oeil... Hier, elles avaient des années de moins qu'aujourd'hui... Viens ici, toi !

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Ce qu'il est brusque, pour un marié !

LE JARDINIER. – Regardez-la... Regardez ces cils qui poussent. Regardez sa gorge. Je m'y connais. Mes yeux savent voir pousser les champignons... Elle grandit sous les yeux..., à la vitesse d'une orange...

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Les vénéneux battent tous les records.

TROISIÈME PETITE FILLE, à la première. – Elle grossit, ta gorge, à toi ?

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Récitons-nous, oui ou non ?

L'ÉTRANGER. – Laissez-les réciter, jardinier.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Récitons Clytemnestre, mère d'Électre. Vous y êtes, pour Clytemnestre ?

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Nous y sommes.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du rouge.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Elle a mauvais teint parce

qu'elle a mauvais sommeil.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Elle a mauvais sommeil

parce qu'elle a peur.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – De quoi a peur la reine Clytemnestre?

DEUXIÈME PETITE FILLE. – De tout.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Qu'est-ce, que tout ?

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Le silence. Les silences.

TROISIÈME PETITE FILLE. – Le bruit. Les bruits.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – L'idée qu'il va être minuit.

Que l'araignée sur son fil est en train de passer de la partie du jour où elle porte bonheur à celle où elle porte malheur.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Tout ce qui est rouge, parce que c'est du sang.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du sang !

LE JARDINIER. – Quelles histoires stupides !

DEUXIÈME PETITE FILLE. – C'est bien, n'est-ce pas ?

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Comme nous rattrapons le commencement avec la fin, c'est on ne peut plus poétique ?

L'ÉTRANGER. – Très intéressant.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Puisque Électre vous intéresse, nous pouvons réciter Électre. Vous y êtes, soeurs ? Nous pouvons réciter ce qu'elle était, Électre, à notre âge.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Je le pense, que nous y sommes !

TROISIÈME PETITE FILLE. – Depuis que nous n'étions pas nées, depuis avant-hier, nous y sommes !

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Électre s'amuse à faire

tomber Oreste des bras de sa mère.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Électre cire l'escalier du trône pour que son oncle, Égisthe, le régent, s'étale sur le marbre!

TROISIÈME PETITE FILLE. – Électre se prépare à cracher à la figure de son petit frère Oreste, si jamais il revient.

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Cela, ce n'est pas vrai. Mais ça fait bien.

DEUXIÈME PETITE FILLE.

« Depuis dix-neuf ans elle amasse

Dans sa bouche un crachat fielleux. »

TROISIÈME PETITE FILLE

« Elle pense à tes limaces,

Jardinier, pour saliver mieux. »

LE JARDINIER. – Cette fois, taisez-vous, sales petites vipères!

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Ah là ! là ! Le marié se fâche.

L'ÉTRANGER. – Il a raison. Filez !

LE JARDINIER. – Et ne revenez pas !

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Nous reviendrons demain.

LE JARDINIER. – Essayez ! Le palais est interdit aux filles de votre âge !

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Demain nous serons grandes.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Demain sera le lendemain du mariage d'Électre avec son jardinier. Nous serons grandes.

L'ÉTRANGER. – Que disent-elles ?

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Tu ne nous as pas défendues, étranger, tu t'en repentiras !

LE JARDINIER. – Affreuses petites bêtes. On dirait trois petites Parques ! C'est effroyable le destin enfant.

DEUXIÈME PETITE FILLE. – Le destin te montre son
derrière, jardinier. Regarde s’il grossit !

PREMIÈRE PETITE FILLE. – Venez, soeurs. Laissons-les
tous deux devant leur façade gâteuse.

Sortent les petites Euménides, devant qui s’écarterent avec terreur les invités.

ΗΛΕΚΤΡΑ (2012)

ΣΚΗΝΗ 1

ΞΕΝΟΣ, ΜΙΚΡΕΣ ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ, ΚΗΠΟΥΡΟΣ, ΧΩΡΙΚΟΙ

Μπαίνει ένας ξένος (Ορέστης), μαζί με τρία κοριτσάκια· την ίδια στιγμή, από την άλλη πλευρά μπαίνει ο κηπουρός φορώντας τα γιορτινά του και οι καλεσμένοι χωρικοί.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Πωπω, τι ωραίος που είναι ο κηπουρός!

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ε, βέβαια!! Γαμπρός γίνεται!

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Να και το ανάκτορο του Αγαμέμνονα που ψάχνεις, κύριε!

ΞΕΝΟΣ: Αλλόκοτη πρόσοψη!... Μήπως γέρνει;

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Μάλιστα. Η δεξιά πλευρά δεν υπάρχει. Νομίζεις ότι τη βλέπεις, μα είναι οφθαλμαπάτη. Να, όπως ο κηπουρός που έρχεται τώρα δα τάχα να σου μιλήσει. Ούτε έρχεται ούτε θα βγει κουβέντα από το στόμα του.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ή μπορεί να γκαρίζει. Ή να νιαουρίσει.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Καθόλου δεν γέρνει, στέκει πολύ καλά η πρόσοψη, ξένε. Μην τις ακούς αυτές τις ψεύτρες. Σε γελάει πως το δεξί μέρος είναι χτισμένο με μεγάλιθους γαλατικούς¹⁰ κι είναι εποχές του χρόνου που ιδρώνουν. Λένε τότε οι κάτοικοι της πόλης πως κλαίει το παλάτι. Και το αριστερό είναι καμωμένο από μάρμαρο αργεϊτικό που εντελώς ανεξήγητα λάμπει φορές-

¹⁰Ο πρώτος από μια σειρά αναχρονισμούς που προσδίδουν στο κείμενο καθολικότητα και αίσθηση αχρονίας, που συμβάλλουν στην πολυσημία του. Στα πρόσωπα του έργου συγκαταλέγονται μαγιορδόμενοι και σταβλίτες, όπως και πρόσωπα δικής του επινόησης, σαν την κυρία Ναρσή· η σκοπιά όπου δολοφονείται η Κασσάνδρα σημαίνεται με λέξη της αρχαίας γαλλικής (échauguette)· υπάρχουν αλυσοδεμένοι δούλοι, αλλά και αναφορά στον κρανίου τόπο, τον Γολγοθά.

φορές ηλιόλουστο, ακόμη και τη νύχτα. Τότε λένε πως το παλάτι γελάει. Αυτή τη στιγμή πάντως η αλήθεια είναι πως το παλάτι και γελάει μαζί και κλαίει.¹¹

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Οπότε δεν μπορείς και να μπερδευτείς.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Παλάτι χήρας με τα όλα του.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ή αναμνήσεων παιδικών.

ΞΕΝΟΣ: Δεν την θυμόμουν τόσο ευαίσθητη την πρόσοψη...

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Έχεις λοιπόν ξανάρθει στο παλάτι;

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Μικρό παιδί.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Πάνε είκοσι χρόνια.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ίσα που περπατούσε.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Μα σαν το δεις, να το ξεχάσεις δεν μπορείς.

ΞΕΝΟΣ: Ένα μόνο θυμάμαι απ' το παλάτι του Αγαμέμνονα, ένα ψηφιδωτό. Όταν δεν ήμουν φρόνιμος, μ' αφήναν πάνω σε έναν ρόμβο με τίγρεις, και όταν ήμουν καλό παιδί σε ένα εξάγωνο με άνθη. Ακόμα θυμάμαι τον δρόμο που έκανα μπουσουλώντας από το ένα στο άλλο. Ήταν γεμάτος πουλιά.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Είχε κι ένα κριάρι.

ΞΕΝΟΣ: Και που το ξέρεις εσύ αυτό, μικρή;

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Έμενε στο Άργος η οικογένειά σου;

ΞΕΝΟΣ: Θυμάμαι ακόμη πολλά, πολλά γυμνά πόδια. Κανένα πρόσωπο, τα πρόσωπα ήταν ψηλά στον ουρανό, μόνο πόδια γυμνά. Πάσχιζα ν' αγγίξω μες απ' τα κρόσσια τους χρυσούς τους κρίκους. Ήταν κι αστράγαλοι αλυσοδεμένοι: των δούλων. Θυμάμαι κυρίως δυο μικρά πόδια κάτασπρα, ολόγυμνα, πάλλευκα. Το βήμα τους ήταν πάντα σταθερό, ήρεμο, συγκρατημένο από μια αόρατη αλυσίδα. Λέω με τον νου μου πως θα 'ταν της Ηλέκτρας. Και πρέπει να τα φίλησα, λέω. Τα μωρά ό,τι αγγίζουν το φιάνε.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Έτσι κι αλλιώς, άλλο φιλί απ' αυτό δεν δέχτηκε ποτέ η Ηλέκτρα.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Όσο γι' αυτό, σίγουρα.

¹¹ Στην έκδοση της Πλειάδας επισημαίνεται η προσωποποίηση της φύσης στον Giraudoux (*II.*, σ. 1568), όπως και η διαρκής παρουσία του αναδιπλασιασμού στο κείμενο, μέσα από αντιθέσεις, προσωπεία, διχασμούς. Το παλάτι κλαίει και γελάει, οι μικρές και οι μεγάλες Ευμενίδες, η Αγάθη είναι μια άλλη όψη της Κλυταιμνήστρας, η Κλυταιμνήστρα είναι αντικατοπτρισμός μητέρας για τον Ορέστη, ο Αίγισθος όπως και η Ηλέκτρα αλλάζουν φύση κ.λπ. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ανάγνωση των ποικίλων πτυχών του μύθου κάτω από το γαλλικό κείμενο, όπως και η ψυχαναλυτική ανάγνωσή του και η συσχέτισή του με την Ιστορία, δεδομένου ότι ο διπλωμάτης Giraudoux το γράφει την περίοδο του Λαϊκού Μετώπου και του Ισπανικού Εμφυλίου, στις παραμονές του Β' Παγκοσμίου πολέμου.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Σα να ζηλεύεις, κηπουρέ;

ΞΕΝΟΣ: Και μένει ακόμα στο παλάτι η Ηλέκτρα;

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Βεβαίως. Αλλά όχι για πολύ.

ΞΕΝΟΣ: Αυτό είναι το παράθυρό της, με τα γιασεμιά;

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Όχι, αυτό είναι το παράθυρο της κάμαρας όπου ο Ατρέας,¹² ο πρώτος βασιλιάς του Άργους, έσφαξε τους γιους του αδελφού του.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Το δείπνο με τις καρδιές τους το παρέθεσε στη διπλανή αίθουσα. Πολύ θα ήθελα να 'ξερα τι γεύση είχαν.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Τις κομμάτιασε ή τις έψησε ολόκληρες;

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Και την Κασσάνδρα την πνίξαν στη σκοπιά.¹³

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Σε δίχτυ την τυλίξανε και την μαχαίρωναν. Ούρλιαζε σαν τρελή μέσα στον πέπλο της... Να μην το δω, τι κρίμα.

¹²Αναφορά στον μύθο της οικογένειας των Ατρείδων (οι Ατρείδες ονομάζονται επίσης Τανταλίδες και Πελοπίδες), για τον οποίο υπάρχουν πολλές εκδοχές. Μία εκδοχή, λόγου χάρη, κάνει λόγο για τη θεόδοτη εξουσία τους, αφού ο Ερμής δώρισε στον Πέλοπα ένα σκήπτρο φτιαγμένο από τον Ήφαιστο, το οποίο ο Πέλοπας έδωσε στον πρωτότοκο γιο του Ατρέα. Όταν αυτός πέθανε, άφησε τα ανήλικα παιδιά του στον αδελφό του, Θυέστη, ο οποίος το παρέδωσε, ως όφειλε, όχι στον γιο του Αίγισθο, αλλά στον γιο του Ατρέα, Αγαμέμνονα. Πιο γνωστός είναι, ωστόσο, ο μύθος των κατάρων των Ατρείδων. Η απαρχή της τοποθετείται πριν από το έγκλημα του Ατρέα, στο πρωταρχικό έγκλημα του Τάνταλου, που σκότωσε και μαγείρεψε τον γιο του, Πέλοπα, και τον πρόσφερε γεύμα στους θεούς. Οι θεοί δεν άγγιξαν τον Πέλοπα, με εξαίρεση τη Δήμητρα που ήταν αφηρημένη και έφαγε ένα κομμάτι από τον ώμο του παιδιού. Οι θεοί ένωσαν τα μέλη του και τιμώρησαν τον Τάνταλο να πεινά και να διψά ες αεί στα Τάρταρα. Σε μια επόμενη φάση, οι Ατρέας και ο Θυέστης δολοφονούν τον νόθο και αγαπημένο γιο του Πέλοπα, Χρυσίππο, φοβούμενοι για τη διαδοχή, και ο πατέρας τους τους καταριέται και τους εξορίζει. Στη συνέχεια, τα δύο αδέρφια συγκρούονται για τον θρόνο. Ο Θυέστης προσπαθεί να κερδίσει με δόλο την εξουσία και ο Δίας στηρίζει τον Ατρέα. Ο Ατρέας, προκειμένου να εκδικηθεί τον αδελφό του για όσα του έχει κάνει, σκοτώνει τα παιδιά του, τα διαμελίζει και του τα προσφέρει στο τραπέζι. Ο Θυέστης τρώει τις σάρκες των παιδιών του και πληροφορείται στη συνέχεια τι έκανε. Καταριέται τους Ατρείδες και από την ιστορία αυτή προέρχεται και η έκφραση «θυέστεια δείπνα». Ο Αίγισθος, γιος του Θυέστη, σκοτώνει τον Ατρέα υπερασπιζόμενος το πατρικό δικαίωμα, όπως θα κάνει και ο Ορέστης στη συνέχεια. Ανεβάζει τον πατέρα του στον θρόνο, έως ότου με τη βοήθεια του Τυνδάρω, πατέρα της Κλυταιμνήστρας και της Ελένης, οι Ατρείδες επιστρέφουν στην εξουσία. Ο κύκλος του αίματος συνεχίζεται με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα και τη δική τους δολοφονία από τον Ορέστη. Βλ. αναλυτικά Ι.Θ. Κακριδής (1986). *Ελληνική μυθολογία*, τόμ. 3. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών,, σ. 191 κ.ε.

¹³Ο Giraudoux συνδυάζει στοιχεία από πολλές τραγωδίες όσον αφορά τον φόνο της Κασσάνδρας και του Αγαμέμνονα. Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, η Κασσάνδρα προβλέπει τη δολοφονία της: έμοι δέ μίμνει σχισμός άμφήκει δορί (στ. 1449). Αντίθετα, με δίχτυ τυλίγουν τον Αγαμέμνονα για να τον σκοτώσουν: άπειρον άμφίβληστρον, ώσπερ ιχθύων, / περιστιχίζω, (στ. 1382). Αυτό το πέπλο ο Αίγισθος λέει ότι το ύφαναν οι Ερινύες (στ. 1580) και ο Ορέστης το δείχνει στις *Χοηφόρες*, στ. 981-6. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο Αγαμέμνων σκοτώνεται με φονικό τσεκούρι: μήτηρ δ' ήμη χώ κοινολεχής / Αίγισθος, όπως δρύν ύλοτόμοι / σχίζουσι κάρα φονίω πελέκει (στ. 97-99).

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Όλα αυτά, όπως βλέπεις, στην πτέρυγα που γελά.

ΞΕΝΟΣ: Αυτό με τα τριαντάφυλλα;

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Μην ψάχνεις σχέση καμιά ανάμεσα στα παράθυρα και στα λουλούδια, ξένε. Είμαι ο κηπουρός του παλατιού. Στην τύχη τα στολίζω. Λουλούδια είναι όλα.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Όχι δα. Έχει λουλούδια και λουλούδια. Η φλοξ δεν πάει καθόλου στον Θυέστη.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ούτε η ρεζεντά στην Κασσάνδρα.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Μα πότε θα πάνον πια! Το παράθυρο με τα τριαντάφυλλα, ξένε, είναι το λουτρό όπου ο βασιλιάς μας ο Αγαμέμνονας, ο πατέρας της Ηλέκτρας, γλίστρησε σαν γύρισε από τον πόλεμο, έπεσε πάνω στο ξίφος του και σκοτώθηκε.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Το λουτρό του ήταν νεκρικό. Δυο λεπτά όλα κι όλα. Αυτή ήταν η διαφορά.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Νάτο και το παράθυρο της Ηλέκτρας.

ΞΕΝΟΣ: Γιατί τόσο ψηλά, κοντά στη σοφίτα;

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Γιατί από κείνο το πάτωμα φαίνεται ο τάφος του πατέρα της.¹⁴

ΞΕΝΟΣ: Γιατί τόσο απομονωμένο;

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Γιατί είναι το παλιό δωμάτιο του μικρού Ορέστη, του αδελφού της, που η μάνα του τον εξόρισε σαν ήταν δυο χρονώ και από τότε νέο απ' αυτόν δεν έχουμε.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ακούστε, ακούστε, αδελφές μου; Μιλάν για τον μικρό Ορέστη!

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Δεν πάτε από δω λέω 'γω, να μας αφήσετε ήσυχους! Παλιόμυγες.¹⁵

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Όχι, δε φεύγουμε. Είμαστε με τον ξένο.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Τα ξέρεις αυτά τα κορίτσια;

ΞΕΝΟΣ: Τα συνάντησα στις πύλες. Μ' ακολουθήσανε.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Τον ακολουθήσαμε γιατί τον συμπαθούμε.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Γιατί είναι φοβερά πιο ωραίος από σένα, κηπουρέ!

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Δεν βγαίνουν σκουλήκια από τα γένια του.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ούτε σκαθάρια από τη μύτη του.¹⁶

¹⁴Ο τάφος του Αγαμέμνονα και οι χοές, οι νεκρικές σπονδές, αποτελούν κεντρικό στοιχείο της πλοκής τόσο στις *Χοηφόρες* όσο και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.

¹⁵Πιθανή πηγή έμπνευσης για τον Sartre και τις *Μύγες* του, τη δική του εκδοχή της *Ορέστειας*.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Για να μοσχοβολάν τα λούλουδα πρέπει, όπως φαίνεται, να βρομάει ο κηπουρός.

ΞΕΝΟΣ: Δείξτε λίγη ευγένεια, κορίτσια, και πείτε μας με τι ασχολείστε.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ασχολούμαστε με το να μην είμαστε ευγενικές.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Λέμε ψέματα. Κακολογούμε. Προσβάλλουμε.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η ειδικότης μας όμως είναι να λέμε ιστορίες.

ΞΕΝΟΣ: Τι ιστορίες;

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Δεν ξέρουμε από πριν. Ό,τι μας έρθει. Αλλά το κάνουμε πολύ πολύ καλά.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ο βασιλιάς των Μυκηνών, που βρίσαμε την κουνιάδα του, μας είπε ότι το κάναμε πολύ πολύ καλά.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Λέμε ό,τι χειρότερο κακό μπορεί να βάλει ο νους μας.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Μην τις ακούς, ξένε. Δεν ξέρουμε ποιες είναι. Τριγυρίζουν εδώ και δυο μέρες μες στην πόλη, χωρίς γνωστό κανέναν, ούτε συγγενή! Κι όταν τις ρωτάν πώς τις λένε, απαντάνε τάχα μικρές Ευμενίδες.¹⁷ Και το τρομακτικό είναι το πόσο γρήγορα ψηλώνουν και μεστώνουν... Χτες ήτανε κάμποσα χρόνια πιο μικρές απ' ό,τι σήμερα. Για έλα δω, εσύ!

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Καλέ τι απότομος που είναι ο γαμπρός!

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Κοιτάζτε τη... Κοιτάζτε τα ματόκλαδά της πώς μεγαλώνουν. Το στήθος της, κοιτάζτε. Ξέρω εγώ απ' αυτά. Καταλαβαίνουν τα μάτια μου πότε μεστώνουν ταμανιτάρια... Μπροστά μας εδώ μεγαλώνει... σανμανιτάρι καισαρικό¹⁸...

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Πρώτα και καλύτερα είναι ταφαρμακερά.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ, στο πρώτο: Το στήθος το δικό σου μεγαλώνει;

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Τι θα γίνει, θα πούμε ιστορίες ή όχι;

ΞΕΝΟΣ: Ας τες να πούνε ιστορίες, κηπουρέ.

¹⁶Στο πρώτο ανέβασμα της *Ηλέκτρας* η φύση εμφανιζόταν σε ανθισμένα ραβδιά κηπουρών, στα λουλούδια που στόλιζαν την Αγάθη και σε άλλες λεπτομέρειες στα αντικείμενα και την εμφάνιση των προσώπων (*Π.*, σ. 1546).

¹⁷Ο Giraudoux βάζει τις Ερινύες (Ευμενίδες και Σεμνές μετά την παρέμβαση της Αθηνάς)-τις χθόνιες αυτές θεότητες της εκδίκησης που θεωρείται ότι συνδέονται με τη μητριαρχία και θα κυνηγήσουν τον Ορέστη και τις οποίες ωστόσο ο ίδιος ονομάζει εξαρχής, ειρωνικά, Ευμενίδες-να μεγαλώνουν στη διάρκεια του έργου.

¹⁸*Amanita caesarea*, αμανίτης ο καισαρικός: είδος άγριουμανιταριού με ιδιαίτερη γεύση, πορτοκαλί, πορτοκαλοκίτρινο καπέλο και έντονα γραμμωτή περίμετρο. Έχει πολλές τοπικές ονομασίες, όπως: κοκκινούσκα ή πιπερούσκα (Γρεβενά), κόκκινο (Κιλκίς), νεραντζάκι (Πήλιο), αβγό, γενιτσάρα ή γιανιτσάρα (Καστοριά), καισαρίτης (Κοζάνη), αυτοκρατορίνα, τσερβενούσκα (στα πομάκικα) κ.ά.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Να πούμε για την Κλυταιμνήστρα, τη μάνα της Ηλέκτρας. Την Κλυταιμνήστρα, εντάξει;

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Εντάξει.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η βασίλισσα Κλυταιμνήστρα είναι κομμένη.¹⁹ Βάζει κοκκινάδι.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Είναι κομμένη γιατί της έχει κοπεί ο ύπνος.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Της έχει κοπεί ο ύπνος γιατί φοβάται.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Και τι φοβάται η βασίλισσα Κλυταιμνήστρα;

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Όλα.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ποια όλα;

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Τη σιωπή. Τις σιωπές.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Τον ήχο. Τους ήχους.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Την ιδέα ότι πλησιάζει το μεσονύχτι. Κι η αράχνη υφαίνοντας περνάει από της μέρας τις ώρες όπου ευτυχία φέρνει σε εκείνες όπου φέρνει δυστυχία.²⁰

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ό,τι είναι κόκκινο, γιατί είν' αίμα.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η βασίλισσα Κλυταιμνήστρα είναι κομμένη. Βάζει για κοκκινάδι αίμα!

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Τι χαζές ιστορίες!

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ωραίο δεν ήταν; Ε;

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Πώς δένουμε το τέλος με την αρχή, απίστευτα ποιητικό.

ΞΕΝΟΣ: Πολύ ενδιαφέρον.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Αφού σ' ενδιαφέρει η Ηλέκτρα, μπορούμε να πούμε για την Ηλέκτρα. Έτοιμες, κορίτσια; Μπορούμε να πούμε για την Ηλέκτρα σαν ήταν στην ηλικία μας.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Έτοιμες, αμέ!

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Απ' όταν ήμαστε αγέννητες, σα να λέμε από προχτές, είμαστε έτοιμες!

¹⁹Αποδίδουμε το *mauvaisteint* ως «κομμένη» σε μια προσπάθεια να διατηρήσουμε με το λεξιλογικό πεδίο του «κόβω» το αντίστοιχο πεδίο του «κακός / άσχημος» που χρησιμοποιεί ο Giraudoux.

²⁰Κρατάμε τη γαλλική παροιμία *Araignée du matin, chagrin. Araignée du soir, espoir*, με βάση την οποία η αράχνη το πρωί σημαίνει τον εχθρό και το βράδυ τέλος καλό και ηρεμία.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η Ηλέκτρα ρίχνει τον Ορέστη απ' την αγκαλιά της μάνας της και κάνει χάζι.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η Ηλέκτρα γυαλίζει τη σκάλα του θρόνου για να ξαπλωθεί στα μάρμαρα ο θείος της ο Αίγισθος, ο αντιβασιλέας.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η Ηλέκτρα προετοιμάζεται για να φτύσει κατάμουτρα τον μικρό της αδελφό, τον Ορέστη, αν ποτέ γυρίσει πίσω.

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Αυτό δεν είναι αλήθεια. Αλλά ταιριάζει ωραία.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Μαζεύει χρόνια τώρα δεκαεννιά στο στόμα της πηχτή φτυσιά.

ΤΡΙΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Τους γυμνοσάλιαγκές σου στο μυαλό της βάζει, κηπουρέ, σάλιο να κατεβάζει.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Ε, μα πάντε πια, οχίτσες!

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Πω πω! Θύμωσ' ο γαμπρός!

ΞΕΝΟΣ: Δίκιο έχει. Άντε, φύγετε.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Στον αγύριστο!

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Θα γυρίσουμε αύριο.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Για να σας δω! Κορίτσια στην ηλικία σας δεν μπαίνουν στο παλάτι!

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Αύριο θα 'μαστε μεγάλες.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Αύριο θα είναι η επομένη του γάμου της Ηλέκτρας με τον κηπουρό της. Θα είμαστε μεγάλες.

ΞΕΝΟΣ: Μα τι λένε;

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Ξένε, δεν μας υπερασπίστηκες και θα το μετανιώσεις.

ΚΗΠΟΥΡΟΣ: Φρικτά τερατάκια. Τρεις μικρές Μοίρες, κανονικές! Τι τρομερό κι αυτό, μια μοίρα-παιδί!

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Η μοίρα σου δείχνει τον πισινό της, κηπουρέ. Για δεξ αν μεγαλώνει!

ΠΡΩΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ: Πάμε, αδελφές μου. Ας τους αφήσουμε και τους δυο μπροστά στην παλαβή τους πρόσοψη.

Οι μικρές Ευμενίδες φεύγουν και οι καλεσμένοι τούς ανοίγουν δρόμο έντρομοι.

Η μετάφραση αυτή δείχνει αμέσως τον προσανατολισμό της με το παρακείμενό της. Δίνονται αναλυτικές πληροφορίες για τα συμφραζόμενα του έργου, αλλά και τα διακείμενά του. Η θεατρική μετάφραση που παριστάνεται δεν έχει την πολυτέλεια της υποσημείωσης και

του επίμετρου. Όλα διακυβεύονται στα λόγια και στις κινήσεις του ηθοποιού. Από μια άποψη, λοιπόν, η μετάφραση που δεν παριστάνεται είναι πιο εύκολη, αφού διατηρεί ενδιάμεσους χώρους πραγμάτευσης του νοήματος, διαμέσου της έκθεσης του συγκεκριμένου αλλά και της αναφοράς σε *realia* και πολιτισμικά στοιχεία, όπως και στα διακείμενα, τα οποία είναι κατά κύριο λόγο τα αρχαία κείμενα που αναφέρονται στους Ατρείδες, αλλά και στην Ηλέκτρα ειδικότερα, αλλά όχι μόνο – οι *Μύγες* του Sartre αποτελούν επίσης πιθανό διακείμενο. Από την άλλη, ο διάλογος απαιτεί εξ ορισμού προφορικότητα, αλλά με τον ιδιαίτερο τρόπο, στην προκειμένη περίπτωση, ανάμειξης των επιπέδων λόγου, στην απόδοση του οποίου είναι βοηθητική η καθαρεύουσα – για να ακριβολογούμε, η χρήση τύπων της καθαρεύουσας ως ένδειξη λογιωσύνης, σε συγκεκριμένα σημεία ενός λόγου που είναι οικείος και λαϊκός.

Όπως σε κάθε μετάφραση, η κατανόηση επιτάσσει εδώ προσεκτική ανάγνωση σε πολλά επίπεδα, ώστε να μπορέσουν να αποδοθούν τα λεξιλογικά πεδία (της κηπουρικής, του φόνου κ.λπ.) στη συνεκτικότητά τους: ο διακειμενικός δεσμός: ο υφολογικός δεσμός, όπως πραγματώνεται στον λόγο των προσώπων: η ποιητικότητα του αλληγορικού θεάτρου του Giraudoux. Πολλές επεξηγήσεις σχετικά με την προσπάθεια αυτή υπάρχουν στις υποσημειώσεις, οι οποίες παρατίθενται γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο. Έχει σημασία να σταθούμε επίσης σε μια επιλογή που αφορά την απόδοση του πολιτισμικού στοιχείου με αναφορά στην ισοδυναμία: είναι η απόδοση της *παροιμίας* *Araignée du matin, chagrin. Araignée du soir, espoir* με διατήρηση της εικόνας και υποσημείωση. Η επιλογή αυτή έγινε τόσο γιατί η αράχνη θεωρείται και στην Ελλάδα ότι φέρνει και τύχη και ατυχία, αλλά και διότι δεν υπήρχε καμία πιθανότητα ισοδύναμης απόδοσης – όσο ισοδύναμη μπορεί να είναι, λειτουργικά και δυναμικά. Συντασσόμαστε, έτσι, σε ένα επίπεδο με τον Antoine Berman, για τον οποίο η ισοδυναμία, σε ανάλογες περιπτώσεις, σημαίνει παραμόρφωση του ξένου κειμένου.

Ως προς την τεκμηρίωση και τα κείμενα αναφοράς, στην προκειμένη περίπτωση το διαδίκτυο είναι πολύ βοηθητικό, καθώς υπάρχουν οι αρχαιοελληνικές τραγωδίες στο πρωτότυπο και στη μετάφραση. Έχει όμως σημασία να θυμόμαστε ότι πολλές καλές εκδόσεις, με αξιόλογο υπομνηματισμό, μας περιμένουν πάντα στα ράφια των βιβλιοθηκών. Όσο για τα επίπεδα λόγου, δεν θα κουραστούμε να επαναλαμβάνουμε τη μεγάλη σημασία του *Αντιλεξικού* του Βοσταντζόγλου, πλάι στα λεξικά των Μπαμπινιώτη, Τριανταφυλλίδη, Κριαρά, Δορμπαράκη και, φυσικά, Δημητράκου.

Η κατανόηση, η ερμηνεία ως κριτική, η αναδιατύπωση στην προκειμένη περίπτωση μπορούν να δημιουργήσουν ένα ανοιχτό κείμενο που θα υποδεχτεί την ερμηνευτική κίνηση της παράστασης (και όχι ένα ημιτελές κείμενο, που θα ολοκληρωθεί στην παράσταση, όπως έχουμε ήδη πει), μια εκδοχή ενός ξένου κειμένου σε διαρκή κίνηση. Ένα ανέβασμα του κειμένου αυτού μπορεί κανείς να παρακολουθήσει στο βίντεο που ακολουθεί:



Εικόνα 6.8. https://www.youtube.com/watch?v=aZk5Z4A_Kys (*Electre*, Giraudoux, σκηνοθεσία Claudia Morin)

4.3. Εξ αίματος, Mc Donough (Βίκυ Μακελλαράκη)

Παραθέτουμε στη συνέχεια δύο αποσπάσματα από το ενδιαφέρον άρθρο στο οποίο η Βίκυ Μακελλαράκη περιγράφει τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στη μετάφραση του έργου *Εξ αίματος*, μια ιρλανδική μαύρη κωμωδία με πολλά διαλεκτικά στοιχεία και στοιχεία συνθηματικής, αργκό γλώσσας, όπως και πολιτισμικού στοιχείου. Η πρώτη δυσκολία, που περιγράφεται παρακάτω, αφορά τη διαφορά μεταξύ ορθόδοξης και καθολικής παράδοσης και τα σχετικά έθιμα, τη μετάφραση του θρησκευτικού-εκκλησιαστικού στοιχείου δηλαδή (2006, 4):

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), ‘*rugatory*’ (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 ‘ελληνοποίησης’ σε αυτήν την περίπτωση θα ήταν τουλάχιστον άτοπη, εφόσον προέχει ο σεβασμός και η αναγνώριση των θρησκευτικών εθίμων της γλώσσας στόχου.

Βλέπουμε ότι η επιλογή της Μακελλαράκη απηχεί απόψεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά και στο κεφάλαιο 3, στις τεχνικές μετάφρασης, σχετικά με τα όρια της ισοδυναμίας και τον σεβασμό στην παρουσία του ξένου, του άλλου μέσα στο κείμενο. Στο σημείο αυτό, έχει ενδιαφέρον και μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μεγάλης συζήτησης μια

παρατήρηση της Saldanha, η οποία σε λήμμα για το “ύφος” σχολιάζει την αλλαγή ενός πολιτισμικού στοιχείου ως ένδειξη υφολογικής ευαισθησίας. Αναφέρεται στη μετάφραση ενός ισπανικού κειμένου του Juan Carlos Onetti στα αγγλικά από τον Peter Bush:

Source text: Cualquier noche de aquellas en que tomamos **mate** y conversamos . . . (1943)
Target text: Any of those nights when we drank **tea** and chatted . . . (1991)

Σχολιάζει λοιπόν η Saldanha:

Εδώ η λέξη «μάτε» μεταφράζεται ως «τσάι». Οι δυο λέξεις, μάτε και τσάι, δεν αναφέρονται στην ίδια υποκειμένη πραγματικότητα αλλά παραπέμπουν σε διαφορετικά πράγματα, τα οποία υπάρχουν αμφότερα το ένα πλάι στο άλλο στον μυθοπλασιακό (και πραγματικό) κόσμο. Το μάτε είναι ένα ζεστό αφέψημα, δημοφιλές σε ορισμένες χώρες της Λατινικής Αμερικής. Δεν σερβίρεται όπως το τσάι, αλλά σε νεροκολοκύθα με μεταλλικό καλαμάκι και όσοι πίνουν το μοιράζονται περνώντας την ο ένας στον άλλον. Το τσάι και το μάτε έχουν επίσης διαφορετικές συνδηλώσεις όσον αφορά την τάξη και την κοινωνική θέση. [...] Αν αναζητήσουμε τους πιθανούς λόγους για τη χρησιμοποίηση της λέξης «τσάι» αντί για το πολιτισμικά φορτισμένο «μάτε», μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτοί δεν αφορούν την «πρώτη» σημασία της λέξης, αλλά την αίσθηση της οικειότητας και της συντροφικότητας που δημιουργεί το τελετουργικό και αποτελεί μέρος της «υπόρρητης σημασίας», όπως θα την ονόμαζε η Boase-Beier. Το ενδιαφέρον εντούτοις είναι ότι η επιλογή δεν πραγματώνεται στο επίπεδο των «ασθενών υπόρρητων σημασιών», αλλά σε εκείνο των «πρώτων» σημασιών, που δεν αλλάζουν λόγω ελλείμματος όσον αφορά την πολιτισμική γνώση, αλλά για λόγους υφολογικής ευαισθησίας (2014, 97).

Interestingly, however, the choice is exercised not at the level of “weakly implied meanings” but at the level of “primary” meanings, which are changed not for lack of cultural knowledge, but out of stylistic sensitivity.

Η παρατήρησή της αυτή, που δεν αφορά ειδικά τη θεατρική μετάφραση, συνδέεται με τους προβληματισμούς που έχουμε αναπτύξει στο κεφάλαιο 2 και 3, αλλά και γενικότερα στο ανά χείρας σύγγραμμα, προσφέροντας μια διαφορετική οπτική, η οποία μπορεί κάλλιστα να είναι λειτουργική και στη θεατρική μετάφραση (αν όχι ακόμη περισσότερο σε αυτήν). Επιστρέφουμε στο θεατρικό έργο που σχολιάζει η Μακελλαράκη, συνεχίζοντας με τη μετάφραση του τίτλου, που στο θέατρο έχει ακόμη μεγαλύτερη σημασία, εφόσον λειτουργεί και στο πλαίσιο προβολής της παράστασης, ως ιδιαίτερη στοιχείο συγκρότησης του νοήματος (ό.π., 5):

Αφησα 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 πολλή 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.

Ως προς τη μετάφραση του τίτλου, σημειώνουμε πόσο η επιλογή του, τελικά, μπορεί να μην σχετίζεται με κειμενικές επιλογές, αλλά με τη θεατρική πραγματικότητα της παράστασης και της εποχής εν γένει: π.χ. μπορεί να υπάρχει ένα άλλο έργο με ίδιο ή παρόμοιο τίτλο και να πρέπει να υπάρξει διάκριση· να έχει ο σκηνοθέτης μια ισχυρή άποψη κ.λπ. Από την άλλη, η άποψη για τον σεβασμό των εθίμων στον ξένο πολιτισμό και τη διατήρησή τους, μας παραπέμπει στις δύο βασικές στρατηγικές που εξ αρχής έχουμε συζητήσει, την οικειοποίηση και την ξενοποίηση, με τις αποχρώσεις που είδαμε στην τοποθέτηση της Saldanha. Εδώ η Μακελλαράκη κάνει την επιλογή της ξενοποίησης όσον αφορά τα έθιμα, ενώ αδυνατεί να πράξει το ίδιο για τον λόγο και τα επίπεδά του.

4.3. Η θύελλα επιμένει, Enzo Corman (Μαρία Ευσταθιάδη)

Σε σχέση με τον σεβασμό προς το ξένο και τον Άλλον στη μετάφραση του θεάτρου, θα παραθέσουμε τώρα απόσπασμα από την ομιλία της Μαρίας Ευσταθιάδη στο συνέδριο *Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας: το θέατρο από το '60 μέχρι σήμερα* (9.5.2014):

Ωστόσο, για να μην εξιδανικεύουμε τα πράγματα θα πρέπει να σταθούμε και σε κάποιες πρακτικές/ παγίδες ακούσιας ή εκούσιας μεταφραστικής κακοποίησης ή αλλοίωσης των πρωτότυπων θεατρικών κειμένων.

Σ' ό,τι αφορά τον συγγραφέα-μεταφραστή, ένας φαινομενικά αθώος κίνδυνος είναι η ιδιοποίηση του έργου. Το παρατηρούμε στις έξοχες μεταφράσεις- μεταγραφές των Michel Leiris, Yves Bonnefoy, και άλλων πολλών, καθώς και του δικού μας Γιώργου Χειμωνά, όπου το αποτέλεσμα είναι συχνά ένα μικρό αριστούργημα, αλλά φευ καταργεί αυτό που κάνει την πρωτοτυπία του έργου. Όπως επίσης και η έγνοια να προβληθεί η ποιότητα της γλώσσας υποδοχής, το περίφημο «beau style», σε βάρος του κειμένου ή ακόμα μεταφράσεις όπου αναγνωρίζουμε ευθύς αμέσως τη γραφή και το ύφος του μεταφραστή. Το ίδιο και η αρχαϊζουσα τεχνητή γλώσσα, που συχνά διαλέγουν για τα παλιότερα κείμενα οι λογοτέχνες για να επιδείξουν τη μαεστρία τους, στερείται αυθεντικότητας ή δεν γίνεται κατανοητή όπως λέει και ο σπουδαίος μεταφραστής Jean-Michel Déprats. Γιατί δουλειά του μεταφραστή δεν είναι μόνο η πλοήγηση ανάμεσα σε δυο γλώσσες και δυο κουλτούρες αλλά και σε δύο χρονικότητες – του έργου και της δεξίωσής του – όπου έχεις να διαλέξεις ανάμεσα στον χρόνο του συγγραφέα και τη σύγχρονη γλώσσα, που προσεγγίζει τον χρόνο του ηθοποιού και του κοινού.

Μια άλλη, ακόμα πιο επικίνδυνη τρέχουσα πρακτική, είναι η διασκευή, η οποία συχνά καταλήγει στην απόλυτη αφομοίωση. Το έργο ξαναγράφεται,

ο χαρακτήρας του αλλάζει, γιατί περνάει μέσα από το φίλτρο του γνωστού, του αποδεκτού. Πρόκειται για εθνοκεντρικές συνήθως μεταφράσεις που θεωρούν τον ξένο ή σαν κάτι αρνητικό ή σαν εντελώς αφομοιώσιμο. Ιδεολογικά και αισθητικά πρόκειται για κατευθυνόμενες μεταφράσεις, πολύ γνωστό φαινόμενο σ' έναν κόσμο όπου η πολιτική παίζει καθοριστικό ρόλο, προσπαθώντας να απαξιώσει μια γραφή για να στηρίξει δικές της αξίες.

Αντίστοιχος είναι και ο κίνδυνος με τους σκηνοθέτες-μεταφραστές όπου το κείμενο προσαρμόζεται στις σκηνικές ανάγκες, μια πρακτική που ανθεί στις μέρες μας. Φτιάχνουν ένα κείμενο στα μέτρα τους, παραβλέποντας τη γλώσσα που υποτίθεται πως μεταφράζουν. Συχνά ζητούν μια κατά λέξη μετάφραση και πάνω της οικοδομούν τη δική τους εκδοχή. Άλλοτε πάλι ανασκευάζουν υπάρχουσες μεταφράσεις όπως τους βολεύει, χωρίς καν την άδεια του μεταφραστή ή παίρνουν διάφορες και συνθέτουν τη δική τους.

Ωστόσο ο Vitez ήταν αυτός που έλεγε πως «μια μεγάλη μετάφραση, ακριβώς επειδή είναι η ίδια ένα λογοτεχνικό έργο, εμπεριέχει ήδη τη σκηνοθεσία του».

Σίγουρα η τελική ευθύνη ανήκει στον σκηνοθέτη που δίνει ζωή στο κείμενο. Σίγουρα η μετάφραση πρέπει να είναι ανοιχτή, να επιτρέπει, να υπηρετεί το παίξιμο. Ο ρόλος του μεταφραστή δεν είναι να επιβάλλει έναν τρόπο, αλλά να προσφέρει τη δυνατότητα της μεταφοράς/ μετάφρασης στη σκηνή. Άλλωστε, μια καλή μετάφραση αποτελεί και κριτική συνεισφορά στην κατανόηση του κειμένου. Ο μεταφραστής παίζει και κάπως το ρόλο του δραματουργού. Και η δραματουργία έχει κι αυτή πολλά να κερδίσει αν αφουγκραστεί τις ιδιαιτερότητες του κειμένου. Γι' αυτό είναι πάντα καλό και ευκαίιο να είναι παρών στις πρόβες ο μεταφραστής για να αλλάζει πράγματα και να δίνει επί τόπου λύσεις. Λύσεις όμως που να μην καταργούν τον άλλο. Ο μεταφραστής είναι ο μόνος που συνέχεια έχει στο νου του και νοιάζεται να υπάρχει ο άλλος στη μετάφραση, που προσπαθεί να διατηρήσει τη διαφορετικότητα, την ξενότητα του έργου του άλλου, ακόμα κι αν η μετάφραση δεν ρέει. Εκείνος βέβαια ο μεταφραστής που δεν φοβάται να βιάζει, να κακομεταχειρίζεται τη δική του γλώσσα για να ακουστεί η ξένη με τέτοιο τρόπο ώστε οι δυο γλώσσες να αποτελούν κομμάτια μια γλώσσας πιο μεγάλης, όπως είχε πει Benjamin.

Το κείμενο της Ευσταθιάδη θέτει ζητήματα ηθικής της θεατρικής μετάφρασης, απορρίπτοντας την περίφημη «ρέουσα μετάφραση», ενώ την ίδια στιγμή αναφέρεται στις σημερινές θεατρικές πρακτικές. Κυρίως, ανάγει τη μετάφραση στην πραγματική της διάσταση, της δημιουργίας, που προσκαλεί και η ίδια, λειτουργώντας ερμηνευτικά, ένα συγκεκριμένο ανέβασμα. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί κανείς να διαβάσει αντιπαραβολικά την πρώτη σκηνή από το έργο *Η θύελλα επιμένει (Toujours l'orage)* του Enzo Cormann, σε δική της μετάφραση:

1. «That way madness lies»

(Cette route est pavée de folie)

Voir note finale.

Premier jour, 23 heures 30. Vent et pluie.

STEINER, *scrutant la nuit*. — Ce vent est à devenir fou. A-t-on la moindre idée de l'infinie variété des pollens brassée par un tel vent ? Une frénésie de fécondation. Espèces sauvages violant les cultivars, méli-mélo de sexes et de variétés, des milliards d'anthers éternuant leur poussière mâle dans cette bacchanale de pistils en rut, stigmates béants, secoués, harcelés par ce vent de folie, et gavés de chaos pollinique. Et le plus fou de tout : de ce charivari renaîtra l'ordre des choses - cerises rouges et pommes véreuses. (*Se détourne, examine sa dernière toile. Pause.*) Terriblement adolescent, en définitive. Terriblement romantique. Et si terriblement en deça de l'homme. Égaré pour de bon, cette fois. Dieu sait ce que j'avais en tête. Du vent ! Ah oui, le vent, peut-être... (*Se tourne vers Goldring.*) Ma mère haïssait le vent. Gardait, ~~figurez-vous~~, le souvenir cuisant d'avoir chanté *Norma* sur la scène des Thermes de Caracalla, à Rome, par un soir de grand vent. (*Revenant à la toile.*) Un chant noyé par la bourrasque... Une pensée se noie... Désastre... "Désastre I" ? Singeries. (*Pause.*) Je suis furieux. Mais pas tellement surpris, en définitive. Vorst est tellement enclin à cracher le morceau. Alors naturellement vous voilà rendu chez ce foutriquet de Vorst, après que tout le monde vous a dit : Steiner a disparu, s'est volatilisé, n'a plus donné signe de vie depuis plus de vingt ans, probablement mort, paix à ses cendres ! Et tout cela dans cette langue que je ne pouvais plus endurer, voyez-vous, cette langue subie durant toutes ces années, proférée et subie, dans laquelle je me suis véritablement vautré durant un demi-siècle, au point d'en devenir le héros patenté, langue haïe entre toutes qui m'a valu toutes sortes de prix et de distinctions, des honneurs en veux-tu en voilà, des compliments longs comme le bras, bref, vous voilà rendu, les oreilles bourdonnantes de toute cette langue abominablement hachée et blessante, cette cancanerie autrichienne, repue de r roulés, et de pieuses courbettes, rendu donc chez ce pantin de Vorst qui, bien qu'il m'ait représenté pour la dernière fois il y a plus de vingt ans, se prétend encore mon agent au seul motif qu'il s'est chargé - à ma demande, bien entendu, fallait-il que je fusse idiot - de s'occuper du transfert de mes comptes dans ce pays, et Vorst vous a vu et il a dit : Vous avez devant vous, cher monsieur, l'agent exclusif de Theo Steiner, que puis-je pour votre service ? Et ça n'a pas été bien difficile, n'est-ce pas ? d'extorquer mon adresse à ce chiffon gras - Vorst a toujours eu le poil grasseyé, gominé, semé de pellicules, la peau toujours un tant soit peu luisante également, sans doute l'aurez-vous remarqué. - Le fait est que Vorst n'a opposé aucune résistance sérieuse, vrai ou faux ? Herr Vorst, avez-vous dit, il faut absolument que je le voie, que je lui parle, comprenez-moi Herr Vorst, c'est tellement important pour moi... Et Vorst : Si je comprends, mon cher, une impérieuse nécessité en somme... Et vous : Si seulement je savais où lui écrire... Et notre boule de suif : ...

GOLDRING, *enchaînant*. — “Expliquez-moi ce que vous lui voulez, je verrai ce que je peux faire.” Et de me rappeler quel grand homme vous faites; et de me mettre en garde : Vous seriez assez irascible - pour ne pas dire plus, osons le mot : inaccessible ! De me vanter sa cam, en somme : N’y allez pas, mon vieux, conseil d’ami, il vous boufferait tout cru. Theo Steiner est un homme, ai-je dit; j’en suis un autre, à ce qu’il paraît. Filez-moi cette putain d’adresse et prévenez-le de ma visite imminente.

STEINER. — Et puis ?

GOLDRING. — Il me semble avoir un peu secoué le bureau.

STEINER. — Oui, je dois reconnaître que Vorst a des côtés parfois très agaçants.

GOLDRING. — Comprenez-moi, je ne voulais pas vous embêter.

STEINER. — Parole d’huissier, disait mon grand-père, ce qu’ils disent tous avant de vous sucer jusqu’à la moelle !

GOLDRING. — Je suppose que je vous dois des excuses.

STEINER. — Je le suppose également.

GOLDRING. — Acceptez mes excuses. Vous verrez que je fais un emmerdeur fréquentable.

STEINER. — Comprenez-moi, je n’ai rien contre vous, je ne vous connais pas, je n’ai simplement pas envie de vous connaître, vous êtes probablement un type formidable, je vous en félicite, restons-en là. Dites-vous bien que je vous ai ouvert ma porte pour vous sauver du mauvais pas dans lequel vous vous êtes mis comme un imbécile, pardonnez-moi, en entreprenant toute cette expédition sur un simple coup de tête, comme on se rend au cinéma, Bonsoir madame, un billet pour *La nuit des morts vivants*, je vous prie. Je ne pouvais pas ne pas vous ouvrir, on ne laisse pas quelqu’un dehors par une nuit pareille. Mais vous et moi ne jouons pas dans un film, figurez-vous, cette campagne est bien réelle, cette nuit n’est pas américaine, les morts sont au cimetière entre quatre haies de thuyas et les vivants serrent les fesses en attendant des jours meilleurs. Qu’est-ce qui vous fait rire ?

GOLDRING. — Moi, vous, la situation, tout ça. Vous me faites un sermon et mon ventre gargouille. Alors je ris.

STEINER. — Vous avez faim ?

GOLDRING. — C’est que je suis moi-même du genre très réel. C’est idiot, non ?

STEINER. — Il y a de quoi manger, sur la table, là-bas, je grignote à toute heure, ça ne vaut plus le coup de débarrasser - à mon âge, vous savez - oh et puis zut ! il y a de quoi, débrouillez-vous. (*Pause. Goldring n’a pas bougé.*) Le tout début, splendide horreur du commencement, vingt ans pour commencer à peindre, et combien pour finir ? Depuis vingt ans que je commence - que je crois commencer, en tout cas - je n’ai fait qu’entrouvrir la porte, une porte entrouverte ! voilà vingt ans de travail. De “travail”, ai-je dit ? Tra-vail ? N’en croyez rien, le travail n’a rien à voir là-dedans, je ne travaille

pas, jamais, ou parfois au jardin, faire son bois, ça oui, du travail si l'on veut, c'est tout dire, quand je pourrais faire installer, quand il serait tellement simple de décrocher le téléphone pour commander tout le confort, chauffage central et thermostat électronique, mais non : travail, travail, travail, travail ! La viande mendie sa besogne, l'homme naît une hache à la main, chaussé d'une paire de bottes, et sachant essuyer son front du revers de la manche... L'homme veut suer. Même l'acteur, ~~figurez-vous~~, ce dilettante, cet escroc salarié... Qu'est-ce que vous attendez pour manger ? Mangez donc, et servez-nous à boire. (*Goldring obtempère.*) L'acteur "physique", comme on dit, pour le distinguer sans doute de l'acteur quoi ? pur esprit ? L'acteur physique, véritable taureau dans l'arène, pliant l'échine sous la pique du rôle, et chargeant de plus belle... Combien en ai-je vu ? suant, postillonnant, éparpillant leur sueur dans la poussière en suspension, vociférant - d'infatigables vociférateurs, hurleurs et pathétiques, et contagieux, ~~figurez-vous~~, il n'est qu'à voir un peu partout, une véritable épidémie de vocifération - le "travail" de l'acteur, la hideur pathétique de l'acteur au travail, voilà qui doit vous plaire, je vous imagine volontiers travailleur comme pas deux. Je "travaille" sur Shakespeare, m'avez-vous dit, Après des années de travail sur le théâtre contemporain - des années ! Quel âge avez-vous donc ?

GOLDRING. — Quarante. (*A propos du vin.*) Délicieux.

STEINER. — Pas exactement "délicieux", sans doute, mais pas si dégueulasse, en définitive. Bon. <<Thou comest to use thy tongue; thy story quickly - Tu es venu pour te servir de ta langue; ton histoire, en vitesse >>. Débitez-moi votre baratin, puis je vous montrerai votre chambre.

GOLDRING. — C'est dans *Macbeth*, n'est-ce pas ?

STEINER. — Je vois qu'on a bien "travaillé". Alors ?

GOLDRING. — Il y a vingt-cinq ans, mon père m'a emmené au Burgtheater.

STEINER. — Louable initiative.

GOLDRING. — J'avais quinze ans.

STEINER. — Vous vous êtes endormi.

GOLDRING. — Non, m'sieur.

STEINER. — Une vocation était née.

GOLDRING. — Ça peut paraître ridicule.

STEINER. — Ça l'est.

GOLDRING. — Vous ne me facilitez pas la tâche.

STEINER. — Cliché. Premièrement, cliché, sorti tout chaud d'une de ces séries américaines dont vous devez secrètement raffoler.

GOLDRING. — Je n'ai pas la télévision.

STEINER. — Deuxièmement, vous extorquez mon adresse et vous forcez ma porte.

GOLDRING. — Je vous renouvelle mes excuses.

STEINER. — Je n'ai pas dit que je les acceptais. Troisièmement, je vous écoute, ~~figurez-vous~~, il n'y a pas tant de gens que ça pour écouter en ce bas monde, rendez-moi cette justice. Donc. Je vous écoute : que donnait-on ce fameux soir ?

GOLDRING. — Je vous le donne en mille.

STEINER, *après un temps*. — *Macbeth* ?

GOLDRING. — Précisément.

(Un temps.)

STEINER. — Au Burgtheater ?

GOLDRING. — Il y a vingt-cinq ans, oui.

(Un temps.)

STEINER. — Comment vous appelez-vous ?

GOLDRING. — Goldring. Nathan Goldring.

(Un temps.)

STEINER. — Je vais vous raconter une histoire, monsieur Goldring.

GOLDRING. — J'adore les histoires, et plus encore les vieux messieurs qui les racontent.

STEINER. — Ecoutez donc celle-ci, gros malin. Il était une fois un acteur nommé Theo Steiner, solitaire et très apprécié, et d'autant plus apprécié, sans doute, que solitaire, en définitive, dont s'enticha le pays de son père, puis assez vite tous les pays parlant la langue de son père, et d'autres pays encore, ou plus exactement d'autres capitales, de ces tout petits bouts surpeuplés des pays dans lesquels on se plaisait à le produire, ours dressé, tenu en laisse par une chaîne en or massif, et tournant vers le monde son effrayant museau de surhomme. Puis, un beau jour, ce fut la fin. Theo Steiner joua quatre fois *Macbeth* au Burgtheater de Vienne, et ne se présenta pas à la cinquième, ni à aucune des suivantes, et se fondit dans la masse anonyme et silencieuse des errants, usant ses godasses sur tout ce que la vieille Europe compte de montagne, avant de mettre un terme à mille jours de marche à l'endroit même où il échoua le soir de ce millièmè jour, non loin d'ici, optant pour l'immobilité définitive, dans cette campagne morvandelle, à quelque mille kilomètres de la ville qui l'avait vu naître et l'avait applaudi, faisant de lui un étranger dans sa propre langue, ~~figurez-vous~~, ce qu'il ne devait comprendre que beaucoup plus tard, ici même, c'est-à-dire n'importe où, en définitive, parmi cette beauté muette, au contact de cette terre exigeante, et jusque dans le souvenir peu à peu reconstruit de ceux qui jadis la cultivèrent, de ceux qui bâtirent cette ferme, et de celui qui y mourut, il y a vingt ans de cela, solitaire et muet, dont je

ne sais que ce qu'on a bien voulu m'en dire - "un bien brave homme" . Cette pièce était sa grange. J'ai fait ma chambre et ma bibliothèque dans son étable. Il tirait l'eau du puits, vivait reclus dans une pièce minuscule et se chauffait tant bien que mal au feu de cheminée. Il se maria, n'eut pas d'enfants, et mourut veuf - "un bien brave homme"...

(Pause.)

GOLDRING. — Mais, au Burgtheater...

STEINER. — Je ne parle pas de ça.

(Pause.)

GOLDRING. — Vous peignez ?

STEINER. — C'est ça, oui. Je peins.

GOLDRING. — Vous n'avez jamais exposé ?

STEINER. — Pourquoi faire ?

GOLDRING. — Jamais eu envie de montrer votre...

STEINER. — ..."travail" ? *(Va chercher une autre bouteille.)* Irancy, ça vous dit ?

GOLDRING. — Connais pas.

STEINER. — Au moins ne serez-vous pas venu pour rien. Débouchez-nous ça. *(Grignote.)* Ce foutu vent. *(Pause.)* Quoi de neuf à Vienne ?

GOLDRING. — En fait, je vis à Berlin.

STEINER. — Ah. Et comment vit-on, à Berlin ?

GOLDRING. — Tout dépend de ce qu'on appelle vivre.

STEINER. — Vous avez votre petite idée sur la question, je suppose.

GOLDRING. — Il se trouve que je viens d'être nommé directeur de la Neue Bühne.

STEINER. — Mes félicitations.

GOLDRING. — Je ne m'en fais pas une gloire.

STEINER. — A chacun son idée de la vie.

GOLDRING. — Je suis metteur en scène.

STEINER, *s'adressant à une toile.* — Il est metteur en scène. C'est son tra-vail. *(Porte un toast.)* A la Neue Bühne. Puisse-t-elle vous aider à vivre, mon cher. Saviez-vous que l'invention de la mise en scène - car c'en est une, et fameuse, encore - a coïncidé avec celle de l'électricité ?

GOLDRING. — Vous en déduisez quoi ?

STEINER. — Qu'elle est postérieure à celle de l'eau tiède, malgré tout.

GOLDRING. — Vous n'aimez pas les metteurs en scène ?

STEINER. — Aimez-vous les acteurs ?

GOLDRING. — Je pense pouvoir dire oui.

STEINER. — Mais vous n'en êtes pas sûr.

GOLDRING. — Il peut m'arriver d'être agacé.

STEINER. — Peut-on savoir ce qui vous agace ?

GOLDRING. — La suffisance. L'ironie.

STEINER. — Reçu cinq sur cinq. (*A propos du vin.*) Qu'en dites-vous ?

GOLDRING. — "Pas si dégueulasse, en définitive".

STEINER. — Je ne vous le fais pas dire.

(*Pause.*)

GOLDRING. — A quoi jouons-nous ?

STEINER. — A colin-maillard, mon cher. A ceci près que nous avons tous les deux les yeux bandés et que nous nous cherchons mutuellement à tâtons sur ce radeau de la Méduse qui me tient lieu d'île déserte. La question est de savoir lequel de nous deux trouvera l'autre le premier - sachant que le gagnant jouera Robinson, le perdant Vendredi -, lequel, du vieil ermite ou du jeune directeur, réduira l'autre à l'esclavage. Un pronostic ?

GOLDRING. — Curieuse conception des rapports humains.

STEINER. — Je ne conçois rien, ~~figurez-vous~~, j'observe.

GOLDRING. — En ermite ?

STEINER. — Touché. Je ne vauds rien, en définitive, pas un clou, je suis teigneux, injuste, arrogant, ressasseur, vaniteux, un être humain, en somme, et vous ne valez guère mieux.

GOLDRING. — Je suis venu vous faire une proposition.

STEINER, *à la toile*. — Il va me faire une proposition. (*A Goldring.*) De "travail", je suppose ?

GOLDRING. — Je monte *Lear*.

(*Un temps.*)

STEINER. — *Lear*.

GOLDRING. — *Le Roi Lear*, oui.

(Un temps.)

STEINER. — Vous me proposez de jouer Lear.

GOLDRING. — Vous acceptez ?

(Un temps.)

STEINER. — Dehors. Foutez le camp.

GOLDRING. — Qu'est-ce qui vous prend ?

STEINER. — Dehors !

(Goldring prend ses affaires et sort. Pause.)

Lear ! (Casse le premier objet qui lui tombe sous la main. Revient à la toile) CETTE ROUTE EST PAVÉE DE FOLIE; ÉVITONS-LA. ASSEZ DE TOUT ÇA. (Un temps.) Singerie ! (Se saisissant d'une spatule, il racle la peinture encore fraîche. Après quoi il s'enveloppe d'une couverture et sort à son tour, appelant Goldring dans la nuit.)

1. «That way madness lies»

(Προς τα κει είναι η τρέλα)

Πρώτη μέρα, 11.30 το βράδυ. Αέρας και βροχή.

ΣΤΑΙΝΕΡ, *ερευνώντας τη νύχτα.* – Αυτός ο αέρας σε τρελαίνει. Αδύνατο να φανταστεί κανείς την απέραντη ποικιλία της γύρης που στροβιλίζεται μ' αυτό τον αέρα. Οργιαστική γονιμοποίηση. Άγρια είδη που βιάζουν υβρίδια, ανάμειξη φύλων και ποικιλιών, δυσεκατομμύρια στήμονες που σκορπίζουν την αρσενική σκόνη τους μέσα σ' ετούτη τη βακχεία των ύπερων εν εξάψει, άπληστα στίγματα, που τα δονεί, τα πολιορκεί αυτός ο άνεμος της τρέλας, και τα μπουκώνει η αναρχία της γύρης. Και το πιο τρελό απ' όλα είναι πως απ' όλο αυτό το σάλο θα ξαναγεννηθεί η τάξη των πραγμάτων – κατακόκκινα κεράσια και σκουληκιασμένα μήλα. *(Γυρνάει και παρατηρεί τον τελευταίο του πίνακα. Παύση.)* Υπερβολικά έφηβος, τελικά. Υπερβολικά ρομαντικός. Και τόσο κατώτερος του ανθρώπου. Χαμένος για τα καλά, αυτή τη φορά. Ένας θεός ξέρει τι είχα στο μυαλό μου. Αέρα ! Ναι, ίσως, τον αέρα... *(Στρέφεται προς τον Γκόλντριγκ.)* Η μητέρα μου μισούσε τον αέρα.

Διατηρούσε πάντα ζωντανή την οδυνηρή ανάμνηση εκείνης της βραδιάς με τρομερό αέρα που τραγούδησε Νόρμα στις Θέρμες του Καρακάλλα, στη Ρώμη, το φαντάζεστε.
(*Ξανακοιτάει τον πίνακα.*) Ένα τραγούδι που το έπνιξε η ανεμοθύελλα... Μια σκέψη πνίγεται... Καταστροφή... «Καταστροφή No 1» ; Πιθουκισμοί(*Παύση.*) Είμαι έξαλλος. Όμως, τελικά, όχι και τόσο έκπληκτος. Ο Βορστ με τίποτα δεν κρατιέται, ξερνάει τα πάντα. Όπως ήταν φυσικό, λοιπόν, πήγατε και βρήκατε αυτό το ανθρωπάριο τον Βορστ, εφόσον όλος ο κόσμος σας είπε : Ο Στάινερ εξαφανίστηκε, έκανε φτερά, έχει να δώσει σημεία ζωής εδώ και είκοσι χρόνια, μπορεί και να έχει πεθάνει, ας αναπαύεται εν ειρήνη ! Και όλα αυτά σας τα είπαν σ' αυτή τη γλώσσα, πουπια δεν την άντεχα, καταλαβαίνετε, αυτή τη γλώσσα που την είχα υποστεί όλα αυτά τα χρόνια, που τη μιλούσα και την είχα υποστεί, και μες στην οποία είχα κυριολεκτικά κυλιστεί για μισό αιώνα, σε σημείο που είχα αναγορευτεί επίσημος ήρωάς της, την πιο μισητή απ' όλες τις γλώσσες, που μου χάρισε κάθε λογής βραβεία και διακρίσεις, να πάρε όσες τιμές τραβάει η ψυχή σου, κι επαίνους ουρανομήκεις, αλλά ας μη μακρυγορούμε, πήγατε λοιπόν, με τα αυτιά σας να βουίζουν απ' όλη αυτή τη φριχτά αλεσμένη και προσβλητική γλώσσα, αυτή την αυστριακή κακογλωσσιά, τη γεμάτη τρεμμόγλωσσα ρο, και υποκριτικούς τεμενάδες, πήγατε σ' αυτόν τον καραγκιόζη τον Βορστ που, παρότι με εκπροσώπησε για τελευταία φορά πριν από είκοσι χρόνια, παριστάνει ακόμα τον ατζέντη μου για το μόνο λόγο πως είχε αναλάβει – επειδή εγώ, εννοείται, του το ζήτησα, σαν ηλίθιος – να ασχοληθεί με τη μεταφορά των λογαριασμών μου σε αυτήν εδώ τη χώρα, και ο Βορστ σας είδε και σας είπε : Αγαπητέ κύριε, έχετε μπροστά σας τον αποκλειστικό πράκτορα του Τέο Στάινερ, τι μπορώ να κάνω για σας ; Και δεν ήταν τόσο δύσκολο, έτσι δεν είναι ; να αποσπάσετε τη διεύθυνσή μου από αυτή τη λέρα – ο Βορστ είχε πάντα λιπαρά μαλλιά, αλειμένα με πομάδα, γεμάτα πυτιρίδα, δέρμα κάπως γυαλιστερό, το παρατηρήσατε προφανώς. – Και σίγουρα ο Βορστ δεν πρόβαλε καμιά σοβαρή αντίσταση, είναι έτσι ή δεν είναι ; Χερ Βορστ, του είπατε, πρέπει οπωσδήποτε να τον δω, να του μιλήσω, καταλάβετε με Χερ Βορστ, είναι τόσο σημαντικό για μένα... Και ο Βορστ : Αν καταλαβαίνω καλά, αγαπητέ μου, τελικά πρόκειται για επιτακτική ανάγκη... Κι εσείς : Αν τουλάχιστον ήξερα πού να του γράψω... Και ο χοντροξιγκιάρης μας : ...

ΓΚΟΛΑΝΤΡΙΝΓΚ, *συνεχίζοντας*. – «Εξηγείστε μου τί τον θέλετε, θα δω τι μπορώ να κάνω.» Και μου επισήμανε πόσο σπουδαίος άνθρωπος είστε · και με προειδοποίησε : Είναι μάλλον ευέξαπτος – αλλά για να μην υπερβάλλουμε, ας αρκεστούμε στη λέξη : απρόσιτος ! Και παραινώντας μου τηπραμάτεια του, κατέληξε : Μην πάτε, φίλε μου, φιλική συμβουλή, θα σας φάει ζωντανό. Ο Τέο Στάινερ είναι κάπως, του είπα · εγώ είμαι αλλιώς, απ' ό,τι φαίνεται. Φέρτε μου αυτή τη γαμημένη διεύθυνση και ειδοποιείτε τον για την επικείμενη επίσκεψή μου.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Και μετά ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Του ξεσήκωσα τον γραφείο για να μου τη δώσει.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Ναι, οφείλω να ομολογήσω πως ο Βορστ έχει κάποιες εκνευριστικές πλευρές.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Προσπαθείστε να με καταλάβετε, δεν ήθελα να σας ενοχλήσω.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Λόγια της καρβάνας, έλεγε ο παππούς μου, αυτά λένε όλοι πριν σου ρουφήξουν το αίμα !

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Υποθέτω πως πρέπει να σας ζητήσω συγγνώμη.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Σωστά υποθέτετε.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεχτείτε τη συγγνώμη μου. Θα δείτε πως είμαι μεν φορτικός αλλά με τρόπους.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Προσπαθείστε να με καταλάβετε, δεν έχω τίποτα εναντίον σας, δεν σας γνωρίζω, απλά δεν έχω καμιά διάθεση να σας γνωρίσω, είστε πιθανότατα ένας υπέροχος τύπος, σας συγχαίρω, αλλά ως εδώ. Βάλτε καλά στο μυαλό σας ότι σας άνοιξα την πόρτα μου μόνο και μόνο για να σας σώσω από το αδιέξοδο όπου πέσατε σαν ηλίθιος, συγγνώμη που το λέω, επιχειρώντας όλη αυτή την εκστρατεία απλά και μόνο επειδή σας την σβούριξε, όπως πηγαίνει κανείς στο σινεμά, καλημέρα σας κυρία, ένα εισιτήριο, παρακαλώ, για τη *Νύχτα των ζωντανών νεκρών*. Δεν μπορούσα να μη σας ανοίξω, δεν αφήνουν κάποιον στο δρόμο μια τέτοια νύχτα. Ελάτε όμως που εσείς κι εγώ δεν παίζουμε σε ταινία, η εξοχή αυτή είναι πραγματική, η νύχτα αυτή δεν είναι αμερικάνικη νύχτα, οι νεκροί βρίσκονται στο νεκροταφείο κλεισμένοι μέσα σε τέσσερις φράχτες από τούγιες, και οι ζωντανοί σφίγγουν τα δόντια περιμένοντας καλύτερες μέρες. Γιατί γελάτε;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Για μένα, για σας, για την κατάσταση, για όλα αυτά. Μου κάνετε κύρηγμα και η κοιλιά μου γουργουρίζει. Γι αυτό γελάω.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Πεινάτε ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Τυχαίνει να ανήκω κι εγώ σ' ένα πραγματικό είδος. Χαζομάρες.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Υπάρχουν διάφορα φαγώσιμα, εκεί, πάνω στο τραπέζι, μασουλάω συνέχεια, δεν έχει νόημα να το αδειάζω – στην ηλικία μου, ξέρετε – ωχ και μη με σκοτίζετε ! υπάρχουν εκεί διάφορα, βγάλτε τα πέρα μόνος σας. (*Παύση. Ο Γκόλντρινγκ δεν κουνιέται.*) Στην αρχή αρχή, η υπέροχη φρίκη της αρχής, είκοσι χρόνια μου πήρε για ν' αρχίσω να ζωγραφίζω, και

πόσα άραγε για να τελειώσω ; Εδώ και είκοσι χρόνια αρχίζω – ή πάντως νομίζω πως αρχίζω – και το μόνο που κατάφερα είναι να μισανοίξω την πόρτα, μια πόρτα μισάνοιχτη ! ορίστε είκοσι χρόνια δουλειάς. Τι είπα, «δουλειά» ; Δου-λειά ; Τίποτα μην πιστεύετε, η δουλειά δεν έχει καμιά δουλειά εδώ μέσα, ποτέ δεν δουλεύω, ίσως καμιά φορά στον κήπο, να κόβεις τα ξύλα σου, αυτό ναι, μπορεί να το πει κανείς δουλειά, αυτό είν' όλο, μέχρι ν' αποφασίσω να βάλω μια εγκατάσταση, όταν θα μου είναι απλό να σηκώσω το τηλέφωνο, να παραγγείλω όλο το πακέτο, κεντρική θέρμανση και ηλεκτρονικό θερμοστάτη, όμως όχι : δουλειά, δουλειά, δουλειά, δουλειά ! Η σάρκα ζητιανεύει για δουλειά, ο άνθρωπος γεννιέται μ' ένα τσεκούρι στο χέρι, μ' ένα ζευγάρι μπότες στα πόδια, και ξέροντας πώς να σκουπίζει το μέτωπό του με το μανίκι του... Ο άνθρωπος θέλει να στάξει ιδρώτα. Ακόμα κι ο ηθοποιός, το φαντάζεστε, αυτός ο ντιλετάντης, αυτός ο μισθωτός απατεώνας... Γιατί δεν τρώτε, τι περιμένετε ; Φάτε λοιπόν, βάλτε να πιείτε. (Ο Γκόλντρινγκ υπακούει.) Αυτό που το ονομάζουν «φυσικός» ηθοποιός, προφανώς για να τον ξεχωρίζουν από ποιον άραγε ; από τον ηθοποιό καθαρό πνεύμα ; Ο φυσικός ηθοποιός, πραγματικός ταύρος σε αρένα, που σκύβει τη ράχη κάτω απ' το κοντάρι του ρόλου, και εφορμά με μεγαλύτερη φόρα... πόσους δεν έχω δει ; να ιδρώνουν, να φτύνουν σάλια, να σκορπάνε τον ιδρώτα τους στην αιωρούμενη σκόνη, να ξεφωνίζουν – ακούραστοι φωνακλάδες, που ουρλιάζουν σπαρακτικά, και είναι μεταδοτικό, το φαντάζεστε, αρκεί να κοιτάξετε λίγο γύρω σας, μια πραγματική επιδημία ξεφωνητών – η «δουλειά» του ηθοποιού, ο αποκρουστικός σπαραγμός του ηθοποιού την ώρα της δουλειάς, σίγουρα αυτό θα σας αρέσει, εύκολα σας φαντάζομαι να δουλεύετε όσο κανείς άλλος. «Δουλεύω» πάνω στον Σαίξπηρ, μου είπατε, Μετά από χρόνια δουλειάς πάνω στο σύγχρονο θέατρο – χρόνια ! Μα πόσων χρονών είστε ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Σαράντα. (Σε σχέση με το κρασί.) Υπέροχο.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Σίγουρα, όχι ακριβώς «υπέροχο», αλλά τελικά όχι και πολύ χάλια. Λοιπόν. «Thou comest to use thy tongue; thy story quickly – Ήρθες για να μιλήσει η γλώσσα σου · μίλα γρήγορα». Ξεφουρνίστε μου το παραμύθι σας, έπειτα θα σας δείξω το δωμάτιό σας.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Μακπέθ, έτσι δεν είναι ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Βλέπω «δουλέψαμε» καλά. Λοιπόν ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Πριν από εικοσιπέντε χρόνια ο πατέρας μου με πήγε στο Μπούργκτεατερ.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Αξιέπαινη πρωτοβουλία.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ήμουν δεκαπέντε χρονών.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Σας πήρε ο ύπνος.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Όχι, κύριε.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Βρήκατε τον προορισμό σας.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Μπορεί να φαίνεται γελοίο.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Είναι.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν με διευκολύνετε.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Κλισέ. Πρώτον, κλισέ, που βγήκε ζεστό ζεστό από κάποιο αμερικάνικο σήριαλ, από κείνα που σίγουρα τρελαίνεστε να βλέπετε στα κρυφά.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν έχω τηλεόραση.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Δεύτερον, αποσπάτε τη διεύθυνσή μου και παραβιάζετε τη θύρα μου.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Σας ζητώ και πάλι συγγνώμη.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Δεν είχα πεί πως τη δέχομαι. Τρίτον, σας ακούω, φανταστείτε, δεν υπάρχουν πολλοί σ' αυτόν εδώ τον κόσμο που να ακούνε, αναγνωρήστε το μου. Λοιπόν. Σας ακούω : τι έπαιζαν εκείνο το περίφημο βράδυ ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Μαντέψτε.

ΣΤΑΙΝΕΡ, *μετά από λίγο*. – Μακμπέθ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ακριβώς.

(Μικρή παύση.)

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Στο Μπούργκτεατερ.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ναι, πριν από εικοσιπέντε χρόνια.

(Μικρή παύση.)

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Πώς σας λένε ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Γκόλντριγκ. Νάθαν Γκόλντριγκ.

(Μικρή παύση.)

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Θα σας διηγηθώ μια ιστορία, κύριε Γκόλντριγκ.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Λατρεύω τις ιστορίες, κι ακόμα περισσότερο τους ηλικιωμένους κυρίους που τις αφηγούνται.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Ακούστε τότε αυτήν εδώ, παμπόνηρο πλάσμα. Ήταν μια φορά κι έναν καιρό ένας ηθοποιός που τον έλεγαν Τέο Στάινερ, ήταν μοναχικός και τον θαύμαζαν πολύ, και σίγουρα πιο πολύ τον θαύμαζαν επειδή ήταν μοναχικός, τελικά, και γι αυτόν τον ηθοποιό παθιαζόταν η χώρα του πατέρα του, και πολύ γρήγορα και άλλες χώρες που μιλούσαν τη γλώσσα του πατέρα του, κι ύστερα κι άλλες χώρες, ή πιο σωστά κι άλλες πρωτεύουσες, αυτά τα υπερκατοικημένα κομματάκια των χωρών όπου πολύ τους άρεσε να τον ανεβάζουν, ένας όρθιος αρκούδος ήταν, που τον έσερναν με αλυσίδα από ατόφιο χρυσάφι, και που κοιτούσε τον κόσμο με την αγριωπή μουσούδα του τού υπερανθρώπου. Και μια ωραία μέρα, ήρθε το τέλος. Ο Τέο Στάινερ έπαιξε τέσσερις φορές *Μακμπέθ* στο Μπούργκτεατερ της Βιέννης, και την πέμπτη φορά δεν εμφανίστηκε, ούτε καμιά από τις επόμενες φορές, και χάθηκε μέσα στο ανώνυμο και σιωπηλό πλήθος των περιπλανώμενων, λιώνοντας τα παπούτσια του σε ό,τι βουνό διαθέτει η γηραιά Ευρώπη, πριν βάλει ένα τέρμα σε χίλιες μέρες πεζοπορίας ακριβώς στο σημείο που έφτασε τη νύχτα της χιλιοστής μέρας, κάπου εδώ κοντά, διαλέγοντας την οριστική ακινησία, σ' αυτή την ύπαιθρο του Μορβάν, κάπου χίλια χιλιόμετρα μακριά από την πόλη όπου γεννήθηκε και που τον είχε επεφημήσει, κάνοντάς τον να νιώθει ξένος μες στην ίδια του τη γλώσσα, το φαντάζεστε, κάτι που το κατάλαβε πολύ αργότερα, ακριβώς εδώ, δηλαδή όπου να'ναι, τελικά, μέσα σ' αυτή τη σιωπηλή ομορφιά, σ' επαφή μ' αυτή την απαιτητική γη, ως και με τις αναμνήσεις που σιγά σιγά ανασύνθεσε εκείνων που παλιά την καλλιέργησαν, εκείνων που έχτισαν αυτό το αργοτόσπιτο, κι εκείνου που πέθανε εδώ, πάνε είκοσι χρόνια τώρα, μοναχικός και σιωπηλός, για τον οποίο ξέρω μόνο όσα θέλησαν να μου πουν – «ένας καλοκάγαθος άνθρωπος». Το δωμάτιο αυτό ήταν ο αχυρώνας του. Έφτιαξα την κάμαρά μου και τη βιβλιοθήκη μου στο στάβλο του. Έβγαζε νερό απ' το πηγάδι, ζούσε κλεισμένος σ' ένα μικροσκοπικό δωμάτιο και ψευτοζεσταινόταν με τη φωτιά απ' το τζάκι. Παντρεύτηκε, δεν έκανε παιδιά, πέθανε χήρος – «ένας καλοκάγαθος άνθρωπος»...

(*Παύση.*)

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Αλλά, στο Μπούργκτεατερ...

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Δεν μιλάω γι αυτό.

(*Παύση.*)

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ζωγραφίζετε ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Ναι, πράγματι. Ζωγραφίζω.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν εκθέσατε ποτέ ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Για ποιο λόγο ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν θελήσατε ποτέ να δείξετε τ...

ΣΤΑΙΝΕΡ. – ... τη «δουλειά» μου ; (*Πηγαίνει και φέρνει ένα άλλο μπουκάλι.*) Ιρανσού, σας αρέσει ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν το ξέρω.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Τουλάχιστον δεν ήρθατε χωρίς λόγο. Ας το ανοίξουμε. (*Μασουλάει.*) Αυτός ο δαιμονισμένος αέρας. (*Παύση.*) Τι καινούργιο γίνεται στη Βιέννη ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ουσιαστικά, ζω στο Βερολίνο.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Αα. Και πώς ζουν στο Βερολίνο ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Εξαρτάται από το τι εννοούμε ζω.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Κάποια ιδέα θα 'χετε για το θέμα, υποθέτω.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Τυχαίνει να έχω μόλις διοριστεί διευθυντής της Νόιε Μπύνε.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Συγχαρητήρια.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν κοκορεύομαι γι αυτό.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Καθένας βλέπει όπως θέλει τη ζωή του.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Είμαι σκηνοθέτης.

ΣΤΑΙΝΕΡ, *απευθυνόμενος σ' ένα πίνακα.* – Είναι σκηνοθέτης. Αυτή είναι η δουλειά του. (*Υψώνει το ποτήρι.*) Στη Νόιε Μπύνε. Είθε να σας βοηθήσει να ζήσετε, αγαπητέ μου. Ξέρετε πως η εφεύρεση της σκηνοθεσίας – γιατί για εφεύρεση πρόκειται, και μάλιστα σπουδαία – συνέπεσε με την εφεύρεση του ηλεκτρικού ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Και τι συνάγετε απ' αυτό ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Πως, παρ' όλα αυτά, είναι μεταγενέστερη από την εφεύρεση του ζεστού νερού

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Δεν αγαπάτε τους σκηνοθέτες ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Αγαπάτε τους ηθοποιούς ;

ΓΚΟΟΥΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Πιστεύω πως ναι.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Αλλά δεν είστε σίγουρος.

ΓΚΟΟΥΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Υπάρχουν στιγμές που μ' εκνευρίζουν.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Τι σας εκνευρίζει ;

ΓΚΟΟΥΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Η επάρκεια. Η ειρωνία.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Ελήφθη. (Σε σχέση με το κρασί.) Πώς σας φαίνεται ;

ΓΚΟΟΥΛΝΤΡΙΝΓΚ. – «Όχι και πολύ χάλια, τελικά».

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Εσείς το είπατε.

(Παύση.)

ΓΚΟΟΥΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Τι παίζουμε ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Τυφλόμυγα, αγαπητέ μου. Μόνο που έχουμε και οι δυο τα μάτια μας δεμένα και ψάχνουμε ο ένας τον άλλον στα τυφλά πάνω σ' αυτή τη σχεδία της Μέδουσας που μου χρησιμεύει για έρημο νησί. Το ερώτημα είναι ποιος θα βρει πρώτος τον άλλον – ξέροντας πως ο κερδισμένος θα κάνει τον Ροβινσώνα και ο χαμένος τον Παρασκευά -, ποιος απ' τους δυο – ο γέρο ερημίτης ή ο νέος σκηνοθέτης – θα κάνει τον άλλο σκλάβο του. Κάποιο προγνωστικό ;

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Παράδοξη αντίληψη για τις ανθρώπινες σχέσεις.

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Δεν πρόκειται για αντίληψη, το φαντάζεστε, απλώς παρατηρώ.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ως ερημίτης ;

ΣΤΑΙΝΕΡ. – Πέσατε διάνα. Δεν αξίζω τίποτα, τελικά, ούτε μια πεντάρα, είμαι δύστροπος, άδικος, αλαζώνας, μωρολόγος, ματαιόδοξος, ένα ανθρώπινο ον, με λίγα λόγια, κι εσείς δεν αξίζετε κάτι περισσότερο.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ήρθα να σας κάνω μια πρόταση.

ΣΤΑΙΝΕΡ, στον πίνακα. – Θα μου κάνει μια πρόταση. (Στον Γκόλντρινγκ.) Για «δουλειά», υποθέτω.

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – Ανεβάζω *Ληρ*.

(Μικρή παύση.)

ΣΤΑΙΝΕΡ. – *Ληρ.*

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – *Ναι, το Βασιλιά Ληρ.*

(Μικρή παύση.)

ΣΤΑΙΝΕΡ. – *Μου προτείνετε να παίζω τον Ληρ.*

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – *Δέχεστε ;*

(Μικρή παύση.)

ΣΤΑΙΝΕΡ. – *Έξω. Δρόμο. Φύγετε από δω.*

ΓΚΟΛΝΤΡΙΝΓΚ. – *Τι σας έπιασε ;*

ΣΤΑΙΝΕΡ. – *Έξω !*

(Ο Γκόλντριγκ παίρνει τα πράγματά του και βγαίνει. Παύση.)

Ληρ ! (Σπάει το πρώτο πράγμα που βρίσκει μπροστά του. Γυρνάει στον πίνακα.) Α, ΟΧΙ, ΦΤΑΝΕΙ, ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΕΙ ΕΙΝΑΙ Η ΤΡΕΛΑ, ΜΗΝ ΠΙΑΩ ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΕΙ. (Μικρή παύση.)
Πιθηκισμοί ! (Αρπάζει μια σπάτουλα, και ζύνει τη νωπή μογοιά. Ύστερα τυλίγεται με μια κουβέρτα και βγαίνει με τη σειρά του, φωνάζοντας τον Γκόλντριγκ μες στη νύχτα.)

5. Πολυπλοκότητα και επαγγελματική συνθήκη

Στο κεφάλαιο αυτό, είδαμε, εντελώς ενδεικτικά, ορισμένες πλευρές της θεατρικής μετάφρασης, η οποία είναι τόσο πολύπλοκη όσο και το θέατρο καθαυτό. Θα κλείσουμε με δύο αναφορές σε δύο μεγάλους έλληνες δημιουργούς, που ασχολήθηκαν με τη μετάφραση και οι τοποθετήσεις τους καταδεικνύουν αυτήν ακριβώς την πολυπλοκότητα. Από τη μια, ο Οδυσσέας Ελύτης μιλά για τη μετάφρασή του του *Κύκλου με την κιμωλία* του Brecht, η οποία έγινε κατά παραγγελία του Κάρολου Κουν και μάλιστα από ενδιαμέση γλώσσα, τα γαλλικά. Από την άλλη, ο Νίκος Καζαντζάκης παλεύει να πάρει τα χρήματα που του χρωστούν από μια μετάφρασή του, δίνοντάς μας μια πεζή αλλά πολύ υπαρκτή διάσταση του μεταφραστικού επαγγέλματος. Λέει λοιπόν ο Οδυσσέας Ελύτης στον πρόλογο της έκδοσής του κειμένου του (2010 [1974]):

Αιρετική, από δύο πλευρές, είναι η μετάφραση αυτή. Πρώτα πρώτα, επειδή έγινε όχι από το πρωτότυπο αλλά από τη γαλλική απόδοση των Armand Jacob και Édouard Pfrimmer. Αυτήν μου είχε παραγγείλει ο Κάρολος Κουν, όταν αποφάσισε να παρουσιάσει, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ένα έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Και ύστερα, επειδή τα μέρη που είναι

γραμμένα σε στίχους έχουν αποδοθεί εντελώς ελεύθερα, έτσι ώστε να δεθούν με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι.

Ελπίζω να μου συγχωρεθεί που δίνω, παρ' όλα αυτά, στη δημοσιότητα την εργασία αυτή. Φίλοι γερμανομαθείς με διαβεβαιώνουν ότι το πνεύμα του Μπρεχτ δεν προδίδεται σε κανένα σημείο. Από τη δική μου τη μεριά πάλι, ομολογώ ότι το έργο το αγάπησα πολύ. Το παραμυθένιο του υπόβαθρο και οι βαθύτατα ανθρώπινες πλευρές του μου έδωσαν μια χαρά που θα ήθελα, μέσ' από τη δική μου αίσθηση, να τη μεταδώσω και στους αναγνώστες.

Ο Καζαντζάκης, από την άλλη, θέτει το φλέγον ζήτημα του βιοπορισμού από τη μετάφραση και των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι μεταφραστές – και στο θέατρο. Στη δεκαετία του 1930, είχε κάνει μια σειρά από μεταφράσεις για το Βασιλικό Θέατρο, τις οποίες δεν πληρώθηκε διότι ποτέ δεν ανέβηκαν. Παραθέτουμε παρακάτω την αλληλογραφία του για την εξόφλησή του όσον αφορά τη μετάφραση του *Φάουστ*, η μοναδική περίπτωση ίσως στην οποία κατάφερε να πληρωθεί (Κουτσουρέλης 2007).

Στις 22 Ιανουαρίου 1937 γράφει στον Κ. Καρθαίο, γενικό διευθυντή του Θεάτρου:

«Σύμφωνα με τις επιστολές που ανταλλάξαμε τον περασμένο Αύγουστο, δικαιούμαι ευθύς ως παραδώσω τη μισή μετάφραση του Φάουστ να λάβω 10.000 δραχμές. Αλλάκαιρη η μετάφραση παραδόθηκε τον περασμένο Σεπτέμβρη. Σας παρακαλώ λοιπόν διατάξετε τις αρμόδιες υπηρεσίες σας να μου στείλουν στην Αίγινα το ποσό αυτό των 10.000 δρχ. και θα με υποχρεώσετε.»

Δυο εβδομάδες μετά, στις 5 Φεβρουαρίου 1937, ο Καζαντζάκης απευθύνει το ίδιο αίτημα στον σκηνοθέτη Δημήτρη Ροντήρη. Εκεί μνημονεύει και σχετική παλαιότερη επιστολή του προς τον Κωστή Μπαστιά. Στις 17 Φεβρουαρίου ζητά από τον Γεώργιο Βλάχο, ιδιοκτήτη και διευθυντή της Καθημερινής, να μεσολαβήσει ώστε «*οι αρμόδιες υπηρεσίες του Β. Θεάτρου να εκτελέσουν ύστερα από εφτά περίπου μήνες καθυστέρηση την υποχρέωσή τους απέναντί μου*». Λίγο αργότερα ξαναγράφει στον Καρθαίο:

«Ήρθα στην Αθήνα να Σας δω μα δυο φορές που πήγα στο Βασιλικό Θέατρο δε Σας βρήκα. Σας είχα γράψει και παρακαλέσει προ μηνός να διατάξετε το ταμείο να μου στείλει τις 10.000 δρχ. του Φάουστ που μου καθυστερεί τώρα κ' εφτά μήνες. Σας στέλνω εσώκλειστα αντίγραφο, όπου, καθώς βλέπετε, η καταβολή των 10.000 δρχ. είναι άμεση (μετά την παράδοση και της μισής ακόμα μετάφρασης) και χωρίς όρους. Καμμιά αμφιβολία δεν μπορεί να υπάρξει κι η καθυστέρηση –και μάλιστα τόσο μεγάλη– θίγει μονάχα την αξιοπρέπεια του Βασιλικού Θεάτρου.»

Επιτέλους, στις αρχές του Μάρτη, το Θέατρο εδέησε να εισακούσει τις εκκλήσεις του μεταφραστή και να τον αποζημιώσει.

6. Αντί κατακλείδας, λίγα λόγια για μια οριακή θεατρική μετάφραση: η περίπτωση της όπερας

Όσο περίεργο και αν φαίνεται, η εκδήλωση ενδιαφέροντος για τη μετάφραση της όπερας συμπίπτει χρονικά με εκείνη για τη θεατρική μετάφραση εν γένει και έκτοτε παραμένει σταθερή – όσο και περιορισμένη (Apter 1985, Kaindl 1991 and 1995, Burton 2001 και Dewolf 2001). Στο επίκεντρο της σχετικής προβληματικής, βρίσκεται η υβριδική, πολυσημειωτική φύση της όπερας, με τη μουσική να δίνει τον τόνο, αλλά και το κείμενο να αποτελεί επίσης πυρήνα της παράστασης – τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή. Η ιστορία της όπερας, άλλωστε, συχνά περιγράφεται ως μια διεγκυστίδα ανάμεσα στο κείμενο και στη μουσική, στην παράσταση και στο τραγούδι. Η θέση του κειμένου, μάλιστα, χαρακτηρίζει και διαφοροποιεί ολόκληρες εθνικές σχολές: η γαλλική σχολή εστιάζει στο κείμενο, το οποίο υλοποιεί η παράσταση· η ιταλική σχολή δίνει προτεραιότητα στη μουσική και στην ποίηση και περιορίζει την πλοκή στο ελάχιστο. Το πιο ενδιαφέρον, όμως, πλέον είναι το γεγονός ότι το κείμενο το οποίο τραγουδιέται συνοδοιπορεί, από τη δεκαετία του 1980 και εξής τουλάχιστον, οπότε και το κοινό της όπερας αυξήθηκε εκθετικά, με τη μετάφρασή του στους υπέρτιτλους.

Δεν μπορούμε να κάνουμε μια διεξοδική [επισκόπηση της ιστορίας](#) της όπερας, όπως άλλωστε δεν κάναμε μια ανάλογη επισκόπηση του θεάτρου. Υπάρχουν τόσο τα ειδικά έργα που μπορεί να συμβουλευτεί όποιος ενδιαφέρεται περαιτέρω, αλλά και οι ηλεκτρονικές πηγές, όπως η [ιστοσελίδα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής](#). Θα σταθούμε, και μάλιστα με μεγάλη συντομία, στη μετάφραση του λιμπρέτου, το οποίο είναι ένα λογοτεχνικό κείμενο, μεγαλύτερης ή μικρότερης αξίας στο πέρασμα του χρόνου, αναλόγως με τον ποιητή-δημιουργό του. Η μεγάλη ιδιαιτερότητα του λιμπρέτου έγκειται στο ότι είναι πραγματικά ένα κείμενο που δύσκολα μπορεί να σταθεί μόνο του: ο δημιουργός του το γράφει εξαρχής με στόχο τη μουσική παράστασή του· είναι, όπως λέει ο Kaindl, ένα λειτουργικό τμήμα του συνολικού οργανισμού που συνιστά η όπερα. Ιδού μια μεγάλη διαφορά του από το θεατρικό κείμενο, την οποία επιτείνει το γεγονός ότι το λιμπρέτο γράφεται για να τραγουδηθεί, στο μεγαλύτερο μέρος του τουλάχιστον, και η μουσική είναι μείζων φορέας σημασίας, συμπληρωματική του κειμένου, όπως συμπληρωματική και των δύο είναι η σκηνική δράση, που είναι εν γένει πιο περιορισμένη. Στην περίπτωση της όπερας, δηλαδή, η αλληλεξάρτηση των σημειωτικών συστημάτων, του κειμένου, της μουσικής και της σκηνοθεσίας, είναι πλήρης και ολοκληρωτική και αυτό επηρεάζει και τη μετάφραση του λιμπρέτου.

Στην τυπολογία της Reiss, το λιμπρέτο emπίπτει στα υβριδικά κείμενα, τα οποία έχουν ανάγκη ένα εξωτερικό μέσο για να πραγματοποιούν πλήρως. Το σημαντικό, στην προκειμένη περίπτωση, είναι λοιπόν ότι το μεταφρασμένο λιμπρέτο πρέπει να λειτουργεί ποιητικά και μουσικά, να αναπαράγει την προσωδία και τον ρυθμό του πρωτοτύπου με προσίδια μέσα. Υπάρχει βέβαια και εδώ, ακόμη πιο έντονη μάλιστα, η διάκριση μετάφρασης του λιμπρέτου για έκδοση ή για παράσταση. Η δεύτερη περίπτωση, ωστόσο, είναι σπανιότατη και ως φάρμακο στην επιλογή να τραγουδιέται κάθε φορά το λιμπρέτο στη γλώσσα του καθιερώθηκε τελικά ο υπερτιλισμός (ο οποίος απαντά τα τελευταία χρόνια και στα μεγάλα διεθνή θεατρικά φεστιβάλ) –λέμε τελικά, επειδή η επιλογή να τραγουδιέται το λιμπρέτο στη γλώσσα που γράφτηκε πηγαίνει πίσω στη δεκαετία του 1950 και αιτία της είναι η διεθνοποίηση της καριέρας των τραγουδιστών. Υπάρχουν όμως και πολλές συμβάσεις, οι οποίες καθορίζουν τη μετάφραση του λιμπρέτου, ακόμη και για υπερτιλισμό, συμβάσεις σχετικά με το «υψηλό» ύφος της όπερας λόγου χάρη (εκτός από τις περιπτώσεις της κωμωδίας, της opera buffa)· τους μύθους που είναι προσφιλείς στους ποιητές της· τη μεταγραφή του ιστορικού στοιχείου στα νέα συμφραζόμενα μέσα από τη σκηνοθεσία και όχι τον λόγο καθαυτόν, όταν πρόκειται για γλώσσες όπως τα ελληνικά, που ως επί το πλείστον μεταφράζουν· αλλά και τη στρατηγική τους αναλόγως με τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης επιθυμεί να εντάξει – ή όχι – τους υπέρτιτλους στην παραγωγή. Η μετάφραση της όπερας αποτελεί λοιπόν μια ιδιαίτερος πολύπλοκη διαδικασία, η οποία θέτει και πάλι το

ζήτημα της στόχευσης της μετάφρασης (έκδοση, τραγούδι, υπέρτιτλοι), αλλά και μια σειρά άλλα ζητήματα που αφορούν και τη θεατρική μετάφραση ως λογοτεχνική μετάφραση. Το σημαντικότερο είναι ότι το λιμπρέτο βρίσκεται στους αντίποδες του θεατρικού κειμένου ως προς την κειμενική του αυτοτέλεια: χρειάζεται τη μουσική για να ολοκληρωθεί. Με κάποιο τρόπο, το λιμπρέτο είναι δηλαδή το ανολοκλήρωτο κείμενο για το οποίο κάναμε στο λόγο στην αρχή, λόγω της ίδιας της φύσης της όπερας, σε αντίθεση με το θεατρικό κείμενο που είναι εντελές και ολοκληρωμένο λογοτεχνικό κείμενο.

Τ.Δ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

Cormann,E. (1997). *Toujours l'orage*. Paris : Minuit.

Cormann,E. (2013). *Ηθύελλαεπιμένει*[μτφρ. Μ. Ευσταθιάδη]. ΣτοΣυλλογικό, *Νέογαλλικόθέατρο*. Αθήνα: Άγρα.

Giraudoux, J. (1982). *Théâtre complet* [éd. Jacques Body et al.]. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 593-685.

Giraudoux, J. (2012). *Ηλέκτρα*[μτφρ. Τ. Δημητρούλια]. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου].

Racine, J. (1671). *Bérénice*. Paris: Claude Barbin [(2006). *Βερενίκη*, μετ. Στρατής Πασχάλης. Αθήνα: Νεφέλη].

Μολιέρος (1996). *Ο μισάνθρωπος* [μτφρ. Χ. Προκοπάκη]. Αθήνα: Η νέα σκηνή και Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.

Σαικσπέιρος (1889). *Αμλέτος* [μτφρ. Ι. Πολυλάς]. Αθήνα: Αφοι Πέρρη. Ανακτήθηκε 15.9.2015 από <http://anemi.lib.uoc.gr/php/pager.php?rec=/metadata/e/f/5/metadata-438-0000067.tkl&do=124215.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=372.24%20pts&height=624.72%20pts&maxpage=293>

Σαίξπηρ, Ου. (2007). *Άμλετ. Πρίγκιπας της Δανίας* [μτφρ. Γ. Χειμωνάς]. Αθήνα: Κέδρος.

Ξενόγλωσσες αναφορές

- Apter, R. (1985). A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English. *Meta : journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 30 (4), 309-19.
- Bassnett, S. (1978). Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance. In J. Holmes, J. Lambert & R. Van den Broek (eds), *Literature and Translation*. Leuven: ACCO. 161-176.
- Bassnett, S. (1980) The problems of translating theatre texts. *Theatre Quarterly*, 10 (38), 47-55.
- Bassnett, S. (1985). Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*. London/Croom Helm/New York: St Martin's, 87-102
- Bassnett, S. (1991). *Translation Studies*. London/New York: Routledge [1980].
- Bassnett, S. (1991) Translating for the theatre: The case against 'performability'. *TTR* 4 (1), 99-113.
- Bassnett, S. (1998) Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In S. Bassnett & A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 90-108.
- Boyd, M. (2014). The Problem of 'Performability' in Theatre Translation. *Dialogos online forum*. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://dialogos.ca/2014/01/problem-performability-theatre-translation>.
- Burton, J. (2001). Writing Surtitles. Unpublished paper written for the Royal Opera House, Covent Garden.
- Burton, J. (2009). The Art and Craft of Opera Surtitling. In J. Díaz-Cintas & G. Anderman (eds.); *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan; 58-70.
- de Musset, A. (1833). *Un spectacle dans un fauteuil*. Paris: Librairie d' Eugene Renduel. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626379c/f9.image>.
- Déprats, J. M. (1987). Traduire Shakespeare pour le théâtre ? *Palimpsestes*, 1, 63.
- Déprats, J. M (1990). *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*. Arles: Actes Sud. Ανακτήθηκε 15.9.2015 από
- Dewolf, L. (2001). Surtitling Operas. With Examples of Translations from German into French and Dutch. In Y. Gambier & H. Gottlieb (eds.), *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: John Benjamins, 179-88
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York: Methuen [(2001). *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μετ. Καίτη Διαμαντάκου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα].
- Gostand, R. (1980). Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation. In Ortrun Zuber (ed.), *The Languages of Theatre*. Oxford: Pergamon, 1-9.

- Jakobson, R. (1971). On Linguistic Aspects of Translation. In *Selected Writings*, vol. 2. The Hague: Mouton, 260-266.
- Kaindl, K. (1995). *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kowzan, T. (1968). Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle. *Diogenes* 61, 59-90.
- Maurin, A. (2013). *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*. Mémoire de recherche Master 2. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00835578/document>.
- Mukařovský, J. (1978). An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure (1931). In *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský* [μτφρ.-επιμ. J. Burbank & P. Steiner]. New Haven, CT: Yale University Press, 171–177.
- Nikolarea, E. (2002). Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation. *Translation Journal*, 6 (4). Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm>.
- Pavis, P. (1989). Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre. In H. Scolnicov & P. Holland (eds.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* [μτφρ. L. Kruger]. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 25-44.
- Vitez, A. (1991). *Le théâtre des idées*. Textes réunis par G. Banu et D. Sallenave. Paris: Gallimard.
- Waller, R. (2005). Une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'OEdipe. In D. Bougnoux (ed.), *Aragon, la parole ou l'énigme*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information. Ανακτήθηκε 12.9.2015 από <http://books.openedition.org/bibpompidou/789>
- Zich, O. (1986). *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* [Aesthetics of Dramatic Art: Theoretical Dramaturgy]. Praha: Panorama [1931].

Ελληνόγλωσσες αναφορές

- Ευσταθιάδη, Μ. (2014). Η συνεχής παρουσία του Άλλου και η κακοποίηση του κειμένου στη θεατρική μετάφραση. Ομιλία στο συνέδριο *Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας: το θέατρο από το '60 μέχρι σήμερα*, Institut Français de Grèce – Département d'Etudes Théâtrales, Université d'Athènes, 8-10 Μαΐου 2014, Αθήνα (9 Μαΐου).
- Κουτσουρέλης, Κ. (2007). Ο Νίκος Καζαντζάκης μεταφραστής επαγγελματίας και μεταφραστής προγραμματικός. *Νέα Εστία*, 1806.
- Μακελλαράκη, Βίκυ (2006). *Η θεατρική μετάφραση: θεωρία και πράξη. Πρακτικά 1ης Συνάντησης Νέων Μεταφρασεολόγων*. Θεσσαλονίκη 1-3 Νοεμβρίου 2006. Ανακτήθηκε 20.9.2015 από http://www.frl.auth.gr/sites/trad_congress/PDF/Makellaraki.pdf.
- Πασχάλης, Στρατής (2009). Πέρα από τις γλώσσες. Συνέντευξη στη Μυρτώ Λοβέρδου, εφημερίδα *Το Βήμα*, 21.6.2009.

Πατσαλίδης, Σάββας (2012). *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη "χαμένη πραγματικότητα"*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Ταμπάκη, Άννα (2013). Η συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του κλασικού γαλλικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα. Σκέψεις και αισθητικές αποτιμήσεις. Μια πρώτη προσέγγιση. Στο Δημήτρης Φίλιας κ.ά (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα*. Αθήνα: εκδ. Γρηγόρη, 157-170.

Δικτυογραφία

Ανακτήθηκαν 15.9.2015

<http://www.maisonantoinevitez.fr>

<http://www.uv.es/tronch/stu/Kowzan13.htm>

http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=52

<http://www.atlas-citl.org/wp-content/plugins/pdfjs-viewer-shortcode/web/viewer.php?file=http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/6actes.pdf#page=38&pagemode=bookmarks&zoom=auto,0,0&download=false&print=false&openfile=false>

<http://goo.gl/kUMOJK>

http://www.dailymotion.com/video/xjdy12_atelier-theatre-2010-2011-berenice-i-4-repetition_creation

<http://www.nationalopera.gr/gr/opera-sta-sholeia/ti-einai-i-opera/istoriko/>

<http://www.nationalopera.gr/gr/opera-sta-sholeia/ti-einai-i-opera/istoriko/>

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

- Παράσταση
- Δραματικό κείμενο
- Διασημειωτική μετάφραση
- Πολυσημειωτικότητα
- Όπερα
- Λιμπρέτο
- Υπερτιλισμός

Ασκήσεις

- Να δείτε στο youtube τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου σε μετάφραση Ανδρέα Στάικου (σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη). Να συγκρίνετε τη μετάφραση με το πρωτότυπο (ει δυνατόν), σχολιάζοντας τη στρατηγική του Στάικου. Πέραν της αντιπαραβολικής εξέτασης, να σχολιάσετε τη μετάφραση του πολιτισμικού στοιχείου.

- Να επισκεφτείτε τα εξαιρετικά ψηφιακά αρχεία του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr> και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=73>. Να συγκεντρώσετε δημοσιεύματα (κριτικές και παρουσιάσεις) σχετικά με 20 παραστάσεις, που να καλύπτουν όλο το χρονικό φάσμα των αρχείων και όλες τις γλώσσες. Να σχολιάσετε τη θέση της μετάφρασης στα κείμενα αυτά. Ισχύει η αφάνεια του μεταφραστή στην περίπτωση της θεατρικής μετάφρασης με βάση την έρευνά σας;
- Οι έλληνες θεατρικοί μεταφραστές είναι πολλοί και καλοί. Καταρτίστε έναν κατάλογό τους, με βάση τη Biblionet και το διαδίκτυο, ανά γλώσσα. Επικοινωνήστε με 5 από αυτούς για να τους πάρετε συνέντευξη σε σχέση με τη δουλειά τους.
- Διαβάστε τα παρακάτω αποσπάσματα από τη μετάφραση του *Άμλετ* από τον Γιώργο Χειμωνά (εκδ. Κέδρος). Στο πρώτο, εκτίθεται η υπόθεση της τραγωδίας. Στο δεύτερο, αποκαλύπτεται η αλήθεια. Το τρίτο είναι η γνωστή σκηνή με το αμλετικό δίλημμα, να ζει κανείς ή να μη ζει. Αφού διαβάσετε και το αγγλικό κείμενο (<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>), σχολιάστε τη στρατηγική του Χειμωνά. Στη συνέχεια, να συγκρίνετε τη μετάφρασή του με εκείνη του Ιάκωβου Πολυλά (http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/e/f/5/metadata-438-0000067.tkl&do=124215.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=372.24%20pts&height=624.72%20pts&maxpage=293) και να τοποθετηθείτε πάνω στο ζήτημα της αναμετάφρασης.

1η πράξη, 2η σκηνή

ΑΜΛΕΤ

Μακάρι να γινόταν κι αυτό τα σώμα μου αυτή ή ύλη η στερεή
να έρρεε. Να γινόταν ατμός αέρας τίποτα
Γιατί ο Ουρανός να αποστρέφεται να τιμωρεί κι από πάνω
αυτόν που αυτοκτονεί; Θεέ μου. Έρημος τι έρημος
είναι αυτός ο κόσμος. Σπόροι πρησμένοι
που σπών και πετάγονται συνέχεια νέες φύτες
συνέχεια γεννώντας και σαπίζοντας οργιάζει
αυτή η τυφλή βλάστηση. Καμμιά χρήση του κόσμου
δεν είναι καλή. Να βουλιάξει!

Πώς πήγε. Δεν έκλεισαν ακόμα οι δυο μήνες
που πέθανε. Τόσο την αγαπούσε, που αυτός ο μέγας ο αγέρωχος
Ίκέτευε τον άνεμο να μη φερθεί σκληρά στο πρόσωπο της

Γιατί πρέπει να θυμάμαι; Πώς είχε αρπαχθεί
εκείνη από πάνω του και η γενναιοδωρία του λες κι έτρεφε
Ερέθιζε την απληστία της και σ' ένα μήνα. Ούτε καν
Προδοσία, είσαι γυναίκα. Δεν είχε κλείσει μήνας
Δεν είχαν φύγει ακόμα τα χρώματα από το πέλμα της
όταν στάθηκε επάνω από τον τάφο του και θρηνούσε
με την αιώνια υπόσχεση της Νιόβης προς τον πόνο
Αυτή. Θεέ μου. Που και μια σκύλα θα ήταν ακόμα απαρηγόρητη
Έγινε γυναίκα του αδελφού του, που του έμοιαζε
όσο ένας σάτυρος με τον Υπερίωνα. Σε ένα μήνα
τον είχε κιόλας παντρευτεί. Με τα βλέφαρα
ακόμα κόκκινα κι αλμυρά από τα δάκρυα της
με τι αθώα βία! Τι παρθενικά γλύστηρησε
Χώθηκε κάτω από τα σκεπάσματα της αιμομιξίας
Φθάνει. Όχι άλλο. Σώπα

1η πράξη, 4η σκηνή (το φάντασμα και η αποκάλυψη της αλήθειας)

ΟΡΑΤΙΟΣ

Στην μανία τον σέρνει η παραίσθηση

ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ

Δεν πρέπει να τον αφήσουμε μονάχο

ΟΡΑΤΙΟΣ

Ναι. Πάμε. Που θα τελειώσουν όλα αυτά;

ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ

Κάτι σαπίζει μέσα στην Δανία

ΟΡΑΤΙΟΣ

Θεέ μου

ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ

Πάμε. Να είμαστε κοντά του

1η πράξη, 5η σκηνή

ΑΜΛΕΤ

Πού με πάς; Μίλησε. Δεν προχωράω άλλο

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Άκου

ΑΜΛΕΤ

Ακούω

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Έρχεται πάλι η ώρα να γυρίσω

Εκεί απ' όπου ήρθα

Από το μαρτύριο του σκοταδιού

ΑΜΛΕΤ

Α θλιβερή πνοή

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Μη λυπάσαι. Μόνο άκου

ΑΜΛΕΤ

Λέγε. Σ' ακούω

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Να μ' εκδικηθείς

ΑΜΛΕΤ

Τι;

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Είμαι ο πατέρας σου. Τιμωρήθηκα με σκότος και φωτιά

Για έναν άγνωστο χρόνο να σέρνομαι τις νύχτες

Και τις ημέρες, η φωτιά να με καθαρίζει

από το κρίμα ότι έζησα

Ένα εμπόδιο ιερό απαγορεύει
να εξιστορήσω τον τρόμο του αιώνιου
Την αγωνία του χάους. Αν σου πω
Αν έβρισκα την λέξη
Θα έχαινε η ψυχή σου σαν σφαγή
Του αίματος σου ο χείμαρρος θα στεκόταν
Τα μάτια σου από τις κόγχες τους θα χύνονταν
Όπως κυλάν τα άστρα από τις κόγχες του ουρανού
Στα όμορφα στα ήσυχα μαλλιά σου αγριεμένη
θα φτεροκοπούσε η φρίκη, θα τα έκαμνε αγκάθια
Δεν είναι αυτά για σας
που ζείτε ακόμα με το σώμα σας
Δεν είναι για ακοές που έχουν αυτιά από σάρκα
Άκου. Άκου. Άκουσε
Για τ' όνομα της αγάπης
πού μου είχες

ΑΜΛΕΤ

Θεέ μου

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Να μ' εκδικηθείς. Γιατί με σκότωσαν

ΑΜΛΕΤ

Σε σκότωσαν

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Με φόνο άδικο. Τον πιο άδικο από τους θανάτους

ΑΜΛΕΤ

Λέγε. Γρήγορα. Για να σκοτώσω γρήγορα κι εγώ

Να έχει ο φόνος μου ορμή, σα να ήταν έρωτας

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Βιάζεσαι. Δεν βούλιαξες ακόμα
μέσα στα αργά νεκρά νερά της λήθης
Άμλετ. Άκουσέ με
Είπαν πως πέθανα από δάγκωμα φιδιού
την ώρα που κοιμόμουν. Εκεί, στον κήπο
Μ' αυτό το ψέμα έφραξαν τα αυτιά όλης της Δανίας
και το στόμα της. Όμως γιέ μου εσύ
Πρέπει να ξέρεις. Ότι το φίδι πού δάγκασε τον πατέρα σου
Πήρε μετά, και φόρεσε το στέμμα του

ΑΜΛΕΤ

Α. Βαθειά μου αυτό
Το ήξερα από πάντα. Ο θεός μου

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Κακούργος αιμομίχτης παρέσυρε με δόλο
στην βλάσφημη του ασέλγεια την πεντακάθαρη βασίλισσα
Πόσο δίκια μου την θαρρούσα. Άμλετ. Πώς ξέπεσε
Από μένα, που η αγάπη μου ήταν κάθε φορά
του γάμου η τελετή να περάσει σ' αυτόν,
το ερπετό. Όμως αν η αρετή θα μένει
πάντα ακίνητη, ακόμα κι όταν την γνέφει ο ουρανός
Η λαγνεία πάντα θα γλυστράει και ύστερα από έρωτα
με αρχάγγελο μπορεί από την κλίνη ενός θεού
να σηκωθεί να πάει να κυλιστεί στην κόπρο
Στάσου. Πρέπει να βιασθώ

Μύρισε κιόλας η αυγή. Άκου
Την ώρα που μ' έπαιρνε ο ύπνος
αμέριμνο το απόγευμα στον κήπο, ο θεός σου
παραφύλαγε. Πλησίασε με κρυφά βήματα κι έκλειψε
τη ζωή μου. Στο αυτί μου έσταξε απόσταγμα χορταριού
ενάντιο στο αίμα του άνθρωπου. Έκκριμα λέπρας
που σκόρπισε παντού εντός μου. Όλο το αίμα μου
χάλασε έκοψε. Και το δέρμα μου φούσκωσε
σαν μία πέμφιγα, πέτσα αποκρουστική που την έσπαζε
το πύο. Στεγνές φολίδες πλάκες σκέπασαν το κορμί μου
και πέθανα. Αυτά μου προξένησε
το χέρι του αδελφού μου. Απότομα μου πήρε
ό,τι είχα και δεν είχα. Ζωή στέμμα βασίλισσα
Με πρόλαβε προτού προλάβω να ξεφορτώσω
τα αμαρτήματα που ήταν στην ακμή τους και πήγα
χωρίς ακρόαση. Χωρίς μιαν ευλογία
Χωρίς δίκη πέρασα στην ποινή
Φριχτό. Φριχτό. Φριχτό

Στο νεαρό σου θαρραλέο δίκαιο. Ενέργησε
Καθάρισε την βασιλική κοίτη της Δανίας
από την ακολασία και την αιμομιξία
Αλλά ο,τι κι αν κάνεις, άφησε απ' έξω την μάνα σου
Καμμιά κακία γι' αυτήν. Ούτε βαθειά στον νου σου
Ανέγγιχτη άφησε την. Να την αγγίζει
από μέσα η ίδια της η ψυχή. Φεύγω. Χαράζει
Τα φωτεινά έντομα της νύχτας χλωμιάζουν

Η μέρα παίρνει όλο το ανήμπορο τους φως
Χαίρε. Χαίρε. Χαίρε. Να με θυμάσαι

3η πράξη 1η σκηνή

ΠΟΛΩΝΙΟΣ

Εσύ Οφηλία εδώ

Εμείς Κύριε μου πάμε να κρυφθούμε, (στην Οφηλία)

θα περπατάς και θα διαβάζεις αυτό το βιβλίο

για να φαίνεται η μοναξιά σου πιο χτυπητά. Έχει αποδειχθεί

και είναι πολύ κοινή αυτή η υποκρισία, και πετυχαίνει:

βάζοντας εγκαρτέρηση στο πρόσωπο και ευσέβεια στις κινήσεις

μαλακώνουμε και τον διάβολο τον ίδιο

ΚΛΑΥΔΙΟΣ

(μόνος) Για μένα το είπε; Τα λόγια του

πάν ίσια στην συνείδηση μου την ξεσκίζουν

Όπως το άσχημο μάγουλο της γρηάς πόρνης

που κάτω από τις παχειές βαφές το βλέπεις

πιο αποκρουστικό — έτσι άσχημο απαίσιο

αισθάνομαι το έργο μου κάτω από τα βαμμένα

τα εντυπωσιακά μου λόγια. Πώς θα βαστάξω το βάρος

ΠΟΛΩΝΙΟΣ

Τον ακούω. Έρχεται. Κύριε μου πάμε

(βγαίνουν οι Κλαύδιος και Πολώνιος-μπαίνει ο Άμλετ)

ΑΜΛΕΤ

Να ζεις. Να μη ζεις. Αυτή είναι η ερώτηση.

Τι συμφέρει στον άνθρωπο

Να πάσχει να αντέχει σωπαίνοντας τις πληγές
από μια μοίρα πού τον ταπεινώνει χωρίς κανένα έλεος

Η να επαναστατεί. Να αντισταθεί

στην ατέλειωτη παλίρροια των λυπημένων κόπων

Να πεθάνεις. Να κοιμηθείς. Αυτό είναι όλο

Να κοιμηθείς και να κοιμηθούν

όλοι οι πόνοι που από αυτούς είσαι πλασμένος

Να μη ξυπνήσουν πια ποτέ. Αυτόν τον ύπνο

να εύχεται για σένα. Να πεθάνεις. Να κοιμηθείς

Κι αν στον ύπνο σου έρθει ένα όνειρο;

Τι θα είναι αυτό το όνειρο; Μετά τον αιώνα τού σώματος

ποιος ύπνος αναλαμβάνει τα όνειρα; Πώς ονειρεύεται

ο θάνατος; Σε πιάνει φόβος αργείς

Και ζεις. Και ή πανωλεθρία διαρκεί ζώντας

από την ζωή σου. Τελείωσε τον κόσμο εσύ

Τέλειωσε την ζωή σου. Αυτήν την στιγμή. Τώρα. Μ' ένα μαχαίρι

Ποιος προτιμάει να ζει ρημάζοντας μέσα στον χρόνο

Να τον αδικεί ό ισχυρός να τον συντρίβει ο επηρμένος

να ερωτεύεται να εκλιπαρεί τον αδιάφορο να ανέχεται

την ύβρι της εξουσίας τη νύστα του νόμου

Να νικά ο ανάξιος τον άξιο. Που η άξια του η ίδια

τον έχει από πριν νικήσει. Ποιος θα άντεχε

να κουβαλάει το ασήκωτο βάρος της ζωής να σέρνεται

να ερημώνει να στραγγίζει ιδρώτας η ψυχή του
αν δεν ήταν ο τρόμος. Γι' αυτό πού στέκεται εκεί
που αρχίζει ο θάνατος. Σ' αυτήν την άγνωστη γη
που σε κανέναν ορίζοντα μακριά κανείς. Ποτέ δεν είδε
Κι εκείνοι που ξεκίνησαν και φύγαν ποτέ
δεν ξαναφάνηκαν στην πύλη. Ο φόβος
ταράζει την θέληση και θέλεις
να είναι ο εχθρός σου γνώριμος παρά να δεις
να έρχεται καταπάνω σου το αγνώριστο. Η συνείδηση
μας κάνει όλους δειλούς. Η φύση δεν της έδωσε
μια λειτουργία θανάτου δεν έχει όργανο για το άγνωστο
Άστραψε η απόφαση κι αμέσως την σβήνει την θαμπώνει
η υγρασία της σκέψης. Και τα έργα τα μεγάλα
που γι' αυτά γεννήθηκες. Μονάχα γι' αυτά γεννήθηκες
δεν τα τολμάς. Θρύβουν χάνονται
Ποτέ δεν θα ονομασθούν πράξεις

Η Οφηλία

— Νύμφη. Όταν προσεύχεσαι στους θεούς μη με ξεχνάς
Να δέσαι και για τις αμαρτίες μου

ΟΦΗΛΙΑ

Καλέ μου Κύριε. Πώς είσαι
Μετά από τόσες μέρες

ΑΜΛΕΤ

Ταπεινά σ' ευχαριστώ. Καλά. Καλά. Καλά

ΟΦΗΛΙΑ

Κύριε μου από καιρό ήθελα να σου επιστρέψω τα δώρα που μου έδωσες να θυμάμαι Σε παρακαλώ. Πάρ' τα

ΑΜΛΕΤ

Εγώ; Εγώ ποτέ δεν σου έδωσα τίποτα

ΟΦΗΛΙΑ

Κύριε μου ξέρεις καλά πως μου τα έδωσες

τυλιγμένα με την πνοή σου. Τώρα χάθηκε η πνοή

Τα δώρα σου δεν αξίζουν Δεν τα θέλω

Δεν είσαι εσύ εκείνος που μού τα έχει δώσει

Κυρίε μου. Πάρ' τα

ΑΜΛΕΤ

Είσαι τίμια;

ΟΦΗΛΙΑ

Κύριε

ΑΜΛΕΤ

Είσαι όμορφη

ΟΦΗΛΙΑ

Κύριέ μου

ΑΜΛΕΤ

Αν είσαι τίμια κι όμορφη, η τιμιότητα σου
δεν θα ταιριάζει και πολύ με την ομορφιά σου

ΟΦΗΛΙΑ

Η ομορφιά Κύριε πάντα ταιριάζει με την τιμιότητα

ΑΜΛΕΤ

Ναι, αλήθεια. Μόνο που η ομορφιά είναι πάντα
η ισχυρότερη. Είναι πάντα ικανή να κάνει πρόστυχη

την τιμιότητα. Ενώ η τιμιότητα πάντα κάνει τίμια
την ομορφιά. Σ' άλλους καιρούς αυτό θα φαινόταν παράδοξο
Σήμερα όχι πια. Ναι κάποτε σ' αγάπησα

Κεφάλαιο 7

Η λογοτεχνική μετάφραση ως μετάφραση έργων. Δοκίμιο και δοκιμιακός λόγος.

Σύνοψη

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξετάσουμε το δοκίμιο, το οποίο για λόγους οικονομίας, αλλά και λόγω της ιδιαιτερότητάς του δεν εξετάσαμε στο κεφάλαιο 4, της μετάφρασης του πεζού λόγου. Στη συνέχεια, βασισμένοι στον γνωστό ορισμό της λογοτεχνικής μετάφρασης από τον Antoine Bergman ως μετάφρασης έργων, η οποία περιλαμβάνει κατ' αυτόν και τη φιλοσοφία αλλά και τα ιερά κείμενα, θα επιχειρήσουμε μια διεύρυνση του μαθήματος προς τη μετάφραση των μεγάλων έργων, τα οποία, ασχέτως του συγγραφικού ύφους τους, χαρακτηρίζονται ως προς το επίπεδο λόγου από δοκιμιακό ύφος. Κλείνουμε έτσι τη συζήτηση για το τι είναι λογοτεχνική μετάφραση, όπως αυτή ορίστηκε στο κεφάλαιο 1 με ένα ανοιχτό ερώτημα για τα όριά της και τον τρόπο με τον οποίο αυτά προσδιορίζονται στη μεταφρασεολογική σκέψη.

Προαπαιτούμενη γνώση

Για να διαβάσουν και να κατανοήσουν το κεφάλαιο αυτό, οι φοιτητές πρέπει να έχουν μελετήσει και κατανοήσει τα τρία πρώτα κεφάλαια, που πραγματεύονται γενικότερες αρχές στη διαδικασία της μετάφρασης και στην ανάπτυξή της ως φαινομένου.

7.1. Δοκίμιο και δοκιμιακό ύφος

Ό,τι γράψαμε για τη μετάφραση της πεζογραφίας ισχύει *mutatis mutandis* (δηλαδή: τηρουμένων των αναλογιών) και για το δοκίμιο, παρ' όλο που έχουν γραφεί και έμμετρα δοκίμια, όπως, π.χ., τα έργα του Alexander Pope *An Essay on Criticism* (1711) και *An Essay on Man* (1733-1734). Προτού όμως αναφερθούμε στις ιδιαιτερότητες του συγκεκριμένου είδους λόγου –γιατί αν όντως δεν υπήρχαν αυτές οι ιδιαιτερότητες, δεν θα υπήρχε καν ανάγκη διαχωρισμού του από την πεζογραφία– θα πούμε ότι εδώ ο όρος *δοκίμιο* χρησιμοποιείται με την ευρύτερη δυνατή σημασία, καλύπτοντας και τα είδη που δεν είναι δοκίμια, αλλά χαρακτηρίζονται από δοκιμιακό ύφος. Έτσι, όταν λέμε δοκίμιο, εννοούμε λόγου χάρη το λογοτεχνικό είδος που εισηγήθηκε ο Michel de Montaigne, εισάγοντας στη λογοτεχνία το «εγώ» ως ομιλούν υποκείμενο και τη διερώτηση για τη συγκρότησή του· εννοούμε ένα μικρής εκτάσεως κείμενο με τις προσωπικές απόψεις του γράφοντος για μια σειρά από ζητήματα, και λογοτεχνικά· αναφερόμαστε έως και στην *πραγματεία* ενός ολόκληρου πολιτικού ή φιλοσοφικού ζητήματος· ακόμη και στον μη μυθοπλασιακό λόγο (*non fiction*) εν γένει (Weissenberger 1985). Θεωρούμε, δηλαδή, ότι το δοκίμιο ξεκινάει από την πραγμάτευση υποκειμενικών απόψεων –όπως κάνει ο Montaigne στα ιδρυτικά του *Δοκίμια*– και πληροφοριών και φτάνει ως την ερμηνεία τους. Το συνεχές αυτό της μυθοπλασίας και τη μυθοπλασίας το αποτυπώνει ωραία ο Culler:

Ο μη μυθοπλασιακός λόγος είναι συνήθως ενταγμένος σε ένα συγκεκριμένο το οποίο λέει στον αναγνώστη πώς να τον εκλάβει: ένα εγχειρίδιο, το ρεπορτάζ μιας εφημερίδας, ένα γράμμα φιλανθρωπικής οργάνωσης. Το συγκεκριμένο της μυθοπλασίας, όμως, αφήνει επί τούτου ανοιχτό το ερώτημα για το τι ακριβώς αφορά η μυθοπλασία. Η αναφορά στον κόσμο δεν είναι

τόσο ιδιότητα των λογοτεχνικών [των μυθοπλασιακών δηλαδή] έργων, όσο μια λειτουργία που τους αποδίδεται διά της ερμηνείας (2000, 31).

Το δοκίμιο είναι ως επί το πλείστον σύντομο κείμενο, σε αντίθεση με τις πραγματείες, όπου η βραχύτητα δεν ισχύει προφανώς, καθώς υπάρχουν πολύτομα έργα, όπως, π.χ., τα έργα *An Essay Concerning Human Understanding* του John Locke (1689), *An Essay on the Principle of Population* του Thomas Malthus (1798) και *To κεφάλαιο* του Karl Marx (1867-1894).

Η λέξη δοκίμιο είναι ελληνική μετάφραση του γαλλικού όρου *essai*. Η ετυμολογία της λέξης ανατρέχει στο λατινικό ρήμα *exigere*, που σημαίνει πρωτίστως εξετάζω, δοκιμάζω, σταθμίζω, αλλά και κρίνω, συγκρίνω, αποπειρώμαι. Ήδη στο έτυμόν της (τόσο στα γαλλικά όσο και στα ελληνικά, αλλά και στη γερμανική λέξη *Versuch*) εντοπίζεται, και μάλιστα εξ αρχής, ο πειραματικός χαρακτήρας του εν λόγω (λογοτεχνικού αρχικά) είδους: στο δοκίμιο ενσωματώνεται μια απόπειρα, μια *δοκιμή* να προσεγγισθεί πολλαπλώς και στοχαστικά ένα αντικείμενο υπό παρατήρηση και έλεγχο, προκειμένου να διατυπωθούν οι σχετικές απόψεις, κρίσεις και συλλογισμοί, που πρώτα θα κινήσουν το ενδιαφέρον και στο τέλος θα κερδίσουν την αποδοχή του αναγνώστη (Adorno 1958).

Από την εποχή του Montaigne, που δημοσίευσε τα *Essais* στα τέλη του 16ου αιώνα, μέχρι και τις μέρες μας, μια από τις απώτατες αιτιολογικές βάσεις του δοκιμίου είναι να προβληματίσει τον αναγνώστη με άξονα τις απόψεις του δοκιμογράφου. Ενδεχομένως, να τον πείσει ακόμη ότι μέσω της γραφίδας ενός άλλου, του δοκιμογράφου/συγγραφέα, αρθρώνονται οι δικές του ή και δικές του απόψεις – του αναγνώστη, ωσάν ο συγγραφέας να γνωρίζει και να προλέγει τις απόψεις του αναγνώστη. Ο σκοπός του δοκιμογράφου δύναται να είναι είτε πρόδηλος και καταφανής (κάτι που απαιτεί πολύ μεγάλη τέχνη, για να μην απωθεί το κείμενο τον αναγνώστη) είτε κρυπτικός και συγκεκαλυμμένος (κάτι που είναι πιο κοντά στις αντοχές του μέσου αναγνώστη παγκοσμίως, καθώς του παρέχεται η ευκαιρία να νομίζει ότι αυτός ανακαλύπτει βήμα-βήμα την αλήθεια των προσαγόμενων επιχειρημάτων) (Warburg, 2006· D' Agata, 2009). Από το συγκεκριμένο ζήτημα της πειθούς θα ξεκινήσουμε, σε οικεία θέση παρακάτω, και τις προσεγγίσεις μας σχετικά με τη μεταφραστική του δοκιμιακού λόγου, θεωρώντας ότι το δοκίμιο ως λογοτεχνικό είδος, όπως στην περίπτωση των *Δοκιμίων* του Montaigne, αλλά και ως μεικτό είδος, εμπίπτει στους γενικούς νόμους μετάφρασης της πεζογραφίας.

α. Κατά τον Marc Lits (1994), υπάρχουν πέντε γνωρίσματα του δοκιμίου που μας επιτρέπουν να το ταυτοποιούμε: είναι έκφραση ενός υποκειμένου που απευθύνεται σε έναν αναγνώστη, για να προτείνει μια στοχαστική ανάλυση, με λιγότερο ή περισσότερο αυτοβιογραφικά στοιχεία, αφού πρόκειται για λόγο προσωπικό, αλλά χωρίς να είναι τυπική αυτοβιογραφία· παράλληλα, δεν είναι ειδική επιστημονική μελέτη, καθώς ο δοκιμογράφος καταπιάνεται με πολλούς τομείς του επιστητού, συχνά και εκτός της όποιας ειδίκευσής του.

β. Έχει πρόθεση πειστική, αποδεικτική και τοποθετείται ως εκ τούτου ανάμεσα στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία, όπως άλλωστε δείχνει ο πρώτος διδάξας Montaigne.

γ. Θέτει ερωτήματα, αλλά δεν τα απαντά ολοκληρωμένα, μάλλον προτείνει μια συζήτηση, καλεί τον αναγνώστη σε διάλογο. Προσεγγίζει το θέμα από διάφορες σκοπιές. Συνήθως το θέμα του είναι στην ουσία του υπαρξιακό, αφού όπως λέει ο Lukacs και

παραθέτει ο Lits, το δοκίμιο δίνει μορφή στα μεγάλα ερωτήματα της ζωής: αγάπη, θάνατο, δικαίωση της ύπαρξης, εξουσία, άλλος, συμβίωση στην κοινωνία...

Τα δοκιμακά κείμενα είναι έτσι κατά βάση πολιτικά, κοινωνικά και φιλοσοφικά. Μέγα μέρος τους καταλαμβάνουν όμως και τα κείμενα με εν γένει επιστημονικό, ηθικό, ιστοριοφιλολογικό και τεχνοκριτικό περιεχόμενο (Scholes, 1984). Η αρετή του δοκιμίου είναι, πάντως, η μικτότητα. Σήμερα, οι καθαρές και μονοδιάστατες δοκιμακές γραφές ανήκουν πια στο παρελθόν, όπου την πρωτοκαθεδρία την είχε το αμιγώς αποδεικτικό δοκίμιο, υπηρετούμενο από το αφηγηματικό και το δραματικό δοκίμιο. Το συνηθέστερο είδος δοκιμίου στις μέρες μας (και από δεκαετίες ήδη) είναι το *στοχαστικό* δοκίμιο, όπου ο συγγραφέας προκρίνει ως ασφαλέστατο μέσο πειθούς το αποτέλεσμα που προκύπτει από τη σύντηξη πάσης φύσεως και καταγωγής επιχειρημάτων. Τόση ήταν δε ανέκαθεν η δημοφιλία του, που έχει περάσει και στη λογοτεχνία ως μέρος της μυθοπλασίας, ενώ πολλοί λογοτέχνες είναι και σημαντικοί δοκιμογράφοι. Στο *Αστείο*, φέρ' ειπείν, του Milan Kundera, αναμιγνύεται με τη δράση των χαρακτήρων ένα δοκίμιο για την ποιητική του μεγάλου τσέχου υπερρεαλιστή ποιητή Frantisek Halas. Τα μυθιστορήματα του Heinrich Böll πάντοτε τα διαρρέει λόγος πολιτικός. Και, τέλος, στις σύντομες «ιστορίες» του Jorge Luis Borges πάντα υπάρχουν «δοκιμακές» στιγμές, με αναφορά όχι μόνο στην αργεντίνικη, αλλά και στην παγκόσμια κουλτούρα. Χαρακτηριστικότερη περίπτωση μικτών δοκιμίων είναι ορισμένες αυτοβιογραφίες, όπως, λ.χ., *Οι λέξεις* του Jean-Paul Sartre. Οι πάσης φύσεως «αναμνήσεις» και «στοχασμοί» (recollections and reflections), είτε ως αναδρομές στη ζωή του συγγραφέα είτε ως συγκρίσιμο υλικό με το τι συμβαίνει στις μέρες όπου συγγράφει το κείμενό του ο συγγραφέας, συνιστούν επίσης συνηθέστερες μορφές δοκιμακού λόγου, κάτι που απαντά στα γραπτά του Aldous Huxley.

Μιας και αναφέραμε τον Huxley, μπορούμε να θυμηθούμε τους «τρεις πόλους ή κόσμους» (three poles or worlds), όπου μπορεί να μελετηθεί η ακραία ποικιλία (extreme variability) του δοκιμίου ως είδους (1958, v-vi). Πρώτος πόλος είναι ο *προσωπικός και αυτοβιογραφικός* (personal and autobiographical), όπου οι δοκιμογράφοι “write fragments of reflective autobiography and look at the world through the keyhole of anecdote and description”, δηλαδή «γράφουν αποσπάσματα στοχαστικής αυτοβιογραφίας και βλέπουν τον κόσμο μέσα από την κλειδαρότρυπα ανεκδότων και περιγραφών». Ακολουθεί ο *αντικειμενικός πόλος*, ο *ειδικός και συγκεκριμένος βασιζόμενος επί πραγματικών δεδομένων* (objective, factual and concrete-particular), όπου οι δοκιμογράφοι δεν μιλούν ευθέως για τον εαυτό τους, προτιμώντας να στρέψουν την προσοχή τους προς τα έξω, “to some literary or scientific or political theme”, ήτοι «σε κάποιο λογοτεχνικό ή επιστημονικό ή πολιτικό θέμα», προκειμένου να το παρουσιάσουν, να εκφέρουν κρίση επ' αυτού και, ξεκινώντας από αυτό, να συναγάγουν γενικά συμπεράσματα. Τρίτος, τέλος, είναι ο πόλος των *γενικών και αφηρημένων* (abstract-universal) θέσεων, όπου και συναντάμε τους δοκιμογράφους οι οποίοι “do their work in the world of high abstractions”, δηλαδή «κάνουν τη δουλειά τους σε έναν κόσμο υψηλών αφαιρέσεων» μη όντας ποτέ προσωπικοί στη γραφή τους και μην αναφέροντας σχεδόν ποτέ ιδιαίτερες δικές τους εμπειρίες, προτιμώντας να μείνουν κρυπτικοί και ερμητικοί ως προς την προσωπική τους πραγματικότητα.

Κατόπιν των ανωτέρω, αλλά και αν ληφθεί επιπλέον υπόψη η παρατήρηση του Huxley ότι τα καλύτερα δοκίμια είναι εκείνα όπου γίνεται από τους συγγραφείς τους χρήση όλων των δυνατοτήτων που παρέχουν και οι τρεις αναφερθέντες πόλοι, τότε αντιλαμβάνεται κανείς πόσο σύνθετο είδος πεζού λόγου είναι το δοκίμιο. Θα μπορούσαμε δε κάλλιστα να ισχυριστούμε ότι, λόγω αυτής της μικτής πολλαπλότητάς του, το δοκίμιο σχεδόν δεν έχει αρχή και τέλος. Αυτή η ρευστότητά του εξηγεί και τη δυσκολία ορισμού του, αλλά και τις διαφορές στον ορισμό του στις διάφορες γλώσσες και κουλτούρες. Αυτή τη διαφορά, πάντως, μπορεί κανείς να τη διαπιστώσει μέσω της μετάφρασης, μελετώντας λόγου χάρη την αναφορά του δοκιμίου σε τίτλους έργων, την απόδοσή του στα ελληνικά και το ευρύ πεδίο

που καλύπτουν, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα (με γαλλικά ως επί το πλείστον, αλλά όχι αποκλειστικά, έργα):

Πίνακας 1. Δοκίμια (στοιχεία από τη Βιβλιονέτ)²¹

Κύριος συγγραφέας	Τίτλος	Υπότιτλος
Leibniz, Gottfried Wilhelm	Νέα δοκίμια για την ανθρώπινη νόηση	
D' Holbach, Baron	Η τέχνη της κοινωνικής αναρρίχησης	Δοκίμιο προς χρήσιν των αυλικών
Rosset, Clement	Το πραγματικό και το διπλό του	Δοκίμιο περί αυταπάτης
Monod, Jacques, 1910-1976	Η τύχη και η αναγκαιότητα	Δοκίμιο για τη φυσική φιλοσοφία της νεότερης βιολογίας
Sartre, Jean-Paul, 1905-1980	Το Είναι και το Μηδέν	Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας
Camus, Albert, 1913-1960	Ο μύθος του Σισύφου	Δοκίμιο για το παράλογο
Duhem, Pierre	Σώζειν τα φαινόμενα	Δοκίμιο για την έννοια της φυσικής θεωρίας από τον Πλάτωνα έως τον Γαλιλαίο
Renaut, Alain	Τι είναι δίκαιη πολιτική	Δοκίμιο για το καλύτερο πολίτευμα
Ricard, François	Το τελευταίο απόγευμα της Ανιές	Δοκίμιο για το έργο του Μίλαν Κούντερα
Villain, Jean-Claude	Οι θυσιασμένοι	Μυθοπλαστικά δοκίμια για την ερμηνεία των μύθων: Ο ταύρος, ο Βαν Γκογκ και ο Δον Ζουάν
Todd, Emmanuel	Μετά την αυτοκρατορία	Δοκίμιο για την αποσύνθεση του αμερικανικού συστήματος
Condillac	Δοκίμιο περί της καταγωγής των ανθρωπίνων γνώσεων	Όπου όλα τα σχετικά με την ανθρώπινη νόηση ανάγονται σε μια αρχή
Latour, Bruno	Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι	Δοκίμιο συμμετρικής ανθρωπολογίας
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron	Δοκίμιο με θέμα το γούστο	

²¹ Τα στοιχεία προέρχονται από έρευνα που διεξήχθη στο πλαίσιο του μαθήματος «Μετάφραση δοκιμιακού λόγου» (διδάσκουσα: Τιτίκα Δημητρούλια), με στόχο την αποτύπωση της ειδολογικής ιδιαιτερότητας του δοκιμίου και μέσα από τη μετάφραση του όρου.

de- , 1689-1755		
Misrahi, Robert	Η ευτυχία	Δοκίμιο για τη χαρά
Dastur, Françoise	Ο θάνατος	Δοκίμιο για το πεπερασμένο
Ruby, Christian	Ο ενθουσιασμός	Δοκίμιο για το συναίσθημα στην πολιτική
Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778	Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών	Όπου γίνεται λόγος περί μελωδίας και μουσικής μιμήσεως
Bergson, Henri, 1859-1941	Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης	
Moscovici, Serge	Τεχνική και φύση στον ευρωπαϊκό πολιτισμό	Δοκίμιο για την ανθρώπινη ιστορία της φύσης
Dadoun, Roger	Η βία	Δοκίμιο για τον homo violens
Haar, Michel	Το έργο τέχνης	Δοκίμιο για την οντολογία των έργων
Badiou, Alain	Η ηθική	Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού
Deleuze, Gilles, 1925-1995	Εμπειρισμός και υποκειμενικότητα	Δοκίμιο για την ανθρώπινη φύση κατά τον Χιουμ
Julien, Philippe	Για την πατρότητα	

Στο πολύτροπο δοκίμιο, με το οποίο ο δοκιμογράφος θέλει να πείσει τον αναγνώστη του, το πρώτο που αναζητείται είναι η σχέση αιτίου και αιτιατού, όπως υπηρετείται από την παράθεση των δεδομένων στο κείμενο και από τον χωρισμό τους σε κατηγορίες, έτσι ώστε να ευνοούν τη διάκριση των αντιθέτων και τη μεταξύ τους σύγκριση – κάτι που είτε γίνεται ρητά από τον συγγραφέα είτε αφήνεται τεχνηέντως στην πρωτοβουλία του αναγνώστη. Η λογική δομή ενός περιγραφικού, διαλεκτικού, ιστορικού, τεχνοκριτικού ή και όποιου άλλου είδους δοκιμίου δύναται να λάβει πλείστες όσες μορφές. Το δοκίμιο, όμως, θα είναι επιτυχές και πειστικό μόνο στην περίπτωση που ο αναγνώστης θα είναι σε θέση να παρακολουθεί άνετα την κίνηση της σκέψης και τις απηγήσεις των επιχειρημάτων του συγγραφέα, αντιλαμβανόμενος ότι το όλον διαθέτει εσωτερική συνέπεια και δεν υπόκειται σε κραδασμούς, αλλά και τις περισσότερες φορές σαφή αισθητική λειτουργία.

Αυτό πρέπει να λάβει πρωτίστως υπόψη του ο μεταφραστής: να παρακολουθεί την κίνηση της σκέψης και τις απηγήσεις των επιχειρημάτων του συγγραφέα – όχι όμως ως απλός αναγνώστης του πρωτοτύπου. Η απόλαυση του κειμένου περνάει για τον μεταφραστή σε δεύτερη μοίρα ή, για να το πούμε διαφορετικά: ο μεταφραστής καλείται να αρθρώσει μεταφραστικό λόγο επί του κάθε φορά συγκεκριμένου δοκιμιακού πρωτοτύπου, επειδή έχει, αλλά και αφού έχει ήδη βιώσει την απόλαυση που του έχει προσφερθεί. Λόγω δε της πολλαπλότητας του δοκιμιακού λόγου, οι αναγνωστικές συγκινήσεις είναι ποικίλες και μπορεί να οφείλονται σε μια ευρύτατη γκάμα αιτίων, που θα ξεκινούν από την εξυπηρέτηση ατομικών ενδιαφερόντων σε έναν στενό τομέα του επιστητού και θα φτάνουν έως την

«αποκάλυψη» αληθειών – πάντοτε όμως μέσω ενός ειδικά επιλεγμένου στοχαστικού γλωσσικού θησαυρού.

Την κίνηση, λοιπόν, του λόγου και τη ροή των ιδεών του συγγραφέα οφείλει να παρακολουθεί ο μεταφραστής, να εκλεπτύνει δε τη σκέψη του τόσο πολύ ώστε να γίνεται κυριολεκτικά λεπτολόγος: να μεταφέρει στη γλώσσα, προς την οποία μεταφράζει, όλες τις αποχρώσεις και όλη τη συν-κίνηση των γλωσσικών και στοχαστικών μορίων του συγγραφέα. Η εν λόγω *λεπτολογία*, που είναι στην πραγματικότητα *ψιλοδοουλειά* εκ μέρους του μεταφραστή, είναι απαραίτητη προκειμένου να διασώζεται στη νέα πατρίδα του κειμένου η εσωτερική του συνέπεια και να μην υπόκειται σε κραδασμούς ο νοηματικός ιστός του. Δίνουμε ένα παράδειγμα πραγματείας:

Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Notwendigen angefangen; nachdem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige: dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst. Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint, dessen Umkreis, nicht dessen Ansicht. Von der Einfalt der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, welche Richtigkeit lehrte, und diese machte sicher, sich in das Große zu wagen, wodurch die Kunst zur Großheit und endlich unter den Griechen stufenweise zur höchsten Schönheit gelangte. Nachdem alle Teile derselben vereinigt waren und ihre Ausschmückung gesucht wurde, geriet man in das Überflüssige, wodurch sich die Großheit der Kunst verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derselben. (Winckelmann 1764, 25)

Πρόκειται για τις πρώτες γραμμές του πρώτου κεφαλαίου της *Ιστορίας της αρχαίας τέχνης* (*Geschichte der Kunst des Altertums*) του Johann Joachim Winckelmann. Ιδού και η μετάφραση του αποσπάσματος αυτού από τον Λευτέρη Αναγνώστου:

Οι τέχνες που εξαρτώνται από το σχέδιο άρχισαν, όπως όλες οι εφευρέσεις, με τα αναγκαία: στη συνέχεια επιζητήθηκε η ομορφιά και τελικά ακολούθησε το περιττό: αυτά είναι τα τρία κυριότερα στάδια της τέχνης. Οι παλαιότερες αναφορές μάς διδάσκουν ότι τα πρώτα εικαστικά έργα έδειχναν τι είναι ο άνθρωπος και όχι πώς φαίνεται στα μάτια μας, δηλαδή το περίγραμμά του και όχι τη μορφή του. Από την απλοϊκότητα της μορφής πέρασαν στην εξέταση των σχέσεων, η οποία δίδαξε την ορθότητα και αυτή με τη σειρά της προσέφερε την ασφάλεια για να αποτολμηθεί το μεγάλο: έτσι η τέχνη απέκτησε μεγαλείο και τελικά, στους Έλληνες, έφτασε σταδιακά στην ανώτατη ομορφιά. Αφού εναρμονίστηκαν όλα τα μέρη της και επιζητήθηκε ο εξωραϊσμός της, οι καλλιτέχνες προχώρησαν στο περιττό, οπότε χάθηκε η μεγαλοσύνη της τέχνης και, τέλος, ακολούθησε η πλήρης παρακμή της.

Μέσα στην παραπάνω μετάφραση κυριολεκτικώς ρέει ο λόγος του πρωτοτύπου. Το κείμενο φαίνεται ότι είναι εύκολο, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι – κάθε άλλο μάλιστα. Ο μεταφραστής παρακολουθεί τον γερμανικό ειρμό του λόγου του συγγραφέα και τον μετατρέπει σε ελληνικό ειρμό χάριν του αναγνώστη, τόσο καλά μάλιστα, που δεν ενοχλεί καθόλου η διπλή μάλιστα μετάφραση της λέξης *Schönheit* ως *ομορφιά* και όχι ως *κάλλος*. Η εσωτερική συνέπεια του δοκιμιακού, σε επίπεδο ύφους, λόγου έχει τηρηθεί και έχει σωθεί στο μετάφρασμα, χωρίς να υπόκειται σε κραδασμούς ο νοηματικός ιστός του.

Το επόμενο παράδειγμά μας είναι δυσκολότερο, επειδή είναι τεχνικότερο. Διαβάζουμε μια παράγραφο από το δοκίμιο του Roman Jakobson *Γλωσσολογία και Ποιητική (Linguistics and Poetics)*:

Literary studies, with poetics as their focal point, consist like linguistics of two sets of problems: synchrony and diachrony. The synchronic description envisages not only the literary production of any given stage but also that part of the literary tradition which for the stage in question has remained vital or has been revived. Thus, for instance, Shakespeare, on the one hand, and Donne, Marvell, Keats, and Emily Dickinson, on the other, are experienced by the present English poetic world, whereas the works of James Thomson and Longfellow, for the time being, do not belong to viable artistic values. The selection of classics and their reinterpretation by a novel trend is a substantial problem of synchronic literary studies. Synchronic poetics, like synchronic linguistics, is not to be confused with statics; any stage discriminates between more conservative and more innovative forms. Any contemporary stage is experienced in its temporal dynamics, and, on the other hand, the historical approach both in poetics and in linguistics is concerned not only with changes but also with continuous, enduring, static factors. A thoroughly comprehensive historical poetics or history of language is a superstructure to be built on a series of successive synchronic descriptions (Jakobson, 1960, 353).

Ιδού και η μετάφραση του ανωτέρω αποσπάσματος στα ελληνικά από τον Άρη Μπερλή:

Στις φιλολογικές σπουδές, όπου η ποιητική διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο, έχουμε, όπως και στη γλωσσολογία, δύο ομάδες προβλημάτων: συγχρονίας και διαχρονίας. Η συγχρονική περιγραφή καταγίνεται όχι μόνο με τη λογοτεχνική παραγωγή μιας δεδομένης περιόδου, αλλά ακόμα και με το μέρος εκείνο της λογοτεχνικής παράδοσης που, για τη δεδομένη περίοδο παραμένει ζωντανό ή έχει αναζωογονηθεί. Για παράδειγμα, ο Σαίξπηρ, αφ' ενός, και ο Νταν, ο Μάρβελ. Ο Κητς και η Έμιλυ Ντίκινσον, αφ' ετέρου, είναι ζωντανοί για τον σύγχρονο αγγλόφωνο ποιητικό κόσμο, ενώ τα έργα του Τζαίημς Τόμσον και του Λονγκφέλλου δεν έχουν, προς το παρόν, υπόσταση βιώσιμων λογοτεχνικών αξιών. Η επιλογή των κλασικών και η παρερμηνεία τους υπό το φως νεώτερων τάσεων είναι ουσιαστικό πρόβλημα των συγχρονικών φιλολογικών σπουδών. Η συγχρονική ποιητική, όπως και η συγχρονική γλωσσολογία, δεν είναι στατική· κάθε περίοδος κάνει διάκριση μεταξύ πλέον συντηρητικών και πλέον νεωτεριστικών μορφών. Κάθε περίοδος βιώνεται στην εν χρόνω δυναμική της, και, από την άλλη μεριά, η ιστορική προσέγγιση, και στην ποιητική και στη γλωσσολογία, έχει ως αντικείμενο όχι μόνον τις αλλαγές, αλλά και τους συνεχείς, διαρκείς, στατικούς παράγοντες. Η πλήρης ιστορική ποιητική ή ιστορία της γλώσσας είναι μια υπερκατασκευή που πρέπει να δομηθεί πάνω σε σειρά διαδοχικών συγχρονικών περιγραφών. (Jakobson, 1998, 60)

Ο μεταφραστής εδώ κυριαρχεί επί του κειμένου που μεταφράζει. Ακόμα και στο μοναδικό λάθος όπου αντικειμενικά έχει περιπέσει καταφέρνει και σώζει τα πράγματα, καθώς μεταφράζει το “*asuperstructuretobebuilt*” ως «μια υπερκατασκευή που πρέπει να δομηθεί». Η

λέξη *superstructure*, φιλοσοφικά ερμηνευμένη, καθώς αποτελεί θεμελιώδη έννοια του Μαρξισμού, σημαίνει *υπερδομή, εποικοδόμημα*. Σημειώνεται ότι αμφότερες οι λέξεις έχουν το αυτό περιεχόμενο και αντιτίθενται στην *υποδομή, στη βάση*. Τα πράγματα σώζονται (και δεν ενοχλούν) στο μετάφρασμα εκ του ότι η *υπερκατασκευή* (δηλαδή το *εποικοδόμημα*) *πρέπει να δομηθεί πάνω κ.λπ.* Η έννοια της «δομής» ενυπάρχει στο ρήμα της πρότασης, πράγμα που σημαίνει ότι, και ορολογικά τραυματισμένο το δοκίμιο, δεν κινδυνεύει να πεθάνει από ακατάσχετη αιμορραγία.

Ύστερα από αυτή τη διάγνωση περνάμε σε κάτι άλλο, εξίσου κρίσιμο. Γράψαμε πιο πάνω ότι ο δοκιμιογράφος θέτει ερωτήματα, μέσω των οποίων δημιουργούνται στον νου του αναγνώστη απορίες. Τις απορίες αυτές έρχεται να τις «συζητήσει» μαζί του ο συγγραφέας και να προτείνει λύσεις. Ο μεταφραστής του δοκιμιακού λόγου λειτουργεί ως ανιχνευτής των πάσης φύσεως προθέσεων του συγγραφέα. Αν στο προς μετάφραση δοκίμιο παρατηρείται ένταση ορολογίας (προερχόμενη από το οπλοστάσιο κάποιας επιστήμης ή κάποιου ευρύτερου τομέα του επιστητού), η οικειότητα του μεταφραστή με τη σχετική ορολογία είναι απαραίτητη στον υπερθετικό βαθμό. Δεν είναι δυνατόν να μεταφράζει κανείς ένα νομικό δοκίμιο και να αγνοεί τη νομική ορολογία. Η αγγλική λέξη *contract*, αίφνης, δεν μεταφράζεται πάντοτε ως *συμβόλαιο*. Για την ακρίβεια, μάλιστα, ως *συμβόλαιο* μεταφράζεται στατιστικώς σπανιότερα: και δη μόνο στις περιπτώσεις εκείνες όπου όντως υπάρχει αναφορά σε συμβολαιογραφική πράξη, καθώς το *συμβόλαιο* αποτελεί συγκεκριμένο έγγραφο τύπο. Η πρώτη σημασία του όρου *contract* είναι *σύμβαση* – σύμβαση είναι και το *συμβόλαιο*. Ανάλογα ισχύουν και για τη γερμανική λέξη *Täter*: στην καθημερινή χρήση η λέξη αυτή σημαίνει (και μεταφράζεται ως) *δράστης*: στην ορολογία του Ποινικού Δικαίου σημαίνει *αυτουργός*. Επίσης στα μαθηματικά η λέξη *function* δεν σημαίνει *λειτουργία*, αλλά *συνάρτηση*, και η λέξη *irrational* δεν σημαίνει *παράλογος* αλλά *άρρητος*. Και, βεβαίως, *komplexe Zahl* δεν σημαίνει *σύνθετος αριθμός*, αλλά *μιγαδικός αριθμός*.

Πέραν αυτού ο μεταφραστής πρέπει να γνωρίζει να κινείται με ευελιξία πνεύματος (και συχνά να διαθέτει μαντική ικανότητα), όταν οι απαιτήσεις του δοκιμιακού κειμένου υπερβαίνουν την όποια ορολογία: όταν το κείμενο είναι μικτό, δηλαδή εξόχως σύνθετο, όπως αυτό που περιέχεται στην πρώτη παράγραφο του έργου του Gottlob Frege *Τα θεμέλια της Αριθμητικής* ([Die Grundlagentender Arithmetik](#)) και το οποίο παραθέτουμε ευθύς αμέσως:

Nachdem die Mathematik sich eine Zeit lang von der euklidischen Strenge entfernt hatte, kehrt sie jetzt zur ihr zurück und strebt gar über sie hinaus. In der Arithmetik war schon infolge des indischen Ursprungs vieler ihrer Verfahrensweisen und Begriffe eine laxere Denkweise hergebracht als in der von den Griechen vornehmlich ausgebildeten Geometrie. Sie wurde durch die Erfindung der höhern Analysis Dur gefördert; denn einerseits stellten sich einer strengen Behandlung dieser Lehren erhebliche, fast unbesieglige Schwierigkeiten entgegen, deren Ueberwindung andererseits die darauf verwendeten Anstrengungen wenig lohnen zu wollen schien. Doch hat die weitere Entwicklung immer deutlicher gelehrt, dass in der Mathematik eine blos moralische Ueberzeugung, gestützt auf viele erfolgreiche Anwendungen, nicht genügt. Für Vieles wird jetzt ein Beweis gefordert, was früher für selbstverständlich galt. Die Grenzen der Giltigkeit sind erst dadurch in manchen Fällen festgestellt worden. Die Begriffe der Function, der Stetigkeit, der Grenze, des Unendlichen haben sich einer schärferen Bestimmung bedürftig gezeigt. Das Negative und die Irrationalzahl, welche längst in die Wissenschaft aufgenommen waren, haben sich einer genaueren Prüfung ihrer Berechtigung unterwerfen müssen.

So zeigt sich überall das Bestreben, streng zu beweisen, die Giltigkeitsgrenzen genau zu ziehen und, um dies zu können, die Begriffe scharf zu fassen.

Ιδού και το μετάφρασμα του παρατεθέντος αποσπάσματος από τον Γιώργο Ρουσόπουλο:

Τα μαθηματικά, αφού εγκατέλειψαν για λίγο τα παλαιά ευκλείδεια πρότυπα αυστηρότητας, ξαναγυρίζουν πάλι σ' αυτά, και μάλιστα κάνουν προσπάθειες να τα ξεπεράσουν. Στην αριθμητική, ίσως γιατί οι περισσότερες μέθοδοι και έννοιές της αναπτύχθηκαν στην Ινδία, ήταν πάντοτε παράδοση να διαλογιζόμαστε λιγότερο αυστηρά απ' ό,τι στη γεωμετρία που αναπτύχθηκε κυρίως από τους Έλληνες. Η ανακάλυψη της ανωτέρας αναλύσεως πραγματικά επιβεβαίωσε την τάση αυτή. Διότι εμφανίστηκαν καθ' οδόν υπολογισίμες και σχεδόν αζεπέραστες δυσκολίες στην αυστηρή διαπραγμάτευση αυτών των θεμάτων. Ταυτόχρονα έγινε φανερό ότι το κέρδος που θα προέκυπτε από την προσπάθεια για το ξεπέρασμά τους θα ήταν μικρό. Ωστόσο, αργότερα οι εξελίξεις έδειξαν σαφώς ότι στα μαθηματικά μία ηθική και μόνο πεποίθηση –ακόμα κι αν στηρίζεται σε έναν μεγάλο αριθμό επιτυχιών– δεν αρκεί. Τώρα απαιτείται να αποδείξουμε πράγματα που άλλοτε θεωρούνταν προφανή. Για πρώτη φορά, τα όρια εγκυρότητας μιας πρότασης πολλές φορές προσδιορίστηκαν με αυτό τον τρόπο. Οι έννοιες της συνάρτησης, της συνέχειας, του ορίου και του απείρου αποδείχτηκε ότι χρειαζόταν να οριστούν σαφέστερα. Οι αρνητικοί και οι άρρητοι αριθμοί –που είχαν εισχωρήσει στην επιστήμη πριν από πολύ καιρό– χρειάστηκε τώρα να υποβληθούν σε προσεκτικότερη εξέταση όσον αφορά τις εγγυήσεις τους. Σε όλες τις περιοχές των μαθηματικών μπορεί να δει κανείς τώρα αυτά τα ιδεώδη: αυστηρότητα στις αποδείξεις, ακριβή προσδιορισμό των ορίων εγκυρότητας των αποδείξεων και, ως μέσο για την πραγμάτωση αυτού του τελευταίου, τον σαφή ορισμό των εννοιών.

Αλλά και σε αυτό το υποδειγματικό μετάφρασμα, όπου η εκ μέρους του μεταφραστή γνώση του αντικείμενου αποδεικνύεται σε κάθε λέξη, θα «σκοντάψουμε» σε δύο σημεία, θα λέγαμε φιλολογικής τάξεως. Το πρώτο σημείο: Στο πλαίσιο των συμφραζομένων, η λέξη *Behandlung* μεταφράζεται *πραγμάτευση*, και όχι *διαπραγμάτευση*. Ο μεταφραστής επιλέγει εσφαλμένα τον όρο *διαπραγμάτευση*, ο οποίος εν προκειμένω αποπροσανατολίζει. Και το δεύτερο σημείο: Η λέξη *Überwindung* έχει φιλοσοφικό περιεχόμενο: σημαίνει *υπέρβαση*. Το *ξεπέρασμα* –όπως τη μεταφράζει, και μάλιστα δύο φορές, ο μεταφραστής στο απόσπασμα– μπορεί να το σημαίνει μόνο στην τρέχουσα καθημερινή γλώσσα, όχι σε ένα «ειδικό» (και μάλιστα «τόσο ειδικό») κείμενο.

Ας επιστρέψουμε όμως στο δοκίμιο, το οποίο είναι, πολλές φορές, ένα ειδικό κείμενο και θέτει σημαντικά ζητήματα ορολογίας. Και δεν είναι μόνο η μικτότητα το στοιχείο εκείνο που το καθιστά ειδικό. Ο δοκιμογράφος κοιμίζει στο έργο του στοιχεία από πολλές πηγές, έχοντας μάλιστα το προνόμιο να μην κατονομάζει καν τις πηγές αυτές – και αν το κάνει, μπορεί να πει κάτι γενικόλογο και να είναι καθ' όλα νόμιμη η αναφορά του: «όπως είπε ο Αισχύλος...», «όπως μας διδάσκει ο Rousseau...», «όπως μας μαθαίνει ο Gramsci...» Μπορεί να το κάνει, ακριβώς επειδή έχει το δικαίωμα να «ερμηνεύει» αυτό που κοιμίζει, για να στηρίξει αυτά που προτείνει. Ο μεταφραστής οφείλει να μεταφράσει τα γραφόμενα του δοκιμογράφου, όπως τα γράφει· οφείλει όμως και να αποκαταστήσει την όποια ανακρίβεια εκ μέρους του συγγραφέα. Αίφνης το «όπως λέει ο Πλάτων» να είναι «όπως λέει ο

Αριστοτέλης». Και το «όπως λέει ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια*» να είναι «όπως λέει ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*». Ο μεταφραστής οφείλει, περαιτέρω, να συμπληρώσει τα κενά του δοκιμιογράφου. Ο τελευταίος γράφει, φέρ' ειπείν, στα γαλλικά ένα κείμενο, του οποίου το μετάφρασμα στα νέα ελληνικά είναι τούτο: «ας θυμηθούμε αυτό που έλεγαν οι αρχαίοι πρόγονοι των Ελλήνων, ότι *Έλληνες αεί παίδες εστέ, γέρον δε Έλλην ουκ έστιν*»· ο μεταφραστής οφείλει να μεταφράσει το κείμενο όπως το μετέφρασε και να συμπληρώσει σε υποσημείωση τα εξής: «Αυτό το είχε πει ένας Αιγύπτιος ιερέας απευθυνόμενος στον Σόλωνα. Μας το παραδίδει ο Πλάτων στον διάλογο *Τίμαιος*, 22b3». Βεβαίως, για το ζήτημα αυτό υπάρχει και η άλλη άποψη, η οποία θέλει το δοκίμιο να παραμένει ως έχει, με τα δικά της επιχειρήματα, ότι δηλαδή έτσι παρεμβαίνει πολύ δραστικά ο μεταφραστής, ενδεχομένως χωρίς τη συναίνεση του συγγραφέα. Όπως πάντα, έχουμε να κάνουμε με μια ανοιχτή συζήτηση.

Όλοι γνωρίζουμε ότι το ύφος του δοκιμίου είναι ιδιαίτερο – είναι αυτό που γενικώς χαρακτηρίζεται ως *δοκιμιακό ύφος* και τονίζει ακόμα περισσότερο την ειδικότητα του δοκιμίου. Το ύφος αυτό, όμως, μόνο περιγραφικά μπορούμε να το προσεγγίσουμε, και έτσι να το ορίσουμε. Το δοκίμιο, για να αρτιώνεται σε ελκυστικό και πειστικό ανάγνωσμα, πρέπει να συνδυάζει τη σοβαρότητα με την ελαφρότητα: η σοβαρότητα των θέσεων του συγγραφέα πρέπει μερικές φορές να υποστέλλεται μπροστά στην ανάγκη του αναγνώστη να πάρει μια ανάσα, κάτι που γίνεται, φέρ' ειπείν, με χιουμοριστικές χρήσεις και με παρεμβολή ανεκδοτολογικών στοιχείων. Επίσης ο λόγος πρέπει να κυμαίνεται και να παίζει (με σταθμισμένες δόσεις) ανάμεσα στο υψηλό ύφος και στις δημώδεις χρήσεις. Η παρεκβατική ή αιφνίδια χρήση φαινομενικά παράταιρων λέξεων συμβάλλει στη θετική έκπληξη του αναγνώστη και στην ανανέωση του ενδιαφέροντός του. Αλλά από την άλλη μεριά, η λογιολογία του συγγραφέα πρέπει να γνωρίζει φρένο: ούτε πολλά τσιτάτα ούτε καν υποσημειώσεις αναφοράς χρειάζονται, διότι το δοκίμιο δεν είναι αυστηρή επιστημονική εργασία, όπως αυτές που είδαμε παραπάνω και ονομάζονται, εντούτοις, όπως είπαμε και αυτές δοκίμια. Το καλό δοκιμιακό ύφος σχετίζεται με μια αποδεκτή και ανεκτή «φλυαρία», όπου τα πάντα ξετυλίγονται «στην ώρα τους» και αφού έχει εξαφθεί η περιέργεια του δέκτη των μηνυμάτων του συγγραφέα. Θα μπορούσαμε να πούμε, κλείνοντας, ότι το ύφος του δοκιμίου βασίζεται στη διαλεκτική πραγμάτευση του αντικειμένου του, πράγμα που σημαίνει ότι ο ασφαλέστερος δρόμος για την επιτυχία είναι η μέθοδος, η οποία ανακαλύπτεται βήμα-βήμα, και όχι η αναγκαστική αγκίστρωση σε κάποιο εκ των προτέρων ετοιμασμένο και ελευθέρως διατιθέμενο σύστημα. Το δοκίμιο είναι πειστικό, επομένως, όταν το ύφος του είναι «ανοικτό», οι προτάσεις του είναι «οξείες», ο σκοπός του είναι «καθαρός» και η απόλαυση του αναγνώστη «υπηρετείται» σε γλωσσικό και διανοητικό επίπεδο όσο το δυνατόν καλύτερα και πλησιέστερα στον μέσο άνθρωπο .

Εις επίρρωση όλων των μέχρις εδώ εκτεθέντων παραθέτουμε τις πρώτες τρεις παραγράφους από ένα απαιτητικό δοκίμιο, πρώτα στο πρωτότυπο και ακολούθως σε μετάφραση. Πρόκειται για το δοκίμιο του Gilles Deleuze *Ο Μπερζονισμός (Le Bergsonisme)*:

Durée, Mémoire, Élan vital marquent les grandes étapes de la philosophie bergsonienne. L'objet de ce livre est la détermination du rapport entre ces trois notions, et du progrès qu'elles impliquent.

L' i n t u i t i o n est la méthode du bergsonisme. L'intuition n'est pas un sentiment ni une inspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée, et même une des méthodes les plus élaborées de la philosophie. Elle a ses règles strictes, qui constituent ce que Bergson appelle «la précision» en philosophie. Il est vrai que Bergson insiste sur ceci : l'intuition, telle qu'il l'entend méthodiquement, suppose déjà la d u r é e . «Ces considérations sur la durée nous paraissaient décisives. De degré en degré, elles nous firent ériger l'intuition en méthode philosophique. Intuition

est d'ailleurs un mot devant lequel nous hésitâmes longtemps». Et à Höffding, il écrit : «La théorie de l'intuition sur laquelle vous insistez beaucoup plus que sur celle de la durée ne s'est dégagée à mes yeux qu'assez longtemps après celle-ci».

Mais premier et second ont beaucoup de sens. Il est certain que l'intuition est seconde par rapport à la durée ou à la mémoire. Mais si ces notions désignent par elles-mêmes des réalités et des expériences vécues, elles ne nous donnent encore aucun moyen de les connaître (avec une précision analogue à celle de la science). Bizarrement on peut dire que la durée res-terait seulement intuitive, au sens ordinaire du mot, s'il n'y avait précisément l'intuition comme méthode, au sens proprement bergsonien. Le fait est que Bergson comptait sur la méthode d'intuition pour établir la philosophie comme discipline absolument «précise», aussi précise dans son domaine que la science dans le sien, aussi prolongeable et transmissible que la science elle-même. Et les rapports entre Durée, Mémoire, Élan vital resteraient eux-mêmes indéterminés du point de vue de la connaissance, sans le fil méthodique de l'intuition. A tous ces égards nous devons faire passer au premier plan d'un exposé l'intuition comme méthode rigoureuse ou précise. (Deleuze,2004³, 6-7)

Ακολουθεί το μετάφρασμα του αποσπάσματος από τον Γιάννη Πρελορέντζο:

Η Διάρκεια, η Μνήμη, η ζωτική Ορμή σηματοδοτούν τους μεγάλους σταθμούς της μπερζονικής φιλοσοφίας. Το αντικείμενο του ανα χείρας βιβλίου είναι ο καθορισμός της σχέσης μεταξύ των τριών αυτών εννοιών και της προόδου που προϋποθέτουν.

Η ε ν ό ρ α σ η είναι η μέθοδος του μπερζονισμού. Η ενόραση δεν είναι αίσθημα ούτε έμπνευση, συγκεκριμένη συμπάθεια, αλλά μια επεξεργασμένη μέθοδος και μάλιστα μια από τις πιο επεξεργασμένες μεθόδους της φιλοσοφίας. Έχει τους αυστηρούς κανόνες της, που αποτελούν αυτό που ο Μπερξόν αποκαλεί «ακρίβεια» στη φιλοσοφία. Είναι αλήθεια ότι ο Μπερξόν επιμένει στο εξής: η ενόραση, όπως την εννοεί μεθοδικά, προϋποθέτει ήδη τη δ ι ά ρ κ ε ι α . «Οι θεωρήσεις αυτές σχετικά με τη διάρκεια μάς φαίνονταν αποφασιστικές. Βαθμιαία μας ώθησαν να αναγάγουμε την ενόραση σε φιλοσοφική μέθοδο. Η ενόραση είναι άλλωστε μια λέξη την οποία διστάσαμε επί μακρόν να χρησιμοποιήσουμε». Ο Μπερξόν γράφει δε στον Χέφντινγκ [Höffding]: «Τη θεωρία της ενόρασης, στην οποία εστιάζετε το ενδιαφέρον σας πολύ περισσότερο απ' όσο στη θεωρία της διάρκειας, τη συνήγαγα πολύ καιρό μετά από αυτήν».

Ωστόσο το πρώτο και το δεύτερο έχουν πολλές σημασίες. Είναι βέβαιο ότι η ενόραση έρχεται δεύτερη χρονικά σε σχέση με τη διάρκεια ή τη μνήμη. Εάν όμως οι έννοιες αυτές δηλώνουν αφ' εαυτών βιωμένες πραγματικότητες και εμπειρίες, δεν μας παρέχουν ακόμα κανένα μέσο για να τις γνωρίσουμε (με ακρίβεια ανάλογη με αυτήν της επιστήμης). Περιέργως μπορεί κανείς να πει ότι η διάρκεια θα παρέμενε μόνο εννοιακή, με τη συνήθη σημασία της λέξης, εάν δεν υπήρχε ακριβώς η ενόραση ως μέθοδος, με την καθαυτό μπερζονική έννοια του όρου. Είναι γεγονός ότι ο Μπερξόν βασιζόταν στη μέθοδο της ενόρασης για να εδραιώσει τη φιλοσοφία ως απολύτως «ακριβή» θεωρητικό κλάδο

[discipline], εξίσου ακριβή στον τομέα της όσο είναι η επιστήμη στον δικό της τομέα, εξίσου προεκτάσιμη και μεταδόσιμη όσο η ίδια η επιστήμη. Και οι σχέσεις μεταξύ Διάρκειας, Μνήμης και ζωτικής Ορμής θα παρέμεναν οι ίδιες ακαθόριστες από τη σκοπιά της γνώσης, δίχως τον μεθοδικό μίτο της ενόρασης. Από όλες αυτές τις πλευρές, οφείλουμε να φέρουμε στο πρώτο πλάνο μιας παρουσίασης την ενόραση ως αυστηρή ή ακριβή μέθοδο ((Deleuze, 2010, 25-7).

Ο μεταφραστής, όντας ειδήμων, κινείται με χαρακτηριστική άνεση στις ατραπούς του κειμένου. Γνωρίζοντας σε βάθος όχι μόνο τη χρήση της ορολογίας αλλά και τα έργα των Bergson και Deleuze μεταφέρει με *ακρίβεια* (και γι' αυτό με *μεταφραστική εγκυρότητα*, που σημαίνει *πειθώ*) το γαλλικό δοκίμιο τα ελληνικά. Κρίνοντας δε ότι μπορεί χάριν διασαφήσεως να παρεμβάλει έναν γαλλικό όρο στο ελληνικό κείμενο, δεν διστάζει να το κάνει: μεταφράζει «θεωρητικό κλάδο» και εντός αγκυλών γράφει τη γαλλική λέξη *discipline*, για να δηλώσει έτσι ποια είναι η λέξη του πρωτοτύπου που τη μετάφρασε όπως τη μετέφρασε. Γνωρίζοντας δε ότι από την (όποια) ελληνική ορθογράφηση των λατινογραφούμενων επωνύμων δεν προκύπτει με ασφάλεια καμία πληροφορία για το πώς πραγματικά γράφονται τα ξενικά ονοματεπώνυμα στη γλώσσα τους, προσθέτει δίπλα στο όνομα *Χέφντινγκ* και εντός αγκυλών τον τρόπο γραφής του στα γερμανικά (*Höfding*), προκειμένου να καταστήσει ενήμερο τον αναγνώστη για το στοιχείο αυτό.

Θα συνεχίσουμε τις προσεγγίσεις μας για τη μετάφραση του δοκιμίου με μια αναφορά που έχουμε κάνει και στη μετάφραση της πεζογραφίας: με τη μετάφραση των τίτλων των δοκιμίων (μερικούς είδαμε παραπάνω). Η μετάφραση του τίτλου ενός δοκιμίου μπορεί να είναι συνήθως εύκολη υπόθεση, αλλά υπάρχουν και οι προβληματικές περιπτώσεις. Και δεν εννοούμε εδώ μόνο τις περιπτώσεις των «χωλών» ελληνικών αποδόσεων, όπως, π.χ., την περίπτωση του έργου του John Rawls *A Theory of Justice* που μεταφράστηκε κακοζήλως ως *Μία θεωρία της Δικαιοσύνης*. Αλλά ούτε η μεταγενέστερη επανέκδοση του βιβλίου με τίτλο *Θεωρία της Δικαιοσύνης* έσωσε, κατά τη γνώμη μας, τα πράγματα: εξαλειφθηκε μεν το άχρηστο στα ελληνικά «μία», αλλά έμεινε η εντύπωση ότι «η Δικαιοσύνη θεωρεί». Έχουμε τη γνώμη ότι η σωστή ελληνική μετάφραση του *A Theory of Justice* είναι *Περί Δικαιοσύνης Θεωρία*.

Σε αυτό το τελευταίο υπάρχει, βέβαια, αντίλογος ισχυρός, καθώς έχουμε συνηθίσει να ακούμε, να λέμε και να διαβάζουμε «Θεωρία της Σχετικότητας», «Θεωρία Συνόλων», «Θεωρία της Μετάφρασης» κ.λπ. Ναι, αυτό είναι αλήθεια. Αλλά υπάρχει ανταπάντηση, η οποία και έχει ήδη δοθεί, καθώς κρύβεται στις λέξεις έχουμε συνηθίσει. Η συνήθεια (: use / usage / Verwendung) είναι νόμος στη γλώσσα: αυτή κανονίζει τα πάντα. Και το Θεωρία της Δικαιοσύνης δεν έχει γίνει (ακόμα) συνήθεια. Και μιας και ο λόγος είναι στην περί δικαιοσύνης θεωρία, θα πούμε ότι ο τίτλος του περιώνυμου συγγράμματος του Hans Kelsen *Reine Rechtslehre* δεν μεταφράζεται (όπως στα αγγλικά: *Pure Theory of Law*) ως Καθαρή Θεωρία του Δικαίου, όπως εύκολα και εσφαλμένα μπορεί να νομίζει κανείς, αλλά ως Θεωρία περί του Καθαρού Δικαίου, καθώς το δίκαιο είναι «καθαρό», και όχι η όποια περί δικαίου θεωρία.

Συνήθως στη μετάφραση του τίτλου θα χρειαστεί να αλλάξουμε το ήθος του πρωτοτύπου. Αυτό, άλλωστε, κάνουμε και μέσα στο κείμενο, με ποικίλους τρόπους. Αλλά, όταν μεταφράζουμε τίτλους, (πρέπει να) είμαστε ιδιαίτερα επιφυλακτικοί ακριβώς, επειδή ο τίτλος του έργου είναι ένας, είναι ξεχωριστός και, όντας διακεκριμένος, φαίνεται. Αναφερόμενοι ξανά εδώ σε ένα έργο που μας έχει ήδη απασχολήσει, έχουμε τη γνώμη ο μεταφραστής του έργου του Johann Joachim Winckelmann *Geschichte der Kunst des*

Altertums σωστά απέφυγε την κατά λέξη μετάφραση και, αντί του τίτλου *Ιστορία της τέχνης της Αρχαιότητας*, επέλεξε τον τίτλο *Ιστορία της αρχαίας τέχνης*.

Όταν γίνεται αναφορά στο πασίγνωστο έργο του Giambattista Vico [*La scienza nuova*](#), η μετάφραση του τίτλου του είναι *Η νέα επιστήμη*. Εμείς προτιμούμε να μεταφράσουμε τον τίτλο ως *Η νέα επιστημονική γνώση* ακριβώς, επειδή η λέξη *scienza* αυτό ακριβώς σημαίνει: τη γνώση που δεν είναι, λ.χ., διαισθητική ή εμπειρική, αλλά μόνο επιστημονική (Vico 2015).

Θα κλείσουμε τις προσεγγίσεις μας για τη μετάφραση του δοκιμίου με δύο παρατηρήσεις. Η πρώτη παρατήρηση: Σημαντικότερα δοκίμια που επηρέασαν πολλούς τομείς του επιστητού και χάραξαν νέες πορείες στην ιστορία των ιδεών –όπως, λ.χ., τα έργα του Montesquieu, του Marx, του Heisenberg– δεν περιορίζονται στο (οσοδήποτε ευρύ και αν το φανταστούμε) πλαίσιο του δοκιμίου: απλώς ο λόγος τους είναι δοκιμιακός – το έργο είναι, όπως είπαμε και στην αρχή, έ ρ γ ο γ ε ν ι κ ό και καταλαμβάνει χώρους που ανήκουν και σε άλλα είδη του λόγου, πρωτίστως δε στη λογοτεχνία. Θα λέγαμε, μάλιστα, με τολμηρότητα ότι έργα όπως το *Sein und Zeit (Είναι και Χρόνος)* του Martin Heidegger και *Les mots et les choses (Οι λέξεις και τα πράγματα)* του Michel Foucault είναι *λογοτεχνία* όχι με την ευρύτερη, αλλά με τη στενότερη δυνατή σημασία του όρου. Για τη μετάφρασή τους χρειάζονται, άρα, τους πλέον δόκιμους μεταφραστές: αυτούς που μπορούν να διαβλέπουν μέσα σε αυτά τα σύνθετα προς τα πού ρέει κάθε φορά ο λόγος.

Και η δεύτερη παρατήρηση: Στα περί ων ο λόγος σύνθετα έργα είπαμε ότι χρειάζονται δόκιμοι μεταφραστές. Η πράξη λέει ότι ο μεταφραστής τους πρέπει να είναι άλλος από τον συγγραφέα. Ακόμα και αν ο δοκιμιακός συγγραφέας συνδυάζει τη συγγραφική του δράση με μεταφραστική δεινότητα, δεν συνιστάται καθόλου να γίνει μεταφραστής του εαυτού του, να αυτομεταφραστεί δηλαδή. Το καλύτερο σχετικό παράδειγμα μας το δίνει ο Παναγιώτης Κονδύλης. Όντας ο ίδιος συγγραφέας πολλών φιλοσοφικών έργων στα γερμανικά και έχοντας μεταφράσει δεκάδες φιλοσοφικά και λογοτεχνικά έργα από διάφορες γλώσσες στα ελληνικά, ποτέ δεν μετέφρασε βιβλία του από τα γερμανικά στα ελληνικά, προτιμώντας να κάνει απλώς έναν έλεγχο του μεταφραστικού αποτελέσματος πριν από την έκδοση του κάθε φορά μεταφρασμένου έργου του.

7.2. Αναφορά στην ορολογία και τη διαχείρισή της

Είδαμε παραπάνω ότι ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα στη μετάφραση του δοκιμίου (αλλά και της πραγματείας) είναι η χρήση της ειδικής ορολογίας. Η ορολογία, ωστόσο, στα ελληνικά παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες. Αφενός είναι μάλλον προϊόν μετάφρασης· αφετέρου, δεν υπάρχει εθνικός φορέας συντονισμού της. Όσον αφορά δε τις Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές Επιστήμες (ΑΚΕ), το πρόβλημα γίνεται ακόμη οξύτερο, καθώς η χρήση της στις επιστήμες αυτές ελάχιστα τυποποιείται, αλλά και δύσκολα εντοπίζεται. Ο μεταφραστής αντιμετωπίζει μάλιστα συχνά πολύ μεγάλα προβλήματα, προκειμένου να αποκτήσει την *ad hoc* γνώση, τη γνώση δηλαδή του πεδίου που θα του επιτρέψει να προσεγγίσει το εκάστοτε δοκίμιο, πολλώ μάλλον όταν αυτό πραγματεύεται πολλά ζητήματα και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Έτσι, σε επίπεδο τεκμηρίωσης, η μετάφραση του δοκιμίου παρουσιάζει συχνά μεγάλες δυσκολίες. Για να τις υπερνικήσει, ο μεταφραστής πρέπει να προστρέξει συνδυαστικά σε *έντυπες και ηλεκτρονικές* πηγές, έχοντας πάντα κατά νου ότι ορολογία είναι ακριβώς η ειδική σημασία μιας λέξης σε ένα πεδίο, όπως είδαμε και παραπάνω. Για τον λόγο αυτό, δεν μπορεί κανείς να χρησιμοποιεί άκριτα τη μόνη, συστηματική, πολύγλωσση βάση ορολογικών δεδομένων που περιλαμβάνει ελληνικά, την κοινοτική *iate* – αλλά και τα παράλληλα κείμενα σε άλλους ιστότοπους που παρουσιάζονται ως λεξικά (με ανέλεγκτες εγγραφές) όπως το *linguee* ή το *glosbe* και αναπαράγουν κοινοτικά κείμενα –, αφού η φιλοσοφία, εν πολλοίς η γλωσσολογία, η φιλολογία ή η θεολογία δεν περιλαμβάνονται στους τομείς αναφοράς τους. Αντίθετα, ο μεταφραστής έχει στην υπηρεσία του μια σειρά από έντυπα ειδικά λεξικά, στον τομέα της φιλοσοφίας λόγου χάρη. Πολλά από τα λεξικά αυτά καταγράφονται σε έργα αναφοράς όπως το *Εγχειρίδιο του νεοελληνιστή* του Αλέξη Πολίτη (2005), που καταγράφει λεξικά, βιβλιογραφίες κ.λπ.

Το σημαντικότερο όλων, όμως, είναι η επίγνωση του μεταφραστή ότι δεν μπορεί να μεταφράσει δοκίμιο ή πραγματεία για ένα συγκεκριμένο θέμα χωρίς ο ίδιος να εμβαθύνει στο ίδιο αυτό θέμα, διαβάζοντας συστηματικά τη σχετική βιβλιογραφία – χωρίς καμία ψευδαίσθηση, φυσικά, ότι γίνεται και ο ίδιος ειδικός στο θέμα μέσα από τη μετάφραση και μόνο. Αυτός είναι ο λόγος, άλλωστε, που πολύ συχνά οι μεταφραστές των έργων αυτών είναι ειδικοί του πεδίου. Χρειάζεται λοιπόν η συγκρότηση ενός σώματος αναφοράς, έντυπου και/ή ηλεκτρονικού, μονόγλωσσου (*monolingual corpus*) καταρχάς και στη συνέχεια ενδεχομένως δίγλωσσου, παράλληλου (*parallel corpus-bitext*) ή συγκρίσιμου (*comparable corpus*), ώστε ο μεταφραστής να αποκτήσει μια πολύ καλή εικόνα της ορολογίας *στο συγκεκριμένο της* (και πάλι), όπως επίσης και της σχετικής φρασεολογίας. Οι λύσεις που έχουν δοθεί σε προηγούμενες μεταφράσεις έργων ενός συγγραφέα αποτελούν σημαντικές, αν και όχι υποχρεωτικές πηγές ορολογίας και η μετάφραση του δοκιμίου γίνεται μια επίμοχθη εργασία συγκεκριμενοποίησης και ανασυγκεκριμενοποίησης, με όλες τις αρχές τους, όπως τις έχουμε αναφέρει παραπάνω: εντοπισμός κοινωνιολέκτου ως ειδικής γλώσσας, ανίχνευση της εποχής, του ρεύματος, της ιδιαιτερότητας του συγγραφέα σε επίπεδο σκέψης αλλά και ύφους. Τα περισσότερα δοκίμια αποτελούν επίσης εξαιρετικές υφολογικές δοκιμές, ή καλύτερα υφολογικές πραγματώσεις υψηλού επιπέδου.

Επανερχόμενοι στην τεκμηρίωση και στα μονόγλωσσα σώματα κειμένων σχετικά με το συγκεκριμένο κάθε φορά θέμα, θυμίζουμε το πρώτο στάδιο της μεταφραστικής διαδικασίας κατά *Ladmiral*, την κατανόηση, η οποία προέχει. Θυμίζουμε τη σημασία της ανάγνωσης, η οποία όμως στην περίπτωση του δοκιμίου γρήγορα περνά από το κείμενο καθαυτό στα κείμενα αναφοράς. Θα δώσουμε ένα παράδειγμα. Ας δεχθούμε ότι κάποιος μεταφράζει ένα δοκίμιο για την αρχαιοελληνική φιλοσοφία, για να μείνουμε στον ορισμό του *Bergman*. Κατά πρώτον, θα συγκεντρώσει τα ελληνόγλωσσα λεξικά φιλοσοφίας, των οποίων ένας ενδεικτικός κατάλογος θα μπορούσε να είναι ο ακόλουθος, όπως αποτυπώνεται στον πίνακα 2:

Πίνακας 2. Λεξικά φιλοσοφίας (ενδεικτικός κατάλογος)

Συγγραφέας / Επιμελητής	Τίτλος	Μετάφραση	Έκδοση
Σωκράτης Γκίκας	<i>Νέο φιλοσοφικό λεξικό</i>		Σαββάλας, 2002
Θεοδόσης Πελεγρίνης	<i>Λεξικό της φιλοσοφίας. Οι έννοιες, οι θεωρίες, οι σχολές, τα ρεύματα και τα πρόσωπα / Εξάγλωσση ορολογία</i>		Πεδίο, 2014 ³
Robert Audi (επιμ.), Στέλιος Βιρβιδάκης, Γιώργος Ξηροπαΐδης (επιμ. ελληνικής έκδοσης)	<i>Το φιλοσοφικό λεξικό του Cambridge</i>	Συλλογική μετάφραση	Κέδρος, 2011
Stefan Jordan & Christian Nitz (επιμ.)	<i>Λεξικό φιλοσοφίας</i>	Λευτέρης Αναγνώστου & Ηλίας Κρίππας	Εκδόσεις του 21ου, 2014
Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος (επιμ.), 2 τόμοι	<i>Λεξικό της προσωκρατικής φιλοσοφίας</i>		Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας, 1988 & 1994
Gérard Durozoi & André Roussel	<i>Λεξικό φιλοσοφίας</i>	Βασιλική Ιακώβου, Σπύρος Τέγος, Θεόφιλος Τραμπούλης	Πατάκης, 2010
André Lalande	<i>Λεξικό της φιλοσοφίας</i>	Ευτύχιος Φικιώρης	Πάπυρος, 1955
Θανάσης Βασιλείου & Νικηφόρος Σταματάκης	<i>Επίτομο εννοιολογικό λεξικό επιστημών του ανθρώπου</i>		Gutenberg, 2000 ²

Πέραν αυτών των λεξικών, ορισμένα από τα οποία έχουν και γλωσσάρια, επειδή ακριβώς το σημαντικό για τη μετάφραση είναι η κατανόηση, ο μεταφραστής θα δημιουργήσει ένα σώμα κειμένων που θα περιλαμβάνει εισαγωγές στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία, ελληνικές και μεταφρασμένες (για τη δίγλωσση αναφορά στη συνέχεια), έργα για ειδικότερα ζητήματα και συγγραφείς. Το διαδίκτυο μπορεί να είναι ιδιαίτερος βοηθητικό στην

κατεύθυνση αυτή, όχι επειδή προσφέρει κείμενα –το ελληνικό ψηφιακό περιεχόμενο είναι πολύ περιορισμένο– αλλά επειδή δίνει κατευθύνσεις. Σε αντίθεση δε με το ελληνικό διαδίκτυο, υπάρχει αξιόλογο ψηφιακό περιεχόμενο σε αρκετές μεγάλες γλώσσες, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα συγκρίσιμο σώμα κειμένων, δηλαδή ένα σώμα δίγλωσσο με διαφορετικά, αλλά ομόθεμα κείμενα στην κάθε γλώσσα.

Με την ευκαιρία της μετάφρασης του δοκιμίου, θυμίζουμε ότι τα Ηλεκτρονικά Σώματα Κειμένων (ΗΣΚ) αποτελούν δομημένες συλλογές κειμένων για συγκεκριμένο σκοπό και υποστηρίζουν με τον πλέον αποτελεσματικό τρόπο σήμερα όλους τους τύπους μετάφρασης, από τη λογοτεχνική ως την ειδική και, φυσικά, την επιστημονική. Η σημασία τους για τη μετάφραση είναι τόσο μεγάλη πια, που έχει δημιουργηθεί στη μεταφρασεολογία υποπεδίο που ονομάζεται «Μεταφρασεολογία Σωμάτων Κειμένων» και εστιάζει στη χρήση των ΗΣΚ στη μετάφραση, μονόγλωσσων, δίγλωσσων και πολύγλωσσων/παράλληλων, δίγλωσσων και πολύγλωσσων/συγκρίσιμων ΗΣΚ.

Πιο συγκεκριμένα, τα μονόγλωσσα ΗΣΚ χρησιμεύουν ως βάση τεκμηρίωσης, μια λειτουργία όμως που μπορεί να καλυφθεί και από τα συγκρίσιμα σώματα, στα οποία όμως συχνά ο μεταφραστής δεν φτάνει ποτέ, αλλά παραμένει στα μονόγλωσσα και στα παράλληλα. Τα μονόγλωσσα ΗΣΚ αφορούν επίσης τη χρήση της γλώσσας, γενικά και ειδικά, και λειτουργούν ως δεξαμενή γλωσσικών χρήσεων για τον μεταφραστή. Τα συγκρίσιμα σώματα κειμένων είναι πολύ σημαντικά γιατί υποστηρίζουν την κατανόηση αλλά και την αναδιατύπωση, με ορολογία, φρασεολογία κ.λπ. Τέλος, τα παράλληλα σώματα κειμένων, δηλαδή τα ξένα κείμενα με τα μεταφράσματά τους σε μία ή περισσότερες γλώσσες, είναι η βάση της μεταφραστικής τεχνολογίας αλλά και της Αυτόματης Μετάφρασης (Fantinuoli & Zanettin 2015, Kruger, Munday, Wallmach 2011).

Για παράδειγμα, ένα παράλληλο ΗΣΚ μπορεί κανείς να δημιουργήσει με την αγγλική έκδοση του *Λεξικού Φιλοσοφίας* του Cambridge, την οποία βρίσκει σε διάφορους μορφότυπους στο διαδίκτυο, και την ελληνική έκδοσή του. Ακόμη όμως κι αν δεν δημιουργήσει πραγματικό παράλληλο σώμα κειμένων, σε μορφή επεξεργάσιμη από εργαλεία γλωσσικής τεχνολογίας, μπορεί να συμβουλευτεί συγκριτικά τις δύο εκδόσεις. Στην Εικόνα 7.1 που ακολουθεί βλέπουμε ένα από τέσσερα ελληνικά σώματα κειμένων, τον Ελληνικό Θησαυρό του Ινστιτούτου Επεξεργασίας του Λόγου – Αθηνά, και στην Εικόνα 7.2. το Σώμα Ελληνικών Κειμένων:

ΕΘΕΓ

Στοιχεία Χρήστη Επιλογή κειμένων Αναζήτηση Στατιστικά Πληροφορίες

Σώμα Κειμένων ΙΕΛ

Εθνικός Θησαυρός Ελληνικής Γλώσσας (ΕΘΕΓ)™:

Το Σώμα Κειμένων (Corpus) του ΙΕΛ

Το σώμα κειμένων του Ινστιτούτου Επεξεργασίας του Λόγου αναπτύχθηκε επί σειρά ετών και σήμερα περιλαμβάνει περισσότερες από **47.000.000** λέξεις, οι οποίες αυξάνονται σε τακτά χρονικά διαστήματα. Ο χρήστης έχει τη δυνατότητα να εμφανίσει προτάσεις του ΕΘΕΓ χρησιμοποιώντας από ένα μέχρι τρία κριτήρια. Κάθε κριτήριο μπορεί να είναι είτε μια λέξη είτε ένα λήμμα είτε κάποιος γραμματικός προσδιορισμός. Επιπλέον ο χρήστης μπορεί να καθορίσει τη μέγιστη απόσταση μεταξύ των κριτηρίων καθώς και το υποσύνολο κειμένων στο οποίο θα περιοριστεί η ανεύρεση. Τέλος, υπάρχουν διαθέσιμα κάποια στατιστικά στοιχεία για το γλωσσικό περιεχόμενο του ΕΘΕΓ.

Ολόκληρα τα σώμα κειμένων του ΙΕΛ είναι διαθέσιμα από τις ιστοσελίδες που ακολουθούν. Για οδηγίες χρήσης και περιορισμούς, καθώς και για γενικές πληροφορίες για το σώμα κειμένων, μπορείτε δείτε στις **πληροφορίες**.

Τα ονόματα "Εθνικός Θησαυρός Ελληνικής Γλώσσας™" και "Hellenic National Corpus™" αποτελούν Trademarks (™) του **Ινστιτούτου Επεξεργασίας του Λόγου**.

English Interface

Hellenic National Corpus™ (HNC)
Web Version 3.0
Copyright © 1999-2009 ILSP
All rights reserved
For information: hnc@ilsp.gr

Μέρος του έργου ανάπτυξης του ΕΘΕΓ χρηματοδοτήθηκε
- στο πλαίσιο του προγράμματος ΕΠΑΝ του Γ' ΚΠΣ
(έργο EXCELAN: Αριστεία στην Γλωσσική Τεχνολογία)
και
- στο πλαίσιο του Ε.Π. "Κοινωνία της Πληροφορίας", Μέτρο 1.2
(έργο: "Κατάρτιση σε συστήματα γλωσσικών τεχνολογιών πυρήνα στο

Εικόνα 7.1 ΕΘΕΓ (ΙΕΛ), <http://hnc.ilsp.gr/>

www.sek.edu.gr/search.php

πώς κι από ποῦ ἀκουμπάει τ'ὠμέγα στὸ ἄλφα

Σώμα Ελληνικών Κειμένων

Αναζήτηση

Αἴξη:

Αναζήτηση Άκυρο

- Επιλογές αναζήτησης
- Εντροπία περικειμένου [δοκιμαστική εκδόση beta!]
- Διφθόγιστα [δοκιμαστική εκδόση beta!]
- Στατιστικά

Επιλογές

- Το προφίλ μου
- Αποσυνδέσει

Αποτελέσματα αναζήτησης

Η αναζήτηση για τη λέξη 'λήθη' επέστρεψε 82 αποτελέσματα

Ταξινόμηση: Τρόπος Είδος Κειμενικό Υποείδος Χρονολογία

Περικείμενο

- 1 ! Παραμῦθι, παραμῦθι, ἥρθ' ο ὕπνος, ἥρθ' η **λήθη** και ξεχάσαν τράκες, «ζώνη», λες και ἦμα
- 2 σει να πρόβαλλει την ιστορική μνήμη, γιατί η **λήθη** δεν αρμόζει στα ένδοξα αυτά χρώματα της Θρά
- 3 Ε Βύρωνα / Αγ. Σώστη Παναθηναϊκός (19.30). **λήθη** φιλοδοξούν να στείλουν οι παίκτες του ΠΑΟΚ τ
- 4 ἄ τον Ευριπίδη μᾶς "σηκώνει ψηλότερα" από τη **λήθη** της ιστορίας, για να μας θυμίσει κατὰ πόσο
- 5 ων με τον τόπο. Ωστόσο, η επιζητούμενη αυτή **λήθη** δεν συνιστά παθητική απώλεια, αλλά προκύπτ
- 6 υργούσε από το 1895) έκλεισαν στη σιωπή και τη **λήθη** μνήμες αμέτρητων αρρώστων, στεναγμούς τρα
- 7 ης του λαού, που θα φέρει και την πραγματική **λήθη** και την ουσιαστική ομόνοια που τόσο έχει α
- 8 ς και λέξεις ανεπίπτως ανέρχονται από τη **λήθη** στα χείλη. Καταστέλλεται ο μεελός των οσ
- 9 η πορεία του, ενώ ταυτόχρονα ανασύρει από τη **λήθη** ξεχασμένους στόχους και επαναπροσδιορίζει
- 10 ὦμη στο λαό. Η απτωροσύνη και ο εθισμός στη **λήθη** για το μεγάλο έγκλημα του τουρκοφόρου πρως
- 11 ο πρώτο ξέσπασμα, τον πρώτο θυμό- νέφρτσι στη **λήθη** . Χάνεται στη δίνη της καθημερινότητας. Δεν
- 12 ολώ τη σκιά και τα ουρλιαχτά της. Βαδίζω στη **λήθη** αυτής της πόλης. Αργές, νωχελικές κινήσεις
- 13 Από την ένωση του "καθαρισμένου" μέσα από τη **λήθη** ἦρωα και ενός ζωπικού, συμβόλου της φύσης,
- 14 ριό - ηλικία. Κι ύστερα η σιωπή... ο χρόνος... η **λήθη** ... οι λίθοι και η λύση.
- 15 ὄπλο. Διότι κάποιες φορές η ταχύτητα είναι η **λήθη** , ενώ η βραδύτητα είναι η μνήμη. Γρήγορα μπ

Σελίδα 1 από 6

Εικόνα 7.2. Σώμα Ελληνικών Κειμένων, www.sek.edu.gr

Για τη δημιουργία ενός παράλληλου σώματος κειμένου σε μορφή απλού κειμένου, το οποίο να μπορεί να αποθηκευτεί σε μεταφραστική μνήμη, το κατεξοχήν εργαλείο μεταφραστικής τεχνολογίας, θα πρέπει να μπορεί να μετατρέψει ένα έντυπο κείμενο ή ένα κείμενο σε μορφή εικόνας σε απλό κείμενο. Ας ορίσουμε πρώτα τη μεταφραστική μνήμη: βάση δεδομένων όπου αποθηκεύονται δίγλωσσα/πολύγλωσσα κείμενα, παραλληλοποιημένα (στοιχισμένα) σε προτασιακό ως επί το πλείστον (παρά τις υποπροτασιακές δοκιμές), αποδεκτά από τον μεταφραστή ως σωστά, τμήματα των οποίων ανασύρονται, με απόλυτη (full match) ή μερική (fuzzy match) ταύτιση σε κάθε νέα αντίστοιχη και σχετική μετάφραση. Αντιλαμβάνεται έτσι κανείς τη σημασία που έχει και για τις ΑΚΕ η μεταφραστική τεχνολογία (βλ. γενικά για τη μεταφραστική τεχνολογία το κεφάλαιο 7 του συγγράμματος *Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Μετάφρασης*, «Η τεχνολογική διάσταση της μετάφρασης»): είναι ένα πολύτιμο εργαλείο για τον μεταφραστή του δοκιμίου και των πραγματειών: αφενός χειρίζεται αυτόματα την επαναληψιμότητα και τα μοτίβα των συγγραφέων, αφετέρου υποστηρίζει την ορολογική συνέπεια των μεταφράσεών του.

Αν όμως έχει τεράστια σημασία να μπορεί κανείς να βρίσκει τη σωστή λέξη, τον σωστό όρο για τη μετάφρασή του, εξίσου τεράστια σημασία έχει να ξέρει να τον αποθηκεύει, να δημιουργεί γλωσσάρια για προσωπική χρήση αλλά και διαμοιρασμό, ώστε να εμπλουτίζεται το ψηφιακό περιεχόμενο και να διευρύνεται η σχετική συζήτηση. Ο πιο απλός τρόπος δημιουργίας γλωσσαρίων είναι η αποθήκευση δίγλωσσων/πολύγλωσσων όρων σε μορφή excel. Το excel είναι επίσης ο απλούστερος τρόπος αποθήκευσης δίγλωσσων/πολύγλωσσων κειμένων, όπως φαίνεται στην εικόνα που ακολουθεί, στην οποία απεικονίζονται παραλληλοποιημένα λογοτεχνικά κείμενα:

	A	B
15822	Il visita le malade, et déclara qu'il perdrait l'oeil; il prédit même le jour et l'heure où ce funeste accident devait arriver.	Εκείνος επισκέφθηκε τον άρρωστο και όχι μόνο δήλωσε αλλά και προέβλεψε τη μέρα και την ώρα που θα σκόπευε να συμβεί.
15823	Si c'eût été l'oeil droit, dit-il, je l'aurais guéri; mais les plaies de l'oeil gauche sont incurables.	«Αν ήταν το δεξί» είπε, «θα το 'χα γιατρέψει αλλά οι αριστεροί είναι ανίατοι.»
15824	Tout Babylone, en plaignant la destinée de Zadig, admira la profondeur de la science d'Hermès.	Ολόκληρη η Βαβυλώνα δεν ούκισπε μόνο τον Ζαντίγκ αλλά και το βάθος της επιστήμης του Ερμή.
15825	Deux jours après l'abcès perça de lui-même;	Δύο μέρες αργότερα, το απόστημα έσπασε μόνο του.
15826	Zadig fut guéri parfaitement.	Ο Ζαντίγκ θεραπεύτηκε τελείως.
15827	Hermès écrivit un livre où il lui prouva qu'il n'avait pas dû guérir.	Ο Ερμής έγραψε ένα βιβλίο όπου του απέδειξε ότι δεν έπρεπε να θεραπευτεί.
15828	Zadig ne le lut point; mais, dès qu'il put sortir, il se prépara à rendre visite à celle qui faisait l'espérance du bonheur de sa vie, et pour qui seule il voulait avoir des yeux.	Ο Ζαντίγκ δεν το διάβασε καν όμως, μόλις ήταν σε θέση να βγει από το σπίτι του, προετοίμασε την προσδοκία της ευτυχίας του.
15829	Sémire était à la campagne depuis trois jours.	Η Σεμίρα βρισκόταν ήδη τρεις μέρες στην εξοχή.
15830	Il apprit en chemin que cette belle dame, ayant déclaré hautement qu'elle avait une aversion insurmontable pour les borgnes, venait de se marier à Orcan la nuit même.	Ο Ζαντίγκ, στο δρόμο έμαθε πως η ωραία λεγόμενη αθεράπευτη απέχθεια για τους μονόφθαλμους, είχε νύχτα.
15831	A cette nouvelle il tomba sans connaissance; sa douleur le mit au bord du tombeau; il fut longtemps malade, mais enfin la raison l'emporta sur son affliction; et l'atrocité de ce qu'il éprouvait servit même à le consoler.	Ο Ζαντίγκ, ακούγοντας αυτό το νέο, έχασε τις αισθήσεις του, έμεινε άρρωστος για καιρό, αλλά, στο τέλος, η σκληρότητα της μοίρας του τον έκανε να βρει παρηγοριά στην ίδια τη φρίκη αυτού που του συνέβη.
15832	Puisque j'ai essayé, dit-il, si cruel caprice d'une fille élevée à la cour, il faut que j'épouse une citoyenne.	«Εφόσον άντεξα μια τόσο σκληρή ιδιοτροπία από ένα κορίτσι, πρέπει να παντρευτώ ένα κορίτσι της πόλης.»
15833	Il choisit Azora, la plus sage et la mieux née de la ville; il l'épousa, et vécut un mois avec elle dans les douceurs de l'union la plus tendre.	Διάλεξε την Αζόρα, την πιο φρόνημη και πιο καλοναπο κοπέλα της πόλης για ένα μήνα, μοιράστηκαν τις τρυφερόδες του πιο γλυκού έρωτα.
15834	Seulement il remarquait en elle un peu de légèreté, et beaucoup de penchant à trouver toujours que les jeunes gens les mieux faits étaient ceux qui avaient le plus d'esprit et de vertu.	Το μόνο ήταν πως διακρίνει σ' εκείνη μια κάποια ελαφρότητα, και οι νέοι και πιο καλοφτιαγμένοι άντρες είναι και οι πιο ευνοημένοι.
15835	CHAPITRE II.	ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Εικόνα 7.3. Δικείμενα σε calc, Open Office 3.2, σύστοιχο του Microsoft Excel,

Το παράλληλο αυτό σώμα που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο ερευνητικού έργου (επιστημονική υπεύθυνη Τιτίκα Δημητρούλια) είναι προσβάσιμο μέσω διαδικτύου για ποικίλες χρήσεις στη διεύθυνση που σημειώνεται στη λεζάντα της εικόνας του σχετικού ιστότοπου στην Εικόνα 7.4:

The screenshot shows the FREL website interface. At the top, the title 'FREL Παράλληλο σώμα λογοτεχνικών κειμένων' is displayed. Below the title is a navigation menu with categories: Αρχική, Corpus, Δημοσιεύσεις, Βιβλιογραφία, Ημερίδα, Νέα, and Επικοινωνία. Under 'Corpus', there are sub-links: Προβληματική, Μεταφράσεις, and Αναζήτηση. The main content area is titled 'Αναζήτηση' and includes a search box with the text 'Κείμενο προς αναζήτηση' and a search button. Below the search box, it shows the results for the search term 'λόγος', stating 'Βρέθηκαν 52 αποτελέσματα.' A table displays the search results, with columns for '#', 'Πηγή', 'Κείμενο στα Ελληνικά', and 'Κείμενο στα Γαλλικά'.

#	Πηγή	Κείμενο στα Ελληνικά	Κείμενο στα Γαλλικά
1.	ΚΑΤΗΓΟΡΩ!	Ένα έγγραφο γελοίο, ναι, ίσως το έγγραφο όπου γίνεται λόγος για κάποιες γυναίκες, και όπου αναφέρεται κάποιος Ντ... που έγινε πολύ απαιτητικός.	Une pièce ridicule, oui, peut-être la pièce où il est question de petites femme, et où il est parlé d'un certain D..., qui devient trop exigeant :
2.	Fournier, Alain - Ο μεγάλος Μολν	Ούτε λόγος για να πάμε να δούμε τι συμβαίνει.	Il ne fallait pas songer à aller voir ce qui se passait.
3.	Fournier, Alain - Ο μεγάλος Μολν	Όπου γίνεται λόγος για το μυστηριώδες Κτήμα	OU IL EST QUESTION DU DOMAINE MYSTÉRIEUX
4.	Fournier, Alain - Ο μεγάλος Μολν	Και μέσα στη σιωπή, ακούω ένα πουλάκι -- φαντάζομαι πως είναι αηδόνι, αλλά σίγουρα κάνω λάθος επειδή αυτά	Et dans le silence, j'entends un oiseau -- je m' imagine que c'est un rossignol, mais sans doute je me trompe, puisqu'ils ne chantent

Εικόνα 7.4. Παράλληλο σώμα λογοτεχνικών κειμένων, <http://niobe.frl.auth.gr/corpora/search.php>

Διαφορετικά, μνήμες ορολογίας διαθέτουν όλα τα ολοκληρωμένα συστήματα μετάφρασης, μαζί με μεταφραστικές μνήμες και άλλες δυνατότητες. Στις μνήμες ορολογίας, πάντως, εισάγονται με εντολή Import, χωρίς κανένα πρόβλημα, δεδομένα σε μορφή excel. Έτσι, ο μεταφραστής μπορεί να ανατρέχει στη δική του ορολογία, ενδεχομένως να εμπλουτίζει τα γλωσσάρια του σε συνεργασία με άλλους και εν γένει να έχει μια σταθερή πηγή αναφοράς, η οποία θα του επιτρέπει να δουλεύει συστηματικά και χωρίς να χάνει κάθε φορά χρόνο αναζητώντας και τεκμηριώνοντας τους ίδιους όρους. Προϋπόθεση γι' αυτό βέβαια είναι η δημιουργία (έστω και υποτυπωδών) δελτίων για κάθε όρο, πέραν της μετάφρασής του. Στο γλωσσάριο ή στη βάση ορολογίας δεν πρέπει να εισάγεται απλώς ο όρος με τη μετάφρασή του αλλά και η πηγή, με πλήρη βιβλιογραφική αναφορά, ει δυνατόν ακόμη και το σχετικό παράθεμα.

7.3. Παραδείγματα

Θα κλείσουμε τη σύντομη αυτή αναφορά στο δοκίμιο με μια μικρή αναφορά στο ύφος και πάλι, μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα δοκίμια και οι φιλοσοφικές πραγματείες (αλλά όχι μόνο) είναι κείμενα που εμπίπτουν στην κατηγορία της λογοτεχνικής μετάφρασης, επομένως κείμενα με συγκεκριμένο ύφος, πέραν της γενικής δοκιμακικής τους μορφής. Αυτό το ύφος ποικίλλει από συγγραφέα σε συγγραφέα και μπορεί να αγγίζει από τη μια πλευρά τα όρια της ποίησης και από την άλλη την πλέον αυστηρή επιστημονική ανάλυση. Μια εικόνα της υφολογικής αυτής ποικιλίας μας δίνουν τα παρακάτω αποσπάσματα από πέντε διαφορετικούς συγγραφείς σε τέσσερις διαφορετικές γλώσσες και εποχές – Hume, Voltaire, Machiavelli, Engels, Gracian. Έχει ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς όχι μόνο το ύφος του πρωτοτύπου, αλλά και εκείνο της μετάφρασης, τη συνάρτηση μεταξύ των δύο, τη συναίρεση των δύο λόγων στη διαλογικότητα της μετάφρασης. Πέραν αυτού, όμως, τα κείμενα αυτά μας δίνουν και μια εικόνα της πολυμορφίας της λογοτεχνικής μετάφρασης, την οποία ο Berman όριζε ως πολυδιάστατη και την οποία εν προκειμένω διευρύνουμε, όπως φαίνεται, ακόμη περισσότερο.

David Hume, [*A Treatise of Human Nature*](#) [1738-1740], 1896, 133.

There are some philosophers who imagine we are every moment intimately conscious of what we call our SELF; that we feel its existence and its continuance in existence; and are certain, beyond the evidence of a demonstration, both of its perfect identity and simplicity. The strongest sensation, the most violent passion, say they, instead of distracting us from this view, only fix it the more intensely, and make us consider their influence on self either by their pain or pleasure. To attempt a farther proof of this were to weaken its evidence; since no proof can be derived from any fact, of which we are so intimately conscious; nor is there any thing, of which we can be certain, if we doubt of this.

Unluckily all these positive assertions are contrary to that very experience, which is pleaded for them, nor have we any idea of self, after the manner it is here explained. For from what impression could this idea be derived? This question it is impossible to answer without a manifest contradiction and absurdity; and yet it is a question, which must necessarily be answered, if we would have the idea of self pass for clear and intelligible. It must be some one impression, that gives rise to every real idea. But self or person is not any one impression, but that to which our several impressions and ideas are supposed to have a reference. If any impression gives rise to the idea of self, that impression must continue invariably the same, through the whole course of our lives; since self is supposed to exist after that manner. But there is no impression constant and invariable. Pain and pleasure, grief and joy, passions and sensations succeed each other, and never all exist at the same time. It cannot, therefore, be from any of these impressions, or from any other, that the idea of self is derived; and consequently there is no such idea.

Ντέιβιντ Χιούμ, *Πραγματεία για την ανθρώπινη φύση*: Βιβλίο πρώτο: *Για τη νόηση* (2005, 438-439)

Υπάρχουν ορισμένοι φιλόσοφοι οι οποίοι φαντάζονται ότι έχουμε κάθε στιγμή βαθιά συνείδηση αυτού που αποκαλούμε ΕΑΥΤΟ μας, ότι νιώθουμε την ύπαρξή του και τη

συνεχιά του. Είμαστε δε βέβαιοι, πέρα και από την ενάργεια της απόδειξης, για την τέλεια ταυτότητα και απλότητά του. Το ισχυρότερο αίσθημα, το πιο βίαιο πάθος, υποστηρίζουν οι εν λόγω φιλόσοφοι, αντί να μας απομακρύνει από αυτή την άποψη, απλώς την εδραιώνει ακόμη περισσότερο, κάνοντάς μας να σκεφτούμε ότι επιδρά πάνω στον εαυτό μέσω του πόνου ή της ευχαρίστησης που προκαλεί. Το να επιχειρήσουμε μια περαιτέρω απόδειξη δια τεκμηρίων στο συγκεκριμένο ζήτημα θα είχε ως αποτέλεσμα την αποδυνάμωση της ενάργιάς του, εφόσον δεν μπορεί να αντληθεί καμία απόδειξη από γεγονός του οποίου έχουμε τόσο βαθιά προσωπική συνείδηση, ούτε είναι δυνατόν να είμαστε βέβαιοι για οτιδήποτε στο βαθμό που αμφιβάλουμε για αυτό.

Ατυχώς, όλοι αυτοί οι ισχυρισμοί είναι ενάντιοι στην ίδια την εμπειρία την οποία επικαλούνται και δεν έχουμε καμία ιδέα του εαυτού με τον τρόπο που εξηγείται εδώ. Από ποια εντύπωση θα μπορούσε να παράγεται αυτή η ιδέα; Η ερώτηση αυτή είναι αδύνατον να απαντηθεί χωρίς να υποπέσουμε σε καταφανείς αντιφάσεις και σε παραλογισμούς. Ωστόσο πρόκειται για μια ερώτηση που είναι αναγκαίο να απαντηθεί, εάν πρόκειται η ιδέα του εαυτού να θεωρηθεί σαφής και κατανοητή. Θα πρέπει να υπάρχει μια ορισμένη εντύπωση που να προκαλεί κάθε πραγματική ιδέα. Όμως ο εαυτός ή το πρόσωπο δεν είναι μία συγκεκριμένη εντύπωση, καθώς πρόκειται για κάτι στο οποίο υποτίθεται ότι αναφέρονται πολλές και διάφορες εντυπώσεις και ιδέες μας. Εάν υπάρχει κάποια εντύπωση που προκαλεί την ιδέα του εαυτού, αυτή η εντύπωση πρέπει να συνεχίζει ίδια και απaráλλακτη καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής μας, εφόσον ο εαυτός υποτίθεται ότι υπάρχει με αυτόν τον τρόπο. Ωστόσο δεν υπάρχει καμία εντύπωση σταθερή και αμετάβλητη. Πόνος και ευχαρίστηση, θλίψη και χαρά, πάθη και αισθήματα διαδέχονται το ένα το άλλο, χωρίς να υπάρχουν ποτέ όλα μαζί την ίδια στιγμή. Δεν μπορεί, λοιπόν, η ιδέα του εαυτού να παράγεται από κάποια από αυτές τις εντυπώσεις ή από οποιαδήποτε άλλη, συνεπώς δεν υπάρχει καμία τέτοια ιδέα.

Voltaire, [*Le Dictionnaire philosophique ou La Raison par alphabet*](#) [1764] (1770, 2)

Abraham est un de ces noms célèbres dans l'Asie Mineure et dans l'Arabie, comme Thaut chez les Égyptiens, le premier Zoroastre dans la Perse, Hercule en Grèce, Orphée dans la Thrace, Odin chez les nations septentrionales, et tant d'autres plus connus par leur célébrité que par une histoire bien avérée. Je ne parle ici que de l'histoire profane; car pour celle des Juifs, nos maîtres et nos ennemis que nous croyons et que nous détestons, comme l'histoire de ce peuple a été visiblement écrite par le Saint-Esprit, nous avons pour elle les sentiments que nous devons avoir. Nous ne nous adressons ici qu'aux Arabes; ils se vantent de descendre d'Abraham par Ismaël; ils croient que ce patriarche bâtit la Mecque, et qu'il mourut dans cette ville. Le fait est que la race d'Ismaël a été infiniment plus favorisée de Dieu que la race de Jacob. L'une et l'autre race a produit à la vérité des voleurs; mais les voleurs arabes ont été prodigieusement supérieurs aux voleurs juifs. Les descendants de Jacob ne conquièrent qu'un très petit pays, qu'ils ont perdu; et les descendants d'Ismaël ont conquis une partie de l'Asie, de l'Europe, et de l'Afrique, ont établi un empire plus vaste que celui des Romains, et ont chassé les Juifs de leurs cavernes, qu'ils appelaient la terre de promission.

A ne juger des choses que par les exemples de nos histoires modernes, il serait assez difficile qu'Abraham eût été le père de deux nations si différentes; on nous dit qu'il était né en Chaldée, et qu'il était fils d'un pauvre potier, qui gagnait sa vie à faire de petites idoles de terre. Il n'est guère vraisemblable que le fils de ce potier soit allé fonder la Mecque à quatre cents lieues de là sous le tropique, en passant par des déserts impraticables. S'il fut un conquérant, il s'adressa sans doute au beau pays de l'Assyrie; et s'il ne fut qu'un pauvre homme, comme on nous le dépeint, il n'a pas fondé des royaumes hors de chez lui.

Βολταίρος, *Φιλοσοφικό λεξικό* (2001, 39)

Αβραάμ είναι ένα από απ' αυτά τα ευρέως διαδεδομένα ονόματα στη Μικρά ασία και στην Αραβία, όπως τα ονόματα Θωτ στην Αίγυπτο, ο πρώτος Ζωροάστρης στην Περσία, Ηρακλής στην Ελλάδα, Ορφέα στη Θράκη, Οντίν στις χώρες του Βορρά και τόσα άλλα περισσότερο γνωστά εξαιτίας της κοινής τους χρήσης, παρά εξαιτίας της ιστορίας που κουβαλούν. Δεν μιλώ εδώ παρά για την ειδωλολατρική ιστορία, διότι απέναντι στην ιστορία των Εβραίων, των κυρίων και εχθρών μας, τους οποίους άλλοτε πιστεύουμε και άλλοτε απεχθανόμαστε, αφού η ιστορία αυτού του λαού γράφτηκε προφανώς από το ίδιο το Άγιο Πνεύμα, τρέφουμε τα συναισθήματα που οφείλουμε να έχουμε. Δεν απευθυνόμαστε εδώ παρά στους Άραβες: καυχώνται ότι κατάγονται από τον Αβραάμ μέσω Ισμαήλ· πιστεύουν ότι αυτός ο πατριάρχης έκτισε τη Μέκκα και ότι πέθανε σ' αυτή την πόλη. Το γεγονός είναι ότι η φυλή του Ισμαήλ ευνοήθηκε απείρως περισσότερο από το Θεό απ' ό,τι η φυλή του Ιακώβ. Πράγματι, και οι δύο φυλές παρήγαγαν κλέφτες· αλλά οι Άραβες κλέφτες ήταν εμφανώς ανώτεροι από τους Εβραίους κλέφτες. ΟΙ απόγονοι του Ιακώβ δεν κατέκτησαν παρά μία πολύ μικρή χώρα, την οποία και έχασαν· οι απόγονοι του Ισμαήλ κατέκτησαν ένα κομμάτι της Ασίας, της Ευρώπης και της Αφρικής, εγκατέστησαν μία ευρύτερη αυτοκρατορία από εκείνη των Ρωμαίων και κυνήγησαν τους Εβραίους από τα σπήλαιά τους, που αποκαλούσαν γη της επαγγελίας.

Εάν εξετάζαμε τα πράγματα, καταφεύγοντας αποκλειστικά σε παραδείγματα των συγχρόνων ιστοριών μας, θα θεωρούσαμε αρκετά δύσκολο ο Αβραάμ να είναι πατέρας δύο τόσο διαφορετικών εθνών. Μας λένε ότι είχε γεννηθεί στη Χαλδαία και ότι ήταν γιός ενός φτωχού κεραμέα, που κέρδιζε τη ζωή του φτιάχνοντας μικρά ειδώλια. Είναι μάλλον απίθανο ο γιός

αυτού του κεραμέα να πήγε να ιδρύσει τη Μέκκα, σε απόσταση τριακοσίων λευγών υπό τον τροπικό, διασχίζοντας άβατες ερήμους. Εάν υπήρξε κατακτητής, αναμφιβόλως στράφηκε προς την όμορφη χώρα της Ασσυρίας· και εάν δεν ήταν παρά μόνο ένας φτωχός άνθρωπος, όπως τοβ παρουσιάζουν, ασφαλώς δεν ίδρυσε βασιλεία πέρα από το δικό του τόπο.

Friedrich Engels, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluss an Lewis H. Morgan's Forschungen* [1884] (1886²).

Wie nun dies erklären? Bei der entscheidenden Rolle, die die Verwandtschaft bei allen wilden und barbarischen Völkern in der Gesellschaftsordnung spielt, kann man die Bedeutung dieses so weitverbreiteten Systems nicht mit Redensarten beseitigen. Ein System, das in Amerika allgemein gilt, in Asien bei Völkern einer ganz verschiedenen Race ebenfalls besteht, von dem mehr oder weniger abgeänderte Formen überall in Afrika und Australien sich in Menge vorfinden, ein solches System will geschichtlich erklärt sein, nicht weggeredet, wie dies z.B. McLennan versuchte. Die Bezeichnungen Vater, Kind, Bruder, Schwester sind keine bloßen Ehrentitel, sondern führen ganz bestimmte, sehr ernstliche gegenseitige Verpflichtungen mit sich, deren Gesamtheit einen wesentlichen Teil der Gesellschaftsverfassung jener Völker ausmacht. Und die Erklärung fand sich. Auf den Sandwichinseln (Hawaii) bestand noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eine Form der Familie, die genau solche Väter und Mütter, Brüder und Schwestern, Söhne und Töchter, Onkel und Tanten, Neffen und Nichten lieferte, wie das amerikanisch-altindische Verwandtschaftssystem sie fordert. Aber merkwürdig! Das Verwandtschaftssystem, das in Hawaii in Geltung war, stimmte wieder nicht mit der dort tatsächlich bestehenden Familienform. Dort nämlich sind alle Geschwisterkinder, ohne Ausnahme, Brüder und Schwestern, und gelten für die gemeinsamen Kinder, nicht nur ihrer Mutter und deren Schwestern, oder ihres Vaters und dessen Brüder, sondern aller Geschwister ihrer Eltern ohne Unterschied. Wenn also das amerikanische Verwandtschaftssystem eine in Amerika nicht mehr bestehende, primitivere Form der Familie voraussetzt, die wir in Hawaii wirklich noch vorfinden, so verweist uns andererseits das hawaiische Verwandtschaftssystem auf eine noch ursprünglichere Familienform, die wir zwar nirgends mehr als bestehend nachweisen können, die aber bestanden haben muß, weil sonst das entsprechende Verwandtschaftssystem nicht hätte entstehen können. «Die Familie», sagt Morgan, «ist das aktive Element; sie ist nie stationär, sondern schreitet vor von einer niedrigeren zu einer höheren Form, im Maß wie die Gesellschaft von niederer zu höherer Stufe sich entwickelt. Die Verwandtschaftssysteme dagegen sind passiv; nur in langen Zwischenräumen registrieren sie die Fortschritte, die die Familie im Lauf der Zeit gemacht hat, und erfahren nur dann radikale Änderung, wenn die Familie sich radikal verändert hat.» – «Und», setzt Marx hinzu, «ebenso verhält es sich mit politischen, juristischen, religiösen, philosophischen Systemen überhaupt.» Während die Familie fortlebt, verknöchert das Verwandtschaftssystem, und während dies gewohnheitsmäßig fortbesteht, entwächst ihm die Familie. Mit derselben Sicherheit aber, mit der Cuvier aus den bei Paris gefundenen Marsupialknochen eines Tierskeletts schließen konnte, daß dies einem Beuteltier gehörte und daß dort einst ausgestorbne Beuteltiere gelebt, mit derselben Sicherheit können wir aus einem historisch überkommenen Verwandtschaftssystem schließen, daß die ihm entsprechende, ausgestorbne Familienform bestanden hat.

Φρίντριχ Ένγκελς, *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους* (1976, 136-137)

Πώς εξηγείται λοιπόν αυτό; Με τον αποφασιστικό ρόλο που παίζει η συγγένεια για το κοινωνικό καθεστώς σ' όλους τους άγριους και τους βάρβαρους λαούς δεν μπορεί κανείς να παραμερίσει με λόγια τη σημασία αυτού του συστήματος που είναι τόσο πλατιά διαδομένο. Ένα σύστημα που στην Αμερική ισχύει γενικά, που υπάρχει επίσης στην Ασία σε λαούς μιας

εντελώς διαφορετικής φυλής, που στην Αφρική και στην Αυστραλία βρίσκουμε λίγο ή πολύ παραλλαγμένες άφθονες μορφές του, ένα τέτοιο σύστημα χρειάζεται να εξηγηθεί ιστορικά, δεν μπορεί να το ξοφλάμε με λόγια, όπως λ.χ. προσπάθησε να το κάνει ο Μακ Λένναν. Οι ονομασίες πατέρας, παιδί, αδελφός, αδελφή δεν είναι απλά τιμητικοί τίτλοι, μα συνεπιφέρουν εντελώς καθορισμένες, πολύ σοβαρές αμοιβαίες υποχρεώσεις, που το σύνολό τους αποτελεί σημαντικό μέρος της κοινωνικής συγκρότησης των λαών εκείνων. Και η εξήγηση βρέθηκε. Στα νησιά Σάντουιτς (Χαβάη) υπήρχε ακόμα κατά το πρώτο μισό αυτού του αιώνα μια μορφή οικογένειας, που είχε ακριβώς τέτοιους πατεράδες και τέτοιες μητέρες, αδελφούς και αδελφές, γιούς και κόρες, θείους και θείες, ανεισιούς και ανεισιές, όπως τους απαιτεί το αμερικανικο-παλαιοϊνδικό σύστημα συγγένειας. Μα περίεργο! Το σύστημα συγγένειας που ίσχυε στη Χαβάη πάλι δεν ανταποκρινόταν στη μορφή της οικογένειας που πραγματικά υπήρχε εκεί. Εκεί, δηλαδή, όλα τα παιδιά αδελφών και αδελφάδων είναι, χωρίς εξαίρεση, αδέρφια και αδελφές και θεωρούνται κοινά παιδιά όχι μονάχα της μητέρας τους και των αδελφάδων της ή του πατέρα τους και των αδελφών του, μα παιδιά όλων των αδελφών και των αδελφάδων των γονιών τους χωρίς καμιά διάκριση. Αν λοιπόν το αμερικανικό σύστημα συγγένειας προϋποθέτει μια πιο πρωτόγονη μορφή οικογένειας που δεν υπάρχει πια στην Αμερική, που όμως τη βρίσκουμε πραγματικά ακόμα στη Χαβάη, τότε από την άλλη πλευρά το σύστημα συγγένειας της Χαβάης μας παραπέμπει σε μια ακόμη πιο πρωτόγονη μορφή οικογένειας, που δε μπορούμε βέβαια πουθενά πια να αποδείξουμε ότι υπάρχει, που όμως π ρ έ π ε ι να έχει υπάρξει γιατί αλλιώς δε θα μπορούσε να έχει δημιουργηθεί το αντίστοιχο σύστημα συγγένειας. «Η οικογένεια –λέει ο Μόργκαν– είναι το ενεργό στοιχείο, που δεν είναι ποτέ στάσιμη, μα προχωρεί από κατώτερη σε ανώτερη μορφή, στο μέτρο που η κοινωνία εξελίσσεται από κατώτερη σε ανώτερη βαθμίδα. Τα συστήματα συγγένειας, αντίθετα, είναι παθητικά. Μόνο σε μεγάλα χρονικά διαστήματα καταγράφουν τις πρόοδες που έκανε η οικογένεια στο κύλισμα του χρόνου, και αλλάζουν ριζικά τότε μονάχα, όταν έχει αλλάξει ριζικά η οικογένεια». «Και –προσθέτει ο Μαρξ– το ίδιο συμβαίνει με τα πολιτικά, τα νομικά, τα θρησκευτικά, τα φιλοσοφικά συστήματα γενικά». Ενώ η οικογένεια ζει και εξελίσσεται, το σύστημα συγγένειας αποστεώνεται, κι ενώ το σύστημα συγγένειας εξακολουθεί να υπάρχει με τη δύναμη της συνήθειας, η οικογένεια αναπτύσσεται και ξεφεύγει από τα πλαίσιά του. Με την ίδια σιγουριά όμως που ο Κουβιέ, από τα μαρσίπια οστά ενός σκελετού ζώου που βρέθηκε κοντά στο Παρίσι, συμπεράνε ότι ανήκαν σ' ένα μαρσιποφόρο ζώο και ότι ζούσαν κάποτε μαρσιποφόρα που έχουν πια εξαφανιστεί, με την ίδια σιγουριά μπορούμε να συμπεράνουμε από ένα ιστορικά κληρονομημένο σύστημα συγγένειας ότι έχει υπάρξει η αντίστοιχή του μορφή οικογένειας που έχει πια εξαφανιστεί.

Niccolò Machiavelli, *Il principe* [1513] (1961, 89-90)

Non è di poca importanza a uno principe la elezione de' ministri: li quali sono buoni o no, secondo la prudenzia del principe. E la prima coniettura che si fa del cervello d'uno signore, è vedere li uomini che lui ha d'intorno; e quando sono sufficienti e fedeli, sempre si può reputarlo savio, perché ha saputo conoscerli sufficienti e mantenerli fedeli. Ma, quando sieno altrimenti, sempre si può fare non buono iudizio di lui; perché el primo errore che fa, lo fa in questa elezione. Non era alcuno che conoscessi messer Antonio da Venafrò per ministro di Pandolfo Petrucci, principe di Siena che non iudicasse Pandolfo essere valentissimo uomo, avendo quello per suo ministro.

E perché sono di tre generazione cervelli, l'uno intende da sé, l'altro discerne quello che altri intende, el terzo non intende né sé né altri, quel primo è eccellentissimo, el secondo eccellente, el terzo inutile, conveniva per tanto di necessità, che, se Pandolfo non era nel primo grado, che fussi nel secondo: perché, ogni volta che uno ha iudicio di conoscere el bene o il male che uno fa e dice, ancora che da sé non abbia invenzione, conosce l'opere triste e le buone del ministro, e quelle esalta e le altre corregge; et il ministro non può sperare di ingannarlo, e mantiensì buono.

Ma come uno principe possa conoscere el ministro, ci è questo modo che non falla mai. Quando tu vedi el ministro pensare più a sé che a te, e che in tutte le azioni vi ricerca dentro l'utile suo, questo tale così fatto mai fia buono ministro, mai te ne potrai fidare: perché quello che ha lo stato d'uno in mano, non debbe pensare mai a sé, ma sempre al principe, e non li ricordare mai cosa che non appartenga a lui. E dall'altro canto, el principe, per mantenerlo buono, debba pensare al ministro, onorandolo, facendolo ricco, obligandoselo, partecipandoli li onori e carichi; acciò che vegga che non può stare senza lui, e che li assai onori non li faccino desiderare più onori, le assai ricchezze non li faccino desiderare più ricchezze, li assai carichi li faccino temere le mutazioni. Quando dunque, e' ministri e li principi circa ministrisono così fatti, possono confidare l'uno dell'altro; e quando altrimenti, il fine sempre fia dannoso o per l'uno o per l'altro.

Niccolò Machiavelli, *Ο Ηγεμόνας* (2000, 134-135)

Η επιλογή των υπουργών έχει μεγάλη σημασία για έναν ηγεμόνα· αυτοί είναι καλοί ή όχι, ανάλογα με την προνοητικότητα του ηγεμόνα. Η πρώτη σκέψη που κάνουμε για έναν άρχοντα και το μυαλό του είναι να παρατηρήσουμε τους ανθρώπους που έχει γύρω του· κι όταν είναι ικανοί και πιστοί, μπορεί να έχει πάντοτε τη φήμη του συνετού, γιατί ήξερε να διακρίνει τους ικανούς και να τους διατηρήσει πιστούς. Όταν όμως είναι διαφορετικοί, δεν είναι ποτέ δυνατόν να σχηματιστεί θετική κρίση γι' αυτόν· γιατί το πρώτο λάθος που κάνει, το κάνει σ' αυτή την επιλογή. Δεν υπήρχε κανείς που να γνώριζε τον άρχοντα Αντώνιο ντα Μπενάφρο, ως υπουργό του Παντόλφο Πετρούτσι, του ηγεμόνα της Σιένας, και να μην εκτιμήσει τον Παντόλφο ως ικανότατο άνθρωπο, για να τον έχει υπουργό του.

Υπάρχουν τριών ειδών μυαλά: στο ένα ο άνθρωπος καταλαβαίνει από μόνος του, στο άλλο αυτά που εξηγούν οι άλλοι και στο τρίτο δεν καταλαβαίνει ούτε από μόνος του ούτε από τους άλλους· το πρώτο είναι εξαιρετικό, το δεύτερο πολύ καλό, το τρίτο άχρηστο· με βάση τα παραπάνω οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι εάν ο Παντόλφο δεν ήταν στην πρώτη βαθμίδα, θα ήταν τουλάχιστον στη δεύτερη· γιατί άπαξ κι ένας άνθρωπος έχει την ικανότητα να

διακρίνει το καλό ή το κακό που κάποιος έχει κάνει κι έχει πει, ακόμη κι αν δεν παίρνει από μόνος του πρωτοβουλίες, μπορεί να αναγνωρίζει τα καλά και τα κακά έργα του υπουργού και να επαινεί τα μεν, να διορθώνει τα δε· και ο υπουργός δεν μπορεί να ελπίζει ότι θα τον κοροϊδέψει και παραμένει καλός

Ίδου ένας αλάνθαστος τρόπος για να γνωρίζει ένας ηγεμόνας τον υπουργό του. Όταν βλέπεις τον υπουργό να σκέφτεται περισσότερο τον εαυτό του παρά εσένα και σ' όλες τις πράξεις να επιζητά το δικό του συμφέρον, αυτός που φέρεται έτσι δεν θα γίνει ποτέ καλός υπουργός ούτε μπορείς ποτέ να τον εμπιστευτείς: γιατί εκείνος που κρατά στα χέρια του τη διοίκηση του κράτους ενός άλλου, δεν πρέπει ποτέ να σκέφτεται τον εαυτό του, αλλά πάντοτε τον ηγεμόνα, και ποτέ να μην του φορτώνει το μυαλό με υποθέσεις που δεν τον αφορούν. Από την άλλη, ο ηγεμόνας για να τον κρατήσει πιστό, πρέπει να σκέφτεται τον υπουργό, τιμώντας τον, πλουτίζοντάς τον, ευεργετώντας τον, δίνοντάς του τιμές και αξιώματα, έτσι ώστε να μην μπορεί να σταθεί χωρίς αυτόν και οι πολλές τιμές να μην τον κάνουν να επιθυμεί περισσότερα και τα πολλά αξιώματα να κάνουν να φοβάται τις πολιτικές αλλαγές. Όταν, λοιπόν, οι υπουργοί και οι ηγεμόνες προς τους υπουργούς φέρονται έτσι, μπορούν να εμπιστευτούν ο ένας τον άλλο· κι όταν φέρονται διαφορετικά, το τέλος θα είναι πάντοτε οδυνηρό είτε για τον ένα είτε για τον άλλο.

Balthasar Gracián, *El Héroe*, [1637] (2001, 17-18)

Sea ésta la primera destreza en el arte de entendidos: medir el lugar con su artificio. Gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no a la comprensión; cebar la expectación, pero nunca desengañarla del todo; prometa más lo mucho, y la mejor acción deje siempre esperanzas de mayores.

(1) Excuse a todos el varón culto sonarle el fondo a su caudal, si quiere que le veneren todos. Formidable fue un río hasta que se le halló vado, y venerado un varón hasta que se le conoció término a la capacidad; porque ignorada y presumida profundidad siempre mantuvo, con el recelo, el crédito.

(2) Culpa propiedad fue llamar señorear al descubrir, alternando luego la vitoria sujetos: si el que comprende señorea, el que se recata nunca cede.

(3) Compita la destreza del advertido, en templarse, con la curiosidad del atento, en conocerle: que suele ésta doblarse, a los principios de una tentativa.

(4) Nunca el diestro en desterrar una barra remató al primer lance; vase empeñado con uno para otro, y siempre adelantándolos.

Ventajas son de ente infinito envidar mucho con resto de infinidad. Esta primera regla de grandeza advierte, si no el ser infinitos, a parecerlo que no es sutileza común.

Μπαλτασάρ Γκρασιάν, *Ο Ηρώας* (2005, 43-44)

Αυτή ας είναι η πρώτη επιδεξιότητα. Η τέχνη του νοήμονα είναι να μετράει την ευκαιρία με τη μαστοριά του. Μεγάλη προσποίηση είναι να προσφέρεις ώστε να σε γνωρίσουν οι άλλοι, όχι όμως να σε κατανοήσουν· να προσφέρεις στην προσδοκία, ποτέ όμως να μην την ικανοποιείς καθ' ολοκληρία. Να υπόσχεται περισσότερα από όσα είναι μορετό· και η καλύτερη πράξη να αφήνει πάντα ελπίδες για ακόμη μεγαλύτερες.

Αποτρέπει τους πάντες ο φωτισμένος άντρας να ερευνήσουν το βάθος των ικανοτήτων του, αν θέλει να τον σέβονται οι πάντες. Εντυπωσιακό είναι το ποτάμι ώσπου να περάσει κανείς απέναντι· και άξιος σεβασμού ο άντρας ώσπου να μάθουν οι άλλοι ποιο είναι το όριο των δυνατοτήτων του. Γιατί όσο το βάθος παραμένει άγνωστο και πιθανολογείται, πάντα, μαζί με την επιφύλαξη, συντηρεί το κύρος.

Η ανακάλυψη είναι κιόλας κυριαρχία: αυτό το πολύτιμο χάρισμα ανατρέπει την υποδούλωση και τη μετατρέπει σε νίκη· αν εκείνος που αντιλαμβάνεται κυριαρχεί, τότε εκείνος που δυσπιστεί δεν παραδίδεται ποτέ.

Ενισχύεται η δεξιότητα του μυαλωμένου για να αντιμετωπίσει με σοβαρότητα την περιέργεια εκείνου που συγκεντρώνει την προσοχή του ώστε να τον γνωρίσει. Είθισται μάλιστα η δεξιότητα να γίνεται άλλη τόση στην αρχή τέτοιας απόπειρας.

Ποτέ ο επιδέξιος στο να προλαβαίνει τα πράγματα δεν τα κατάφερε με την πρώτη προσπάθεια· συνεχίζει να επιμένει από εδώ και από εκεί, πάντα προχωρώντας ένα βήμα πιο πέρα.

Πλεονέκτημα του Αιωνίου Όντος είναι να ποντάρει όσο θέλει στην αιωνιότητα. Αυτός ο πρώτος κανόνας μεγαλείου φανερώνει πως αν δεν είμαστε αιώνιοι, πρέπει να φαινόμαστε αιώνιοι, πράγμα που δεν είναι επιτηδειότητα των πολλών.

7.4. Συμπεράσματα

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο του εγχειριδίου, εξετάσαμε την ιδιαιτερότητα του δοκιμίου και του δοκιμιακού λόγου, εστιάζοντας στη ρευστότητα και την πολυμορφία του και εντάσσοντάς το στη λογοτεχνική μετάφραση, με την ευρεία έννοια που της προσέδιδε ο Antoine Bergman, περαιτέρω διευρυμένη. Οι ιδιαίτερες ορολογικές και υφολογικές δυσκολίες του δοκιμίου παρουσιάστηκαν με παραδείγματα, ώστε να φανεί η λογοτεχνική και μαζί ειδική-επιστημονική αλλά και επιχειρηματολογική προοπτική του ως είδους. Η περίπτωση του δοκιμίου, όμως, αναδεικνύει σε υπέρτατο βαθμό πόσο ρευστά είναι τα όρια μεταξύ των ειδών εν γένει, επομένως και των τύπων μετάφρασης, και μας οδηγεί προς μια καθολική εκπαίδευση των μεταφραστών.

Γ.Κ. & Τ.Δ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Έργα

- Deleuze, G. (2010). *Ο Μπερζονισμός* [εισ.-μτφρ.-επίμ. Γ. Πρελορέντζος]. Αθήνα: Scripta.
- Frege, G. (1884). *Die Grundlagender Arithmetik*. Breslau: Wilhelm Koebner.
- Gracian, B. (2001). *El Heroe* [Prólogo y comentarios X. F. Richon]. Barcelona: Estrategia Local.
- Jakobson, R. (1960). *Linguistics and Poetics*. In T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*. Cambridge, MA: M.I.T. Press.
- Jakobson, R. (1998). *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας* [εισ.-μτφρ. Α. Μπερλής]. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- [Macchiavelli, N. \(2000\). *Ο Ηγεμόνας* \[μτφρ. Ζ. Ζωγραφίδου-Καραγάλιου\]. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.](#)
- Macciavelli, N. (1961 [1513]). *Il principe* [ed. L. Firpo]. Torino: Einaudi.
- Sartre, J.P. (1964). *Les Mots*, Paris: Gallimard
- Winckelmann, J. J. (2003 [1764]). *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden : Walther. Ανακτήθηκε 15.9.2015 από <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>
- Winckelmann, J. J. (2010). *Ιστορία της αρχαίας τέχνης* [μτφρ. Λ. Αναγνώστου]. Αθήνα: Gutenberg.
- Βολταίρος (2001). *Φιλοσοφικό λεξικό* [μτφρ. Φ. Ταμβίσκου & Ξ. Τσελέντη, εισ.-σχ. Ξ. Τσελέντη]. Αθήνα: Στάχυ.
- Γκρασιάν, Μπ. (2005). *Ο Ηρώας* [εισ.-μτφρ. Φ. Δ. Δρακονταειδής]. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 43-44.
- Σαρτρ, Ζ. Π. (2008). *Οι λέξεις* [μτφρ. Ε. Τσολακέλλη]. Αθήνα: Άγρα.
- Φρέγκε, Γ. (1990). *Τα θεμέλια της Αριθμητικής* [εισ.-μτφρ.-επ. Γ. Ρουσόπουλος]. Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσσες αναφορές

- Adorno, T. W. (1958). *Der Essay als Form*. In T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Culler, J. (2000). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- D'Agata, J. (ed.). (2009). *The Lost Origins of the Essay*. St Paul: Graywolf Press.
- Deleuze, Gilles (2004³). *Le bergsonisme*. Paris: PUF.
- Hume, D. (1896). *A Treatise on Human Nature* [ed. L.A. Selby-Bigge]. Oxford: Clarendon Press.
- Huxley, A. (1958). *Collected Essays*. New York: Harper.

- Kelsen, H. (1960). *Reine Rechtslehre*. Wien: Deuticke.
- Lits, M. (1994). *L'Essai, Textes & Vade-mecum du professeur de français*. Bruxelles: Didier-Hatier.
- Rawls, J. (1971). *Theory of justice*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Warburton, N. (2006). *The basics of essay writing*. London/New York: Routledge.
- Weissenberger K. (ed.) (1985). *Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nichtfiktionalen Kunstprosa*. Tübingen: Niemeyer.

Ελληνόγλωσσες αναφορές

- Durozoi, G. & Roussel, A. (2010). *Λεξικό Φιλοσοφίας* [μτφρ. Β. Ιακώβου, Σ. Τέγος & Θ. Τραμπούλης, επιμ. Χ. Γρηγορίου]. Αθήνα: Πατάκης.
- Scholes, K. R. (1984). *Στοιχεία του δοκιμίου*, μετάφραση Αριστέα Παρίση. Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Κωνσταντινίδη.
- Ένγκελς, Φρίντριχ (1976). *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*, μετάφραση Μαρία Γιαταγάνα. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 136-137.
- [Πολίτης, Α. \(2005\). Εγχειρίδιο του νεοελληνιστή Βιβλιογραφίες, λεξικά, εγχειρίδια, κατάλογοι, ερευτήρια, χρονολόγια κ.ά. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.](#)
- Χιούμ, Ντέιβιντ (2005). *Πραγματεία για την ανθρώπινη φύση*: Βιβλίο πρώτο: *Για τη νόηση*, εισαγωγή-μετάφραση: Μαρία Πουρνάρη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Δικτυογραφία

Ανακτήθηκαν 15.9.2015

- <http://hnc.ilsp.gr/>
- <http://iate.europa.eu/SearchByQueryLoad.do;jsessionid=8h20W1IK0XJdwZkCcvxQ7XwyLHKJpZbW34mCG3zGxMhTCVhTLsQR!-1993963638?method=load>
- http://monoskop.org/images/9/95/Deleuze_Gilles_Le_bergsonisme.pdf
- <http://niobe.frl.auth.gr/corpora/search.php>
- <http://people.rit.edu/wlrgsh/HumeTreatise.pdf>
- http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t324.pdf
- <http://www.oilproject.org/lezione/giambattista-vico-scienza-nuova-tre-eta-storia-corsi-ricorsi-riassunti-filosofia-12127.html>
- http://www.rwi.uzh.ch/lehreforschung/alphabetisch/kley/ka/person/publikationen/Hans_Kelsen_und_di_e_Reine_Rechtslehren_JA_2001_2.pdf

<https://archive.org/stream/derursprungderf00enge#page/n5/mode/2up>

https://books.google.gr/books?id=vcVEPc30ut0C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

https://books.google.gr/books?id=vE9AAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

https://books.google.gr/books?id=vE9AAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

<https://ia700409.us.archive.org/11/items/diegrundlagende00freggoog/diegrundlagende00freggoog.pdf>

www.sek.edu.gr

Σημαντικοί όροι του κεφαλαίου

- Δοκίμιο
- Δοκιμακός λόγος
- Πραγματεία
- Ορολογία
- Επιχειρηματολογία
- Επιστημονικός λόγος
- Ηλεκτρονικά Σώματα Κειμένων
- Μεταφραστικές Μνήμες
- Διαχείριση ορολογίας

Ασκήσεις

XIII. Αφού μελετήσετε αντιπαραβολικά τα αποσπάσματα των έργων αναλόγως με τη γλώσσα ή τις γλώσσες εργασίας σας, να εντοπίσετε την ορολογία και να δημιουργήσετε θεματικό γλωσσάρι σε μορφή excel.

XIV. Να μελετήσετε το ύφος στα αποσπάσματα στις γλώσσες εργασίας σας και να το σχολιάσετε σε δύο επίπεδα: συνέπειας και δημιουργικότητας. Αναζητήστε τη μεταφραστική στρατηγική και σχολιάστε τις επιλογές από τις οποίες προκύπτει.

Πίνακας ακρωνυμίων

- Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές Επιστήμες (ΑΚΕ)
- Ηλεκτρονικά Σώματα Κειμένων (ΗΣΚ)

Ευρετήριο ελληνόγλωσσων και ξενόγλωσσων όρων

- Αμεταφραστότητα, μη μεταφρασιμότητα (Unübersetzbarkeit)
- Αμοιβαία μεταφρασιμότητα (Mutual translatability)
- Αναγνωρισμένη μετάφραση (Accepted standard translation)
- Αναγνωστική διάσταση της θεατρικής μετάφρασης (Readability)
- Αναπλήρωση (Compensation)
- Ανασυγκειμενοποίηση και Αναπλαισίωση (Recontextualization)
- Απαλοιφή (Deletion)
- Απολεξικοποίηση (Deverbalisation)
- Αυτόματη αναπαραγωγή (Transference)
- Αφηγητής (Narrateur / Narrator)
- Γλωσσικό περιεχόμενο (Cotext)
- Δάνειο (Emprunt)
- Διαγλωσσική μετάφραση ή κανονική μετάφραση (Interlingual translation)
- Δια-λογικότητα/διαρρηματικότητα (Interdiscursivity)
- Διαλογικότητα (Dialogism)
- Διαπολυπολιτιστικότητα (Transculturality)
- Διασημειωτική μετάφραση ή μεταλλαγή (Intersemiotic translation)
- Διασκευή-προσαρμογή (Adaptation)
- Εγκλιματισμός (Naturalization)
- Έκτυπο (Calque)
- Έμμεση αναφορά/υπαινιγμός (Allusion)

- Έμμεση ή διαμεσολαβημένη μετάφραση (Indirect/Relay/Mediated translation)
- Ενδογλωσσική μετάφραση ή αναδιατύπωση (Intralingual translation)
- Ένδονμορφή (Innere Sprachform)
- Έξη (Habitus)
- Ήρωας / Πρόσωπο (Personnage / Character)
- Θεωρία των Πολυσυστημάτων (Polysystem Theory)
- Ισοδυναμία (Equivalence)
- Ισοδυναμία εν διαφορά (Equivalence in difference)
- Κεφάλαιο, συμβολικό (Capital symbolique)
- Κοσμοαντίληψη (Weltansicht)
- Κοσμοθεωρία (Weltanschauung)
- Κυριολεκτική μετάφραση (Literal translation)
- Λειτουργικό ισοδύναμο (Functional equivalent)
- Λογοκλοπή (Plagiarism / Plagiat)
- Λόγος, εκφερόμενος (Discourse)
- Λόγος, ενδιάθετος (Reason)
- Μεταγραφή ή δάνειο (Transcription or Borrowing)
- Μετάταξη (Transposition)
- Μετατόπιση (Shift)
- Μετατροπία (Modulation)
- Μεταφραστικός λογισμός (Translational calculus)
- Μεταφραστική σήμανση (Translational label)
- Μεταφράστης (Metaphrast)
- Μεταφράστωρ (Metaphrastor)
- Μορφικό ισοδύναμο (Formal equivalence)
- Νόρμα (Norm)
- Νόρμα της αποδεκτότητας (Acceptability norm)
- Νόρμα της καταλληλότητας (Adequacy norm)

- Νόρμες προκαταρκτικές (Preliminary norms)
- Νόρμες λειτουργικές (Operational norms)
- Ουδετεροποίηση (Neutralisation)
- Παράθεμα (Citation)
- Παραμίμηση (Pastiche)
- Παραστασιακή διάσταση της θεατρικής μετάφρασης (Performability)
- Παράφραση (Paraphrase)
- Παρωδία (Parody)
- Πεδίο (Champ)
- Περιγραφική μετάφραση (Descriptive or Self-explanatory translation)
- Περιγραφικές μεταφραστικές σπουδές (Descriptive Translation Studies, DTS)
- Περιγραφικό ισοδύναμο (Descriptive equivalent)
- Πηγολάτρης (μεταφραστής) (Sourcier)
- Πνεύμα του έθνους (Geist der Nation)
- Πολιτισμικά φορτισμένα στοιχεία (Culture-specific elements)
- Πολιτισμικά φορτισμένες έννοιες (Culture-bound concepts)
- Πολιτισμικές λέξεις (Cultural words)
- Πολιτισμική στροφή (στη μετάφραση) (Cultural Turn)
- Πολιτισμικό ισοδύναμο (Cultural equivalent)
- Πολιτιστική ηγεμονία (Cultural hegemony)
- Πολιτιστικοί ενδείκτες (Designateurs culturels /culturemes)
- Πολιτιστικός ιμπεριαλισμός (Cultural imperialism)
- Πρακτική (Pratique)
- Προσδιοριστής (Classifier)
- Πρωτόκολλα μεγαλόφωνης σκέψης (Think Aloud Protocols, TAP)
- Ρητά πολιτισμικά στοιχεία (Explicit cultural elements)
- Σημείωση (Note)
- Στοχολάτρης (μεταφραστής) (Cibliste)

- Συγγραφέας (Auteur / Author)
- Συγκειμενοποίηση / Πλαισίωση (Contextualization)
- Σύμφετη ή συνδυαστική τεχνική (Couplet)
- Συνταγματική ή στοιχειώδης ανάλυση (Componential analysis)
- Συνωνυμία (Synonymy)
- Σχολή της Χειραγώγησης (Manipulation School)
- Σχόλιο (Gloss)
- Υπόρρητα πολιτισμικά στοιχεία (Implicit Cultural Elements)

