

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

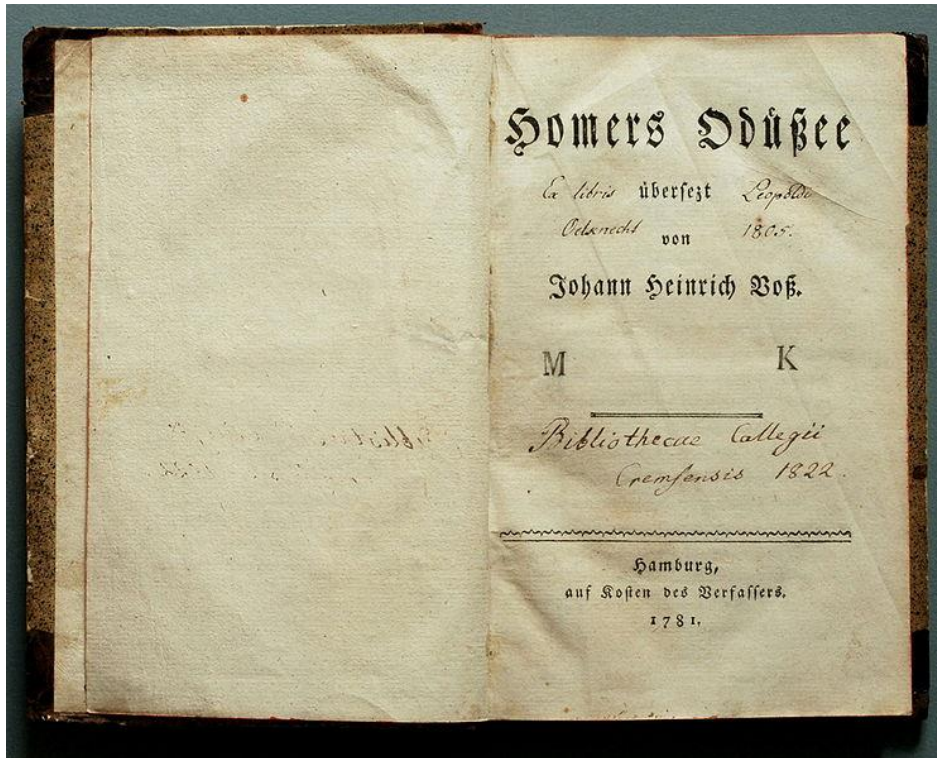
προβούμε στην πραγμάτευση του κεντρικού θέματός μας, κρίνουμε ότι αξίζει να απαντήσουμε σε αυτές τις δύο περιφερειακές αφοριστικές αντιρρήσεις, κυρίως επειδή δεν πρέπει να αφήσουμε τις απόψεις που θα καταθέσουμε να κινηθούν σε πεδίο ηθελημένα σκεπασμένο από ομίχλη.

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 μανιχαϊστική 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 [διαληλία](#) 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 5.1 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 αντιλογίας. 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 μμητική](#)), 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 λογιωτατίζει. Λογιωτατισμός 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 «γκαρσόνα», «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 γκαρσόνα 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» τρέπει 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 μεταφράζων 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 περιεργο «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 / πηγής, 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. Ιδού δε τι ακριβώς εννοούμε: Όλοι μπορούμε να τρέχουμε γρήγορα (όσο πιο γρήγορα μπορεί ο καθένας μας) τα 100 μέτρα, αλλά κάποιος είναι πολύ γρήγορος και κάποιος πάρα πολύ γρήγορος: κάποιος, μάλιστα, είναι αθλητής ταχύτητας και κάποιος από αυτούς είναι και πρωταθλητής. 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 τρόπος 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 εσυνέλαβε*. 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 μεταφραστικότητα 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 μεταφράσματός 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 ίδιου 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, εμφαιτικά 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 –ναί το έχουμε ξαναπεί πολλές φορές– δεν

είναι τίποτε άλλο πέραξ έργον μεταφραστή. Το ότι η μετάφραση του πρώτου μέρους του *Φάουστ*, που εκδόθηκε το 1916 ο Κωσταντίνος 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 συγγράφον 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 επιστημότητας. 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 μισής 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 ευνοεί –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.

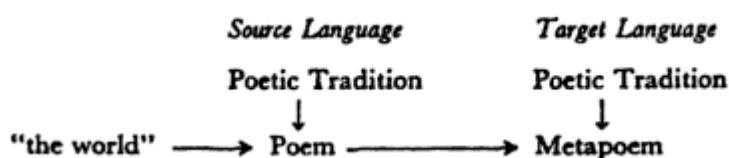
5.3 Περιεχόμενο, μορφή, αισθητική

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

δεξιοσύνης 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 5.2 Το ποιητικό μετάφρασμα ως πολύπλοκος δεσμός κατά Holmes,

https://books.google.gr/books?id=f6mTvPXluf4C&printsec=frontcover&source=gbs_qe_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 συμφραζόμενα: 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 Helloïs,
Pour qui chastré fut et puis moyne
Pierre Esbaillart à Saint Denis ?
Pour son amour ot ceste essoynes.
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, Bietris, 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'enquérez 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, Αλίζ,

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 essoynie" (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 ευνουχισμός 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* 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, Αλμπατρός, (μετ. Αλ. Μπάρας)

Συχνά για να περάσουνε 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, χαλαίνοντας, 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 αχρείαστα 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 κουτιά.

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 σαϊτίες, 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 ([Uncoupedésjamaissn' aboliralehasard](#)), επανασυνδεόμενος 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.



Εικόνα3.1. *Calligrammes*, Παρίσι, Mercure de France, 1918. Πορτρέτου Apollinaire από τον Picasso.

La colombe poignardée
et le jet d'eau

Douces figures poignardées
MIA YETTE ANNIE et toi où vous jeunes
Chères Mères Fleuries MAREYE LORIE MARIE êtes-à filles
MAIS près d'un jet d'eau qui pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naissance ?
O mes amis partis en guerre Où sont Raynal Billy Dalize
Jaillissent vers le firmament Comme des pas dans une église
Et vos regards en l'eau dormante Comme des pas dans une église
Meurent mélancolique ment Où est Cretnitz qui s'engage
Où sont ils Braque et Max Jacob peut-être sont ils morts déjà
Dertin aux yeux gris comme 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 saigne 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' αφήνει 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 σαφές 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 μεταπορίζεται 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
κιντόνους, 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 λιγοστά 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,
δρυσόχορτα, 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 Ἔρωτας 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:

1. Η σύγκριση της δημοτικής των Επτανησίων με εκείνη του Καζαντζάκη.
2. 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, dapoi 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 σήμερα 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 ίσκιοι 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 *SpiritusMundi* μια απέραντη εικόνα

Θολώνει τη ματιά μου: κάπου στην άμμο της ερήμου

Μορφή σε σώμα λέοντος και με ανθρώπου κεφαλή,

Ένα άδειο βλέμμα κι άσπλαγχο 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. Λ. 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

[Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής \(ΛΚΝ\), 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.