

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ISBN 960 - 8260 - 65 - 5

© ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΩΝ - ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΩΝ

Κέντρο Πολιτισμού - Πολιτιστικές Εκδηλώσεις

Έκδοση Βιβλίων και Περιοδικών

Κανακάκη 65, 262 21 Πάτρα, Τηλ. 0610625.257

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

περί
τεχνῶν
ΠΑΤΡΑ 2004

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Χαριετισμός	11

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ Πρωινή Συνεδρίαση

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, Μετάφραση: Θεωρία ή πράξη	15
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ, Το πρόβλημα της μετάφρασης του ελεύθερου στίχου: Η ελληνική εμπειρία	27
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Γ. ΠΕΤΑΛΑΣ, Το μεσαιωνικό λατινικό έπος Waltharius Manufortis	33
ΙΩΣΗΦ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ, Οι εβραίοι ποιητές του Μεσαίωνα στη Μεσόγειο.	64
ΦΕΡΑΪΝΤΟΥΝ ΦΑΡΙΑΝΤ, Τα αρνητικά της μετάφρασης Η περιπέτεια της μετάφρασης από τα περσικά στα ελληνικά	81
ΣΥΖΗΤΗΣΗ	93

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ Απογευματινή Συνεδρίαση

ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ, Μεταφράζοντας το γαλλικό ποιητικό λόγο	113
ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ, Για την μετάφραση της ισπανικής ποιησης	118
ΚΛΑΙΡΗ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ, Παρατηρήσεις γύρω από την ιαπωνική ποίηση και τις δυνατότητες απόδοσής της στην ελληνική. .	123
ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ, Εμπειρίες κι εντυπώσεις από τη μετάφραση σύγχρονης βουλγαρικής ποίησης	133
ΣΥΖΗΤΗΣΗ	142

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΝΙΚΟΣ ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ, Τα προβλήματα της μετάφρασης από τα Λατινικά	159
ΣΤΕΦΑΝΟΣ Α. ΠΑΪΠΕΤΗΣ, Ο ξεχωριστός William Blake	166
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Η μετάφραση ως γλωσσοπαίγνιο	187
ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ελληνορωσικές μεταφραστικές διαδρομές: μερικά παραδείγματα	204
ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ	214
ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΟΥΒΑΛΛΗΣ, Λατινική Αμερική, μια ήπειρος, δύο γλωσσες δεκαεννέα χώρες	226
ΣΥΖΗΤΗΣΗ	232

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Σωκράτης Σκαρτσής	263
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Λίτσα Λεμπέση	267
ΣΤΑΘΗΣ ΓΚΟΥΡΒΕΛΟΣ, Ο Ξυλοκαστρίτης ποιητής Τάκης Μιχόπουλος	271
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Αντώνετα Κώστη	278
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Γιωτα Αργυροπούλου	281
ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, ΘΕΑΣΗ ΦΩΤΟΣ ΑΘΕΑΤΟΥ, Περίληψη δοκιμίου – εισαγωγή στην ποίηση της Χρυσούλας Σπυρέλη	285
ΒΙΚΤΩΡ ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ, Σωτήρης Λιόντος	290
ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ, Λάμπρος Σπυριούνης: Εξήγηση με τις έξεις, παρεξήγηση με τις λέξεις	298
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ, Γιάννης Πλαχούρης: Σταθερές και απόκλιση	304
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ, Αντώνης Αντωνάκος	306
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ, Ανδρέας Φλουράκης-Σώματα σε στρώματα ποιήσεως	311
ΜΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΤΟΣ, Στεφανία Στεφάνου	316
ΜΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΤΟΣ, Λήδα Μαργώνη	319

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ	323
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ, Κλείσιμο του Συμποσίου	334

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Νίκος Ζούμπος,
Μιχάλης Γ. Μερακλής,
κριτικός
Ανδρέας Μπελεζίνης,
Λύντια Στεφάνου,
Σωκράτης Α. Σκαρτσής,
Γιάννης Βαράκης
Ξενοφών Βερύκτιος,
Ηρακλής Εμμ. Καλλέργης,
Αλέξης Λυκουργιώτης,

Στέφανος Παϊπέτης,
Μαρία Αργυροπούλου,
Κώστας Κρεμμύδας,
Νίκος Λεβέντης,
Ξένη Σκαρτσή,
Δημήτρης Χαρίτος,

Πρύτανης Παν/μίου Πατρών
ομοτ. καθηγητής Παν/μίου Αθηνών,

φιλόλογος, κριτικός
ποιήτρια, κριτικός
ποιητής, φιλόλογος
καθηγητής Παν/μίου Πατρών
καθηγητής Παν/μίου Πατρών
καθηγητής Παν/μίου Πατρών
Πρόεδρος του Ελληνικού
Ανοιχτού Παν/μίου,
καθηγητής Παν/μίου Πατρών
καθηγητής Παν/μίου Πατρών
διδάκτωρ
ποιητής, εκδότης περ. *Μανδραγόρας*
ποιητής
δρ. φιλολογίας
ποιητής

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μια βασική δυσκολία στη συγκρότηση των Πρακτικών προκύπτει από την απομαγνητοφώνηση των συζητήσεων στο σημείο που αλλάζουν οι κασέτες. Υπάρχουν λοιπόν και σε αυτά τα Πρακτικά κάποια μικρά κενά. Έγινε, ακόμη, αναγκαίο να παραλειφθεί μια εισήγηση, γιατί ήταν ήδη δημοσιευμένη. Κατά τα άλλα καταβλήθηκε προσπάθεια, μέσα από ποικίλες δυσκολίες (από τις οποίες η αργοπορία για την αποστολή των εισηγήσεων είναι πάντα η πιο μεγάλη) να ετοιμασθούν έγκαιρα και αυτά τα Πρακτικά.

Ξένη Σκαρτσή

Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Χαιρετισμός

Πάλι λοιπόν εδώ, και ας θυμηθούμε πως περνούν τα χρόνια και μεγαλώνουν οι αριθμοί. Βρισκόμαστε στο 23^ο Συμπόσιο. Επιμένουμε να συνεχίζουμε, όπως το αποφασίσαμε πριν 2-3 χρόνια. Φυσικά, κάθε φορά που αρχίζει το Συμπόσιο η μνήμη μας δουλεύει έντονα. Και προσωπικά θυμάμαι τις παλιές εποχές, που η αγάπη για την ποίηση ήταν ίδια μ' αυτήν που υπάρχει τώρα, δεν αλλάζει βέβαια, αλλά εκδηλωνόταν πιο ενεργά. Ένα πλήθος φίλοι ήταν γύρω μας, πολλοί από αυτούς έχουν φύγει, πολλοί από εμάς αυτές τις μέρες είμαστε σοκαρισμένοι. Ήταν πολύ έντονη η αίσθηση από το θάνατο του Μάριου Μαρκίδη, του καλού μας φίλου.

Μέσα σ' όλα αυτά τα χρόνια λοιπόν, φαντάζομαι, αναλογιζόμαστε τελικά ποιος είναι ο ρόλος και η μοίρα της ποίησης και των ποιητών που γράφουν ποίηση, αγαπάνε την ποίηση, έχουν τη λαχτάρα επικοινωνίας και επαφής με τον κόσμο γύρω. Αυτό δε φαίνεται να ευνοείται από τους καιρούς πολύ. Ίσως λίγο πολύ πάντα έτσι ήταν η ποίηση. Και βέβαια, (μάλλον με προσωπικές σκέψεις σας απασχολώ, και δεν πρέπει να το κάνω), έχοντας στο νου όλα αυτά που σας είπα και την εμπειρία την προσωπική και άλλων γύρω μας, σκέφτομαι τελικά πως ο ρόλος της ποίησης και του ποιητή είναι πολύ μοναχικός. Είναι πολύ μοναχικοί οι ποιητές, αλλά, για να παραδοξολογήσω, αυτή η μοναχικότητα είναι ένας τρόπος επικοινωνίας μεταξύ τους. Έχουν την αίσθηση ότι και κάποιοι άλλοι είναι έτσι, και επομένως μπορούν ν' αφήνουν ελεύθερο τον εαυτό τους να επιμένουν την ποίηση. Και, για να θυμηθώ έναν παλιότερο αμερικάνο ποιητή παραφράζοντάς τον λίγο: «Ότι και να γίνει, ο ποιητής θα λέει το τραγούδι του».

Καλώς ήρθατε λοιπόν —και ας αρχίσουμε.

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΪΠΕΤΗΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΑΛΑΣ
ΙΩΣΗΦ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ
ΦΕΡΑΪΝΤΟΥΝ ΦΑΡΙΑΝΤ

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Μετάφραση: Θεωρία ή πράξη

Οι σχέσεις και οι εντάσεις που παρατηρούνται στις διαδρομές από τη μεταφραστική θεωρία στη μεταφραστική πράξη, και αντίστροφα, θα δηλώνονταν πολύ καλά με ένα απλό συνδετικό «και», εάν η πρόθεσή μου ήταν να εξετάσω το θέμα από μιαν ανώδυνη, ακίνδυνη, «ακαδημαϊκή» ως πούμε, οπτική γωνία· εγκαθιστώντας, δηλαδή, μια βολική απόσταση ανάμεσα στους δύο όρους –από 'δω η θεωρία από 'κει η πράξη– αγνοώντας ή παραβλέποντας τις περιστάσεις που διαμόρφωσαν και διαμορφώνουν τη σημερινή μεταφραστική πραγματικότητα.

Αρχίζοντας, θέλω να τονίσω δύο πράγματα: αν η μετάφραση της ποίησης διαφέρει από τις υπόλοιπες, κατά το μέτρο που διαφέρει η ποίηση από τα άλλα είδη του λόγου, δεν παύει γι' αυτό να αποτελεί μέρος από το σώμα (corpus) των μεταφράσεων λογοτεχνίας που διαθέτει η γλώσσα μας και κάθε γλώσσα.

Το δεύτερο, και απώτερο αίτημα τούτης της μελέτης, είναι να δείχτει ότι, τόσο το corpus αυτό των μεταφράσεων όσο και η αντίστοιχη μεταφραστική πράξη, εντάσσονται δικαιωματικά στο ευρύτερο σύνολο των δημιουργικών δραστηριοτήτων και των έργων που πραγματοποιούνται στην περιοχή της γλώσσας.

Ας δούμε τώρα από ποια θέση και με ποιαν έννοια διατυπώνεται το ερώτημα του τίτλου, που κινδυνεύει να χαρακτηριστεί ασύστατο, κι όχι όπως είναι, σκόπιμα προκλητικό.

Το διαζευκτικό «ή» δεν σημαίνει βέβαια αλληλοαποκλεισμό των όρων, ούτε συνιστά πρόταση επιλογής αλλά δηλώνει την αδυναμία επιλογής ανάμεσα σε θεωρίες και πράξεις που αδυνατούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους –πόσο μάλλον να συνεργαστούν– και βλέπουν έτσι εξίσου την υπόθεση της λογοτεχνικής μετάφρασης συμπεριλαμβάροντας και τη μετάφραση της ποίησης.

Πώς ακριβώς;

Από τη μια πλευρά, ο θεωρητικός λόγος για τη μετάφραση γνωρίζει απρόσμενους θριάμβους σε κάθε λογής συνέδρια, σεμινάρια, ημερίδες, αλλά και σαν προσάρτημα στη θεσμοποιημένη διδασκαλία ξένων γλωσσών.

Από την άλλη, γίνονται όλο και σπανιότερες οι αξιόλογες, ή έστω γλωσσικά ανεκτές μεταφράσεις. Αποφεύγοντας ν' αγγίξω καν το άλλο τεράστιο θέμα της δημοσιογραφικής μετάφρασης, μιλάω για τις λεγόμενες λογοτεχνικές μεταφράσεις, πεζά όλων των ειδών, από μυθιστορήματα έως δοκίμια, όλα όσα ζητούν και παραγγέλλουν οι εκδοτικοί οίκοι ελπίζοντας πάντα πως από τις ποσότητες των βιβλίων που τυπώνουν θα προκύψουν κάποιες «ποιότητες» στις εισπράξεις των ταμείων τους· εξάλλου, είναι γενικά γνωστό το ζήτημα του μεταφραστικού κόστους που αντιμετωπίζεται σαν το μόνο ελαστικό έξοδο στην έκδοση ενός βιβλίου.

Ωστόσο, το γενικά διαπιστωμένο χαμηλό επίπεδο των λογοτεχνικών μεταφράσεων δεν μπορεί να καταλογιστεί αποκλειστικά στις ανάγκες συμπίεσης του κόστους. Δεν είναι δηλαδή οι απλά χειρότεροι μεταφραστές που μεταφράζουν τα βιβλία.

Ποιοι όμως είναι στο σύνολό τους οι μεταφραστές;

Αν εξαιρέσουμε τους ελάχιστους δοκιμασμένους επαγγελματίες και κάποιους δόκιμους λογοτέχνες που σποραδικά μεταφράζουν, μέσα στο ίδιο πληθωρικό σύνολο θα βρούμε: σπουδαστές, και απόφοιτους ανώτερων και ανώτατων σχολών ξένων γλωσσών που στη συνέχεια μπορεί να εξελιχθούν σε διδάσκοντες ξένων γλωσσών σε διάφορα επίπεδα· λογοτέχνες που γνωρίζουν ή δεν γνωρίζουν ξένες γλώσσες· ελεύθερους σκοπευτές από διάφορες προελεύσεις.

Τώρα, κατά ποια λογική, κάποιος που μπορεί να διδάξει με περισσότερη ή λιγότερη επάρκεια μια ξένη γλώσσα, στο δημοτικό, στο γυμνάσιο, στα φροντιστήρια, ακόμη και σε ανώτατες σχολές, κάποιος που μπορεί να δουλέψει στον ιδιωτικό ή στο δημόσιο τομέα ως μεταφραστής ή διερμηνέας, είναι κιόλας κατάλληλος ν' αναλάβει τη μετάφραση ενός λογοτεχνικού κειμένου; Αυτό το ξέρει μόνο εκείνος που τους αναθέτει τη μετάφραση· που ίσως δεν ξέρει πως υπάρχουν πολλά επίπεδα γλωσσομάθειας, ούτε πως οι γλώσσες διδάσκονται αποσπασμένες από τις λογοτεχνίες τους· αλλά που πάντως ξέρει, πως κανείς δεν πρόκειται να ελέγξει το μεταφρασμένο κείμενο απέναντι στο πρωτότυπο, και ξέρει επίσης ότι κανείς δεν πρόκειται ν' ασχοληθεί με το θέμα της καταλληλότητας του μεταφραστή. Παράλογο αλλά συμβαίνει.

Αλλά το ακόμη πιο παράλογο και που δεν θα 'πρεπε να συμβαίνει είναι ότι το ερώτημα της καταλληλότητας ισχύει και για εκείνους

που η μεταφρασιολογία, δηλαδή ο θεωρητικός λόγος για τη μετάφραση γενικά και για τη λογοτεχνική μετάφραση ειδικότερα, περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της σχολής ή του κέντρου όπου φοιτούν.

Κι εδώ ας σημειωθεί ακόμα ότι σε κάποιες περιπτώσεις η φοίτηση συνοδεύεται από συστάσεις και σε εκδοτικούς οίκους καθώς οι υπεύθυνοι των προγραμμάτων υποστηρίζουν τη θέση ή τη διδασκαλία τους χρησιμοποιώντας όποιο κύρος ή μέσο πίεσης διαθέτουν για να βρίσκουν δουλειά στους σπουδαστές τους.

Πρόσκαιρη ικανοποίηση. Γιατί, αργά ή γρήγορα, ο εκδότης θα αντιληφθεί πως οι πραγματικές ή εικαζόμενες γνώσεις και η παρακολούθηση των προσφερόμενων μεταφραστικών και μεταφρασεολογικών προγραμμάτων δεν αποτελούν κανενός είδους εγγύηση αν ο μεταφραστής δεν γνωρίζει, με την έννοια ότι δεν μπορεί να χειριστεί, τα ελληνικά. Δεν γνωρίζω ελληνικά, σημαίνει πως δεν έχω λεξιλόγιο, συντακτικό, γραμματική, δεν έχω καταλάβει τις εκφραστικές δυνατότητες της γλώσσας μου, τους μύριους όσους τρόπους για να γράψω ή να πω, να «μιλήσω» (κατά Σκαρτσή) «τα πράγματα».

Βέβαια, η γνώση της ελληνικής γλώσσας και γραμματείας δεν απαιτείται σαν προϋπόθεση σε κανένα από τα προσφερόμενα προγράμματα φοίτησης.

Διαφορετικά τίθεται το ερώτημα για τους **λογοτέχνες** μεταφραστές όταν η καλή γλωσσική ποιότητα της μετάφρασης καλύπτει υπερερμηνείες, παραλείψεις, παραποιήσεις του πρωτότυπου, με δυο λέξεις, μεταφραστική ανεπάρκεια.

Το πρόβλημα που με άλλο τρόπο συμβάλλει στη γενικότερα προβληματική, δεν είναι καινούργιο. Κατά καιρούς έχουν συζητηθεί αλλά και αποσιωπηθεί ακόμα και ακραίες περιπτώσεις λογοτεχνών που μεταφράζουν κείμενο από διάφορες ξένες γλώσσες, γνωρίζοντας μόνο **μία**: παλιότερο τα γαλλικά, ύστερα τα αγγλικά.

Η ιδιότητα του λογοτέχνη δεν σημαίνει και ποτέ δεν σήμαινε αναγκαστικά πως το μεταφρασμένο και κατά τα άλλα στρωτό κείμενο αντιστοιχεί στο πρωτότυπο· πως η μετάφραση δεν είναι εικονική και πως ο αποτυχημένος μεταφραστής-λογοτέχνης πρέπει να διαχωριστεί από τους άλλους τους δήθεν, ή εικονικούς μεταφραστές, σπουδαστές ή ακόμα και διδάσκοντες των ποικίλων σχολών, που η παραγωγή τους καταλήγει στη σύσταση μιας εικονικής ξένης λογοτεχνίας με αποκρουστικά χαρακτηριστικά που πιο πέρα θα δούμε.

Αλλά τότε, ποιος είναι ο μη εικονικός, ο πραγματικός, δηλαδή ο επαρκής, ίσως ο άριστος μεταφραστής;

Τα προβλήματα της σημερινής μεταφραστικής πραγματικότητάς μας δεν επιτρέπουν καμιά ασισοδοξία και δεν λύνονται καταλογίζοντας σε εκδότες και μεταφραστές ευθύνες που οπωσδήποτε τους ανήκουν, **που είναι ωστόσο ουσιαστικά δευτερογενείς** γιατί το μεγάλο ανακάταμα προκλήθηκε όταν αλόγιστα, βιαστικά, αυτάρεσκα μεταφέρθηκαν στα «καθ' ημάς» έτοιμα πρότυπα (μοντέλα) που είχαν προκύψει μες από μακροχρόνιες εξελίξεις σε άλλες χώρες με πολύ διαφορετική συγκρότηση και υποδομές.

Οι σχολές, οι θεωρίες και η πράξη της μετάφρασης όπως τη συναντάμε σήμερα στην Ευρώπη κατακτήθηκαν με κόπους αιώνων. Αμέτρητες ζωές γραφιάδων αναλώθηκαν στην αντιγραφή, τον σχολιασμό και την απόδοση κειμένων από μια σ' άλλη γλώσσα:

Από τα ελληνικά στα λατινικά κι αργότερα στις ομιλούμενες γλώσσες είναι η μια από τις μεταφραστικές διαδρομές.

Στον 5^{ον} αιώνα ο Βοήθιος ήξερε ακόμα ελληνικά. Οι Σκότοι, όπως ονομάζονται οι Ιρλανδοί μοναχοί των μοναστηριών που ίδρυσε ο Σαιν Πάτρικ στον 5^{ον} αιώνα, γνωρίζουν ακόμα ελληνικά· κι όταν, στον 8^{ον}-9^{ον} αιώνα εξορμούν στην ηπειρωτική Ευρώπη διδάσκουν στοιχεία ελληνικών μαζί με τα λατινικά, στα ξακουστά μοναστήρια που ιδρύουν στο Saint Gall, στο Reichenau ή στη Fulda.

Στον 9^ο αιώνα ο Σκότος Εριγένης μεταφράζει Μάξιμο Ομολογητή, Διονύσιο Αρεοπαγίτη.

Σε αντίστροφη διαδρομή, οι ίδιοι Σκότοι μεταφέρουν, από ιρλανδικές λαϊκές διηγήσεις, **στα Λατινικά** την «*Navigatio Sancti Brendani*» (Πλεύση του Αγίου Μπρένταμ) που θα μεταφραστεί στη συνέχεια ως το τέλος του Μεσαίωνα στις ομιλούμενες γλώσσες, αρχαία γερμανικά, ιταλικά, γαλλικά, καταλανικά ή πορτογαλικά.

Μια άλλη διαδρομή, στην Ισπανία, πηγαίνει από τα εβραϊκά και τα αραβικά στα λατινικά κι αργότερα κατευθείαν στις ομιλούμενες γλώσσες.

Άλλοι πάλι μεταφραστικοί δρόμοι πηγαίνουν από το Βυζάντιο στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη· κι υπάρχουν ακόμα αμέτρητες μεταφραστικές ανταλλαγές ανάμεσα στις ίδιες τις ομιλούμενες γλώσσες.

Τα μοναστήρια λειτουργούν ταυτόχρονα ως κέντρα θρησκευτικά

και εστίες μεταβίβασης της διαθέσιμης γνώσης. Η αντιγραφή συντηρεί το υλικό της μάθησης ενώ η πρόσβαση σ' αυτό εξασφαλίζεται με τη μετάφραση, από την απλή ανάγνωση έως τον πλήρη χειρισμό και την θεωρητική ερμηνευτική που οδηγεί στην παραγωγή νέων κειμένων.

Γύρω από τις μονές δημιουργούνται σχολές, τα κολέγια, και μες απ' αυτά ιδρύονται σχεδόν ταυτόχρονα ύστερα από το 1200 τα Πανεπιστήμια του Παρισιού και της Οξφόρδης καθώς και της Παλένθια και της Σαλαμάνκα στην Ισπανία. Η μετάφραση με τη διπλή μορφή της πρακτικής εξάσκησης και του θεωρητικού σχολιασμού αποτελούσε μέρος αναπόσπαστο της γνώσης εφ' όσον οι διδασκόμενοι που μιλούσαν τις κατά τόπους μεσαιωνικές γλώσσες έπρεπε να χειρίζονται τα λατινικά, τη γλώσσα της γνώσης. Τα ελληνικά που υποχωρούσαν προοδευτικά στη Δύση, ύστερα από το σχίσμα του 9^{ου} αιώνα, εξαφανίστηκαν σχεδόν ολοκληρωτικά από τον 12^ο μέχρι την Αναγέννηση. Χαρακτηριστικά, ο Ezra Pound που ανεξάρτητα από άλλες του επιδόσεις ήταν μέλος μελετητής μεσαιωνικών αρχείων, μνημονεύει σ' ένα από τα Cantos τον Φλωρεντινό άρχοντα που έψαχνε απεγνωσμένα να βρει κάποιον που θα μπορούσε να του διαβάσει ένα από τα σπάνια τότε ελληνικά χειρόγραφα. Όπως γνωρίζουμε, οι όροι ανατρέπονται και η ελληνική γλώσσα με την άμεση πρόσβαση που προσφέρει στα αρχαία ελληνικά γράμματα γνωρίζει μέρες δόξας στους αιώνες που θα ακολουθήσουν.

Αντίστοιχα διαμορφώνονται οι κλασσικές πανεπιστημιακές σπουδές.

Η μετάφραση, κατά το μέτρο που οι ομιλούμενες γλώσσες εκτοπίζουν τα λατινικά αλλάζει στόχο. Χρήσιμη πάντα ως τρόπος ελέγχου της λατινομάθειας και της ελληνομάθειας των σπουδαστών, ο κύριος ρόλος της είναι πλέον η μεταφορά των αρχαίων κειμένων στις νέες γλώσσες. Εξακολουθεί να διδάσκεται με τη δοκιμασμένη μέθοδο της πρακτικής εξάσκησης, αλλά ο παλιός σχολιασμός και η ερμηνευτική έχουν αντικατασταθεί από νεότερες θεωρίες και τεχνικές και μ' αυτή τη μορφή επέζησε σχεδόν αναλλοίωτα στις περίφημες versions grèques ή versions latines των γαλλικών λυκείων, κι όπου αλλού διδάσκονται τα αρχαία γράμματα.

Μ' αυτά τα ελάχιστα κι ολότελα στοιχειώδη, ελπίζω να φάνηκε κάτι από τη μακριά ιστορία της μετάφρασης κι από τη συσσωρευ-

μένη πείρα που στηρίζει τη σημερινή διδασκαλία και τις φυσιολογικές προσαρμογές της στα νέα δεδομένα που δημιουργούνται από τα μέσα του 20ου αιώνα, και είναι τα εξής:

Η άνοδος των νέων Επιστημών του Ανθρώπου

Οι εξελίξεις στην Επικοινωνία

Οι νέες τεχνολογίες

Οι κρατικές πολιτισμικές παρεμβάσεις

Για το θέμα που μας απασχολεί τα σημεία συνάντησης και συνέργειας έχουν ασύγκριτα μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τις διαχωριστικές γραμμές.

Οι εξελίξεις στο χώρο των Επιστημών του Ανθρώπου ανοίγουν νέους ορίζοντες στη μεταφρασεολογία (θεωρητικό λόγο περί της μετάφρασης) πέρα από την ταξινόμηση υλικού και τεχνικών, τη διατύπωση γενικών αρχών και την εξέταση της ιστορίας της μετάφρασης.

Η μεταφρασεολογία μπορεί πια να συσταθεί ως ιδιαίτερη μάθηση, να χρησιμοποιεί όσες μεθόδους από άλλες μαθήσεις όπως η ψυχολογία ή η κοινωνιολογία κρίνει κατάλληλες για τη θεμελίωση της μεταφραστικής πράξης, ή για να αναλύσει το αποτέλεσμα της, το μεταφρασμένο κείμενο ως κείμενο ή γλωσσικό γεγονός σε σχέση με το πρωτότυπο· ο μεταφρασιολόγος μπορεί να επιλέξει αν θα προσεγγίσει τα κείμενα ως σημειολόγος, δομιστής, αποδομιστής ή όπως αλλιώς.

Το τι απ' όλα αυτά περνάει στη διδασκαλία είναι, καθώς θα δούμε, θέμα πραγματικό της κάθε σχολής και συνδέεται άμεσα με τις εξελίξεις που σημειώνονται σ' όλους τους χώρους, από την ταξιδιωτική έκρηξη των δεκαετιών '70 και '80 μέχρι τις διεθνείς οργανώσεις, οργανισμούς, διοργανώσεις που ξεφυτρώνουν ασταμάτητα, ή την απλή περιέργεια που έχει κάποιος να γνωρίσει ξένους πολιτισμούς ή να δει ξένες ταινίες.

Οι ολόένα αυξανόμενες ανάγκες της επικοινωνίας δημιουργούν νέους όρους στη διδασκαλία της μετάφρασης και στη σχέση θεωρίας-πράξης.

Η κατάρτιση του υποψήφιου μεταφραστή προσδιορίζεται πια από το είδος και το επίπεδο της γλωσσομάθειας που παρέχει η κάθε σχολή· ανάλογα προσδιορίζεται το είδος και το επίπεδο του θεωρητικού λόγου.

Βέβαια, κανείς δεν φαντάστηκε να διδάξει αποδομιστική των κει-

μένων σε σπουδαστές που αποβλέπουν στη διερμηνεία συνεδρίων- αλλά και κανείς δεν θα 'πρεπε να διδάσκει κανενός είδους μετάφραση σε σπουδαστές που δεν ξέρουν πώς να χειριστούν τη δική τους γλώσσα.

Δεν χρειάζεται, νομίζω, ν' ασχοληθούμε με τα αυτονόητα, όπως η χρήση των νέων τεχνολογικών μέσων και η συμβολή τους στη διδασκαλία και την πρακτική της μετάφρασης.

Μένει η τέταρτη και τελευταία κατηγορία νέων δεδομένων στον ευρύτερο χώρο όπου ασκούνται οι κρατικές παρεμβάσεις. Τα πράγματα δείχνουν, από καιρό τώρα, ότι τα κράτη όχι μόνο συνδέουν το κύρος και την προβολή τους με το πολιτισμικό κεκτημένο τους, αλλά επιδιώκουν πιο πέρα πολιτισμικές ή οικονομικές κατακτήσεις μες από την παραγωγή και προώθηση πολιτισμικών αγαθών. Ας περιοριστούμε στο πλαίσιο της Ενωμένης Ευρώπης του κοινού πολιτισμικού υπάρχοντος και της ισοτιμίας των γλωσσών για να δούμε πώς εκδηλώνεται η αυξημένη κρατική φροντίδα. Ανεξάρτητα από την διακηρυγμένη ισοτιμία των γλωσσών –και για διαφορετικούς βέβαια λόγους– τόσο τα κράτη με τις γλώσσες μεγάλης, όπως λέγεται, εμβέλειας όσο και τα άλλα, ενδιαφέρονται για τη διάδοση της γλώσσας τους. Καθώς εδραιώνεται η πεποίθηση πως η διάδοση μιας γλώσσας στηρίζεται μεταξύ άλλων και στη διάδοση της λογοτεχνίας της, ενεργούν ανάλογα, από κει ο νεολογισμός «πολιτική της μετάφρασης», που σημαίνει πολλά και διάφορα, πάντα στα μέτρα αυτού που την εφαρμόζει: Επιλογή βιβλίων, δηλαδή συγγραφέων για μετάφραση και προώθησή τους με πολλούς τρόπους, διμερείς ανταλλαγές, παρουσιάσεις, αναγνώσεις, προσκλήσεις σε συνέδρια, προτάσεις στα αρμόδια όργανα των Βρυξελλών, προτάσεις σε ξένους εκδότες με επιχορηγήσεις εκδόσεων κ.λπ. Η μεταφραστική πολιτική μπορεί να χαρακτηριστεί επιθετική όταν οι κρατικές λίγο πολύ επιλογές και προωθήσεις ξεπερνούν κάποια όρια, συνήθως κάτω από πιέσεις από την πλευρά πολιτικών, εκδοτών ή όποιων άλλων μπορούν να τις ασκήσουν.

Για να συμπληρωθεί η εικόνα των μεταφραστικών πραγμάτων στην Ευρώπη πρέπει ν' αναφέρω πως οι δοκιμασμένοι κι αναγνωρισμένοι μεταφραστές συσπειρώθηκαν σ' ενώσεις, για να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους καθώς το ενδιαφέρον για τις ξένες λογοτεχνίες, αυθόρμητο ή κατευθυνόμενο από τη διαφήμιση δημιουργούσε

νέες εκδοτικές και οικονομικές καταστάσεις, όπως η εμφάνιση της λεγόμενης λογοτεχνίας των αεροδρομίων και των «γυαλιστερών» περιοδικών που απασχολούσαν πλήθος αλεξιπτωτιστών μεταφραστών· αργότερα, όταν μέσα στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών θεσμών άρχισαν να εκδηλώνονται οι επιθετικές κρατικές πολιτικές, όλες μαζί οι Ενώσεις ίδρυσαν το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο των Ενώσεων Μεταφραστών επιδιώκοντας να διαφυλάξουν την ποιότητα τουλάχιστον των μεταφράσεων από πολλών ειδών αυθαιρεσίες· το μεταφραστικό τμήμα της Εταιρείας Συγγραφέων είναι μέλος ιδρυτικό του CEATL χάρη στο κύρος του Π. Ζάννα που για τους Ευρωπαίους μεταφραστές ήταν ο συνάδελφος που μετέφραζε Προυστ μέσα στη φυλακή της Χούντας.

Ένας άλλος τρόπος ομαδικής δραστηριοποίησης των μεταφραστών εκδηλώθηκε με την ίδρυση των Ευρωπαϊκών Κολλεγίων λογοτεχνικής μετάφρασης· το πρώτο στο Stralen της Γερμανίας, το 1978, στη συνέχεια στην Arles, στην Tarazona, στην Procida και αλλού. Στα κέντρα αυτά δοκιμασμένοι κι αναγνωρισμένοι μεταφραστές συγκατοικούν, συζητούν μεταξύ τους ή και με τους μεταφραζόμενους συγγραφείς θεωρητικά και πρακτικά προβλήματα· εργάζονται, ομαδικά ή μόνι τους, αλλά πάντα με διαθέσιμη βοήθεια από τους άλλους και από τα άφθονα λεξικά και τα ηλεκτρονικά μέσα. Στο Stralen πρωτοπαρουσιάστηκε από τον Torhaver η ιδέα για «Αρχεία Διαφάνειας» των μεταφράσεων που σημαίνει ότι ο μεταφραστής κρατάει κάτι σαν ημερολόγιο της δουλειάς του, αποθηκεύοντας στον υπολογιστή όλα τα λεκτικά αχνάρια, από την πρώτη αμυδρή σκέψη ως την τελική επιλογή.

Αντίθετα, ή μάλλον διαφορετικά από τις ανώτατες ή ανώτερες σχολές, τα κολλέγια των μεταφραστών στηρίζονται πιο πολύ στη συνεργασία και την ανταλλαγή γνώσεων και πείρας. Τοποθετούν την καταγωγή τους στο Τολέδο του 13^{ου} αιώνα όπου ο Αλφόνσος 10ος της Καστίλης και Λεόν, ο επονομαζόμενος «σοφός» συγκέντρωσε μεταφραστές για να αναλάβουν τη συγγραφή στην ομιλούμενη γλώσσα της Καστίλλης, ενός τεράστιου έργου με τον τίτλο «Grande e General Estoria» (μεγάλη γενική – παγκόσμια δηλαδή – ιστορία) «χρησιμοποιώντας όλες τις πηγές, κλασικές, ανατολικές, εβραϊκές και χριστιανικές» όπως μας πληροφορεί η εισαγωγή. Τα κολλέγια αποτελούν μιαν ακόμη δικλείδα ασφαλείας για την ποιό-

τητα των μεταφράσεων αλλά και για την επιλογή των βιβλίων επειδή οι σοβαροί εκδότες εμπιστεύονται την κρίση και την ακεραιότητά τους.

Άμεσο αποτέλεσμα της συντονισμένης δραστηριοποίησης των μεταφραστών στη Γαλλία, ήταν να καθιερωθεί το 1990 στο Ινστιτούτο Αγγλικών Σπουδών Charles V (του Πανεπιστημίου Paris VII) το πρώτο Πτυχίο Επαγγελματικής Μετάφρασης (DEES).

Η μετάφραση βρίσκεται παντού στις ρίζες όλων των λογοτεχνιών της Ευρώπης. Διδάχτηκε παντού όπου διδάχτηκαν οι αρχαίες γλώσσες: στις μεσαιωνικές μονές και τα κολλέγια της Δύσης όπως και στα Βυζαντινά μοναστήρια, μόνο που για μας η παράδοση διακόπηκε και τώρα ορμάμε αμέριμνοι κι ανεύθυνοι σαν νάταν δυνατόν να πατήσουμε στην κορφή της σκάλας μ' ελικόπτερο — σαν νάταν δυνατόν να καταργηθούν με αποφάσεις και διαταγές σκαλοπάτια που δεν ξηλώνονται χωρίς συνέπειες. Αποκτήσαμε λοιπόν ποικίλους διδάσκοντες και διδασκόμενους την μετάφραση που αυτοαναγορεύονται μεταφραστές λογοτεχνίας. Ασκούμε μεταφραστική πολιτική. Επιδοτούμε ξένους εκδότες, φιλοξενούμε συνέδρια, συγγραφείς, κριτικούς, ξοδεύουμε αλόγιστα και περιμένουμε κάποιες ολοένα ματαιωμένες επιτυχίες. Τώρα, αν η διδασκαλία κρίνεται από τα αποτελέσματά της — και πώς αλλιώς; — τα μεταφρασμένα στην ελληνική γλώσσα βιβλία μιλούν από μόνα τους: χιλιάδες τυπωμένες σελίδες όπου δεν διακρίνεται διαφορά ύφους από συγγραφέα σε συγγραφέα αλλ' ούτε καν το χέρι διαφορετικού μεταφραστή, σαν όλες να 'χαν γραφτεί από ένα μόνο, το ίδιο πάντα πρόσωπο, στην ίδια ισοπεδωτική, αδιάφορη, ανούσια γλώσσα με τις ίδιες πάντα, συντακτικές, γραμματικές, λεξιλογικές αγκυλώσεις. Οι ελάχιστες μεταφράσεις που ξεχωρίζουν γίνονται από ανθρώπους που δεν πρόλαβαν ν' απολαύσουν τα αγαθά μιας τέτοιας διδασκαλίας.

Σημειώνω στο περιθώριο ότι στο σχολείο που εγώ γνώρισα όταν ακούγαμε αρχαίο θέμα ή έκθεση ιδεών, άλλοι δυσφορούσαν άλλοι βαριόντουσαν κι άλλοι τρέμαν όμως όλοι γράφαμε χωρίς εκείνες τις ασυναρτησίες, τις ανορθογραφίες και τη λεξιλογική φτώχεια που βλέπουμε σήμερα σε δευτεροβάθμια, ακόμη και τριτοβάθμια γραπτά. Ίσως κάποια σκαλοπάτια υπήρχαν ακόμη, σκεβρωμένα ίσως κι άχαρα μπρος στα γυαλιστερά εισαγόμενα πρότυπα. Προς τι λοιπόν τα συνέδρια, τα σεμινάρια, οι ημερίδες, οι εσπερίδες, ο σαματάς γύρω

από τη μετάφραση, τα αναμασήματα από τις τελευταίες θεωρίες όταν στην πράξη γίνεται ολοφάνερη η έλλειψη βασικών πρώτων στοιχείων; πώς θ' αναπληρώνονταν τα κενά; Ίσως με εντακτικά παράλληλα μαθήματα ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας· με παραδείγματα από δόκιμες μεταφράσεις· με λιγότερη θεωρία και περισσότερη πράξη ή, καλύτερα, με μόνο τόση και όση θεωρία μπορεί να προκύψει αβίαστα μες από την πράξη ώσπου κάποτε να καταστεί δυνατό να μιλήσουμε ουσιαστικά και για τα δυο.

Προσπάθησα ως τώρα να ερευνήσω το θέμα της λογοτεχνικής μετάφρασης όπως εμφανίζεται γύρω μας με τους όρους μιας αντίθεσης ανάμεσα σε θεωρία και πράξη. Αν, όπως ελπίζω, έγιναν αντιληπτές οι αιτίες που εμποδίζουν τη διαμόρφωση επαρκών μεταφραστών, μπορούμε πια να προχωρήσουμε τη συζήτηση και να δούμε την αντίθεση σε διαφορετικό επίπεδο. Αναγκαστικά θα μεταφερθούμε σε χώρους απαλλαγμένους από τα δικά μας αδιέξοδα, όχι όμως κι από τις εντάσεις ανάμεσα σ' αυτούς της θεωρίας και τους άλλους της πράξης. Να πούμε, ανάμεσα στα Πανεπιστήμια αφενός και τα μεταφραστικά κολλέγια αφετέρου; Μα και στα ίδια τα κολλέγια η συζήτηση εξακολουθεί. Να πούμε πως ανακυκλώνεται το παλιό ερώτημα, αν γεννιέται ή διδάσκεται ο μεταφραστής; Που θα σήμαινε, στη δεύτερη περίπτωση ό,τι η θεωρητική κατάρτιση από μόνη της θα έφτανε για να μετατρέψει π.χ. έναν τέλειο φιλόλογο σε άριστο μεταφραστή λογοτεχνίας, αλλά δεν θα εξηγούσε πώς συμβαίνει ένας μη φιλόλογος να ενεργεί πρακτικά ως σημειολόγος, δομιστής ή αποδομιστής χωρίς να έχει τίποτ' απ' αυτά τα θεωρητικά διδαχτεί, που σημαίνει ότι ο μεταφραστής μαθαίνει μεταφράζοντας και τούτο είναι ακριβώς η απάντηση στο πολύ πιο ουσιαστικό ερώτημα: τι και πώς μαθαίνει ο μεταφραστής;

Στο Υ της Ιλιάδας συναντάμε στον στίχο για τον ποταμό «ον Ξάνθον καλέουσι θεοί άνδρες δε Σκάμανδρον» όταν ο Όμηρος αναγνωρίζει ένα **πρωτότυπο** στη γλώσσα των θεών και μια **μετάφραση** στη γλώσσα των ανθρώπων. Αναρωτιέμαι, και νομίζω πως έχουμε το δικαίωμα να σκεφτούμε ότι η δουλειά του ποιητή που ακούει στη γλώσσα των θεών, των πουλιών ή των αγγέλων ή ακόμα των βουβών βράχων κι ολόκληρης εκείνης της αμίλητης ανθρωπότητας, ένα **κείμενο** που μόνο αυτός αναγνωρίζει και προσπαθεί να το μεταφέρει σε

μια γλώσσα που γνωρίζουν όλοι, δεν διαφέρει και τόσο πολύ από τη δουλειά του μεταφραστή.

Ή μήπως, ο γνήσιος μεταφραστής με το γνωστό πάθος του για τις λέξεις –φυσικό ή επίκτητο– δεν έμαθε πώς λέγεται η μετάφραση σε 3-4 γλώσσες; Traduction από το μετά το λέγω. Translation από το μετά και φέρω. Στα Λατινικά, έχουμε τα translatio και traduco (μετά και φέρω, από γλώσσα σε γλώσσα αλλά και διακομίζω, διαβιβάζω κ.λπ.). Όσο για το αρχαίο ελληνικό «μεταφράζω», στον Όμηρο το συναντάμε στη μέση φωνή στο Α της Ιλιάδας «Ταύτα μεταφρασσόμεθα το αύτις» με την έννοια σκέπτομαι κάτι μετά, ή από κοινού με κάποιον. Στην ενεργητική φωνή, «μεταφράζω» σημαίνει παραφράζω, **ερμηνεύω** σ' άλλο ύφος, εξηγώ, δηλαδή όλα όσα δεν πρέπει να κάνει ο επαρκής μεταφραστής. Το σημερινό «μεταφράζω» αποδίδεται σ' αρχαία με το «μεταφέρω» όμως το ίδιο ρήμα στη Ρητορική, σημαίνει μεταβάλλω τη σημασία μιας λέξης, δηλαδή χρησιμοποιώ τη ρητορική μεταφορά.

Έχει επικρατήσει να θεωρείται η μεταφορά ο κατεξοχήν ποιητικός τρόπος. Αν και διαφωνώ, κι έχω εξηγήσει αλλού γιατί, δεν μπορώ να μην σημειώσω την παρουσία της λέξης στα δυο διαφορετικά λεκτικά περιβάλλοντα: της ποίησης από τη μια, της μετάφρασης από την άλλη. Σύγχυση, σύμπτωση ή τι άλλο;

Ο θεωρητικός της μετάφρασης θα μπορούσε εδώ να βοηθήσει παρατηρώντας ότι η λεγόμενη «ποιητική μεταφορά» μένει κατά μεγάλο μέρος ανεξέλεγκτη ως προς τις πηγές της, ενώ ο μεταφραστής **μεταφέρει** στις λέξεις της γλώσσας του ένα κείμενο κιόλας γνωστό σε άλλη γλώσσα και η δουλειά, του μπορεί κάθε στιγμή να παραβληθεί με το κείμενο – πηγή, να ελεγχθεί λέξη προς λέξη, φράση προς φράση και να κριθεί η επάρκειά της. Ωστόσο αυτά συχνά τα παραβλέπει ο μεταφραστής και μάλιστα ο μεταφραστής – ποιητής που είναι εκ προοιμίου ο καταλληλότερος για τη μετάφραση της ποίησης αλλά εύκολα αποτυχαίνει, ακριβώς από έλλειψη μεταφραστικής μεθόδου και θεωρητικής κατάρτισης.

Γενικότερα, η θεωρητική κατάρτιση θα βοηθήσει τον μεταφραστή της λογοτεχνίας τις στιγμές εκείνες ή στη φάση εκείνη που μέσα στην πασίγνωστη μοναξιά του θ' αναδιπλωθεί και θα ρωτήσει: Τι επιδιώκω; Ποια η σχέση μου με το κείμενο-αποτέλεσμα της μεταφραστι-

κής μου πράξης; Ποια είναι τελικά η φύση της δουλειάς μου; Και τούτα, ελάχιστα διαφέρουν από τα όσα ρωτάει –όταν ρωτάει– ο ποιητής.

Τελειώνοντας, ελπίζω πως κατάφερα κάπως να διαφανεί στη σύγκλιση θεωρίας και πράξης η μορφή του επαρκούς μεταφραστή που κατά τα άλλα είναι και δεν μπορεί παρά να ορίζεται ως δημιουργός λογοτεχνίας και μάλιστα, δημιουργός με ιδιαίτερα αυξημένες ευθύνες.

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

Το πρόβλημα της μετάφρασης του ελεύθερου στίχου: Η ελληνική εμπειρία

Η ομιλία μου απορρέει από την αίσθησή μου ότι υπάρχει ένα πρόβλημα στις μεταφράσεις ποιημάτων στα ελληνικά τα τελευταία εξήντα χρόνια (δεν ξέρω αν το πρόβλημα είναι γενικότερο· αν υπάρχει και στις ξένες μεταφραστικές φιλολογίες). Η αίσθηση αυτή μου δημιουργήθηκε από μια παρατήρηση: διαβάζοντας τις μεταφράσεις στα ελληνικά των ποιημάτων σε ελεύθερο στίχο (αυτών που ονομάζουμε νεότερικά ποιήματα) και συγκρίνοντάς τες με τις μεταφράσεις των έμμετρων ποιημάτων που γίνονταν κατά τις εποχές της έμμετρης ποίησης (δηλαδή πριν το 1930), διακρίνει κανείς μια ποιοτική πτώση της νεότερης μετάφρασης. Οι μεταφράσεις των «παραδοσιακών» έμμετρων ποιημάτων από «παραδοσιακούς» μεταφραστές είναι καλύτερες.

Παρότι η παρατήρηση του φαινομένου που προσπαθώ να περιγράψω πηγάζει από τις δικές μου απόψεις για τη μετάφραση της ποίησης, πιστεύω ότι η ύπαρξή του μπορεί να διαπιστωθεί και αντικειμενικότερα: από ανθρώπους, δηλαδή, που η μεταφραστική τους θεωρία δεν είναι η ίδια με την δική μου, οι οποίοι θα εξέταζαν συγκριτικά τη μεταφραστική παραγωγή των δύο εποχών.

Ποια είναι τα στοιχεία που δείχνουν ότι όντως έχουμε μια πτώση της ποιότητας της ποιητικής μετάφρασης από την εποχή της εισόδου του μοντερνισμού στην Ελλάδα έως σήμερα; Πιστεύω ότι δεν χρειάζεται να μιλήσουμε για στοιχεία αλλά για στοιχείο. Για ένα γεγονός που, για όσους μελετούν προσεκτικά τα μεταφραστικά μας πράγματα, αποδεικνύει του λόγου μου το αληθές. Το γεγονός αυτό είναι η μείωση της ποιητικότητας των εν λόγω μεταφράσεων. Διαβάζοντάς τες αισθανόμαστε ότι είναι αναλογικά λιγότερο ποιητικές σε σύγκριση με το πρωτότυπό τους από όσο οι παλαιότερες μεταφράσεις της έμμετρης ποίησης.

Η αιτία αυτής της μείωσης της ποιητικότητας είναι, πιστεύω, το γεγονός ότι οι νεότερες μεταφράσεις είναι περισσότερο πιστές στο γράμμα του πρωτοτύπου από ό,τι οι παλαιότερες- ότι δηλαδή οι μεταφραστές της εποχής του ελεύθερου στίχου ενδιαφέρονται να αποδώ-

σουν πιστά τα σημαινόμενα των λέξεων πολύ περισσότερο από όσο να αποδώσουν πιστά και την σχέση των σημαινόμενων με τα σημαίνοντά τους, δηλαδή από όσο να μεταφράσουν ολόκληρη τη λέξη, όπως συνέβαινε με τους μεταφραστές της εποχής της έμμετρης ποίησης. Και ακόμη ενδιαφέρονται να αποδώσουν πιστά τη σχέση του σημαινόμενου μιας λέξης με τα σημαινόμενα των λέξεων που την περιβάλλουν περισσότερο από όσο να αποδώσουν πιστά τη σχέση ολόκληρης της λέξης με ολόκληρα τα συμφραζόμενά της. Θέλω να πω το εξής: προϋπόθεση (ή, αν θέλετε, αποτέλεσμα) της μεταφραστικής πρακτικής της εποχής της έμμετρης ποίησης ήταν η μετάφραση και της μορφής του στίχου και της μορφής του ποιήματος, πράγμα που δεν συμβαίνει ή συμβαίνει σε πολύ μικρότερο βαθμό με τις μεταφράσεις της εποχής του ελεύθερου στίχου.

Αυτό είναι, πιστεύω, το κύριο χαρακτηριστικό των ποιητικών μεταφράσεων της δικής μας εποχής: ότι αναπαράγουν λιγότερο- για την ακρίβεια, συμμεταφράζουν λιγότερο μαζί με το «περιεχόμενο» του ποιήματος (ή δεν συμμεταφράζουν καθόλου)- το «περιέχον» του, τη μορφή του.

Ποιο είναι το αίτιο αυτής της παραμέλησης, ή καλύτερα της ατομίας της μορφής στο κείμενο της μετάφρασης; Πιστεύω ότι είναι το γεγονός πως η μορφή των ποιημάτων του ελεύθερου στίχου είναι πιο δύσκολο να προσδιοριστεί από ό,τι η μορφή των έμμετρων ποιημάτων. Και είναι πιο δύσκολο, γιατί είναι πιο δύσκολο να προσδιοριστεί ο ρυθμός τους.

Στην έμμετρη ποίηση ο ρυθμός ενός ποιήματος καθορίζεται ως έναν βαθμό από το μέτρο, το οποίο, παρότι βρίσκεται στην επιφάνεια, αποτελεί τη βάση του ποιήματος. Ο ποιητής έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει το μέτρο με τέτοιον τρόπο, ώστε να διαμορφώσει μια κίνηση των στίχων που να υπερβαίνει την κίνηση του μετρικού τους βαδίσματος- η οποία ωστόσο ποτέ δεν χάνεται, αλλά είναι αισθητή μέσα στην πλουσιότερη κίνηση που η ίδια προκαλεί και η οποία είναι αποτέλεσμα της αρμονικής διάταξης του πλούτου των λέξεων και των φράσεων που περιέχουν οι στίχοι. Για να το πούμε απλούστερα: ο ρυθμός ενός ποιήματος είναι αποτέλεσμα της συνενέργειας τεσσάρων στοιχείων: α. του μετρικού ρυθμού των στίχων, β. του συντακτικού ρυθμού των φράσεων, γ. του προσωδιακού αποτελέσματος που παράγεται από τη συγχώνευση της ενέργειας που εκλύουν οι

αποκλίσεις από τον μετρικό και τον συντακτικό ρυθμό, και δ. του λεκτικού πλούτου -συγκινησιακού και ηχητικού- των φράσεων. Ο μετρικός ρυθμός είναι το συγχωνευμένο αποτέλεσμα της συνενέργειας της γενικής μορφής του μέτρου (λ.χ. ιαμβικό, τροχαϊκό) και της συγκεκριμένης χρήσης του σε ένα ποίημα, η οποία καθορίζεται από τον αριθμό, τη θέση και την ένταση των μετρικών τόνων στους στίχους του. Οι αποκλίσεις του συντακτικού ρυθμού είναι αποτέλεσμα των πύσεων που ασκούν στη συντακτική τάξη των φράσεων οι ανάγκες του μετρικού ρυθμού. Ο ρυθμός λοιπόν των έμμετρων ποιημάτων εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής χρησιμοποιεί το μέτρο, από την ικανότητά του να επεξεργάζεται μία προϋπάρχουσα προσωδιακή τάξη.

Στην ποίηση του ελεύθερου στίχου αυτή η προϋπάρχουσα τάξη δεν υπάρχει. Ο ποιητής πρέπει να βρει τρόπο να συνθέσει τον ρυθμό του χωρίς αυτήν. Έχει την ελευθερία να κινήσει τη γλώσσα όπως θέλει. Επειδή όμως η ποίηση είναι λόγος ρυθμικός, η υπέρτατη μορφή της ρυθμικής χρήσης της γλώσσας (για να παραφράσω τον γνωστό ορισμό του I.A. Richards), ο ποιητής πρέπει μέσα από αυτήν την ελευθερία του να οικοδομήσει μια πειθαρχία, για την ακρίβεια μιαν αρμονία, που θα του επιτρέψει να συνθέσει έναν ρυθμό. Γιατί η ποίηση, όπως λέει και ο Σεφέρης, είναι αρμονικός λόγος, αρμονικός με την έννοια της εναρμόνισης όχι μόνο των συγγενικών και όμοιων στοιχείων του λόγου αλλά και των αντίθετων στοιχείων του: μια σύνθεση ομοφωνιών και αντιφωνιών που λειτουργεί με τον τρόπο μια ρυθμισμένης συγχορδίας. Στην περίπτωση της ποίησης του ελεύθερου στίχου, όπου δεν υπάρχει η στήριξη του μέτρου (το οποίο είναι η συλλογική κωδικοποίηση ρυθμών πολλών ατομικών ποιητών, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί σε μια κοινωνία λιγότερο ανομοιογενή από τη δική μας), η συγχορδία αυτή λειτουργεί με τον τρόπο μιας ατομικής συναρμόνισης των στοιχείων, δηλαδή μια συγχορδίας την οποία ο κάθε ποιητής πρέπει να συνθέσει μόνος του.

Είναι ο ρυθμός σ' ένα ποίημα –τόσο της έμμετρης όσο και της ελεύθερης προσωδίας- αυτό που μας δίνει τη σφραγίδα της προσωπικότητας του ποιητή. Θα έλεγα τη γενική σφραγίδα της προσωπικότητάς του, ή καλύτερα τη σφραγίδα της γενικής προσωπικότητάς του. Γιατί βέβαια ούτε και τον ρυθμό του ελεύθερου στίχου θα πρέπει να τον φανταστούμε ως κάτι το απόλυτα ατομικό και προσωπικό, αφού

ο ελεύθερος στίχος στην ουσιαστικότερη σύστασή του δεν μπορεί να παραχθεί χωρίς τη χρήση και ορισμένων στοιχείων της έμμετρης προσωδίας. Αυτό που είναι απόλυτα ατομικό και προσωπικό σε ένα ποίημα και αποτελεί την ειδική σφραγίδα της προσωπικότητας του ποιητή είναι η απόληξη του ρυθμού, που είναι ο τόνος του ποιήματος.

Αυτό που θέλω να πω είναι ότι ο ποιητής του ελεύθερου στίχου για να δημιουργήσει τον ρυθμό του ποιήματός του (ο οποίος δεν μπορεί να παραχθεί, αν δεν στηρίζεται σε κάποιο είδος «μέτρου»), πρέπει να φτιάξει το δικό του μέτρο, το ατομικό του μέτρο, που είναι διαφορετικό από το μέτρο του έμμετρου στίχου, το οποίο είναι κάτι προϋπάρχον και κοινόχρηστο. Και επειδή το «μέτρο» του ελεύθερου στίχου είναι προσωπικό και όχι κοινόχρηστο, προϊόν ατομικής και όχι συλλογικής βούλησης, δηλαδή κάτι κατασκευασμένο ad hoc και όχι εκ των προτέρων, ο ρυθμός ενός ποιήματος σε ελεύθερο στίχο είναι δυσκολότερο να προσδιοριστεί –και ως εκ τούτου να αναπαραχθεί κατά τη μετάφραση– από ό,τι ο ρυθμός της έμμετρης ποίησης.

Όπως λοιπόν μέτρο και ρυθμός δεν είναι το ίδιο στον έμμετρο ποιητικό λόγο (δύο ποιήματα γραμμένα με το ίδιο μέτρο δεν έχουν τον ίδιο ρυθμό), έτσι και στην ποίηση του ελεύθερου στίχου ο ρυθμός στηρίζεται σε ένα είδος προσωδιακής οργάνωσης, η οποία δεν ταυτίζεται με την εξωτερική τάξη του στίχου (που είναι κυρίως η τάξη του συντακτικού ρυθμού του), αλλά είναι κάτι εσωτερικότερο – κάτι που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια του στίχου και που απαιτεί αυξημένη ποιητική αντίληψη για να το προσδιορίσει κανείς. Για τον λόγο αυτό και ο ρυθμός του ελευθερόστιχου ποιήματος, ο οποίος απορρέει από αυτή την εσωτερικότερη τάξη, είναι δυσκολότερα προσδιορίσιμος από τον ρυθμό του έμμετρου ποιήματος.

Και όχι μόνο αυτό. Γίνεται δυσκολότερος και ο προσδιορισμός των στοιχείων που ενώνουν το ποίημα του ελεύθερου στίχου με τα ευρύτερα συμφραζόμενά του (μορφικά, εθνικά), με τα οποία το ποίημα συνδιαλέγεται τώρα μέσα από στρώματά του βαθύτερα από εκείνα μέσα από τα οποία διαλέγεται το έμμετρο ποίημα. Με άλλα λόγια, το ποίημα του ελεύθερου στίχου μεταφράζεται δυσκολότερα από ό,τι μεταφράζεται το έμμετρο.

Παρ' όλα αυτά ο ελεύθερος στίχος, επειδή δεν υπάρχει το ορατό μέτρο, μπορεί να μας δώσει την ψευδαίσθηση ότι είναι ευκολότερα

μεταφράσιμος. Μας δίνει αυτήν την ψευδαίσθηση, γιατί μας κάνει να πιστέψουμε ότι ο ρυθμός του απορρέει μόνο από τη συντακτική του τάξη.

Αυτή η ψευδαίσθηση και η ενθαρρυνόμενη, εξαιτίας της απουσίας του μέτρου, πιστότητα προς τα σημαινόμενα των λέξεων, δηλαδή προς το γράμμα του ποιήματος, είναι, πιστεύω, εκείνο που έκανε τους μεταφραστές μας της νεοτερικής εποχής να μειώσουν το ενδιαφέρον τους για την πιστότητα προς το πνεύμα του. Και είναι, πιστεύω, η μείωση της πιστότητας προς το πνεύμα, εκείνο που επέφερε τη μείωση της ποιητικότητας στη νεοτερική μας μετάφραση και την ως εκ τούτου ποιοτική πτώση της.

Η σύγκριση των πριν το 1930 μεταφράσεών μας της ποίησης με τις μετά το 1930 μας οδηγεί σε ορισμένες παρατηρήσεις:

Η πρώτη παρατήρηση είναι ότι η έμμετρη ποιητική μορφή υποχρέωνε τους μεταφραστές της πριν την εμφάνιση του μοντερνισμού εποχής να παίρνουν εκείνες τις μεταφραστικές πρωτοβουλίες που αποτελούν την απαραίτητη προϋπόθεση της μετάφρασης της ποίησης. Καθώς ήταν αδύνατο να μείνουν πιστοί στα σημαινόμενα του πρωτοτύπου χωρίς να διαρρήξουν ή να μεταβάλουν το μέτρο του –και συνεπώς και τον ρυθμό του–, οι μεταφραστές αυτοί έκριναν απαραίτητο ότι έπρεπε να λιώσουν τα σημαινόμενα και να ξαναπλάσουν το λιωμένο υλικό με τα σημαίνοντα της δικής τους γλώσσας και με τα μετρικά δεδομένα της δικής τους ποιητικής παράδοσης. Έπρεπε δηλαδή, όταν η παράδοσή τους δεν περιείχε τη στιχουργική μορφή του πρωτοτύπου, να μεταφράσουν και τη μορφή του ποιήματος: να μεταπλάσουν το πρωτότυπο ποίημα σε μια μορφή της δικής τους παράδοσης αντίστοιχη με τη μορφή του πρωτοτύπου (η λέξη αντιστοιχία είναι εδώ σημαντική). Απεναντίας οι νεοτερικοί μεταφραστές (με ελάχιστες εξαιρέσεις) δεν μεταφράζουν κατ' αντιστοιχίαν. Μεταφράζουν κατ' εξωτερικήν πανομοιοτυπίαν.

Η δεύτερη παρατήρηση είναι ότι η κατ' εξωτερικήν πανομοιοτυπίαν μετάφραση των σε ελεύθερο στίχο ποιημάτων επέδρασε και στη μετάφραση των «παλαιών» έμμετρων ποιημάτων. Έτσι τα τελευταία εξήντα χρόνια παρατηρείται το φαινόμενο έμμετρα και ομοιοκατάληκτα ποιήματα των πριν το 1930 εποχών να μεταφράζονται σε ελεύθερο στίχο και ανομοιοκατάληκτα με συχνότητα πολύ μεγαλύτερη από ό,τι προηγουμένως και με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες (ενώ οι πριν

το 1930 παρόμοιες μεταφράσεις συνήθως δήλωναν ότι είναι «κατά λέξη» και αποσκοπούσαν απλώς στην απόδοση του «περιεχομένου» του ποιήματος).

Η τρίτη παρατήρηση είναι ότι την σε ελεύθερο στίχο μετάφραση των έμμετρων ποιημάτων στη νεότερη εποχή φαίνεται να ενθαρρύνει και το γεγονός ότι οι ποιητές και οι μεταφραστές του ελεύθερου στίχου δεν είναι ασκημένοι στο να γράφουν σε έμμετρο στίχο. Αυτός είναι, πιστεύω, ο κύριος λόγος για τον οποίο αδυνατούν ή δυσκολεύονται να προσδιορίσουν την εσωτερικότερη προσωδιακή τάξη των ξένων ποιημάτων σε ελεύθερο στίχο. Είναι ευνόητο, άλλωστε, ότι δεν μπορεί κανείς να γράψει καλό ελεύθερο στίχο, αν δεν είναι σε θέση να γράψει καλόν έμμετρο.

Η τέταρτη παρατήρηση είναι η διαπίστωση ενός παράδοξου: ότι ο ελεύθερος στίχος, παρά την ελευθερία που έδωσε στην ποιητική προσωδία, κατέληξε, στην Ελλάδα τουλάχιστον, σε μια συντηρητική μεταφραστική πρακτική, θα έλεγα σε μια μεταφραστική ανελευθερία, αφού αυτοπεριοριστική και στερητική είναι στη μετάφραση της ποίησης η πιστή προσκόλληση στο γράμμα.

Η σύγκριση λοιπόν της μεταφραστικής μεθόδου των παλαιότερων μεταφραστών με τη μέθοδο των νεότερων (για την ακρίβεια, με την έλλειψη μεθόδου των νεότερων) δείχνει ότι κάτι σημαντικό έχει συμβεί στην ιστορία της ελληνικής ποιητικής μετάφρασης. Κάτι που θα πρέπει να το μελετήσουμε. Τα όσα είπα παραπάνω είναι μία πρώτη προσπάθεια ανίχνευσης και περιγραφής του φαινομένου.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Γ. ΠΕΤΑΛΑΣ

Το μεσαιωνικό λατινικό έπος *Waltharius Manufortis*

Το λατινικό έπος *Waltharius manufortis* (*Walther ο χεροδύναμος*) γράφτηκε κατά τον Θ' ή τον Γ' αι. στη μονή Skt. Gallen της Αλαμαννικής Ελβετίας από κάποιον μοναχό ονόματι πιθανώς Ekkehard. Το υπόβαθρό του είναι, κατά τα φαινόμενα, ένα χαμένο αλαμαννικό ηρωικό άσμα, οι ήρωες του οποίου ανήκουν στον γερμανικό επικό κύκλο που σχετίζεται με τις Μεγάλες Μεταναστεύσεις των Λαών. Το πνεύμα, καθώς και το περιεχόμενο του πρωταρχικού αυτού άσματος μπορεί να ανασυσταθεί εν τινι μέτρω βάσει των αποσπασμάτων του αγγλοσαξονικού *Waldere* (Θ' αι.). Η ιστορία την οποίαν αφηγείται το *Waltharius* έχει συνοπτικά ως εξής:

Ο Walther, γιος του βασιλιά της Ακουϊτανίας Alpher, έχει σταλεί από τον πατέρα του όμηρος στην αυλή του Αττίλα — εκεί ανατρέφεται με πριγκιπικές τιμές, ασκείται στην τέχνη των όπλων και μεγαλώνοντας γίνεται ο μεγαλύτερος πολέμαρχος του βασιλιά των Ούννων (τους οποίους το έπος ονομάζει συνήθως Αβάρους). Ο Αττίλας κρατάει επίσης ομήρους τον Hagen, συγγενή του βασιλιά των Φράγκων Gunther, καθώς και τη Hildegund, κόρη του βασιλιά Herrich και προορισμένη να γίνει αργότερα γυναίκα του Walther¹. Ο δύο νεαροί ήρωες συνδέονται φιλικά και γίνονται αδερφοποιοί. Ο Hagen δραπετεύει πρώτος· λίγο αργότερα ο Walther και η Hildegund τον μιμούνται και φεύγουν κλέβοντας ένα μεγάλο μέρος από τον αμύθητο θησαυρό του Αττίλα. Καθ' οδόν προς την Ακουϊτανία, το ζευγάρι περνάει κοντά από τη Worms, πρωτεύουσα του Gunther. Σε κάποιο δύσβατο πέρασμα των Βοσγίων, ο Walther κοιμάται κατάκοπος, ενώ η μνηστή του επαγρυπνει· θα τον ξυπνήσει, όταν βλέπει μακριά να σηκώνεται σκόνη από άλογα. Πρόκειται για τον βασιλιά των Φράγκων που εποφθαλμιά τον θησαυρό και επικεφαλής δώδεκα ιπποτών —μεταξύ των οποίων και ο Hagen— βαδίζει κατά του Walther. Ο Hagen είναι δύσθυμος, διότι βρίσκεται προ ενός διλήμματος συνηθέστατου στα γερμανικά έπη: αν πολεμήσει, προδίδει τον παλαιό εν όπλοις σύντροφό του· αν πάλι αρνηθεί, προδίδει τον βασιλιά του. Ό,τι και να επιλέξει, ισοδυναμεί με φριχτή και ατιμωτική επιπορκία, με παραβίαση της γερμανικής μέπεσας (*triuwe/fides*). Για να αποφύγει μια άσκοπη αιματοχυ-

σία, ο Walther προτείνει στον Gunther να του δώσει εκατό χρυσά βραχιόλια, ο άπληστος όμως βασιλιάς αρνείται. Επανειλημμένως επιχειρεί ο Hagen, που γνωρίζει άριστα τη σπάνια ρώμη του φίλου του και βλέπει πόσο απρόσιτο είναι το σημείο που τούτος είναι οχυρωμένος, να μεταπειθεί τον βασιλιά του. Εκείνος όχι μόνον αγνοεί τις συνετές συμβουλές του πιστού βασσάλου, αλλά και τον αποκαλεί θρασύτατα δειλό. Προσβεβλημένος ο Hagen, πηγαίνει στον απέναντι λόφο, απ' όπου παρακολουθεί τη μάχη καθισμένος στην ασπίδα του. Μη θέλοντας μάλιστα να προδώσει τον φίλο του, δεν θα παρέμβει, ούτε όταν εκείνος σκοτώνει τον ανηψιό του. Ο ηράκλειος Walther εξοντώνει έτσι, έναν-έναν, όλους τους πολεμιστές του Gunther. Τότε ο γελοίος βασιλιάς –που μέχρι τη στιγμή εκείνη ήταν κι' αυτός θεατής της μάχης– καλεί τον Hagen να τον βοηθήσει. “Δεν σηκώνω όπλο κατά του φίλου μου”, λέγει αυτός. “Άλλωστε και συ δεν είπες ότι είμαι δειλός” — Την ανάγκη φιλοτιμίας ποιούμενος, ο Gunther επιτίθεται. Ο Hagen, ξέροντας καλά ότι ο βασιλιάς δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα, αναγκάζεται να τον βοηθήσει: ο Gunther χάνει το πόδι του, ο Walther το δεξί χέρι και ο Hagen το δεξί του μάτι. Η μάχη αναγκαστικά τελειώνει και η κόρη περιποιείται τις πληγές των τριών πολεμιστών που ανταλλάσσουν πειράγματα για τα φοβερά τους τραύματα. Κατόπιν το ζεύγος με τον θησαυρό συνεχίζει το ταξίδι του προς την Ακουϊτανία

Αυτό που εκπλήσσει, εκ πρώτης όψεως, είναι το γεγονός ότι ένας μοναχός κατέγραψε ένα δημόδες ηρωικό άσμα. Η Εκκλησία τη Δύσης έβλεπε με καχυποψία τα τραγούδια αυτά, καθώς και τους αιδούς που τα έψαλλαν, όπως ακριβώς και η Εκκλησία της Ανατολής. Υπήρχαν ωστόσο και εξαιρέσεις: ο ιστοριογράφος Einhart στο κεφ. 29 του *Βίου του Αυτοκράτορα Καρλομάγνου (Vita Karoli Magni Imperatoris)* αναφέρει τα εξής:

Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriae que mandavit².

(Επίσης «ο Καρλομάγνος» έβαλε να καταγράψουν αρχαιότατα ειδωλολατρικά άσματα, τα οποία έψαλλαν τους άθλους και τους πολέμους των παλαιών βασιλιάδων, για να τα παραδώσει στις επόμενες γενιές.)

Καλόγεροι του μοναστηριού της Fulda καταγράφουν επίσης, περί το 800, σε παλαιά υψηλή γερμανική γλώσσα (Althochdeutsch) το

Άσμα του Hildebrand (Hildebrandslied), από το οποίο σώζονται σήμερα 69 στίχοι. Το *Waltharius* και το *Άσμα του Hildebrand* είναι τα παλαιότερα μέχρι σήμερα σωζόμενα γερμανικά έπη. Ας δούμε όμως εν συντομία το περιεχόμενο του τελευταίου, καθώς εκεί παρουσιάζε-ται με σαφήνεια το αρχαϊκό γερμανικό ηρωικό πνεύμα:

Κυνηγημένος από τον Otacher (Οδόακρο), ο βασιλιάς Dietrich (Θευδέριχος) αναγκάζεται να εγκαταλείψει τον θρόνο του και να ζητήσει άσυλο στην αυλή των Ούννων. Μαζύ φεύγει και ο γηραιός πολέμαρχος Hildebrand, δάσκαλος της τέχνης των όπλων στην αυλή του Dietrich: έτσι επιβάλλει το καθήκον του υποτελούς προς τον ιεραρχικά ανώτερο άρχοντα. Φεύγοντας, ο Hildebrand αφήνει πίσω τη γυναίκα του και τον Hadubrand, τον νεογέννητο γυιο του. Μετά από τριάντα χρόνια, ο Dietrich εισβάλλει με τον στρατό του στο βασίλειο του Otacher· επικεφαλής του αντίπαλου στρατού είναι ο γυιος του Hildebrand· ενώ όμως ο πατέρας αναγνωρίζει το παιδί του και προσπαθεί να αποτρέψει την ολέθρια μονομαχία, ο γυιος είναι αμετάπειστος. Έχει ακούσει ότι ο πατέρας του είναι προ πολλού νεκρός και θεωρεί τα λόγια του γέροντα πολεμιστή απατηλά. Δεν διστάζει μάλιστα να τον προσβάλλει βάνασα, αποκαλώντας τον “δόλιο Ούννο”. Καθώς ο διάλογος διαμειβεται μπροστά στους δύο στρατούς, η μονομαχία γίνεται αναπόφευκτη, διότι ο Hildebrand, όπως όλοι οι ήρωες των γερμανικών επών, οφείλει πάνω απ’ όλα να υπερασπίσει την τιμή του, την υπόστασή του, δηλ. ως ανθρώπου. Έτσι, αφού μάταια έχει εξορκίσει τον θεό Irmin, δηλ. τον Wotan-Odin³, τον Άρη της γερμανικής μυθολογίας, να σταματήσει τη μάχη, ετοιμάζεται να πολεμήσει με τον γυιο του, αναφωνώντας:

“welaga nu, waltant got, wewurt skihit!” (στ. 69)

(“Αλοιμόνο, παντοδύναμε θεέ, ολέθρια μοίρα συντελείται!”)

Το υπόλοιπο χειρόγραφο έχει χαθεί. Την τραγική εν τούτοις έκβαση του έπους διασώζει μεταγενέστερο σκανδιναβικό κείμενο. Η μοίρα, πραγματική Άτροπος, ωθεί τους πιο εκλεκτούς ήρωες σε τραγικά διλήμματα και συγκρούσεις. Αφού το κλέος είναι η υπέρτατη αξία, η εκδίκηση της τιμής που έχει τρωθεί γίνεται, κατά συνέπειαν, απόλυτο καθήκον και η παράλειψή της –για συγγνώμη δεν γίνεται, εννοείται, λόγος– ισοδυναμεί με δειλία και ατιμία. Οι μαινόμενοι,

κατά το πρότυπο του θεού Wotan, πολεμιστές δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν δόλο, να καταφύγουν στη μαγεία, να μεταμορφωθούν σε λυκανθρώπους, ανθρώπους-αρκούδες ή ανθρώπους-ταύρους. Συχνά η τερατώδης ρώμη τους οφείλεται στην αιμομεικτική γέννησή τους, καθώς πιστεύεται ότι κατ' αυτόν τον τρόπο κληρονομούν τον ηρωισμό της οικογένειας από δύο πλευρές· συχνά είναι άτρωτοι ή έχουν μαγικές πανοπλίες που κανένα όπλο δεν μπορεί να πλήξει και υπερφυσικά ξίφη, ικανά να κόψουν στα δυο αμόνια ή βράχους από γρανίτη. Ο φόνος ή η κλοπή δεν καταδικάζονται ηθικά, έστω και αν ο δράστης άρχεται αυτός χειρών αδίκων και δεν εγκληματεί για να εκδικηθεί· αρκεί βέβαια να είναι μέχρι παραλογισμού γενναίος. Η σύνεση, αντίθετα, λίγο απέχει από του να εξομοιωθεί με τη δειλία. Στο παλαιό γαλλικό *Άσμα του Ρολάν* (*Chanson de Roland*), ο ήρωας –μόνο και μόνο για να εξασφαλίσει το καλό όνομα και την υστεροφημία– δεν θα διστάσει να αντιμετωπίσει με είκοσι χιλιάδες γενναίους Φράγκους τετρακόσιες χιλιάδες Σαρακηνούς, γνωρίζοντας εν τούτοις καλά ότι οδηγεί τον στρατό αλλά και τον εαυτό του σε βέβαιο θάνατο.

* * *

Πάνω σ' ένα αντίστοιχο υπόβαθρο παρεμβαίνει ο μοναχός συγγραφέας του *Waltharius* και το αλλοιώνει δραστικά. Το πρωταρχικό προφορικό έπος με τη ρευστή, λογοτυπική του μορφή μεταφράζεται σε λατινικό εξάμετρο. Τρόπος του λέγειν δηλαδή, αφού η μετάφρασή είναι πρώτ' απ' όλα διασκευή. Ο μοναχός διαθέτει γερή κλασική παιδεία: δανείζεται όλους του σχεδόν τους στίχους αλλά και σκηνές ολόκληρες από την *Θηβαΐδα* του Στατίου, τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, το βιβλικό έπος του Ιουβέγκου (Δ' αι.), και πάνω απ' όλα, την *Αινειάδα*, καθώς και την *Ψυχομαχία* του χριστιανού Προυδεντίου. Τούτο όμως δεν σημαίνει ότι το έργο του είναι κάποια δουλική αντιγραφή των αρχαίων προτύπων, χωρίς πρωτοτυπία και πνοή. Όπως παρατηρεί ο Gregor Vogt-Spira⁴ η *imitatio*, η μέχρις υπερβολής δηλ. μίμηση των αρχαίων διδασκάλων ήταν απολύτως αποδεκτή και θεμιτή κατά τη μεσαιωνική εποχή. Άλλωστε ο συγγραφέας συχνά χρησιμοποιεί το υλικό που αντλεί από την αρχαία γραμματεία για να περιγράψει καταστάσεις εντελώς διαφορετικές. Το παρακάτω από-

σπασμα είναι διαφωτιστικό· οι Φράγκοι προσπαθούν να τραβήξουν με ένα σκοινί τον Walther που βρίσκεται ψηλότερα, σε ένα δυσπρόσιτο βράχο, εκείνος όμως αντιστέκεται ακλόνητος σα βελανιδιά:

*Clamorem Franci tollunt saltusque resultat,
Obnixique trahunt restim simul atque vicissim,
Nec dubitat princeps tali se aptare labori.
Manarunt cunctis sudoris flumina membris.
Sed tamen haec inter velut aesculus astitit heros,
Quae non plus petit astra comis quam Tartara fibris,
Contempnens omnes ventorum immota fragores. (στ. 996-1002)*

*(Οι Φράγκοι κραυγάζουν και το δάσος αντηχεί,
Τραβάνε γερά πότε όλοι μαζί, πότε εναλλάξ,
Μόνον ο βασιλιάς δεν καταδέχεται να τους βοηθήσει.
Ρυάκια ιδρώτα έτρεχαν απ' όλα τα μέλη τους.
Αλλά ο ήρωας κρατούσε γερά σα βελανιδιά,
Που απλώνεται τόσο προς τ' άστρα με τα κλαδιά της,
Όσο και προς στα Τάρταρα με τις ρίζες,
Αψηφώντας ακλόνητη τη μάνητα των ανέμων.)*

Η σκηνή αυτή είναι παρμένη ασεβέστατα από την *Αινειάδα*: μόνο που εκεί πρόκειται για τον Αινεία, που σαν βελανιδιά και αυτός, αντιστέκεται στις ερωτικές προκλήσεις της Διδούς!

Προηγουμένως ο πανέξυπνος και φιλοπαίγμων μοναχός έχει αποκαλέσει ειρωνικά τον τοξότη Werinhard, τον τρίτο από τους Φράγκους που επιτίθεται στον Walther, απόγονο του ομηρικού Πανδάρου:

*Tertius en Werinhardus abit bellumque lacessit,
Quamlibet ex longa generatus stirpe nepotum,
O vir clare, tuus cognatus et artis amator,
Pandare, qui quondam iussus confundere faedus
In medios telum torsisti primum Achivos. (725-729).
(Και να που, τρίτος, ο Werinhard σηκώθηκε και τον
προκάλεσε σε μάχη,
Απόγονός σου, αν και μακρινός,*

*Ω ένδοξε άνδρα, συγγενής σου και εραστής της τέχνης σου,
Πάνδαρε, που όταν διατάχτηκες να παραβιάσεις τις σπονδές,
Πρώτος το βέλος τόξευσες ανάμεσα στους Αχαιούς.)*

Ένας άλλος πάλι πολεμιστής του βασιλιά των Φράγκων φέρει το όνομα Ελευθέριος, έχει όμως γερμανικό προσωνύμιο:

*Nonus Eleuthir erat, Helmnod cognomine dictus. (στ. 1008)
(Ένατος ήταν ο Ελευθέριος, επωνομαζόμενος και Helmnod.)*

Σε πολλά σημεία, εξ άλλου, ο Walther ονομάζεται αρχαιοπρεπέστατα Alpharides, αν και το όνομα του πατέρα του, γερμανικό και παγανιστικό στο έπακρο, σημαίνει “άρχοντας των βραχχάδων”, των δαμώνων δηλ. του ύπνου!

Όπως παρατηρεί ο Gregor Vogt-Spira, η συμμετρία των επεισοδίων είναι θαυμαστή· εξίσου όμως περίπλοκο και έντεχνο είναι και το παιχνίδι με προσδοκίες που δημιουργούνται στον αναγνώστη για να διαψευστούν κατόπιν, καθώς και με ασήμαντες εκ πρώτης όψεως λεπτομέρειες, των οποίων οι συνέπειες φαίνονται πολύ αργότερα⁵. Έτσι η αποστροφή προς τους αναγνώστες, “fratres”, καθώς και οι αναφορές στην κατά τον Ισίδωρο Σεβίλλης διαίρεση της γης σε τρεις ηπείρους μάς προετοιμάζουν για κάποιο θεολογικό κείμενο και όχι για μια ηρωική περιπέτεια, όπου τα χρονικά και γεωγραφικά δεδομένα είναι συνήθως ασαφή:

*Tertia pars orbis, fratres, Europa vocatur,
Moribus ac linguis varias et nomine gentes
Distinguens cultu, tum relligione sequestrans.
Inter quas gens Pannoniae residere probatur,
Quam tamen et Hunos plerumque vocare solemus. (στ. 1-5)*

*(Το τρίτο μέρος του δίσκου της γης, αδελφοί, ονομάζεται
Ευρώπη,
Και χωρίζει πολλούς λαούς κατά τα ήθη, τις γλώσσες και τα
ονόματά τους,
Αλλά επίσης και κατά τη φορεσιά και τη θρησκεία.)*

*Ανάμεσα σ' αυτούς το γένος της Παννονίας είναι πασίγνωστο
για τον αριθμό των κατοίκων του,
Τους οποίους συνηθίζουμε κυρίως να αποκαλούμε Ούννους.)*

Οι στίχοι 313 κ.ε. αφηγούνται την επιστροφή του Walther –που είναι ο μεγαλύτερος πολέμαρχος του Αττίλα– μετά από μια νικηφόρα μάχη. Αντί όμως για τον αναμενόμενο παραδοσιακό θρίαμβο, οι πολεμιστές γυρίζουν ο καθένας στο σπίτι του. Ο ήρωας πηγαίνει στο παλάτι και οι μαθητευόμενοι ιππότες σπεύδουν να τον βοηθήσουν να αφιππεύσει· όταν όμως τον ρωτούν πώς πήγε η μάχη, εκείνος απαντάει λακωνικά, διότι είναι κουρασμένος. Και ενώ θα έπρεπε κανονικά να παρουσιαστεί επίσημα μπροστά στον θρόνο, αυτός πηγαίνει στην κάμαρά του, όπου τον περιμένει η Hildegund, για να συζητήσουν για την επικείμενη απόδρασή τους. Κατά τα επικά ειωθότα, θα έπρεπε να τον κεράσει κρασί η κόρη· προς έκπληξή μας όμως, της το ζητάει εκείνος με λόγια μελοδραματικά και στομφώδη:

*Illic Hiltgundem solam offendit residentem.
Cui post amplexus atque oscula dulcia dixit:
“Ocius huc potum ferto, quia fessus anhelo”. (στ. 221-223)
(Εκεί συνάντησε τη Hildegund να κάθεται μόνη.
Αφού την αγκάλιασε και τη φίλησε γλυκά, είπε:
“Φέρε μου γρήγορα να πιω, διότι αισθμαίνω κατάκοπος.”)*

Ακόμη πιο αντιεπική είναι η επόμενη σκηνή, στην οποίαν ο Walther ζητάει από τη Hildegund να φτιάξει παπούτσια για τη μακρά πορεία που τους περιμένει:

*“Inde quater binum mihi fac de more coturnum,
Tantundemque tibi patrans imponito vasis:
Sic fors ad summum complentur scrinia labrum”. (στ. 268-270)
(“Φτιάξε μου επίσης και τέσσερα ζευγάρια φτηνά παπούτσια,
Κι’ άλλα τόσα για σένα και βάλτα στις αποσκευές.
Τότε τα σεντούκια θα είναι γεμάτα μέχρι απάνω”).*

Το αιφνίδιο αυτό πέρασμα από το έπος στο μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται από τον Alois Wolf ως “συνειδητό, βίαιο μπόλιασμα και έντεχνη στρέβλωση των επικών προτύπων”⁶.

Εντελώς αντίθετος με τις επικές συμβάσεις είναι ο τελικός ακρωτηριασμός των τριών πολεμιστών, που –άδικα εκ πρώτης όψεως– τίθενται σε ίση μοίρα. Για μια φορά ακόμα, ο τόνος από μελοδραματικός γίνεται ξαφνικά γκροτέσκος. Ο βασιλιάς Gunther, μην μπορώντας πια να σταθεί όρθιος, κείτεται κατάχαμα, ο χεροδύναμος Walther έχει χάσει την παλάμη του, ενώ ο Hagen μαζί με το μάτι έχει χάσει και έξι δόντια. Τη φρικαλέα αυτή εικόνα έρχονται να συμπληρώσουν τα ειρωνικά σχόλια του μοναχού, που αποκαλεί τα ακρωτηριασμένα μέλη insignia (παράσημα):

*Postquam finis adest, insignia quemque notabant:
Illic Guntharii regis pes, palma iacebat
Waltherii nec non tremulus Haganonis ocellus.
Sic sic armillas partiti sunt Avarenses! (στ. 1401-1404)*

*(Αφού όλα είχαν πια τελειώσει, ένα παράσημο έδειχνε τον
κάθε πολεμιστή:
Καταγής βρισκόταν το πόδι του βασιλιά Gunther,
η παλάμη του
Walther και το μάτι του Hagen, που σπαρταρούσε ακόμη⁷.
Έτσι μοίρασαν μεταξύ τους τα βραχιόλια των Αβάρων!)*

Οι τρεις ανάπηροι δέχονται τις περιποιήσεις της Hildegund που τους κερνάει κρασί και κοροϊδεύουν φιλικά ό ένας τον άλλον για τις φριχτές πληγές τους· η αματηρή περιπέτεια κλείνει απροσδόκητα σε κλίμα ιλαρότητας. Κατά τον M. Wehrli, το ποίημα αποτελεί έτσι τυπικό δείγμα της κωμικής λογοτεχνικής παραγωγής των Βενεδικτινών μοναχών την οποίαν χαρακτηρίζει η hilaritas⁸. Κατά την Gretel και τον Wolfgang Hecht, τα χοντροκομμένα αυτά κωμικά στοιχεία προαναγγέλλουν ήδη το πνεύμα της Spielmannsdichtung, της ποίησης των Γερμανών πλανόδιων αοιδών, αντίστοιχων των Γάλλων τροβαδούρων⁹.

* * *

Ο μοναχός συγγραφέας του *Waltharius* δεν θα ήταν βέβαια δυνατόν να μείνει ανεπηρέαστος από τη θεολογική του παιδεία. Το ποίημα τού δίνει την ευκαιρία να ψέξει ανθρώπινα ελαττώματα και αμαρτίες, μερικές από τις οποίες, για το ηρωικό γερμανικό παγανιστικό πνεύμα, μπορεί να ήταν και αρετές. Όπως παρατηρεί ο Gregor Vogt-Spira¹⁰, οι μονομαχίες του Walthar με τους πολεμιστές του Gunther είναι δανεισμένες από την *Ψυχομαχία* του Προυδεντίου· κατά τρόπο αλληγορικό, ο ήρωας ενσαρκώνει κάθε φορά μία *virtus*, ενώ ο αντίπαλός του το αντίστοιχο *vitium*.

Παρά την πολεμική του δεινότητα, ο Walthar παρουσιάζεται από τον ποιητή ως ταπεινόφρων. Η ηθικοπλαστική όμως τούτη περιγραφή, υπερβολική και γεμάτη διδακτισμό, δίνει στον αναγνώστη την αίσθηση του βεβιασμένου και του επίπλαστου. Η παρακάτω σκηνή είναι χαρακτηριστική· βλέποντας τους εχθρούς να έρχονται, ο ήρωας καθησυχάζει την τρομοκρατημένη Hildegund και προς στιγμήν μιλάει περιφρονητικά γι' αυτούς. Αμέσως όμως μετανοεί και παρακαλεί τον Θεό να τον συγχωρήσει:

*Haec ait atque oculos tollens effatur ad ipsam:
“Non assunt Auares hic, sed Franci nebulones,
Cultores regionis et” -en galeam Haganonis
Aspicit et noscens iniunxit talia ridens:
“Et meus hic socius Hagano collega vetermus”.
Hoc heros dicto introitum stationis adibat,
Inferius stanti praedicens sic mulieri:
“Hac coram porta verbum modo iacto superbum:
Hinc nullus rediens uxori dicere Francus
Praesumet se impune gazae quid tollere tantae”.
Necdum sermonem complevit, humotenus ecce
Corruit et veniam petiit, quia talia dixit. (στ. 554-565)*

*(Μετά από αυτά τα λόγια, της είπε σηκώνοντας τα μάτια:
“Τούτοι εδώ δεν είναι Άβαροι, αλλά παλιάνθρωποι Φράγκοι,
Κάτοικοι της περιοχής και” – να που αντίκρυσε ξαφνικά το
κράνος του Hagen
Και, αναγνωρίζοντάς το, πρόσθεσε γελώντας:
“Εκεί είναι και ο φίλος μου ο Hagen, ο παλιός μου
σύντροφος”.*

*Αφού μίλησε έτσι, ο ήρωας πήγε στην είσοδο της κρυψώνας
Και είπε στην κόρη, που στεκόταν πιο χαμηλά, τα εξής:
“Μπροστά σ’ αυτήν την πύλη λόγια αλαζονικά θα πα:
Ποτέ Φράγκος δεν θα τολμήσει, γυρνώντας σπάτι, να πει στη
γυναίκα του
‘Οτι άρπαξε ατιμώρητος κάτι από τον μεγάλο θησαυρό’.
Δεν είχε καλά-καλά τελειώσει τα λόγια του, και να που έπεσε
Καταγής, ζητώντας συγχώρεση, επειδή καυχήθηκε έτσι.)*

Και πάλι άβυσσος χωρίζει εδώ τον Walther από τους ήρωες των γερμανικών αλλά και των παλαιών γαλλικών επικών τραγουδιών, για τους οποίους η αλαζονεία είναι αναπόσπαστο στοιχείο, όχι απλώς της συμπεριφοράς, αλλά και της ίδιας τους της υπόστασης: θεωρείται άλλωστε στοιχείο υψηλοφροσύνης, έστω και αν φτάνει μέχρι τον έσχατο εξευτελισμό του αντιπάλου. Η στιγμιαία τούτη σαδιστική χαρά τυφλώνει τον αλαζόνα, που αδυνατεί να σταθμίσει τις ολέθριες συνέπειες της πράξης του: το θύμα της προσβολής, διαπνεόμενο ακριβώς από την ίδια ηρωική και αλαζονική στάση, εξωθείται στην πιο ακραία εκδίκηση, χρησιμοποιώντας θεμιτά αλλά και αθέμιτα μέσα, αφού η υπεράσπιση της τιμής που έχει τρωθεί θεωρείται απόλυτο καθήκον και η παράλειψή της όνειδος. Χαρακτηριστικό είναι εξ άλλου ότι στο αγγλοσαξονικό *Waldere* (απ. β', στ. 14-31), η παραδοσιακή επική καυχησιολογία μένει ως έχει και δεν συνοδεύεται από λόγια μετάνοιας.

Στην προσπάθειά του να εμφανίσει τον Walther ως υπόδειγμα χριστιανού πολεμιστή, ο ποιητής και πάλι υπερβάλλει, καθώς τον παρουσιάζει σχεδόν εντελώς απαλλαγμένο από εκδικητικά αισθήματα. Τονίζει ότι η λυσσαλέα αντίστασή του στους ιππότες του Gunther είναι απλώς και μόνον νόμιμη άμυνα, που δεν προσκρούει στην ευαγγελική ηθική, και ανάμεσα στις αρετές που του αποδίδει είναι και η συμπόνια: βλέποντας τον Hagen –που ακόμα παρακολουθεί τις συγκρούσεις– θλιμμένο, επειδή ο ξεροκέφαλος και παράτολμος ανηψιός του ετοιμάζεται να μπει στη μάχη, ο Walther παρεμβαίνει και προσπαθεί και αυτός να αποτρέψει τον νεαρό με συνετά λόγια:

*Waltharius, licet alonge, socium fore maestum
Attendit, clamorque simul pervenit ad aures.*

*Unde incursantem sic est affatus equestrem:
“Accipe consilium, iuvenis clarissime, nostrum
Et te conservans melioribus utere fatis.
Desine, nam tua te fervens fiducia fallit!
Heroum tot cerne neces et cede duello,
Ne suprema videns hostes facias mihi plures”.* (στ. 878-885)

*(Ο Walther, αν και βρισκόταν μακριά, παρατήρησε ότι
ο σύντροφός του ήταν λυπημένος,
Και ταυτόχρονα οι γοερές κραυγές «του Hagen» έφτασαν
στ’ αυτιά του.*

Γι’ αυτό και είπε στον καβαλλάρη που εφορμούσε

τα παρακάτω λόγια:

*“Άκου τη συμβουλή μας, λαμπρό παλληκάρι,
Μη χαραμίσσεις τη ζωή σου, επιφύλαξέ της καλύτερη μοίρα.
Παράτα τα, γιατί η φλογερή σου αυτοπεποίθηση σε ξεγελάει!
Δες τα νεκρά κορμιά τόσων ηρώων και άφησε τη μάχη,
Και μη μου δημιουργήσεις, πεθαίνοντας, ακόμη
περισσότερους εχθρούς”.)*

Παρόμοιες συμβουλές απάδουν στο ηρωικό πνεύμα. Ο άπειρος και πεισματάρης, αλλά γενναίος πολεμιστής θα πληρώσει την αλαζονεία του με τη ζωή του· πολύ σκληρότερη, καθ’ ότι εξευτελιστική, θα είναι, όπως προαναφέραμε, η τιμωρία του βασιλιά, που εκτός από υπερόπτης είναι και θρασύδειλος.

Τα αμαρτήματα, ωστόσο, που ο συγγραφέας του *Waltharius* θέλει να καυτηριάσει, πολύ περισσότερο από τη *superbia*, είναι η φιλαργυρία και η οργή. Κατά τον Gregor Vogt-Spira, στο προφορικό έπος σκοπός του Gunther πρέπει να ήταν η αρπαγή της κόρης – με την οποία είχε συγγένεια– και η διάλυση της μνηστείας της με τον Walther. Όντως, στις γερμανικές παραδόσεις ο Gunther παρουσιάζεται πάντοτε ως Βουργουνδός, στο *Waltharius* όμως έχει μετατραπεί, παραδόξως, σε Φράγκο. Η κατάργηση του συγγενικού δεσμού μεταξύ της κοπέλλας – η Hildegund παραμένει Βουργουνδή– και του βασιλιά, οδηγεί συνακόλουθα και σε αλλαγή του λόγου της επίθεσης κατά του Walther: προσφορότερο κίνητρο γίνεται πια η αρπαγή του θησαυρού¹¹. Έτσι ήδη από την αρχή του ποιήματος, αιτία των δεινών που θα ακολουθήσουν θεωρείται η φιλαργυρία του Gunther. Στη μέση

των μαχών, σε κρίσιμο δηλ. σημείο της πλοκής, ο Hagen βγάζει ένα βίαιο λογύδριο εναντίον του ελαττώματος αυτού, που αρχίζει ως εξής:

*“O vortex mundi, fames insatiatus habendi,
Gurges avaritiæ, cunctorum fibra malorum!”* (στ. 857-858)

*(“Ω, στρόβιλε του κόσμου, ακόρεστη πλεονεξία,
Δίνη της φιλαργυρίας, ρίζα όλων των κακών!”)*

Αλλά και μετά το ολέθριο τέλος, διαβάζουμε τα ειρωνικά σχόλια του συγγραφέα για το πώς μοίρασαν οι τρεις ήρωες τα βραχιόλια των Αβάρων.

Το δεύτερο φοβερό ελάττωμα, το οποίο ο συγγραφέας στηλιτεύει, είναι η οργή και ενσαρκώνεται από τον Walther¹². Τούτο δεν πρέπει να μας ξενίσει, διότι ο ήρωας, όσο και να προσεγγίζει τη χριστιανική τελειότητα, παραμένει άνθρωπος και, επομένως, αμαρτωλός. Όταν, κατά την τελική μάχη, το σπαθί του σπάει, γίνεται έξαλλος και ο Hagen, εκμεταλλευόμενος τη στιγμιαία τούτη απώλεια της αυτοκυριαρχίας του αντιπάλου, καταφέρνει να του κόψει την παλάμη. Στα σχόλια του ο συγγραφέας (στ. 1376-1380) ερμηνεύει σαφώς τον τραυματισμό του Walther ως τιμωρία για το φοβερό αμάρτημα στο οποίο υπέπεσε. Σύμφωνα με τον Gregor Vogt-Spira η περιγραφή της τελικής μονομαχίας είναι κατά λέξιν δανεισμένη από την τρίτη αλληγορική μάχη της *Ψυχομαχίας* του Προυδεντίου, την αντιπαράθεση δηλαδή μεταξύ της Οργής (Ira) και της Υπομονής (Patientia)¹³. Και εδώ η απόκλιση από τις αρχαϊκές γερμανικές παραδόσεις είναι τεράστια, αφού σ' αυτές η οργή συνδέεται άρρηκτα με την ηρωική ιδιοσυγκρασία.

Επηρεασμένη από τη θεολογική παιδεία του συγγραφέα είναι και η εικόνα της Hildegund, που παρουσιάζεται ως ευαίσθητη και δειλή. Χαρακτηριστική είναι η αντίδρασή της, όταν μια λόγχη πέφτει μπροστά της:

Ipsa metu percussa sonum prompsit muliebrem (στ. 892)

(Κι' αυτή, τρομοκρατημένη, έβγαλε μία κραυγή, όπως θα έκανε κάθε γυναίκα!⁴.)

Αντιθέτως, στο πρώτο απόσπασμα του *Waldere*, η θαρραλέα και δυναμική κόρη εξωθεί τον ήρωα στη μάχη για να αποκτήσει δόξα εξοντώνοντας τους Βουργουνδούς¹⁵ ή να πεθάνει.

Παράδοση, καθ' ό τι προερχόμενη από μοναχό, είναι η περιγραφή των τρυφερών σκηνών του ζεύγους που γίνεται με απροσδόκητη λεπτότητα και χωρίς την παραμικρή σεμνοτυφία¹⁶.

* * *

Οι πάμπολλες κλασικές επιδράσεις που βρίσκουμε στο λατινικό έπος οδήγησαν ορισμένους μελετητές στο συμπέρασμα ότι το ποίημα αποτελεί απλώς και μόνον προϊόν της έμπνευσης του μοναχού συγγραφέα, ο οποίος δεν βασίστηκε σε κάποιο προϋπάρχον προφορικό άσμα. Εντελώς αντίθετη είναι η άποψη του Gregor Vogt-Spira, που θεμελιώνεται στην ευρύτατη διάδοση του θρύλου του Walther κατά τον Μεσαίωνα. Πέραν του αγγλοσαξονικού *Waldere*, αναφορές στον Walther υπάρχουν στο *Άσμα των Nibelungen (Nibelungenlied)*, στα γερμανικά έπη περί τον Dietrich von Bern, καθώς και στη σκανδιναβική *Σάγκα του Θευδέριχου (Thidrekssaga)* σώζονται επίσης αποσπάσματα από κάποιο έπος γραμμένο σε μέση υψηλή γερμανική γλώσσα (Mittelhochdeutsch), με κεντρικό ήρωα τον Walther. Στο παλαιό γαλλικό *Chanson de Roland* ο Gauthier de l' Hum (Walther των Ούννων) πολεμάει –αρτιμελής!– κατά των Σαρακηνών της Ισπανίας, έχει όμως ήσσανα ρόλο. Στο πολωνικό *Χρονικό του Boguphalus* (18' αι.) ο Walther παρουσιάζεται ως Πολωνός που αρπάζει την κόρη ενός Φράγκου βασιλιά. Στο περί το 1023 γραμμένο λατινικό ποίημα *Fecunda ratis (Γεμάτη σχεδία)* του μοναχού Egbert von Lüttich υπάρχει η κωμική αφήγηση (στ. 1717-1736) *De Walthero monacho brachas defendente (Περί του μοναχού Walther υπερασπίζοντος τη βράκα του)* την ίδια αφήγηση –με κάποιες παραλλαγές– βρίσκουμε, τέλος, και στο Β' βιβλίο (κεφ. 10-11) του *Χρονικού του Novalese*, που έχει γραφτεί την ίδια σχεδόν εποχή (περί το 1027).

Αν όμως η ύπαρξη του αρχικού προφορικού άσματος θεωρείται κατά τα φαινόμενα βέβαιη, ως προς το περιεχόμενό του μόνον υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε. Βέβαιο είναι πάντως ότι το λατινικό κείμενο δεν είναι απλή μετάφραση του χαμένου έπους. Ο μοναχός συγγραφέας συγκράτησε ωστόσο κάποια στοιχεία από αυτό, τόσο ως

προς τη μορφή, όσο και ως προς το περιεχόμενο. Τα πρώτα είναι λογότυποι (formulae/Formeln), δηλ. στερεότυπες εκφράσεις με τις παραλλαγές τους, που αντιστοιχούν συνήθως σε ημιστίχια και μπορούν εύκολα να συνδυαστούν μεταξύ τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο λαϊκός αιδός διευκολυνόταν, καθώς δεν χρειαζόταν να αποστηθίσει το ποίημα: ξέροντας την πλοκή, το ανέπλαθε εξ υπαρχής σε κάθε απαγγελία, αντλώντας από το πλούσιο απόθεμα λογοτύπων το οποίο διέθετε. Μεταφραζόμενοι, οι λογότυποι χάνουν, όπως είναι φυσικό, τον λόγο ύπαρξής τους, αποτελούν μολαταυτά πολύτιμη μαρτυρία για την ύπαρξη του προφορικού άσματος.

Αντίθετα με την ποίηση της κλασικής αρχαιότητας, η γερμανική ηρωική ποίηση δεν βασίζεται στην αρμονική εναλλαγή τονιζομένων και ατόνων συλλαβών, αλλά στην παρήχηση των αρχικών συμφώνων των τονιζομένων λέξεων (Stabreim). Συνηθέστατη στα γερμανικά έπη είναι η παρηχητική φράση *lib und leben* (σώμα και ζωή) που αποδίδεται από τον συγγραφέα ως *vita«m» et artus*:

*Missus ad haec: 'tibi iam dictus per me iubet heros,
Ut cum scriniolis equitem des atque puellam:
Quod si promptus agis, vitam concedet et artus'.* (στ. 601-603)

(Και ο απεσταλμένος απάντησε στα λόγια «του Walther»:
“ο ήρωας που προανέφερα «δηλ. ο βασιλιάς Gunther» σου
παραγγέλνει με μένα,
Να δώσεις, μαζί με τα σεντούκια, το άλογο και την κοπέλλα,
Κι' αν κάνεις γρήγορα, θα σε αφήσει σάο και αβλαβή.” (κατά
λέξιν: “θα σου χαρίσει τη ζωή και το σώμα”).

Ο συνήθης εξ άλλου στα γερμανικά αλλά και στα παλαιά γαλλικά έπη λογότυπος *in recken wise/en guise de barun*¹⁷ (σαν ήρωας) αποδίδεται ως *more gigantis*:

*Ipseque lorica vestitus more gigantis
Imposuit capiti rubras cum casside cristas
Ingentesque ocreis suras complectitur aureis
Et laevum femur ancipiti praecinxerat ense
Atque alio dextrum pro ritu Pannoniarum:*

*Is tamen ex una tantum dat vulnera parte.
Tunc hastam dextra rapiens clipeumque sinistra
Caeperat invisā trepidus decedere terra. (στ. 333-340)*

*(Κι' ο ίδιος, έχοντας φορέσει τον θώρακα σαν ήρωας,
Έβαλε στο κεφάλι το κράνος με το κόκκινο λοφίο,
Και γύρω από τις τεράστιες κνήμες του φόρεσε τις χρυσές
περικνημίδες·*

*Κατόπιν ζώστηκε στον αριστερό μηρό το δίκικο σπαθί,
Και ένα άλλο στον δεξί, όπως το συνηθίζουν οι κάτοικοι
της Παννονίας·*

*Τούτο όμως κόβει μόνο από τη μια μεριά.
Κι' αφού άρπαξε με το δεξί χέρι τη λόγχη και την ασπίδα με
το αριστερό,
Άρχισε να καλπάζει ορμητικά, φεύγοντας από τη μισητή
χώρα.)*

Παρολλήλως όμως ο ελληνομαθής μοναχός μεταφράζει τις γερμανικές λέξεις για τον ήρωα (recke/degen/helt/wigant) και ως athleta (στ. 962).

Μετάφραση επικού λογοτύπου είναι και ο στ. 923:

Hic vero metuenda virum tum bella videres.

(Τότε θα έβλεπες τους ήρωες να δίνουν φοβερές μάχες.¹⁸)

Όπως αναφέραμε προηγουμένως, ο Hagen στη μέση περίπου του έπους συμβουλεύει τον Gunther να παραιτηθεί από το ολέθριο σχέδιο του να ληστέψει τον Walther· εις επίρρωσιν μάλιστα των λεγομένων του, αποκαλύπτει στον βασιλιά κάποιο μαντικό όνειρο που είχε δει την προηγούμενη νύχτα. Οι συνετές αυτές συμβουλές απορρίπτονται ωστόσο από τον Gunther ως δειλία, πράγμα που προξενεί την αγανάκτηση του Hagen:

*Tunc Hagano ad regem: "porrectam suscipe gazam,
Hac potis es decorare, pater, tecum comitantes,
Et modo de pugna palmam revocare memento.*

*Ignotus tibi Waltharius et maxima virtus.
Ut mihi praeterita portendit visio nocte,
Non, si conserimus, nos prospera cuncta sequentur.
Visum quippe mihi te colluctarier urso,
Qui post conflictus longos tibi mordicus unum
Crus cum poplite ad usque femur decerpserat omne
Et mox auxilio subeuntem ac tela ferentem
Me petit atque oculum cum dentibus eruit unum”.*
*His animadversis clamat rex ille superbus:
“Ut video, genitorem imitaris Hagathien ipse.
Hic quoque perpavidam gelido sub pectore mentem
Gesserat et multis fastidit praelia verbis”.*
*Tunc heros magnam iuste conceperat iram,
Si tamen in dominum licitum est irascier ullum;
“En” ait “in vestris consistant omnia telis.
Est in conspectu, quem vultis. Dimicet omnis.
Eventum videam nec consors sim spoliorum”.*
*Dixerat et collem petiit mox ipse propinquum
Descendensque ab equo consedit et aspicit illo. (στ. 617-639)*

*(Τότε ο Hagen είπε στον βασιλιά: “δέξου το θησαυρό που σου
προσφέρουν,
Μ’ αυτόν μπορείς, αφέντη, να κάνεις πλούσιους τους
πολεμιστές που σε συνοδεύουν.
Συλλογίσου το και βγάλε τη μάχη από τον νου σου:
Δεν ξέρεις τον Walthar και την τρομερή του δύναμη.
Διότι, όπως μου φανέρωσε ένα όνειρο την περασμένη νύχτα,
Δεν θα μας βγει σε καλό, αν πολεμήσουμε.
Γιατί ονειρεύτηκα ότι πάλευες με μια αρκούδα,
Που μετά μακρό αγώνα σου απέκοψε, με μια δαγκωματιά,
Όλο το πόδι μαζί με το γόνατο, μέχρι ψηλά στον μηρό.
Και μένα, που έσπευδα να σε βοηθήσω και να πάρω
τα όπλα μου,
Μου όρμηξε και μου έβγαλε ένα μάτι και κάμποσα δόντια”.*
*Όταν ο υπερόπτης βασιλιάς άκουσε τα λόγια αυτά, είπε:
“Όπως βλέπω, είσαι και συ σαν τον πατέρα σου
τον Hagathie”¹⁹,*

Που κι' αυτός έκρυβε στο παγωμένο στήθος του μια
 φοβητσιάρια καρδιά
 Και με την πολυλογία του κατάφερε να γλιτώσει από πολλές
 μάχες".
 Τότε ο ήρωας –και με το δίκιο του– έγινε εξάλλος από θυμό,
 Αν βέβαια είναι επιτρεπτό να οργίζεται κανείς με τον
 κύριό του.
 “Καλά λοιπόν”, του είπε. “Τα πάντα εξαρτώνται πια από
 τα όπλα σας.
 Μπροστά σας είναι αυτός που ζητάτε. Ο καθένας ας πολεμή-
 σει για τον εαυτό του.
 Βρισκόσαστε κοντά του και ο φόβος δεν εμποδίζει πια
 κανέναν.
 Εγώ θέλω να δω την έκβαση της μάχης και δεν ζητάω μέρος
 από τα λάφυρα”.
 Αυτά είπε και αμέσως κάλλασε στον απέναντι λόφο
 Και, αφού κατέβηκε από το άλογο, κύτταξε τον τόπο.)

Το απόσπασμα αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς περιέχει πολλά κοινά μοτίβα με το *Nibelungenlied*: και εκεί ο Hagen παρακινεί κατ' αρχάς τους τρεις βασιλιάδες των Βουργουνδών Gunther, Gernot και Giselher να εμποδίσουν τον γάμο της Kriemhild με τον Etzel, διαβλέποντας ότι η τελευταία, βασιζόμενη στην τεράστια ισχύ του δεύτερου συζύγου της, θα επιχειρήσει να εκδικηθεί τη δολοφονία του πρώτου. Όταν ο γάμος έχει πια γίνει, και η Kriemhild καλεί τους Βουργουνδούς στο Eitzelburg, την πρωτεύουσα του Αττίλα, και πάλι ο Hagen προσπαθεί να αποτρέψει το ταξίδι, πιστεύοντας ότι η Kriemhild επιδιώκει την εξόντωσή τους. Και στις δύο περιπτώσεις οι συνετές αυτές συμβουλές απορρίπτονται κατά παρόμοιο τρόπο· ο ήρωας, αν και είναι ο γενναϊότερος των Βουργουνδών, κατηγορείται προκλητικά ως καιροῦθης και δειλός και νοιάθει μεγάλη πικρία²⁰. και στο *Nibelungenlied* είναι γνωστές οι μαντικές ικανότητες του Hagen²¹, παράλληλα όμως υπάρχουν και τα προορατικά όνειρα της Kriemhild²², της μητέρας της Uote²³, καθώς και οι προφητείες των στοιχειών του Δούναβη²⁴. Η πάλη των Hagen και Gunther με την αρκούδα-Walthar θυμίζει έντονα, τέλος, τα μαντικά όνειρα του Καρλομάγνου στο *Chanson de Roland*, όπου σαν αρκούδες εμφανίζονται

οι Σαρακηνοί με την τρομαχτική ισχύ τους (τρίτο όνειρο)²⁵, καθώς και ο προδότης Ganelon και οι συγγενείς του (τέταρτο όνειρο)²⁶.

Αν όμως στο όνειρο ο Walther εμφανίζεται σαν αρκούδα, λίγο παρακάτω ο ποιητής τον παρομοιάζει με μανιασμένο κάπρο. Πρόκειται για το προαναφερθέν επεισόδιο, στο οποίο ο ανηψιός του Hagen, έχοντας απορρίψει με περιφρόνηση τις συμβουλές του θείου του όσο και του Walther, ετοιμάζεται να επιτεθεί· ο τελευταίος, έξαλλος, παίρνει θέση άμυνας και σταματάει τις νουθεσίες:

Et spumantis apri frendens de more tacebat. (στ. 899)

(Και αφρίζοντας σαν κάπρος από τον θυμό του, σιωπούσε.)

Ο κάπρος –ταυτόσημος κατ’ ουσίαν με την αρκούδα– δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί “παγκόσμιο” σύμβολο ηρωισμού και πολεμικής αγριότητας²⁷. Ενδεικτικά αναφέρουμε, εν τούτοις, το δεύτερο μαντικό όνειρο της Kriemhild στο *Nibelungenlied*, όπου σαν κάπροι εμφανίζονται οι δολοφόνοι του Siegfried Gunther και Hagen²⁸, καθώς και το δεύτερο όνειρο του Καρλομάγνου στο *Chanson de Roland* με τον κάπρο-βασιλιά των Σαρακηνών να επιτίθεται στον αυτοκράτορα των Φράγκων²⁹.

Το άγριο βλέμμα του ήρωα που παραλύει συνήθως την αντίσταση του εχθρού είναι, επίσης μοτίβο σύνηθες τόσο *Nibelungenlied*³⁰ στο όσο και στο *Chanson de Roland*³¹:

*Qui subito attonitus recidentis morte sodalis
Horribiliq̄ue hostis conspectu cæperat acrem
Nequiquam temptare fugam voluitque relicta
Arma recolligere, ut rursum repararet agonem. (στ. 1022-1025)*

*(Αυτός, εμβρόντητος από τον θάνατο του συντρόφου,
Αλλά και από το φοβερό βλέμμα του εχθρού,
Προσπάθησε μάταια να τραπεί σε βιαστική φυγή
Και να πάρει τα όπλα που είχε αφήσει εκεί για να ξαναρχίσει
τον αγώνα.)*

Κατάλοιπο του αρχικού προφορικού έπους πρέπει να είναι επίσης οι ρεαλιστικές και γεμάτες αγριότητα μονομαχίες του Walther με τους πολεμιστές του Gunther· κάθε φορά ο ήρωας αποτελειώνει μεθοδικά τον ηττημένο εχθρό συνήθως κόβοντάς του το κεφάλι:

*Accurrit iuvenis et ei vi diripit ensem.
Casside discussa crines complectitur albos
Multiplicesque preces nectenti dixerat heros:
“Talia non dudum iactabas dicta per auras.”
Haec ait et truncum secta cervice reliquit. (στ. 749-753)*

*(Τότε ο νέος όρμηξε και του άρπαξε βίαια το σπαθί.
Αφού του πέταξε το κράνος από το κεφάλι, του γράπωσε
τα κατάξανθα μαλλιά
Και, καθώς εκείνος δεν σταματούσε να τον ικετεύει, ο ήρωας
του είπε:
“Πριν από λίγο δεν φώναζες τέτοια λόγια στον άνεμο”.
Έτσι μίλησε και αφού του έκοψε το κεφάλι, άφησε το κορμί
να κείται καταγής.)*

Μετά το τέλος των μαχών, ακολουθούν βέβαια οι προσευχές του Walther –που πρώτα έχει ταιριάζει τα κομμένα κεφάλια με τα κορμιά– για να αναπαυθούν οι ψυχές των αντιπάλων (στ. 1157-1167)· ο αναγνώστης αποκομίζει ωστόσο και πάλι την αίσθηση ενός χριστιανισμού εντελώς επιδερμικού και ανεπαρκώς εμπειρωμένου. Τούτο γίνεται ακόμη πιο σαφές από κάποιες αναφορές –έμμεσες και άμεσες– στην αρχαία γερμανική θρησκεία. Έτσι, ο μονόφθαλμος –στο τέλος του ποιήματος– πλην όμως δεινός πολεμιστής Hagen με τις ισχυρές μαντικές ικανότητες απεικονίζεται ως επίγεια υπόσταση του θεού της πολεμικής μανίας αλλά και της μαντείας Wotan-Odin³². και ο χεροδύναμος Walther, όμως, μετά τον ακρωτηριασμό του, αποτελεί αντίστοιχη εικόνα του ρωμαλέου θεού Tyr³³, που και αυτός έχει χάσει το χέρι του, προσπαθώντας να αιχμαλωτίσει τον θεό-λύκο Fenrir. Μέχρι εδώ ο μοναχός-ποιητής παραμένει υπαινικτικός· ακόμη όμως πιο εντυπωσιακή είναι η ευθεία αναφορά του στον κατασκευασμένο από τον σιδηρουργό Wieland θώρακα του Walther:

*Ecce repentino Randolph athleta caballo
Praevertens reliquos hunc importunus adivit
Ac mox ferrato petiit sub pectore conto.
Et nisi duratis Wielandia fabrica giris
Obstaret, spisso penetraverit ilia ligno. (στ. 962-966)*

*(Και να που ξαφνικά ο ήρωας Randolph πήδηξε στο άλογό του,
Και αφού προσπέρασε τους υπόλοιπους, όρμηξε πάνω στον
Walthar απειλητικός,
Κι' αν το έργο του Wieland με τους γεροφτιαγμένους κρίκους
δεν είχε αντέξει,
Το σκληρό ξύλο θα του είχε τρυπήσει τα σπλάχνα.)*

Ο κουτσός θεός-μάγος Wieland, κατασκεύαζε τα όπλα των πιο εκλεκτών ηρώων, όπλα με υπερφυσικές ιδιότητες. Στα νιάτα του είχε δραπετεύσει από τη φυλακή στην οποία τον κρατούσε ο βασιλιάς Nidung, με μια πτητική μηχανή κατασκευασμένη από τον ίδιο: είναι επομένως ο Ήφαιστος αλλά και ο Δαίδαλος του γερμανικού παρανισμού³⁴. Η αναφορά πάντως αυτή του ποιητή δεν πρέπει να αποδοθεί σε απροσεξία του, αφού έχει επαινέσει –εμμέσως, είναι αλήθεια– την τέχνη του Wieland και στον στίχο 264. (Αντίστοιχη επαινετική αναφορά υπάρχει και στο απόσπασμα I του αγγλοσαξονικού *Waldere*.)

Είδαμε προηγουμένως ότι ο Walthar καθησυχάζει την τρομαγμένη Hildegund, λέγοντάς της ότι οι εχθροί που πλησιάζουν δεν είναι Άβαροι, αλλά “παλιάνθρωποι Φράγκοι” (“Franci nebulones”, στ. 555). Στη φράση αυτή αξίζει να σταθούμε, αφού είναι ένα ακόμη δηλητηριώδες και ασεβέστατο λογοπαίγνιο του καλαμπουριτζή μοναχού. Πράγματι, η λατινική η λέξη *nebulonis* («*nebulas*: νεφέλη, ομίχλη/καπνός») σημαίνει τον “σκοτιά”, τον αγύρτη, τον απατεώνα. Ταυτόχρονα όμως θυμίζει έντονα τους Nibelungen, όπως επονομάζονται στα γερμανικά έπη οι Βουργουνδοί (ασχέτως αν στο *Waltharius* έχουν γίνει Φράγκοι). Στη γερμανοσκανδιναβική μυθολογία Nibelungen/Niflungar, ονομάζονται οι δαιμονικοί κάτοχοι του θησαυρού που αρπάζει αργότερα ο Siegfried/Sigurd· κατοικούν στον Κάτω Κόσμο (Nebelheim, Niflheim: χώρα της ομίχλης, της σκοτεινιάς «παλ. υψ. γερμ. *nebal*/παλ. σκανδ. *nifl*: ομίχλη, και *heim*: οίκος, κόσμος) και είναι νάνοι ή γίγαντες. Όταν ο Siegfried γίνεται κύριος του θησαυ-

ρού, οι Nibelungen μετατρέπονται σε πιστούς του ακολούθους. Μετά τη δολοφονία του όμως από τον Hagen, το όνομα, κατά τρόπο ανεξήγητο στο *Nibelungenlied*, περνάει, μαζί με τον θησαυρό, στους Βουργουνδούς του Gunther. Από ιστορικής πλευράς τα πράγματα βέβαια είναι διαφορετικά: το όνομα Nibelungen της βουργουνδικής δυναστείας μαρτυρείται από τα μέσα του Η' αι., ανάγεται όμως στον Ε' (*Nibilingos)³⁵. Η στενή ετυμολογική σχέση μεταξύ της λατινικής βρισιάς και του δυναστικού προσωνυμίου κάνει το λογοπαίγνιο ακόμη πιο σαρκαστικό, αφού μάλιστα ο βασιλιάς Gunther παρουσιάζεται σαν κοινός ληστής.

* * *

Το λατινικό έπος παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους βυζαντινολόγους, καθώς το παρακάτω απόσπασμά του (στ. 493-510) προσομοιάζει έντονα με μια αφήγηση του σλαβικού *Διγενή*, την οποίαν εντόπισε ο Henri Grégoire:

*Sunt in secessu bini montesque propinqui,
Inter quos licet angustum specus extat amœnum,
Non tellure cava factum, sed vertice rupum:
Apta quidem statio latronibus illa cruentis.
Angulus hic virides ac vescal gesserat herbas.
“Huc”, mox ut vidit iuvenis, “huc” inquit, “eamus,
His iuvat in castris fessum componere corpus”.
Nam postquam fugiens Avarum discesserat oris,
Non aliter somni requiem gustaverat idem
Quam super innixus clipeo; vix clauserat orbes.
Bellica tum demum deponens pondera dixit
Virginis in gremium fusus: “circumspice caute,
Hiltgunt, et nebulam si tolli videris atram,
Attactu blando me surgere commonitato,
Et licet ingentem conspexeris ire catervam,
Ne excutias somno subito, mi cara, caveto,
Nam procul hinc acies potis es transmittere puras.
Instanter cunctam circa explora regionem.”*

*(Σε κάποιον απόμερο τόπο είναι δύο βράχοι κοντά ο ένας
στον άλλον,
Ανάμεσα στους οποίους υπάρχει ένα φαράγγι που, αν και
στενό, είναι όμορφο,
Και δημιουργείται, όχι σε κοιλότητα της γης, αλλά από τις
κορυφές των βράχων:
Λημέρι κατάλληλο για αιμοσταγείς ληστές.
Η γωνιά αυτή καλυπτόταν από λεπτό πράσινο χορτάρι.
“Εκεί να πάμε”, είπε ο νέος, μόλις το είδε,
“Σ’ αυτήν την κρυψώνα θα ξεκουράσουμε τα
καταπονημένα μας σώματα”.
Διότι από τότε που είχε εγκαταλείψει δραπετεύοντας τη χώρα
των Αβάρων,
Ο ήρωας δεν είχε απολαύσει την ανάπαυση του ύπνου,
Παρά μόνο ξαπλωμένος στην ασπίδα του, και μόλις και μετά
βίας είχε κλείσει τα μάτια.
Αφού λοιπόν ξαλάφρωσε πια από το βάρος των όπλων, είπε
Στην κόρη, χαμένος στην αγκαλιά της: “Κοίτα γύρω
προσεκτικά,
Hildegund, κι’ αν δεις να σηκώνεται μαύρο σύννεφο σκόνης,
Ξύπνα με σκουντώντας με απαλά·
Κι’ αν δεις να έρχεται κατ’ απάνω μας τεράστιο λεφούσι,
Πρόσεχε, αγαπημένη μου, να μη με βγάλεις απότομα από
τον ύπνο.
Από εδώ μπορείς ν’ απλώσεις το λαμπερό σου βλέμμα μακριά·
Μη σταματήσεις να παρατηρείς τον τόπο ολόγυρα”.)*

Η αφήγηση του *Devgenij* έχει ως εξής:

Ο *Devgenij* πήγε στην κόρη³⁶, την κατέβασε από το άλογό της και είπε: Κάθισε και ψάξε μου το κεφάλι μέχρι να έρθουν ο πατέρας σου με τ’ αδέρφια σου και τους πολεμιστές τους. Αν αποκοιμηθώ, μη με ξυπνήσεις, αλλά ξύπνα με γλυκά. Η κόρη κάθισε κι’ άρχισε να του ψάχνει το κεφάλι και ο *Devgenij* αποκοιμήθηκε με την κοπέλλα να τον φυλάει³⁷.

Κατά τον Βέλγο φιλόλογο³⁸, ο ελληνομαθής συγγραφέας του *Waltharius* πρέπει να είχε υπ’ όψη του σύνταξη του *Διγενή* παλαιότερη από του *Escorial*, από την οποία προήλθε και η ρωσική παραλ-

λαγή. Ο Καλονάρους³⁹ αφ' ετέρου τονίζει ότι το ψάξιμο της κεφαλής του Dengeņij από την κόρη δεν είναι “χάιδευμα” αλλά “ψείρισμα”, και συσχετίζει το απόσπασμα του παλαιορωσικού κειμένου με ένα χωρίο από τα *Φωκικά* του Παυσανία (βιβλίο Γ', κεφ. 10, 3). Το χωρίο αναφέρεται στον θρύλο του Λακεδαιμονίου ιδρυτού του Τάραντος Φαλάνθου, ο οποίος, πριν από κάποια ανδραγαθία, είχε δεχτεί και αυτός τις περιποιήσεις μιας γυναίκας που κλαίγοντας ξεψείριζε την κεφαλή του.

Το λατινικό ποίημα *Waltharius manufortis* αποτελεί σημαντικό σταθμό στη μεσαιωνική γραμματεία. Για μετάφραση βέβαια –με την αυστηρή έννοια– του προϋπάρχοντος γερμανικού ηρωικού άσματος δεν μπορεί να γίνει λόγος: ο μοναχός του Skt. Gallen είναι κατά κύριο λόγο διασκευαστής, που κάνει όμως δουλειά λεπτή και πολύ μελετημένη. Η τεράστια κλασική του παιδεία μάς εκπλήσσει, έστω και αν λίγο πριν από αυτόν είχε συντελεστεί η λεγόμενη καρολίδεια αναγέννηση. Πολύ περισσότερο όμως απορεί κανείς με την άνεση, με την οποίαν παίζει με τους μεγάλους διδασκάλους της κλασικής αρχαιότητας, συχνά παρωδώντας τους θρασύτατα και περιπαίζοντάς τους. Ακόμη περισσότερο εκπλήσσεται κανείς από τη χάρη και λεπτότητα με την οποίαν περιγράφει τις τρυφερές στιγμές του ζευγαριού: κανένας ασκητισμός, καμιά καλογερίστικη σεμνοτυφία. Το ελεύθερο αυτό πνεύμα δεν διστάζει να μεταφέρει στο κείμενό του ακόμη και στοιχεία από τον γερμανικό παγανισμό. Αν όμως αγαπάει το παλιό ηρωικό τραγούδι από το οποίο εμπνέεται, δεν παύει και από αυτό να παίρνει αποστάσεις: η χριστιανική του πίστη τον ωθεί στη διακομώδηση των υψηλότερων αρχών του γερμανικού ηρωικού πνεύματος, της δίψας για δόξα και της εκδίκησης. Με την ίδια ακριβώς ευκολία που διαστρεβλώνει θεμελιώδη επικά μοτίβα, παίζει και με τις λέξεις, όταν εξισώνει την ηρωική και χιλιотραγουδισμένη δυναστεία των Nibelungen με συμμορία απαταιώνων (nebulones). Παίζει, τέλος, και με τους μοναχούς –κατά τα φαινόμενα– αναγνώστες του, τους οποίους έντεχνα προετοιμάζει για τελείως διαφορετικό κείμενο από αυτό που θα ακολουθήσει.

Το λατινικό ποίημα αποτελεί πολύτιμη μαρτυρία για το πώς ιστορικές μορφές της Εποχής των Μεγάλων Μεταναστεύσεων αλλοιώθηκαν από τη λαϊκή φαντασία για να μπουν στο χώρο του μύθου — για τερατώδεις, ομοίως, λόγιες παρετυμολογικές συγχύσεις. Αν, τέλος, οι

επισημάνσεις του Grégoire είναι ορθές, αποτελεί επίσης μαρτυρία για πρώτη μεταφορά βυζαντινών ηρωικών ασμάτων στη Δύση. Αλλά και στον σλαβικό χώρο, συνυπάρχουν όπως προαναφέραμε, ο προερχόμενος από το Βυζάντιο παλαιορωσικός *Denzenij*, και το πολωνικό *Χρονικό του Bogurphalus*, με τον θρύλο του Walthar. Δεν είμαι εις θέσιν να ξέρω τα τυχόν πορίσματα των σλαβολόγων στο θέμα αυτό· πιστεύω όμως ότι μια τέτοια έρευνα, αν δεν έχει ήδη γίνει, αξίζει να επιχειρηθεί.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Σχετικά με την τρωική καταγωγή του Hagen στο Waltharius

*Nobilis hoc Hagano fuerat sub tempore tiro
Indolis egregiae, veniens de germine Troiae. (στ. 27-28)*

*(Την εποχή εκείνη ζούσε ο Hagen, νεαρός πολεμιστής
Από φυσικού του έξοχος, καταγόμενος από το γένος
των Τρώων.)*

Ο αναγνώστης του λατινικού έπους θα αναρωτηθεί από πού μπορεί να προέρχεται η τερατώδης αυτή αναφορά του συγγραφέα. Αν ο Henri Grégoire έχει δίκιο όταν ταυτίζει τον Hagen με τον Χαγάνο των Αλανών Goar ή Eochar, τότε πηγή της σύγχυσης είναι μάλλον η πόλη Tongres του σημερινού Βελγίου. Η civitas Tungrorum υπήρξε, κατά τον ιστορικό του Ε΄ αι. Ολυμπιόδωρο, ο τόπος όπου έδρασε ο αρχηγός των Αλανών (“ferocissimus Alanorum rex”) και ο σύμμαχός του, βασιλιάς των Βουργουνδών Guntiaris· με αυτήν ταυτίζει ο Grégoire τη μυστηριώδη γενέτειρα του Hagen στα γερμανικά έπη (Tronege). Από την Tronege/Tronje μέχρι την Troia η απόσταση είναι μικρή.

Από την πλευρά μου πιστεύω ότι υπάρχει και περαιτέρω σύγχυση. Είδαμε προηγουμένως ότι στο *Waltharius* ο βασιλιάς Gunther και οι πολεμιστές του δεν είναι, όπως τους ήθελε η παράδοση Βουργουνδοί, αλλά Φράγκοι. Έναν από αυτούς, τον τοξότη Werinhard, ο λόγιος συγγραφέας τον αποκαλεί περιπαιχτικά μακρινό απόγονο και εραστή της τέχνης του ήρωα των Τρώων Πανδάρου (δηλ. της τοξοβο-

λιάς). Όμως κατά το χρονικό του Φράγκου ιστορικού του Ζ' αι., τον οποίο αποκαλούμε συμβατικά Ψευδο-Fredegar (βιβλίο Γ', κεφ. 2), οι Φράγκοι είναι απόγονοι των Φρυγών, δηλ. των Τρώων:

De Francorum vero regibus beatus Hieronymus, qui iam olim fuerant, scripsit, quod prius Virgillii poetae narrat storia: Priamum primum habuisse regi; cum Troia fraude Olexe caperetur, exinde fuissent egressi; postea Frigam habuissent regem; befaria divisione partem eorum Macedonia fuisse adgressa; alii cum Friga vocati Frigiis, Asiam pervacantes, litoris Danuvii fluminis et mare Ocianum consedissee; dinuo byfaria divisione Eurupam media ex ipsis pars cum Francionem eorum rege ingressa fuisse. Eurupam pervagantis cum uxoris et liberis Reni ripam occupant, nec procul a Reno civitatem ad instar Trogiae nominis aedificatae conati sunt. Ceptum quidem, sed imperfectum opus remansit.⁴⁰

(Για το ποιοι ήταν οι παλαιότατοι βασιλείς των Φράγκων ο άγιος Ιερώνυμος έγραψε αυτά που ήδη πριν από αυτόν αφηγείται η ιστορία του ποιητή Βιργίλιου: ότι δηλαδή πρώτος τους βασιλιάς ήταν ο Πρίαμος· ότι όταν αλώθηκε η Τροία με το στρατήγημα του Οδυσσέα, αυτοί έφυγαν από εκεί και ότι κατόπιν είχαν για βασιλιά τους τον Φρύγα· ότι τότε χωρίστηκαν στα δυο και το ένα μέρος του λαού εισέβαλε στη Μακεδονία· ότι οι άλλοι υπό τον Φρύγα –οι αποκαλούμενοι και Φρύγες– διέσχισαν την Ασία και εγκαταστάθηκαν στην όχθη του Δούναβη και στον Ωκεανό· ότι μετά διαιρέθηκαν πάλι και οι μισοί από αυτούς υπό τον βασιλιά τους τον Francio εισέβαλαν στην Ευρώπη. Αφού περιπλανήθηκαν ανά την Ευρώπη, κατέλαβαν μαζί με τα γυναικόπαιδα την όχθη του Ρήνου· όχι μακριά από τον Ρήνο προσπάθησαν να χτίσουν μια πόλη, στην οποία έδωσαν όνομα σαν αυτό της Τροιάς⁴¹. Όμως το έργο, αν και άρχισε, έμεινε ημιτελές.)

Παραπλήσιο μπερδεμα υπάρχει και στο πρώτο κεφάλαιο του –έπισης αγνώστου συγγραφέως– Βιβλίου της Ιστορίας των Φράγκων (*Liber Historiae Francorum*) (Η' αι.):

Principium regum Francorum eorumque origine vel gentium illarum ac gesta proferamus. Est autem in Asia oppidum Troianorum, ubi est civitas, quae Illium dicitur, ubi regnavit Aeneas«...»Surrexerunt autem reges Grecorum adversus Aeneam cum multo exercitu pugnaveruntque contra eum cum cede magna, corruitque illic multum populus Troianorum. Fugit itaque Aeneas et reclusit se in civitate Illium, pugnaveruntque adversus hanc civitatem annis decim. Ipsa enim civitate subacta, fugit Aeneas tyrannus in Italia locare gentes ad pugnandum. Alii quoque ex principibus, Priamus videlicet et Antenor, cum reliquo exercitu Troianorum duodecim milia intrantes in navibus, abscesserunt et venerunt usque ripas Tanais fluminis. Ingressi Meotidas paludes navigantes, pervenerunt iuxta terminos Pannoniarum iuxta Meotidas paludes et caeperunt aedificare civitatem memoriale eorum appelaveruntque eam Sicambriam; habitaveruntque illic annis multis creveruntque in gentem magnam⁴².

(Θέλουμε να εξιστορήσουμε τις απαρχές, την καταγωγή και τις πράξεις των βασιλέων των Φράγκων και των λαών τους. Υπάρχει πράγματι στην Ασία η οχυρή πόλη των Τρώων, που ονομάζεται Ίλιον· εκεί βασίλευσε ο Αινείας.«...»Τότε στασίασαν οι βασιλείς των Ελλήνων μαζί με μεγάλο στρατό κατά του Αινεία και πολέμησαν εναντίον του σε μια φοβερή μάχη, όπου έπεσαν πολλοί από τον λαό των Τρώων. Γι' αυτό ο τύραννος Αινείας τράπηκε σε φυγή και κλείστηκε στην πόλη Ίλιον. Ο πόλεμος για την πόλη αυτή κράτησε δέκα χρόνια. Όταν εν τέλει οι Έλληνες την κατέλαβαν, ο τύραννος Αινείας έφυγε στην Ιταλία και εγκατέστησε τον λαό του εκεί για να συνεχίσει τον πόλεμο. Άλλοι πάλι άρχοντες, ο Πρίαμος δηλαδή και ο Αντήνωρ, αφού επιβίβασαν τον υπόλοιπο στρατό –δώδεκα χιλιάδες άντρες– σε πλοία, αναχώρησαν και έφτασαν μέχρι τις όχθες του ποταμού Τανάιδος. Αφού διέπλευσαν τα έλη της Μαιώτιδος, έφτασαν μέχρι τα όρια της Παννονίας «δίπλα στα έλη της Μαιώτιδος». Εκεί άρχισαν να χτίζουν μια πόλη, την οποίαν εις ανάμνησιν των προγόνων τους ονόμασαν Σικαμβρία⁴³. στον τόπο αυτό έζησαν πολλά χρόνια και έγιναν ισχυρός λαός.)

ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BIBLIA

- Georges Zink, *Les Légendes héroïques de Dietrich et d' Ermrich dans les Littératures germaniques*, Paris, Lyon, IAC, Bibliothèque de la Société des Etudes germaniques, 1950.
- Gretel und Wolfgang Hecht, *Deutsche Heldensagen*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1969.
- Π. Καλονόρος, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, Τα έμμετρα κείμενα*, Αθήνα, 1941, φωτοτυπική ανατύπωση, Παπαδήμας, 1970.
- Klaus Betzen, *Geschichte der deutschen Literatur*, Athen, 1981.
- Otfrid Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche-Werk-Wirkung*, München, C. H. Beck, 1987.
- Snorri Sturluson, *L' Edda, Récits de Mythologie nordique*, Paris, Gallimard, 1991.
- Herwig Wolfram, Herbert Haupt, Andreas Kusternig, *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Waltharius*, mit einem Anhang *Waldere*, Stuttgart, Reclam, 1994.
- Rudolf Simek, *Lexikon der germanischen Mythologie*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1995.

ΑΡΘΡΑ

- Henri Grégoire, "Où en est la Chanson des Nibelungen?", Byzantion X, Bruxelles, 1935.
- Henri Grégoire, "Note sur le Digenis slave", Byzantion X, Bruxelles, 1935.
- Pierre Pascal, "Le Digenis slave ou La Geste de Devgenij", Byzantion X, Bruxelles, 1935.
- M. Wehrli, "Waltharius. Gattungsgeschichtliche Betrachtungen", Mittellateinisches Jahrbuch 2, 1965.
- O. Zwierlein, "Das Waltharius-Epos und seine lateinischen Vorbilder", Antike und Abendland 16, 1970.
- Achatz-Freiherr Müller, "Gloria Bona, Fama Bonorum. Studien zur sittlichen Bedeutung des Ruhmes in der frühchristlichen und mittelalterlichen Welt", Historische Studien 248, Husum 1977.
- Alois Wolf, "Volkssprachliche Heldensagen und lateinische Mönchskultur, Grundsätzliche Überlegungen zum Waltharius.", Geistesleben um den Bodensee im frühen Mittelalter. Hrsg. Von A. Masser und Alois Wolf. Freiburg i. Br., 1989.

Το έργο που περιέχεται στη δισκέττα αυτή αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του Δημητρίου Πετολά του Γεωργίου και έχει καταταθεί σε μορφή εγγράφου, προς φύλαξη και λήψη αντιγράφου αποκλειστικά από τον δημιουργό

αυτού Δημήτριο Πεταλά, στη συμβολαιογράφο Αθηνών Μελομένη-Παναγιώτα Μουχτούρη-Στασινοπούλου με την υπ' αριθμόν 7.929 / 2. 7. 2003 πράξη αυτής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κατά τον Henri Grégoire (“*Où en est la Chanson des Nibelungen?*”, Byzantion X, Bruxelles, 1935, σ. 240), ο Walther αποτελεί ανάμνηση του βασιλιά των Βησιγόθων της Ακουϊτανίας Wallia, νικητού των Αλανών, των Βανδάλων και των Σουηβών στις αρχές του Ε' αι. Ήταν επομένως σύγχρονος του βασιλιά των Βουργουνδών Guntiaros (Gunther) καθώς και του συμμάχου του *Χαγάνου* των Αλανών Goar ή Eochar, τον οποίον ο Grégoire (έ.α., σ. 227-230) ταυτίζει με τον Hagen.
2. Einhart, *Vita Karoli Magni Imperatoris*, Stuttgart, Reclam, 1981, σ. 54.
3. Jan de Vies, “*La valeur religieuse du mot germanique Irmin*”, Cahiers du Sud 39, 1952, σ. 18-27.
4. *Waltharius*, mit einem Anhang *Waldere*, Stuttgart, Reclam, 1994, σ. 13-14.
5. *Waltharius*, έ.α., σ. 19.
6. Alois Wolf, “*Volkssprachliche Heldensagen und lateinische Mönchskultur, Grundsätzliche Überlegungen zum Waltharius.*”, Geistesleben um den Bodensee im frühen Mittelalter. Hrsg. von A. Masser und Alois Wolf. Freiburg i. Br., 1989, σ. 160.
7. Κατά τον O. Zwierlein (“*Das Waltharius-Epos und seine lateinischen Vorbilder*”, Antike und Abendland 16, 1970, σ. 157), η εικόνα του αφνιδίως αποκοπέντος σκέλους που για μερικές στιγμές μένει ακόμα ζωντανό, σαν να μην μπορούσε να προσαρμοστεί στη νέα κατάσταση, αποτελεί και αυτή δάνειο από την αρχαία γραμματεία.
8. M. Wehrli, “*Waltharius. Gattungsgeschichtliche Betrachtungen*”, Mittellateinisches Jahrbuch 2, 1965, σ. 64.
9. Gretel und Wolfgang Hecht, *Deutsche Heldensagen*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1969, σ. 395.
10. *Waltharius*, έ.α., σ. 17-18.
11. *Waltharius*, έ.α., σ. 16.
12. Δεν είναι τυχαίο ότι στο μαντικό όνειρο του Hagen (παρακάτω, σ. 10-12) ο Walther εμφανίζεται σαν αρκούδα. Πέραν της δύναμης, το ζώο, κατά τους Πατέρες της Δύσεως, συμβόλιζε και την ανεξέλεγκτη οργή. Αντίστοιχη συμβολικά είναι και παρομοίωση του Walther με αφρισμένο κάρπο (στ. 899). Και στις δύο περιπτώσεις προαναγγέλλεται υπαινικτικά η φοβερή τιμωρία του ήρωα για το αμάρτημα στο οποίο υποπίπτει, που οδηγεί στον όλεθρο φρονίμους και μη. Πρβλ. *Παροιμία*, ΙΕ', 1: “Οργή απόλλυσι και

φρονίμους”· Ioannis Gorus, *Summa de Exemplis*, βιβλίο Ε’: “Iracundus similis est apro, id est silvestri porco. Qui est animal saevum et tantae feritatis...” (“Ο οξύθυμος μοιάζει με κάπρο, δηλ. με χοίρο του δάσους, ζώο μανόμενο και τόσο άγριο...”) και “Virum stultum interfecit iracundia” (“Η οργή αποκτείνει άνδρα μωρόν”).

13. Αυτ., σ. 17-18.
14. Επίσης, στ. 543-547 (τρόμος της κόρης στη θέα των επερχόμενων Φράγκων -ζητάει από τον Walther να της κόψει το κεφάλι για να μην πέσει στα χέρια τους).
15. Στο αγγλοσαξονικό έπος ο Gunther και οι συντροφοί του παραμένουν παραδοσιακά Βουργουνδοί.
16. Χαρακτηριστικός είναι ο στ. 222, στον οποίον ήδη αναφερθήκαμε, αλλά και η σκηνή όπου ο Walther αποκοιμάται απαλά στην αγκαλιά της κόρης (στ. 503-509), την οποία θα εξετάσουμε παρακάτω.
17. Πρβλ. *Nibelungenlied*, στρ. 341, *Chanson de Roland*, στ. 1226, 1902, κ.α.
18. Πρβλ., ενδεικτικά, *Chanson de Roland*, στ. 1680-1681: Ki puis veist Rollant e Oliver/De lur espees e ferir e capler! (Αν έβλεπε κανείς τον Roland και τον Olivier/να χτυπάνε με τα σπαθιά τους και να πολεμάνε!), στ. 1970-1971: Ki lui veïst Sarrazins desmembre./Un mort sur l’altre geter (Αν τον έβλεπε κανείς να κομματιάζει τους Σαρακηνούς,/να τους ξαπλώνει νεκρούς τον ένα μετά τον άλλον!).
19. Ο Henri Grégoire (έ.α., σ. 229 και 242) ταυτίζει τον Hagathie με τον Αέτιο, που ονομάζεται από πολλούς χρονικογράφους και Agethius. Ο Ρωμαίος στρατηλάτης και ένας γιος του είχαν διατελέσει, όπως και ο Hagathie του ποιήματος, όμηροι των Ούννων. Το 406 οι Αλανοί αποτίναξαν τον ζυγό των Ούννων και πέρασαν τον Ρήνο μαζί με τους Σουηβούς και τους Βανδάλους. Λίγο αργότερα ο Αέτιος εγκατέστησε τον Χαγάνο τους Goar ή Eochar -που είχε συνάψει συμμαχία με τους Ρωμαίους- στην Αρμορική. Έτσι η απόδραση του Hagen από την αυλή των Ούννων στο *Waltharius* αποτελεί ανάμνηση, κατά τον Grégoire, της απελευθέρωσης των Αλανών από τον ουννικό ζυγό. Από τη σύγχυση αυτή των γεγονότων προκύπτει στο ποίημα η σχέση πατέρα-γιου μεταξύ Αετίου (Hagathie) και Χαγάνου (Hagano, Hagen)· για τον ελληνομαθή μοναχό-συγγραφέα ήταν εν συνεχεία εύκολο το παρετυμολογικό λογοπαίγνιο Agethius-αγκάθιν (ακάνθιν), αφού άλλωστε ο Hagen αποκαλείται δις, *paliurus* (:παλιούρος, ακανθώδης θάμνος, στ. 1351) και *spinosus* (ακανθώδης, στ. 1421), λόγω της πανουργίας του στη μάχη. Ο χαρακτηρισμός του Hagathie ως δειλού, -παράδοξος αν πρόκειται για τον νικητή των Καταλανικών Πεδίων!- πηγάζει, κατά τον Grégoire, στο σχέδιο φυγής του Αετίου στην Κωνσταντινούπολη, το οποίο του καταλόγιζαν σύγχρονοί του ιστορικοί, αμφίβολης μάλλον αξιοπιστίας.

20. *Nibelungenlied*, στρ. 1203-1214 (προσπάθεια ματαίωσης του γάμου)· στρ. 1457-1464 (προσπάθεια αποτροπής του ταξιδιού).
21. Αυτ., στρ. 1699 και 2194-2198.
22. Αυτ., στρ. 13-14, 19 (πρώτο όνειρο και εξήγησή του από την Uote: γάμος της Kriemhild με τον Siegfried -θάνατος του Siegfried)· στρ. 921-924 (δευτερο και τρίτο όνειρο της Kriemhild: επικείμενη δολοφονία του Siegfried).
23. Αυτ., στρ. 1509 (επικείμενη σφαγή των Βουργουνδών-επαλήθευση της προφητείας του επισκόπου της Spreyer στην προηγούμενη στροφή).
24. Αυτ., στρ. 1539-1542 (χρησμός των γυναικών-κύκνων: σφαγή των Βουργουνδών από τους Ούννους-επαλήθευση της πρόβλεψης του Hagen).
25. *Chanson de Roland*, στ. 2542.
26. Αυτ., στ. 2555-2568. Ο Ganelon ωθείται στην προδοσία από την ανεξέλεγκτη οργή του, μετά τη βάναιυση προσβολή που υπέστη από τον Roland και την άδικη στάση του Καρλομάγνου.
27. *Ιλιάς*, Ζ', στ. 257· ΙΑ', στ. 414 κ.ε.· ΙΒ', στ. 146· ΙΖ', στ. 21 κ.ε.· *Αινειάς*, Γ', στ. 707 κ.ε.
28. *Nibelungenlied*, στρ. 921.
29. *Chanson de Roland*, στ. 725-736.
30. *Nibelungenlied*, στρ. 1734: πορτραίτο του Hagen, βλοσυρό βλέμμα του ήρωα· στρ. 1795: τρομερό βλέμμα του συντρόφου του Hagen, Volker: οι Ούννοι τρέπονται σε άτακτη φυγή· στρ. 1840-1847: στη θέα των Hagen και Volker οι Ούννοι τρέπονται σε φυγή· στρ. 2326-2327: ο Dietrich von Bern, ο μεγαλύτερος ήρωας των γερμανικών επών, επιτίθεται κατά του Hagen-τρομαχτική όψη του Dietrich· ο Hagen, αν και ξέρει ότι θα ηττηθεί, τον περιμένει ατάραχος.
31. *Chanson de Roland*, στ. 1636-1643: άτακτη φυγή του Σαρακηνού Grandonie (που χαρακτηρίζεται -όχι ειρωνικά- γενναίος) μπροστά στον επερχόμενο βλοσυρό Roland.
32. Περιγράφοντας τη θρησκεία και τα ήθη των ειδωλολατρών της Σκανδιναβίας, ο κληρικός και εκκλησιαστικός ιστορικός του ΙΑ' αι. Αδάμ εκ Βρέμης (*Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*) ταυτίζει τον Wotan με τη μανία ("Wotan, id est furor"). Ετυμολογικά το όνομα του θεού συνδέεται όντως με τη λατινική λέξη *vates* (μάντις), καθώς και τη γερμανική *Wut* (λύσσα). Αντιστοιχη ετυμολογική σχέση υπάρχει και μεταξύ των λέξεων *μάντις* και *μανία*.
33. Παλ. σκανδ. *Tyr*, παλ. υψ. γερμ. *Ziu*, «*Tiwaz: φωτεινός ουρανός: θεός του ουρανού, του κεραυνού, αλλά και του πολέμου, αντιστοιχος με τον Δία. Τα ονόματα των δύο θεών συνδέονται ετυμολογικά.
34. Κατά τον Georges Zink (*Les Légendes héroïques de Dietrich et d' Ermrich dans les Littératures germaniques*, Paris, Lyon, IAC, Bibliothèque de la Société des Etudes germaniques, 1950, σ. 259), ο θρύλος του Wieland έλκει

την καταγωγή του από τον θρύλο του Δαιδάλου, που έγινε γνωστός στους Γότθους, όταν ήρθαν σε επαφή με τους Έλληνες του Ευξείνου Πόντου και αργότερα της υπόλοιπης Μεσογείου. Αντίθετη είναι η άποψη της Gretel και του Wolfgang Hecht (έ.α., σ. 391), που θεωρούν ότι ο θρύλος πέρασε στη Δύση μάλλον μέσω των σχολίων στον Βιργίλιο του Ρωμαίου γραμματικού Σερβίου (Δ' αι.) και πήρε τη μορφή ηρωϊκού άσματος κατ' αρχάς στους Βουργουνδούς ή τους Φράγκους. Βέβαιο είναι πάντως ότι ήταν γνωστός στους γερμανικούς λαούς ήδη από τις αρχές του Η' αι.

35. Hellmut Rosenfeld, "*Die Namen der Heldendichtung, insbesondere Nibelung, Hagen, Wate, Hetel, Horand, Gudrun*", Beiträge zur Namenforschung, Neue Folge 1, 1966, σ. 231-265.
36. Πρόκειται για τη Stratigovna, όπως ονομάζεται η ωραία κόρη του Στρατηγού, την οποίαν ο Διγενής έχει απαγάγει.
37. (Η μετάφραση έγινε από τη μετάφραση του ρωσικού κειμένου στα γαλλικά από τον Pierre Pascal, "*Le Digenis slave ou La Geste de Devgenij*", Byzantion X, Bruxelles, 1935, σ. 327.)
38. Henri Grégoire, "*Note sur le Digenis slave*", Byzantion X, Bruxelles, 1935, σ. 339.
39. Π. Καλονάρος, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, Τα έμμετρα κείμενα*, Αθήνα, 1941, φωτοτυπική ανατύπωση, Παπαδήμας, 1970, σ. 285.
40. Herwig Wolfram, Herbert Haupt, Andreas Kusternig, *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, σ. 84.
41. Κατά τον Andreas Kusternig (έ.α., σ. 84), πρόκειται για τη σημερινή πόλη Xanten, που την εποχή εκείνη ονομαζόταν Colonia Traiana -και παρετυμολογικά Troiana! Άλλη σύγχυση είναι δυνατόν να προέρχεται, σύμφωνα με τον Kusternig, από την επίσης παρετυμολογική συσχέτιση Troia-Thoringia, καθώς ο επίσκοπος Τουρώνης Γρηγόριος (*Ιστορία των Φράγκων*, Β', 9) τοποθετεί τη Θουριγγία κοντά στο Ρήνο!
42. Αυτ., σ. 340, 342.
43. Κατά τον Andreas Kusternig, (αυτ., σ. 343) πρόκειται πιθανώς για το ρωμαϊκό οχυρό Aquincum, στη θέση του οποίου βρίσκεται σήμερα η Βούδα της Ουγγαρίας.

ΙΩΣΗΦ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ

Οι εβραίοι ποιητές του Μεσαίωνα στη Μεσόγειο.

Καλημέρα σας,

Σκοπεύω να σας παρουσιάσω με συντομία την εβραϊκή ποίηση του Μεσαίωνα στη Μεσόγειο. Η προσοχή μου εστιάστηκε στη χρονική αυτή περίοδο, αφ' ενός μεν διότι κατά τη διάρκειά της οποίας οι εβραίοι υμνογράφοι επηρεαζόμενοι από την αραβική και δυτική τέχνη εστράφησαν στην κοσμική ποίηση, και, αφ' ετέρου διότι τον 11^ο και 12^ο αιώνα, στη μουσουλμανική Ισπανία, η εβραϊκή διάνοηση υμβρέθηκε στο απόγειό της. Σημειώνω ότι, τον 12 αιώνα, κάτω από τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Προβηγκία αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Οξιτανίας¹, ήκμασε η ποίηση του *ιδεόπλαστου έρωτα*², δηλαδή η ποίηση των τροβαδούρων, της οποίας η συμβολή στην περαιτέρω ανάπτυξη της δυτικής ποίησης είναι γνωστή και δεδομένη.

Η απόδοση στα ελληνικά των ποιημάτων που θα ακούσετε, δεν είναι επί λέξει μετάφραση των πρωτοτύπων, που άλλωστε στην ποίηση δεν είναι δυνατή αν θέλουμε να διατηρήσουμε ζωντανό το ποιητικό γεγονός στη γλώσσα υποδοχής του, αλλά είναι ποιήματα γραμμένα πάνω στα ποιήματα.

Η γνωριμία του δυτικού ανθρώπου με την εβραϊκή ποίηση ξεκινά με τη μελέτη των βιβλικών κειμένων που γράφονται από τον 13^ο έως τον 2^ο αιώνα π.Χ. Ο χαρακτηριστικός τρόπος της βιβλικής ποίησης είναι ο σωρευτικός, ο αντιθετικός, ο συνώνυμος ή ο ανιόντας παραλληλισμός³. Οι Ψαλμοί, το Άσμα Ασμάτων, ο Ιώβ, αποτελούσαν πάντα πηγές έμπνευσης για τους μετέπειτα δημιουργούς, όχι μόνο για τους ποιητές, αλλά γενικότερα για τους μαστορες των καλών τεχνών που έστρεφαν το βλέμμα τους στη Βίβλο, για να αντλήσουν έμπνευση και να διδαχθούν. Από τον 2^ο π.Χ. έως τον 4^ο μ.Χ. αιώνα που, σύμφωνα με την χρονολογική κατάταξη του καθηγητή Ezra Fleischer⁴, θεωρείται ως περίοδος της προ-υμνογραφίας, γράφτηκαν το *Ταλμούντ*, η *Σοφία Σιράχ*, οι *πάπυροι της Νεκράς Θάλασσας* καθώς και τα πρώτα μυστικιστικά βιβλία που εμπνέονται από την εξιστόρηση της δημιουργίας και το όραμα του Ιεζεκιήλ, δηλαδή το *Σέφερ Γιετσιράε*⁵ και οι *Εκστατικές Ενοράσεις των Ουρανίων Θόλων*⁶. Ο ποιητικός ρυθμός στα κεί-

μενα αυτά βασιζόταν στον παραλληλισμό και το σταθερό αριθμό λέξεων ανά στίχο. Δεν υπήρχε ή σπάνιζε η ομοιοκαταληξία. Μέχρι και τον 4^ο λοιπόν αιώνα, η εβραϊκή ποίηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με τα θρησκευτικά κείμενα.. Από τον 5^ο μέχρι τον 11^ο αιώνα η εβραϊκή ποίηση ταυτίζεται με την υμνογραφία, δηλαδή τη λειτουργική ποίηση, την «πιγιούτ» όπως λέγεται στα εβραϊκά. Οι ποιητές που γράφουν ποιήματα στα εβραϊκά κυρίως για τη χρήση της λειτουργίας, λέγονται παϊτάν (παϊτάν είναι λέξη που προέρχεται από την ελληνική λέξη ποιητής). Ο καθηγητής E. Fleischer διακρίνει τρεις περιόδους της εβραϊκής λειτουργικής ποίησης⁷: Την προ-κλασσική, την κλασσική και την ύστερη ανατολική περίοδο. Ο 5^{ος} και 6^{ος} αιώνας μ.Χ. θεωρούνται οι αιώνες της προ-κλασσικής υμνογραφίας. Οι αλφαβητικές ακροστιχίδες και η κανονικότητα τονισμού, όπως π.χ. μία τονισμένη συλλαβή σε κάθε δεύτερη λέξη, ήταν ο ποιητικό τρόπος την περίοδο αυτή. Ο Γιοσέ Μπεν Γιοσέ είναι ο πιο γνωστός υμνογράφος στην Παλαιστίνη αυτήν την περίοδο. Ο 6^{ος}, 7^{ος} και 8^{ος} αιώνας, είναι οι αιώνες της κλασσικής υμνογραφίας. Η ποιητική φόρμα, ανανεώνεται με την εισαγωγή ομοιοκαταληξίας η οποία είχε δύο απαιτήσεις: αφ' ενός η τελευταία συλλαβή της ομοιοκατάληκτης λέξης να διατηρείται πάντα η ίδια, και αφ' ετέρου, δύο σύμφωνα διαφορετικού ήχου από τα τρία της ρίζας της λέξης, να επαναλαμβάνονται στην ομοιοκατάληκτη λέξη σε κάθε στίχο.⁸ Σύμφωνα με τον καθηγητή και ποιητή T. Carmi, η εβραϊκή υμνογραφία είναι η πρώτη που χρησιμοποίησε συστηματική και υποχρεωτική ομοιοκαταληξία στην ποίηση, και είναι εύλογο ότι μέσω της χριστιανικής εκκλησίας πέρασε στην ευρωπαϊκή ποίηση.⁹ Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι αυτής της περιόδου, είναι οι ποιητές Γιαννά και Ελεάζαρ Μπεν Καλλίρ. Ο ποιητής Γιαννά έζησε στην Παλαιστίνη τον 6^ο αιώνα και ήταν πιθανότατα ψάλτης. Περισσότερα από 800 ποιήματά του ανακαλύφθηκαν μεταξύ των χειρογράφων της Γκενιζά!¹⁰ του Κάιρου και έγιναν γνωστά γύρω στο 1930. Στα χειρόγραφα που ανακαλύφθηκαν το 1896 στην παλιά πόλη του Κάιρου οφείλουμε τη γνωριμία μας με εκατοντάδες ποιητές και χιλιάδες ποιήματά τους. Φημολογείται, χωρίς να υπάρχει επαλήθευση, ότι ο Γιαννά ήταν δάσκαλος του Ελεάζαρ Μπεν Καλλίρ και ότι επειδή τον ζήλευε, τον σκότωσε βάζοντας ένα σκορπίο στο παπούτσι του. Θα σας απαγγείλω σε ελεύθερη απόδοση ένα ποίημα του Γιαννά που έγινε γνωστό από ένα χειρόγραφο

που βρέθηκε μισο-κατεστραμμένο. Το ποίημα αναφέρεται στη φλεγόμενη βάτο. Δημιούργησα μία ανατροπή μεταθέτοντας τον προτελευταίο στίχο στο τέλος.

*Φωτιά που κατατρώγεις τη φωτιά
φωτιά που φλογίζεις το άνυδρο και το υγρό
φωτιά που φωτοβολείς στο χιόνι και τον πάγο
φωτιά που φαντάζεις λιοντάρι
φωτιά που φτερουγίζεις τις μορφές
φωτιά που φλέγεις αιώνια.
φωτιά που φέγγεις και βουίζεις.
φωτιά που φωτίζεις και φλογίζεις
φωτιά που σε φέρνει η καταιγίδα
φωτιά που φουντώνεις
φωτιά που φέρεις το φως
φωτιά που δεν σε συντηρεί φωτιά
φωτιά που φρικιάς όπως ο φοίνικας
φωτιά που φωσφορίζεις
φωτιά φωτόσφαιρα
φωτιά
μαύρο κοράκι.*

Ο Ελεαζάρ Μπεν Καλλίρ έζησε στην Παλαιστίνη πιθανώς πριν το 635 μ.Χ. που είναι το έτος της κατάκτησής της χώρας από τους Άραβες. Η βιογραφία του δεν είναι γνωστή, όμως τα ποιήματά του ξεχωρίζουν στα εβραϊκά λειτουργικά βιβλία. Πάρα πολλά άλλα ποιήματα ήλθαν στο φως από συλλογές χειρογράφων. Τα ποιήματά του είναι γραμμένα με υπαινικτική γλώσσα, και είναι γεμάτα από αναφορές στην γραπτή και προφορική παράδοση. Η ποίηση του Καλλίρ είχε μεγάλη επίδραση στους μεταγενέστερους εβραίους ποιητές τόσο στην Παλαιστίνη, όσο και στην Ευρώπη. Αργότερα τον 12^ο αιώνα ο ποιητής Αβραάμ Ιμπν Εζρά εναντιώθηκε στο ύφος Καλλίρ και το κατηγορήσε για τη σκοτεινότητα και τον μυστικισμό του που αλλοίωσαν την βιβλική γλώσσα. Θα σας διαβάσω μερικές στροφές από το ποίημα του Καλλίρ «*Η πόλη του Μπεεμόθ με τον Λεβιάθαν*» που απέδωσα στα ελληνικά με την πολύτιμη βοήθεια του ραββίνου κ. Ι. Μιζάν. Το ποίημα είναι μία διήγηση για τα μυθολογικά τέρατα *Μπε-*

εμόθ.¹¹, Λεβιάθαν¹², και Ζιζ¹³ και για την πάλη του Μπεεμόθ με τον Λεβιάθαν.

Η πάλη του Μπεεμόθ με τον Λεβιάθαν

*Τότε θ' ανοίξουν οι πύλες της Εδέμ
και θ' αποκαλυφθούν οι επτά τάξεις των δικαίων.
Και θα είναι το δέντρο της ζωής στο κέντρο του κήπου.
Και θ' ακούσουν τον ήχο του Δημιουργού τους.
Και όπως Εκείνος άλλοτε περιήλθε τον κήπο
έτσι θα κινηθεί ανάμεσά τους.*

*Θα ιδούν
και δείχνοντας την παρουσία Του θα πουν:
Ιδού ο Θεός
ο Θεός μας
και δεν θα πεθάνουμε.
Θα είναι οδηγός μας για πάντα.*

*Και Εκείνος τότε θα φανερώσει τα τρία δώρα Του:
Το Ζιζ τον Λεβιάθαν και τον Μπεεμόθ
Του Ζιζ η σάρκα είναι γευστική.
Όταν με δύναμη ξεδιπλώνει τα φτερά του
σκοτεινιάζουν τα φώτα των ουρανών.*

*Του Μπεεμόθ η φαλιά είναι στα χίλια βουνά.
Η σοδιά τους τον χορταίνει.
Πίνει το άφθονο νερό του ποταμού Γιουβάλ
που πηγάζει από την Εδέμ για να χωριστεί
στα τέσσερα ποτάμια.
Σκούζει ο Μπεεμόθ και ξεριζώνει τα βουνά.*

*Δείτε τη δύναμη των άκρων του.
Οι άθλοι του αποδείχνουν την ισχύ του.
Ο μυς της κοιλιάς τη δύναμή του.
Ποιος μπορεί να του αντισταθεί;*

*Άλλοτε υψώνει την ουρά του και την κάνει όμοια με κέδρο
να φωλιάσουν εκεί τα ζώα του αγρού
κι άλλοτε την χαμηλώνει να μοιάζει με θαμνάνα
για να φωλιάζουν τα πουλιά του αέρα
να μην τα βλάψουν τα ζώα που κατοικούν εντός του.*

*Γιατί είναι φιλεύσπλαχνος στους τρόπους του.
Και ξαπλώνει με στάση βασιλιά σε ανάκλιτρο
μέχρι την εκλεκτή ημέρα που ο Θεός θα παίξει μαζί του
και θα τον αποκαλύψει στις συντροφίες των ευσεβών.¹⁴*

*Εναντίον του θα παλέψει ο Λεβιάθαν.
Από κάτω θα χορεύουν τα μεγάλα ψάρια
κι' από ψηλά άγγελοι θα τραγουδούν
και θα υμνούν την δόξα του.*

*Και θα μοιάζουν τα πλευρά του με θραύσματα αγγείων.
Και τα πτερύγια με ακτίνες που κρύβουν τον ήλιο.
Θ' απλώνεται στη λάσπη
αλωνιστική σφύρα.*

Από τον 9^ο έως τον 11^ο αιώνα αναπτύχθηκε η ύστερη ανατολική υμνογραφία. Ο Σααντία Γκαόν και ο Σαμουήλ Χασσλίσσι είναι οι κύριοι εκπρόσωποι της περιόδου αυτής. Ο Σααντία θεωρείται ο κυριότερος κρικός μεταξύ της ανατολικής και της ισπανικής σχολής. Εισήγαγε στην ποίηση την εναλλασσόμενη ομοιοκαταληξία, και υπήρξε ο πρόδρομος των καινοτομιών που έφερε στην εβραϊκή ποίηση η «Ανδαλουσιανή Σχολή». Από τον 10^ο έως τον 11^ο αιώνα, άνθισε στην Ισπανία η «Ανδαλουσιανή Σχολή» και αναπτύχθηκε η κοσμική ποίηση. Ο Ντουνάς Μπεν Λαμπράτ, γεννημένος στο Φεζ του Μαρόκου, επήγχε στην Κόρντοβα και εισήγαγε στην υμνογραφία, την αραβική μετρική, τη φόρμα, και την εικονοποιεία της αραβικής ποίησης. Έγραψε επίσης κοσμικά ποιήματα στα εβραϊκά, προκαλώντας την αντίδραση των πολεμίων του οι οποίοι τον κατηγορήσαν ότι βίαζε την Ιερή Γλώσσα. Η κοσμική ποίηση χρησιμοποιούσε 2 κύριες μορφές -αραβικής προέλευσης- στιχουργίας. Την μονόστροφη *κασίντα* και την πολύστροφη *μουβάσσα*. Η *κασίντα* είναι ο πιο

παλαιός τρόπος της αραβικής ποίησης. Χρησιμοποιεί μέτρο και μία ομοιοκαταληξία. Ο στίχος αποτελείται από δύο συμμετρικά ημιστίχια. Η *μουβάσσα* (ωδή) είναι κυκλικό ποίημα που έχει πολλές στροφές. Οι στροφές έχουν μέρη με κοινή, και μέρη με ξεχωριστή ομοιοκαταληξία όπως π.χ. βββαα γγγαα ... αα. Τα κοσμικά ποιήματα με την μορφή της *μουβάσσα* είχαν ηδονιστικό περιεχόμενο, υμνούσαν τον έρωτα και το ποτό, και τελείωναν με ένα δίστιχο σε λαϊκή αραβική ή προβηγκιανή διάλεκτο, το οποίο συνήθως ήταν δανεισμένο από αραβικά η προβηγκιανά τραγούδια.. Από την αρχή του 11^{ου} αιώνα, οι ποιητές στη Βαβυλωνία, Βόρεια Αφρική και Παλαιστίνη, έγραφαν με τον ισπανο-αραβικό τρόπο. Θα σας διαβάσω ένα ποίημα της περιόδου αυτής γραμμένο από άγνωστο ποιητή. Το πρωτότυπο ποίημα έχει 9 ομοιοκατάληκτους στίχους. Έχει δηλαδή τη μορφή της *κασίντα*.

Το τραγούδι της βροχής.

*Οι καλοκαιρινές ημέρες έχουνε χαθεί
Γκρίζες ημέρες έρχονται που θα φέρουνε βροχή
Νεροποντές θα κατακλύσουνε τη γη
Λάδι και κρασί.
θ' ανθίσουν γρήγορα οι καρποί
Τα σύννεφα που στέλνουν τη βροχή
Θα κεντήσουν στη γη πράσινο χαλί
Γόνιμοι θα προβάλλουν και βλαστοί
και οι φανές των κεραυνών θα κηρύξουν:
“Εκείνοι που έσπειραν με δάκρυα
θα θερίσουν με τραγούδια χαράς.”*

Διακρίνομε δύο περιόδους της εβραϊκής ποίησης στην Ισπανία: τη μουσουλμανική περίοδο που διήρκεσε από τον 10^ο έως τον 12^ο αιώνα, και τη χριστιανική περίοδο που διήρκεσε από τον 12^ο έως τον 15^ο αιώνα. Οι ποιητές Σαμουήλ Α Ναγκίντ (993-1056), Σολομών Ιμπν Γκαβιρόλ (1021-1055), Μωυσής Ιμπν Εζρά (1055-1135) και Γεούντα Α Λεβή (1075-1141) ξεχωρίζουν στη μουσουλμανική περίοδο. Ο Σαμουήλ Α Ναγκίντ έζησε στα τέλη του 10^{ου} και τις αρχές του 11^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στη Κόρντοβα. Υπήρξε διάσημος μελετητής του

Ταλμούδ, και αξιωματούχος στην αυλή του διοικητή της Γρανάδας. Διοίκησε τον στρατό της Γρανάδας στους νικηφόρους πολέμους εναντίον της Σεβίλλης και των συμμάχων της. Θα σας διαβάσω το ποίημα του «*Η Στιγμή*».

*Εκείνη μου είπε: Πρέπει να χαίρεσαι
γιατί πενήντα χρόνια έζησες καλά.
Όμως δεν γνώριζε ότι αισθανόμουν διαφορετικά
Ότι τα περασμένα χρόνια μου φαίνονταν ονειρικά
Πως σαν τα χρόνια του Νάε μοιάζουν Φαντάζουν μυθικά
Έχω μόνο το παρόν που σύννεφο είναι Πάντα προχωρά*

Ο Σολομών Ιμπν Γκαβιρόλ έζησε τον 11^ο αιώνα και θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς εβραίους ποιητές όλων των εποχών. Γεννήθηκε στη Μαλάγα, έζησε στη Σαραγκόσα, και πέθανε στη Βαλένσια Αφιερώθηκε στην ποίηση και τη φιλοσοφία. Έγραψε θαυμάσια ποιήματα για τον έρωτα και τη φύση. Παρ' όλο ότι πέθανε μόλις 37 χρονών, συνέθεσε σημαντικό φιλοσοφικό ποίημα με τίτλο *Η Βασιλική Κορώνη* συνδυάζοντας ομοιοκατάληκτους στίχους με ρυθμικό πεζό επηρεασμένο από τη νεοπλατωνική φιλοσοφία και τη μουσουλμανική αστρονομία. Έχει γράψει ύμνους που ψέλνονται στις μεγάλες εβραϊκές εορτές¹⁵. Θα σας διαβάσω 2 ποιήματά του.

Το κέντημα της γης

*Με το μελάνι της ψυχάλας και της βροχής
με τη γραφίδα του κεραυνού
με το χέρι του σύννεφου
ο χειμώνας χρωμάτισε τον κήπο
κόκκινο και μπλε.
Κανείς καλλιτέχνης δεν θα το φανταζόταν αυτό
Και η γη που ζήλεψε τον ουρανό
κέντησε αστέρια στις πτυχές των παρτεριών*

Ο θρήνος

*Ο ήλιος στη δύση του
ντυμένος στο κόκκινο της πορφύρας*

*ξεντύνει το βορρά και το νότο
καλύπτει την δύση στο βυσσινί
Και η γη γυμνή γυρεύει
καταφύγιο στη σκιά της νύχτας
αποκοιμείται.*

*Τότε οι ουρανοί σκοτεινιάζουν
σαν να φορούν τα τρίχινα ρούχα του πένθους
για το θάνατο του Ιεκουθιήλ.²*

Ο Μωυσής Ιμπν Εζρά γεννήθηκε στη Γρενάδα το 1055 και πέθανε το 1135. Έγραψε στα αραβικά την πραγματεία «*το βιβλίο των συνομιλιών και των αναμνήσεων*» που είναι μια σημαντική πηγή πληροφοριών για την ιστορία της εβραϊκής ποίησης της Ανδαλουσίας. Έγραψε ύμνους για τις μεγάλες εβραϊκές εορτές¹⁶ και κοσμικά ποιήματα για τις γυναίκες το κρασί και το τραγούδι. Θα σας διαβάσω ένα ποίημα του.

Το μήλο

*Αλήθεια ο Θεός δημιούργησε το μήλο
για να γοητεύει όσους το μυρίζουν και το χαϊδεύουν
Βλέποντας πόσο το πράσινο και το ερυθρό ενώνονται
φαντάζομαι τα πρόσωπα
ενός χλωμού εραστή και
της κατακόκκινης από έξαψη αγαπημένης του*

Ο Γεουντά Α Λεβή γεννήθηκε το 1075 στη μουσουλμανική Τουλδέλα. Ταξίδεψε στην Ανδαλουσία και στη Γρενάδα όπου συνδέθηκε φιλικά με τον Μωυσή Ιμπν Εζρά. Αργότερα εγκαταστάθηκε στο Τολέδο, και άσκησε την ιατρική στην υπηρεσία του βασιλιά της Καστίλης, Αλφόνσου του 6^{ου}. Οι διωγμοί των Εβραίων στο Τολέδο τον ανάγκασαν να καταφύγει στη Γκόρντοβα. Αργότερα αποφάσισε να μεταναστεύσει στην Παλαιστίνη. Το 1140, ταξιδεύει στην Αλεξάνδρεια όπου και πέθανε μετά από 6 μήνες. Από τα πιο γνωστά του έργα είναι το βιβλίο των Χαζάρων. Ο Γιεχουντά Χαλεβή έγραψε ύμνους για τις μεγάλες εβραϊκές εορτές.¹⁷ Θα σας απαγγείλω τρία ποιήματά του

Οι δούλοι του χρόνου

*Οι δούλοι του χρόνου δούλοι δούλου είναι
μόνον ο δούλος του Κυρίου είναι ελεύθερος στη Γη
Κι' όπως καθένας κερδίζει το δάρο που πολύ αναζητεί
γυρεύω τον Θεό: σ' Εκείνον ανήκει όλη μου η ψυχή*

Η πλύστρα

*Η αγάπη μου πλένει τα ρούχα της
στο νερό των δακρύων μου
τ' απλώνει στον ήλιο της ομορφιάς της
Δεν χρειάζεται το νερό της πηγής
γιατί έχει τα δύο μου μάτια
ούτε τον ήλιο
γιατί έχει την ακτινοβολία της.*

Ο αγνός εραστής

*Άσε με αγαπημένη μου να σκύψω εμπρός σου
τα μάτια μου μαγεύτηκαν από εσένα
Ω άσε τα μάτια μου να συλλέξουν
τα τριαντάφυλλα και τα κρίνα που σπάρθηκαν στο
πρόσωπό σου*

*Έχω αγνότητα στη καρδιά
Φτυαρίζω τη φωτιά από τα μαγουλά σου
για να ταιριάξω
τη φωτιά με τη φωτιά
και όταν διψώ
στα μάγουλά σου γυρεύω το νερό.
Από τα κόκκινα χείλη σου
θα βύζαινα μια φλόγα από πυρωμένα κάρβουνα
και τα σαγόνια μου θα γίνονταν μασιά.
Η ζωή μου κρέμεται από την πορφύρα των χειλιών σου
και στη χαραυγή των μαλλιών σου
ελλοχεύει ο θάνατός μου
Ατέλειωτες είναι οι νύχτες.*

*Όμως κάποτε δεν υπήρχε σκοτάδι ανάμεσα στις μέρες.
ο χρόνος ήταν λάσπη στα χέρια μου
και ο ζωδιακός κύκλος
τροχός αχθοφόρου.*

Τον 12^ο αιώνα η Προβηγκία είχε προστεθεί στην ζώνη επιρροής της «Ανδαλουσιανής Σχολής», και αναδείχτηκε σ' ένα σημαντικό ποιητικό κέντρο το οποίο κυριάρχησε σε ολόκληρη την περιοχή της Νότιας Γαλλίας. Ο μαγνητισμός του μεσαιωνικού περιγύρου ευνοούσε την ανάπτυξη του μυστικισμού και έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι τροβαδούροι ήσαν πιστοί της χριστιανικής αίρεσης των «Καθαρών» που κυριαρχούσε στη Νότια Γαλλία μέχρι τον 13^ο αιώνα.¹⁸ Ο εβραϊκός μυστικισμός είχε αρχίσει να αναπτύσσεται από νωρίς στην Προβηγκία με την ύπαρξη μιας εβραϊκής γνωστικιστικής παράδοσης, συνδεδεμένης με την ενόραση του άρματος του Ιεζεκιήλ και το *σέφερ α Ζοχάρ* Είναι σε αυτό το κλίμα που, οι ποιητές Μεσοσουλάντα Πιέρα, Τόντρος Αμπουλάφια και Ισαάκ Χαγκορνί γράφουν και φυσικά επηρεάζονται από την προβηγκιανή ποίηση. Ο Ισαάκ Αγκόρνι είναι ίσως ο αυθεντικότερος εκπρόσωπος των εβραίων ποιητών της Προβηγκίας. Έζησε τον 13^ο αιώνα μια ζωή φτωχού τροβαδούρου, περιπλανώμενος στις εβραϊκές κοινότητες της Νότιας Γαλλίας και εμπλεκόμενος σε ερωτικές περιπέτειες ή σε φιλολογικές διαμάχες. Θα σας διαβάσω την πρώτη οκτάστιχη στροφή από το ποίημά του:

Η μοίρα του μοιχού

*Και να λοιπόν που τώρα τους πόθους μου θρηνώ
Το τύμπανο που ηχούσε θα μένει σιωπηλό
Μ' ερήμωσαν ω φίλοι μου οι τόσες αμαρτίες
Τα κρίματά μου αλίμονο δεν είχαν τελειωμό
Κι' όταν έφυγαν τα πάθη και οι επιθυμίες
Το φλάουτό μου ήχησε θρήνο και λυγμό
Χάθηκαν τα δώρα του έρωτα και οι λατρείες
Η εϋθυμή μου άρπα βγάζει ήχο θλιβερό*

Ο Μεσσυλάχ Ντα Πιέρα έζησε τον 13^ο αιώνα. Υπήρξε σημαντική μορφή των καββαλιστών της Γερόνας και ηγετικό στέλεχος της Εβραϊκής Κοινότητας. Η ποίησή του προσέγγιζε το trobar clus (την ερμητική ποίηση των τροβαδούρων)

Ο ποιητής

Μερωτούσαν:

*Πες μας εσύ που μιλάς για την καρδιά
ποιος μπερδεύει το καλό με το κακό
Ποιος τους συγχρόνους του υμνεί και τραγουδά
Και την αλήθεια στην ψυχή του κρύβει
και προβληματίζεται; Τους απαντώ
Είναι ο ψεύτης ποιητής. Είμαι εγώ*

Ο Τόντρος Αμπουλάφια γεννημένος στο Τολέδο τον 13^ο αιώνα έγραψε τα ποιήματα «ο κήπος των ποιημάτων και των τραγουδιών» και ύμνησε τον ιδεόπλαστο έρωτα επηρεαζόμενος από τους τροβαδούρους. Το ακόλουθο τετράστιχο είναι δείγμα της ποιητικής του τέχνης.

Μία θύμηση

*Τι θλίψη και πίκρα νοιώσαμε στον χωρισμό
Τον θυμάμαι και όλο το σώμα μου πονά
Πως τα πόδια σου μ' αγκαλιάζανε στον λαμό
Πώς γύρω του ζευγάρωναν όμορφα σφιχτά*

Τον 10^ο αιώνα, η εβραϊκή ποίηση άρχισε να αναπτύσσεται στην Ιταλία¹⁹. Στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, ο Εμμανουήλ της Ρώμης εισήγαγε το συνέτο στην εβραϊκή ποίηση. Έγραψε 38 συνέτα. και επηρεάστηκε από το *dolce stil novo*²⁰ του Δάντη. Ο Μωυσής ντα Ριέτι, χρησιμοποίησε την «τέρτσα ρίμα», και τον 16^ο αιώνα, ο Ιωσήφ Τσαρφατή έγραψε ερωτικά ποιήματα σε «οττάβα ρίμα».

Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, η εβραϊκή ποίηση αφομοίωσε τους ποιητικούς τρόπους της κυρίαρχης γλώσσας του τόπου της εξορίας της, και όπως θα έλεγε και ο Ζιλ Ντελέζ, φορτίστηκε από ένα

ισχυρό συντελεστή εκτοπισμού²¹ αναφερόμενη σε πράγματα που έχουν συλλογική αξία. Είναι ενδιαφέρον να μελετηθεί αν και πόσο η εβραϊκή ποίηση επέδρασε –τουλάχιστον θεματικά– στην ισπανό-αραβική και την προβηγκιανή. Μη ξεχνάμε ότι τα βιβλικά κείμενα που αποτελούν τον γενεσιουργό κορμό της πίστης τόσο του χριστιανικού όσο και του μουσουλμανικού κόσμου γράφτηκαν στην Ιερή Γλώσσα. Από τις αρχές του Μεσαίωνα η βαθιά θρησκευόμενη και μυστικιστική δύση, άρδευε από την εβραϊκή παράδοση στοιχεία για το κοσμοειδωλό της, και αναφέρονται περιπτώσεις όπως εκείνη της Ναρθβόνης²², όπου κατά τον καθηγητή Arthur Zuckerman, η κοινωνία της κατά τον 8^ο αιώνα είχε οργανώσει τη ζωή και τα σύμβολά της, σύμφωνα με την παράδοση αυτή. Ο διωγμός των Εβραίων από την Ισπανία το 1492, και από την Πορτογαλία το 1497, τερμάτισε την μακραινώνη άνθιση της εβραϊκής διανόησης στην Ιβηρική χερσόνησο, και σηματοδότησε μια νέα εποχή της εβραϊκής ποίησης στην Τουρκία, στα Βαλκάνια, την Παλαιστίνη και τη Βόρεια Αφρική.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανάπτυξη της εβραϊκής ποίησης στο Βυζάντιο. Σύμφωνα με τον καθηγητή Leon Weinberger²³, η ποίηση της Βυζαντινής συναγωγής όπως και η αρχιτεκτονική της, η διακοσμητική τέχνη της, και η μουσική της, είναι ένα έργο ελληνικής και σημιτικής κληρονομιάς Η ακριβής σχέση της εβραϊκής και χριστιανικής υμνογραφίας, δεν έχει ακόμη καθοριστεί. Ο Hans Wilhelm Haussig μελετητής του Βυζαντίου στο βιβλίο του *Ιστορία του βυζαντινού πολιτισμού*, υποστηρίζει ότι από τον 6^ο αιώνα και μετά, ο ύμνος της συναγωγής συνέβαλε στη χριστιανική εκκλησιαστική λειτουργία, και ότι η εβραϊκή παράδοση, έπαιξε ένα σπουδαίο ρόλο στην ανάπτυξη της βυζαντινής εκκλησιαστικής ποίησης.²⁴

Στα Βαλκάνια, τον 11^ο αιώνα, οι εβραίοι ποιητές²⁵ επηρεάστηκαν από την ιταλική εβραϊκή ποίηση και ιδιαίτερα από τον Σολομών Α Μπάβλι. Τον 12^ο αιώνα, οι Ρωμανιότες ποιητές²⁶ έγραφαν έχοντας επηρεαστεί από την Ανδαλουσιανή σχολή. Αξιοσημείωτοι ποιητές²⁷ επηρεάστηκαν από τον Γκαβιρόλ και την νεοπλατωνική και αριστοτελική φιλοσοφία.

Θα τελειώσω με μία σύντομη αναφορά στην Κρήτη, όπου στη διάρκεια της ενετικής κατοχής της (1204-1669), αναπτύχθηκε μια πλούσια εβραϊκή, πνευματική και θρησκευτική ζωή. Στη διάρκεια της Αναγέννησης οι εβραίοι κρητικοί λόγιοι, συνέβαλαν στη διά-

δοση της κλασικής παιδείας. Στην Ιταλία οι Εβραίοι Κρητικοί Σαμαριάς Μπεν Ελιγιά Α Ι Κρήτη, Ηλίας ντελ Μέντικο και Ηλίας Καψάλης,²⁸ μετέφρασαν σημαντικά έργα της ελληνικής γραμματείας, προβληματιζόμενοι με θεολογικά ζητήματα που δημιουργούσε η αριστοτελική φιλοσοφία. Ο Κρητικός λόγιος Ηλίας Φιλοσώφ διδασκε ότι οι δέκα κατηγορίες του Αριστοτέλη δεν είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν για να προσδιορίσουν τον Θεό. Το 1466 οι λόγιοι Κρητικοί Μιχαήλ Κοέν Μπάλμπο και Μωυσής Κοέν Ασκεναζή διαλέγονται δημοσίως για το κατά πόσον η πίστη και η λογική μπορούν να συνυπάρχουν. Η βασική τους διαφωνία αφορά το ζήτημα της μετεμψύχωσης, την οποία ο Μπάλμπο αποδεχόταν, ενώ ο Ασκενάζη αρνιόταν. Ο ιστορικός και βιβλιόφιλος Ηλίας Μπεν Ελκανά Καψάλης (1483-1555), συνέλεξε και εξέδωσε *τα διατάγματα των κρητικών εβραϊκών κοινοτήτων (Taqqanot Candia)*, που είχαν θεσπισθεί από τον 13^ο έως τον 16^ο αιώνα, και είχαν σκοπό να διορθώσουν τις έντονες παραβάσεις και διαστρεβλώσεις του εβραϊκού νόμου. Ο Καψάλης διέσωσε στη βιβλιοθήκη του τα αρχεία των λογίων ποιητών Μιχαήλ Κοέν Μπάλμπο και του Μωυσή Κοέν Ασκεναζή Οι Ενετοί με την αποχώρηση τους από το νησί, μετέφεραν στην Ιταλία όλα τα αρχεία τους. Έτσι, το Βατικανό απέκτησε τη βιβλιοθήκη του Καψάλη. Ο Μιχαήλ Κοέν Μπάλμπο (1420-1484;) ήταν εξέχον μέλος της εβραϊκής κρητικής κοινότητας, ποιητής, καβαλιστής και φιλάνθρωπος. Ο θρήνος του για την πτώση της Κωνσταντινούπολης,²⁹ γραμμένος στα εβραϊκά, είναι ένας κέντρωνας,³⁰ οι στίχοι του οποίου έχουν παρθεί από τη Βίβλο (κυρίως από τον Ιερεμία, Ησαΐα και Θρήνους)³¹. Το ποίημα στα ελληνικά, είναι ελεύθερη απόδοση του εβραϊκού κειμένου.

*Και να που θόρυβος έρχεται
από τη Γη του Βορρά.
Ανάμεσα στη Μιγδάλ³² και τη θάλασσα
αχμάλωτοι η κόρη του λαού μου
και ο λαός της κατάρας μου.
Κατέστρεψαν τον αμπελώνα μου
και το πλήθος του έθνους μου.*

*Το άστρο της αυγής έπεσε στη γη
συντρίμμι χωρίς φως*

και η φαρέτρα δονείται εναντίον του
αφήνει βαθιές αυλακιές.
Η λόγχη και το δόρυ αστράφτουν.
Αυτοί που ανατράφηκαν στη πορφύρα
τρικλίζουν και παραπατούν.
Οι ζωές τους εκτοξεύονται από την κοιλότητα της σφεντόνας.
Πέθανε ο Βελά.³³
Σ' ερημαμένες κοιλάδες
κείτονται στις στάχτες.
Η γη θρηνεί
σπάζει και συντριβεται.
Απόλυτη καταστροφή.
Και μια φωνή ακούγεται.
Γέρνει η μέρα του απόσπερου
οι σκιές μακραίνουν.
κι' ακούγεται η φωνή.
Κλάψε.
Γιατί να κλάψω;
Ο άνθρωπος είναι χορτάρι
λιόδεντρο που το τινάζουμε
τσαμπιά στο τέλος του τρυγητού.

Με την πίκρα στη ψυχή πεθαίνει
και φευγαλέο αγριολούλουδο η δόξα του.
Σκοτεινιάζει ο ουρανός.

Ήπια από την κούπα της θεϊκής οργής
και τ' άστρα τ' ουρανού δεν θα δώσουν το φως τους πια.
καλύφτηκε με καπνιά η όψη τους.
Ο ήλιος σκοτεινίασε στην αυγή του.
Το φεγγάρι μαύρισε σαν τις σκηνές του Κηδάρ.
Έχασε την όψη του.
Έξω κλαίνε οι γενναίοι
Κλαίνε πικρά και φιλονικούν.
Οι πρέσβεις της ειρήνης θρηνούν
κι' αφήνουν σημάδι δίπλα τους.

*Γι' αυτό είπα:
 Μη με κοιτάτε.
 Με λυγμούς και πικρά δάκρυα πενθώ
 και μη με παρηγορείτε.
 Πληγώθηκε η καρδιά μου.
 Ρίγος μ' έπιασε και πόνοι γέννας.
 Τρέμουν τα γόνατά μου.
 Γέμισαν οδύνη οι λαγόνες μου.
 Σκόρπισε τους γενναίους μου
 έστειλε συντριβή και σύγχυση.
 Ποιος εγκατέλειψε τον Ισραήλ στους άρπαγες;
 Είχαν το ύψος των κέδρων
 το μεγάλο αετό με τα πολύχρωμα φτερά.
 Ριφάθ και Θωγαρούμ³⁴
 Εκείνους που κατοίκησαν στα ύψη
 την Πόλη την Υψηλή και τ' αστέρια
 έριξε στο χώμα στο ψίθυρο και το μουρμουρητό.
 Και σβήνει, αλίμονο, η ψυχή μου από τους δολοφόνους.*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οξιτανία λεγόταν η ευρύτερη περιοχή της Νότιας Γαλλίας που μιλιόταν η γλώσσα του *Οκ* (οκ δηλώνει την κατάφαση «ναι» στη γλώσσα αυτή)..
2. *ιδεόπλαστος έρωτας είναι ο ανικανοποίητος έρωτας για την παντρεμένη αρχόντισσα.*
3. Στον αντιθετικό παραλληλισμό ο δεύτερος στίχος ανασκευάζει ή αντιτίθεται στον πρώτο.
 Στον συνώνυμο παραλληλισμό ο δεύτερος στίχος ενισχύει τον πρώτο.
 Στον ανιόντα παραλληλισμό ο πρώτος στίχος συμπληρώνεται σταδιακά από τους επόμενους.
4. E. Fleischer, *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*, Keter Publishing House, Jerusalem, 1975
5. Το *Σέφερ Γιετσιρά* (βιβλίο της δημιουργίας) έχει για κεντρικό θέμα την ανάπτυξη μιας κοσμολογικής και κοσμογονικής θέσης βασισμένης στους 32 μυστικούς δρόμους της σοφίας, που είναι οι πρώτοι δέκα αριθμοί η οι δέκα εκπορεύσεις του θείου και τα 22 γράμματα του εβραϊκού αλφάβητου. Το *Σέφερ Γιετσιρά*, το *Σέφερ α Μπαχίρ* (ένα ανθολόγιο αποφθεγμάτων και ερμηνειών) και το *Σέφερ α Ζοχάρ* (σύνολο ερμηνειών και συζητή-

σεων σε πολυάριθμα θέματα) αποτελούν τον κορμό της Κομπολά που τον 16ο αιώνα, διατυπώθηκε εκ νέου και συμπληρώθηκε από τον Ισάακ Λούρια.

6. *Ουράνιοι Θόλοι* είναι η μυστικιστική περιγραφή του ουράνιου κόσμου, με τα επτά παλάτια του στερεώματος, τους αγγέλους που τα κατοικούν, τα ποτάμια φωτιάς που κυλούν εμπρός στο άρμα, και τις γέφυρες που τα συνδέουν, όλα συνδεδεμένα με το όραμα του άρματος του Ιεζεκιήλ.
7. βλπ. E. Fleischer, *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*, Keter Publishing House, Jerusalem.
8. π.χ. kaSHaRTI SHoRaRTI (SH και R είναι τα σύμφωνα)
9. βλπ. T. Carmi, *Hebrew Verse*, σ. 62 Penguin Editions 1981.
10. Τόπος ταφής των ιερών βιβλίων της Συναγωγής.
11. Ο Μπεεμόθ μοιάζει με ιπποπόταμο. Βλ. *Ιώβ* 40:15.
12. Βλπ.: *Ιώβ* 41:1, *Ψαλμοί* 74:14 και 104:26, *Ησαίας* 27:1.
13. Το Ζιζ είναι ένα πουλί που έχει την ικανότητα να μαθαίνει στους ανθρώπους το μεγαλείο του Θεού. Το αραμαϊκό *Ταργκούμ* και το *Ταλμούδ*, ερμηνεύουν το ζιζ ως άγριο κόκκορα. Βλ. Ρόμπερτ Γκρέιβς –Ραφαέλ Πατάι: “*Οι εβραϊκοί μύθοι*” Μετάφραση Σ. Ροζάνη, Εκδόσεις Υψίλον.
14. Των ανθρώπων που είναι πλησίον Του.
15. Ο ύμνος του *Σσιανάνι Σσαανανίμ* (ειρηνοποιοί αρχάγγελοι), ψέλνεται την πρωινή προσευχή την ημέρα του εξιλασμού (Γιομ Κιπούρ). Ο ύμνος του *Ασφρέ ‘Αγιν Ραατά κολ έλε* (ευτυχημένο το μάτι που είδε όλα αυτά) ψέλνεται στο τελετουργικό μέρος της καθαγιάσεως του Ναού και περιλαμβάνεται στη συμπληρωματική προσευχή *Μουσάφ* του Γιομ Κιπούρ.
2. *Α’ Χρονικών* 4:18
16. ο ύμνος *Λεχά Λελί* (Σε σένα Θεέ μου) με τον οποίον ξεκινά η λειτουργία την παραμονή του Γιομ Κιπούρ, ο *Ελ Νορά Αλιλά* (Θεέ μεγαλοδύναμε και πολυδοξασμένη) που αποτελεί προσευχή της ΝΕΙΛΑ (σφράγισμα της μίρας του πιστού. Και ο *Ανσέ Χέσεντ* (Ευσεβείς) που είναι απογευματινή προσευχή του Γιομ Κιπούρ. και ψέλνεται αμέσως πριν την Κεντουσά (Καθαγίαση)
17. Ένας πολύ γνωστός ύμνος του είναι το *Για Σσεμα Εβιονεχα* (Κύριε άκουσε τον δούλο σου) με τον οποίον ξεκινούν οι δεήσεις συνώμης της απογευματινής προσευχής της ημέρας του εξιλασμού (Γιομ Κιπούρ).
18. Βλπ. Denis de Rougemont, *L’ AMOUR ET L’ OCCIDENT* (Librairie Plon: 1972)
19. Ο Σολομών Α Μπάβλι θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος της ιταλο-εβραϊκής ποίησης του 10ου αιώνα.
20. Το λόγοι και θωπευτικό στυλ με το οποίο τον 13ο αιώνα οι ιταλοί ποιητές ανανέωσαν τη συμβολική γλώσσα των τροβαδούρων

21. Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Kafka-Pour une litterature mineure* (Les Editions de Minuit:1975)
22. Arthur Zuckerman, *A Jewish Princedom in Feudal France 768-900* (New York: 1972)
23. Leon Weiberger, *Jewish Poets In Crete* (Hebrew Union College Press: 1985)
24. Leon J. Weinberger, *Jewish Hymnography* (The Littman Library of Jewish Civilization: 1998)
25. Αναφέρω τους ποιητές: Βενιαμίν Σαμουήλ, Ισαάκ μπεν Γεουντά, Βενιαμίν μπεν Ζεράχ, και Σαμουήλ Α Κοέν Μεμελί
26. Μωυσής Μπεν Χιγιάχ και Ιωσήφ Καλαί
27. είναι οι ποιητές Σαμπετάυ Χαβίβ Μπεν Αβισάυ από τη Βουλγαρία (13ος μ.Χ.) ο Σολομών Σαρβίτ Α Ζαχάβ από την Εφεσσο (1374 μ.Χ) ο Σαλώμ μπεν Γιουσέφ Εναμί από την Κωνσταντινούπολη (15ος) και ο Ελιγιά μπεν Ελιέζερ Φιλοζόφ από την Κρήτη (14ος αιώνας)
28. Βλ. σχετικά: Professor L. Weinberger, *Jewish Poets In Crete*, Hebrew Union College Press, Cincinnati, Ohio 1985.
29. Το ποίημα έχει σχολιάσει η Μαρία Ευθυμίου στο βιβλίο της: *Οι Εβραίοι του Βυζαντίου και η πτώση της Βασιλεύουσας*.
30. Ποίημα που είναι συγκόλληση στίχων άλλων ποιημάτων.
31. Βλ. σχετικά Steven B. Bowman, *The Jews of Byzantium*, Bloch Publishing Company Inc, 1985.
32. Πόλη ή οχυρό όπου κατασκήνωσαν οι Εβραίοι κατά την έξοδό τους από την Αίγυπτο πριν να διασχίσουν την Ερυθρά Θάλασσα.
33. Βασιλιάς στην Εδώμ.
34. (*Γένεση* 10:3) εγγόνια του Νώε.

ΦΕΡΑΨΝΤΟΥΝ ΦΑΡΙΑΝΤ

*Το ποίημα είναι
το αρνητικό της σιωπής.
Μια μέρα
μέσα στο οξύ των λέξεων εμφανίζεται
το πρόσωπό της.
Τα μάτια της διόλου κλαμένα.
Τα τρία διαμάντια
ασάλευτα απαστράπτοντα
Καρφωμένα στο στήθος της.
Γ. ΡΙΤΣΟΣ*

Τα αρνητικά της μετάφρασης Η περιπέτεια της μετάφρασης από τα περσικά στα ελληνικά

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θα προτιμούσα ο τίτλος της διάλεξής μου να ήταν «Φόβος και τρόμος της μετάφρασης» γιατί τούτη τη στιγμή που θέλω να μιλήσω απέναντι στην απέραντη χάρτινη λευκότητα δεν ξέρω τι να πω και γιατί να το πω! Αυτή η απόπειρα είναι σα να γράφει κανείς ένα ποίημα, κάτι που βαθιά το έχεις αστανθεί και έχεις αντιληφθεί πως έχεις ανάγκη να το πεις αλλά μπροστά στο άδειο χαρτί δεν ξέρεις γιατί και με ποιον τρόπο να το πεις, για να μην αδικήσεις αυτή την ανάγκη κι εκείνο το μυστηριώδες συναίσθημα. Με άλλα λόγια να μην χαραμίσεις εκείνο το άγνωστο, το ανεξήγητο.

Αν με ρωτάτε γιατί μεταφράζω θα σας απαντήσω πως δεν ξέρω ή προτιμώ να σιωπήσω. Όπως αν με ρωτάτε γιατί γράφω ποίηση θα προτιμήσω με τέτοιο τρόπο πάλι να απαντήσω. Το ζήτημα της δημιουργίας –που συμπεριλαμβάνει και την μετάφραση– τουλάχιστον για μένα – είναι κάτι τόσο προσωπικό που καλύτερα να μην το ανοίξει κανείς. Το να γράφεις και να μεταφράζεις είναι σα να ερωτεύεσαι! Εκείνος που αγαπάει κάτι ή κάποιον που για τους υπόλοιπους δεν έχει κανένα νόημα αλλά παρ' όλα αυτά εκείνος αγαπάει. Άλλωστε η εξήγηση γιατί αγαπάμε αυτό που αγαπάμε καταστρέφει και εκμηδενίζει την συμπαντική τάξη της ανθρώπινης ύπαρξης και την αξιοπρέπεια

αυτής της ιδιαιτερότητας. Πιο απλά, δεν θέλω να απαντήσω σ' αυτήν την ερώτηση ακόμα κι αν ξέρω και την παραμικρή λεπτομέρεια και την πιο βαθιά αιτία της αυτό το θέμα ανήκει σε μένα και μόνο σε μένα και μονάχα σε προσωπικό επίπεδο μπορεί να δράσει και να έχει λόγο ύπαρξης.

Απ' όσο θυμάμαι πάντα μετέφραζα, παράλληλα με το γράψιμο, δηλαδή πάνω από τριάντα χρόνια. Ίσως μ' αυτό τον τρόπο συνέκρινα τη δική μου δουλειά με του άλλου κι έτσι καταλάβαινα τι έλειπε από τη δουλειά μου, ίσως πάλι να ήθελα το έργο που αγαπούσα στην ξένη γλώσσα μεταφράζοντάς το στη γλώσσα μου, να το κάνω δικό μου έργο. Ουσιαστικά, να είμαι εγώ δημιουργός αυτού του έργου. Μ' αυτή την προσέγγιση ποτέ- ή για να είμαι ειλικρινής – σπανίως έχω μεταφράσει κάτι που να μην το έχω αγαπήσει ή να μην έχω νιώσει πολύ κοντά σ' αυτό το έργο. Αν κατά τύχη ή από ανάγκη και πίεση έχω μεταφράσει ένα έργο που δεν άγγιζε τα ενδιαφέροντά μου έχει καταλήξει αρνητικά. Δηλαδή, έχω νιώσει ψυχολογική ανισορροπία, αρρώστια, απύπνια φόβο και τρόμο κι ακόμα απόγνωση και αίσθηση θανάτου!

Παρόλα αυτά αν επιμένετε να ξέρετε τη γνώμη μου για τη μετάφραση σ' αυτό το Συμπόσιο θα σας απαντούσα: κατά τη γνώμη μου η μετάφραση από μια ξένη γλώσσα στη μητρική μας γλώσσα είναι σα να εμφανίζεις ένα αρνητικό σε φωτογραφία για να το δεις καλά καλά. Δηλαδή όταν διαβάζω ένα έργο από ελληνικά, αγγλικά ή γαλλικά είναι σα να κοιτάζω ένα αρνητικό, δεν διακρίνω ούτε τα μάτια της φωτογραφίας ούτε τα μαλλιά ούτε τα χείλη. Το πρόσωπό της είναι ακαθόριστο και δυσδιάκριτο. Μόνο το ποιητικό μου ένστικτο μου λέει από πριν πως αυτή η εικόνα πρέπει να είναι όμορφη που εγώ με μισόκλειστα μάτια την κρυφοκοιτάζω. Είναι ανάγκη να την δω στην πραγματική της μορφή. Τότε βουτάω το αρνητικό στο οξύ των λέξεων της μητρικής μου γλώσσας για να εμφανιστεί σιγά σιγά το πρόσωπο. Μετά βλέπω πόσο όμορφη είναι η εικόνα και αποφασίζω να την κάνω ομορφότερη και με την πάροδο του χρόνου μ' ένα συναίσθημα φιλαρέσκειας σαν ένας δεξιοτέχνης φωτογράφος ρετουσάρω τη φωτογραφία αρχίζω ακόμα και να το χρωματίζω. Κάνω τα μάγουλα περισσότερο ή λιγότερο έντονα στα χείλη βάζω κόκκινο ροζ ή μοβ, χτενίζω τα μαλλιά της και μερικές φορές βάζω ακόμα κι ένα στεφάνι από λουλούδια πάνω στο κεφάλι της κρεμώ στ' αυτιά

της σκουλαρίκια και χρωματίζω το φόρεμα της όπως το βλέπω στη φαντασία μου γαλάζιο όπως του ουρανού ή ροζ όπως τα άνθη της κερασιάς. Μετά η εικόνα μου είναι έτοιμα κι εγώ νιώθω απόλυτη γαλήνη και ήσυχα ξαπλώνω στο κρεβάτι μου και με παίρνει ο ύπνος τη στιγμή που πάνω από το κεφάλι μου η εικόνα από μόνη της χαμογελάει στο γλυκό και ήρεμο ύπνο μου.

Αλλά τώρα τι γίνεται όταν θέλουμε να μεταφράσουμε ένα κείμενο από τη μητρική μας γλώσσα σε άλλη; Στη δική μου περίπτωση όταν θέλω να μεταφράσω ένα ποίημα ή ένα διήγημα από τα περσικά στα ελληνικά – μάλλον θα πείτε ότι στο παράδειγμα της φωτογραφίας που είπαμε πρωτύτερα αναγκαζόμαστε να μετατρέψουμε την όμορφη πρωτότυπη φωτογραφία σε αρνητικό. Ακριβώς έτσι είναι. Δηλαδή μετατρέπουμε ένα πολύ όμορφο πράγμα σε κάτι πολύ άσκημο κι ακόμα πιο πολύ άσκημο Σ' αυτή τη στιγμή ο φόβος και ο τρόμος της μετάφρασης γίνεται διπλάσιος και σαν θηλιά σφίγγει το λαιμό και μας φέρνει στα όρια της ασφυξίας. Ιδιαίτερα όταν θεωρείς τη μητρική σου γλώσσα πιο όμορφη απ' όλες γεμάτη φωνήεντα, χρώματα αρώματα και με λέξεις που κάθε μια έχει ταυτόχρονα χιλιάδες νοήματα.

Σ' αυτή την περίπτωση μπορεί, επειδή ο αναγνώστης διαβάζει μόνο το αποτέλεσμα να μην αντιληφθεί τα ελαττώματα και της ελλείψεις κι ακόμα να του φανεί η μετάφραση πολύ καλή άριστη και πολύ όμορφη. Αλλά εσύ και μόνο εσύ, ο μεταφραστής, ξέρεις τι έγκλημα έχεις κάνει και τι έχεις προδώσει.

Ένας ποιητής – νομίζω αν δεν κάνω λάθος ο Ναζίμ Χικμέτ – έχει πει «Η μετάφραση είναι σα να σκοτώνεις ένα όμορφο και γλυκόλαλο αηδόνι για να φας το κρέας του». Κατά τη γνώμη μου είναι πολύ σωστό αυτό κι αμέσως τίθεται αυτό το ζήτημα: Τότε δεν πρέπει να μεταφράζουμε. Αμέσως έρχεται η απάντηση ότι: Αν μια χώρα βρίσκεται σε κατάσταση πολέμου κατοχής και πείνας τότε τι πρέπει να γίνει; Δεν πρέπει για να συνεχιστεί η ζωή και να μην αφανιστεί αναγκαστικά να σκοτωθούν και αηδόνια και όμορφα παγώνια και καρδερίνες; Μ' αυτήν την αλληγορία, η μετάφραση είναι μια πράξη αναπόφευκτη. Αν δεν μεταφράσουμε ο παγκόσμιος πολιτισμός θα σταματήσει να μεγαλώνει και να προχωράει και τελικά θα πεθαίνει.

Θα μπορούσαμε να δώσουμε κι άλλο ένα παράδειγμα από τη μουσική. Όλοι ξέρουμε κι αγαπάμε την κλασική μουσική (Μπαχ,

Μότσαρτ, Βιβάλντι, Πουτσίνι) αλλά αφελείς πάντα ευχόμεσθε αυτοί οι συνθέτες να έγραφαν τη μουσική τους στη γλώσσα μας στην περίπτωση μας στα περσικά ή στα ελληνικά. Για μένα που αγαπάω πολύ τη φωνή της Μαρίας Κάλας ή της Ομ Καλσούμ (αιγύπτια τραγουδίστρια) πάντα έλεγα μακάρι κι οι δύο να τραγουδούσαν στα περσικά. Εσείς θα λέγατε μακάρι να τραγουδούσαν στα ελληνικά. Τότε, καλύτερα θα μπορούσαμε να τις κατανοήσουμε αλλά μετάφραση στη μουσική είναι αδύνατη. Τη μουσική πρέπει όπως είναι να την ακούς και να την αιστάνεσαι. Σ' αυτή την περίπτωση η προδοσία είναι αδύνατη. Αλλά στο πεδίο της γλώσσας η προδοσία όχι μόνο είναι αναπόφευκτη αλλά και αναγκαία και ζωτική γιατί δεν μπορούμε όλοι να μάθουμε όλες τις γλώσσες σε τέτοιο επίπεδο που τις γνωρίζουν στο τόπο τους για να μην έχουμε ανάγκη από μετάφραση. Τα κείμενα δεν μπορούμε να τ' ακούσουμε μόνο όπως τη μουσική.

Α΄

Τις πρώτες μου εμπειρίες στη μετάφραση απέκτησα κοντά στο Γιάννη Ρίτσο. Τότε που με πρότασή του μεταφράσαμε το βιβλίο μου «*Όνειρα με χαρταετούς και περιστέρια*».¹ Αναγκαστικά συνεργαστήκαμε πολύ στενά κι ένιωθα πως ο καθένας μας μάθαινε από τον άλλο. Το αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό και για τους δυο μας. Στην πραγματικότητα ξεπερνούσε κάθε προσδοκία μας. Εγώ λέξη με λέξη και φράση με φράση μετέφραζα το βιβλίο μου στα ανεπαρκή ελληνικά που τότε γνώριζα (1988) και παρίσταναν το έργο με πολλές κινήσεις και εξηγήσεις. Εκείνος με το εξαιρετικό του ποιητικό ένστικτο και ταλέντο τα έπαιρνε και με θαυματουργό τρόπο μετέφραζε στα ελληνικά με μικρή διαφοροποίηση όπως εννοούσα εγώ. Με απλά λόγια σ' αυτό το παιχνίδι της αμοιβαίας δημιουργίας εμείς συνωμοτικά με την ακρίβεια ενός χειρούργου εκτελούσαμε το έργο. Βήμα με βήμα, στιγμή προς στιγμή με αγωνία και αμφιβολία συμμετείχαμε στη συγκίνηση της πράξης της δημιουργίας για να φέρομε στον κόσμο ένα καινούργιο παιδί. Δουλεύοντας γελούσαμε κλαίγαμε νευριάζαμε τρέμαμε φοβόμασταν και τελικά ξεφεύγαμε από την παγίδα του φόβου και τρόμου της μετάφρασης και φτάναμε στην αυθεντική εικόνα. Πότε πότε μας φαινόταν ότι αυτό είναι μια καινούργια δημιουργία που κι αυτή με τη σειρά της πρέπει να τη μεταφράσω από τα ελληνικά στα περσικά Σας δίνω ένα παράδειγμα: Αρχή του βιβλίου

μου στο πρωτότυπο στα περσικά είναι μια σύντομη ποιητική φράση: «Τα όνειρά μου είναι γεμάτα από περιστέρια και χαρταετούς και πολύχρωμα μπαλόνια. Τη συνέχειά τους την κόβει ήχος από φτερούγισμα περιστεριών του αδερφού μου Μεϊλού που πρωί πρωί τα τιάζει στην ταρατάσα» Ο Ρίτσος με τη σιωπηλή μου συμφωνία για να προσεγγίσει περισσότερο το ελληνικό πνεύμα το έκανε έτσι: «Τι όνειρα έβλεπα απόψε στον ύπνο μου, όλο περιστέρια, χαρταετούς και πολύχρωμα μπαλόνια... Και, να, που τ' όνειρο μου κόβεται ξαφνικά απ' το θόρυβο που κάνουν τα φτερά των περιστεριών, που πρωί πρωί τα τιάζει ο μεγαλύτερος αδερφός μου ο Μεϊλού. Τινάζομαι απ' τον ύπνο μου και μισανοίγω τα μάτια»... και ούτω καθ' εξής.

Έτσι μ' αυτή την εμπειρία έφυγε ο φόβος μου για τη μετάφραση. Όταν έγραφα τα ποιήματα της συλλογής «*Ουρανός χωρίς Διαβατήριο*»² εκείνη την εποχή στην Αθήνα στα περσικά αμέσως τα μετάφραζα στα ελληνικά στην αρχή σιγά σιγά και κατόπιν γρηγορότερα. Τα έδειχνα στον φίλο μου Ρίτσο κι αυτός έδινε κάποιες διορθωτικές συμβουλές όσον αφορά αλλαγή στίχων και λέξεων και το αποτέλεσμα ήταν τέλειο. Μετά την έκδοση του βιβλίου η αποδοχή του κόσμου όλα των κριτικών ήταν θερμή και ο φόβος μου είχε εξαφανιστεί εντελώς. Παρόλα αυτά στη μετάφραση αυτών των ποιημάτων από τα περσικά στα ελληνικά αναγκάστηκα να αψηφήσω ορισμένα τεχνικά ζητήματα όπως ρυθμούς, ομοιοκαταληξίες ή εκφράσεις που είναι κατανοητές μόνο στον πέρση αναγνώστη και αναφέρονται στην ιστορία της Περσίας. Για παράδειγμα ένα μικρό ποίημα ήταν στο πρωτότυπο: «Αυτό το φως το μυστικό το κρυμμένο στις λέξεις όπως το φεγγάρι του Ναχσάμπ στο πηγάδι». Ναχσάμπ ή Αλμοκανά ήταν ένας μάγος, αληθινό πρόσωπο στην περσική ιστορία που είχε πάρει μυθική μορφή και είχε επινοήσει ένα τεχνητό φεγγάρι που τη μέρα κρυβόταν στο πηγάδι και τη νύχτα έβγαίνει απ' το πηγάδι και φάτιζε όλο τον κόσμο. Ο μάγος αυτός μ' αυτό τον τρόπο είχε πολλούς οπαδούς κι είχε ένα επαναστατικό τάγμα. Εγώ είχα παρομοιάσει την ποίηση μ' αυτό το τεχνητό φεγγάρι σ' ένα κατασκότεινο πηγάδι. Στην ελληνική έκδοχή απλοποιήθηκε ως εξής: «Αυτό το φως το μυστικό,/ το κρυμμένο στις λέξεις,/ ένα φεγγάρι στο πηγάδι.»

Υπάρχουν πολλά παραδείγματα σαν αυτό που για τη οικονομία του χρόνου δεν θα τα αναφέρουμε.

Β'

Πώς θα αντιδρούσατε αν ακούγατε ότι υπάρχουν μεταφραστές που μετατρέπουν την πρωτότυπη εικόνα, που μια φορά είχε γίνει αρνητικό, για δεύτερη και τρίτη φορά σε αρνητικό Σίγουρα θα ανατριχιάζατε! Θέλω να πω ότι πολλές μεταφράσεις υπάρχουν από την αρχαία περσική λογοτεχνία στα ελληνικά – συγκεκριμένα μεταφράσεις από Χαγιάμ, Σααντί, Ρουμί και πρόσφατα από τον Νεζαμί που από δεύτερη γλώσσα και βασικά από δεύτερο αρνητικό έχουν μεταφραστεί – δηλαδή ο φιλόδοξος φωτογράφος μας «μεταφραστής» με απόλυτη επιμονή ήθελε να δώσει μια ελληνική εικόνα από την πρωτότυπη περσική εικόνα που ήδη είχε καταστραφεί δύο φορές για να ικανοποιήσει τον εαυτό του ή τον εκδότη – διπλό έγκλημα!

Όλες αυτές οι μεταφράσεις από τους μεγάλους ποιητές της πανάρχαιας χώρας μου έχουν γίνει από αγγλικά, γαλλικά, αραβικά και τούρκικα. Λόγου χάριν, το *Γκολεστάν* του Σααντί που κάποτε μεταφράστηκε από τα αραβικά στα ελληνικά και πρόσφατα πληροφορήθηκα πως κάποιος άλλος μεταφραστής θέλει να το μεταφράσει από τα γαλλικά κατά παραγγελία του εκδότη και ζήτησε τη βοήθεια μου για να το ρετουσάρω, την οποία αρνήθηκα για πολλούς λόγους ο σημαντικότερος των οποίων είναι πως κατάλαβα ότι οποιαδήποτε προσπάθειά μου θα καταλήξει στο να το μεταφράσω ξανά. Άλλο παράδειγμα, το *Ρουμπαγιάτ* του Ομάρ Χαγιάμ που πολλές φορές έχει μεταφραστεί από τα αγγλικά και τα γαλλικά και κυρίως από την αγγλική εκδοχή του Φιτζέραλντ στα ελληνικά.

Για τη σύγκριση πρώτα θα σας διαβάσω 1) ένα Ρουμπαί του Χαγιάμ στα περσικά 2) μια δική μου ελεύθερη μετάφραση 3) και 4) δύο εκδοχές όπως έχουν αποδοθεί από δύο διαφορετικούς Έλληνες μεταφραστές:

1. *Ιν καφελεγιέ ομρ ατζάμπ μιγκοζαράτ
Νταριάμπ νταμί κε μπά ταράμπ μι γκοζαράντ
Σάκι καμέ φαρντάγιε χαριφάν τσε χορί
Πις αρ πιαλέι κε σάμπ μιγκοζαράντ*
2. *Τι παράξενα γοργά περνάει αυτό το караβάνι της ζωής!
Απόλαυσε την στιγμή που περνάει με χαρά*

*Κάπελα, τι κάθεσαι και θλίβεσαι για των αντιπάλων το αύριο
Φέρε το κύπελλο με κρασί, γιατί περνάει η νύχτα*

3. *Φεύγει η ζωή μας και περνά, μοιραίο καραβάνι
Δίχως σταθμούς και γυρισμό και πουθενά δε φτάνει
Κάπελα, κέρνα μας κρασί, λίγες είναι οι χαρές,
Κι όποιος τις χάσει μια φορά, όλη τη ζήση χάνει*
4. *Φεύγει η ζωή, παράξενο και μάγο καραβάνι,
κλέψε της μόνο τη στιγμή που χαίρεται και φτάνει
Ε, κάπελα! Τι θλίβεσαι για τ' αύριο των συντρόφων
Χύνε κρασί προτού και τούτη η νύχτα να πεθάνει!*

Κατ' αρχήν πρέπει να σας πω ότι ο ρυθμός στο Ρουμπαί (τετράστιχο) είναι παρμένος από στίχους του Κορανίου. Δηλαδή: λα χοουλο βα λα οβατο ελα μελάχ ή σε αραβικό ρυθμό μαφ' ουλο μαφ' αελον μαφ' αυλον φα' α ή ηχητικά ταμ ταμ – τα τα ταμ – τα ταμ ταμ – ταμ ταμ που είναι σαν το χτύπημα του τύμπανου προειδοποιητικό και πληροφορεί για το πέρασμα της ζωής και για τη ρευστότητα των πάντων και από μόνο του περιέχει μια φιλοσοφική έννοια.

Στην ελληνική μετάφραση άλλα και σε κάθε άλλη γλώσσα είναι αδύνατον να εφαρμοστεί αυτός ο ρυθμός. Καμία γλώσσα και καμία ποίηση δεν έχει τόσο ποικίλους ρυθμούς όσο η περσική. Στα δύο παραδείγματα της ελληνικής μετάφρασης βλέπουμε το μάταιο παιχνίδι των ομοικαταληξιών και με δυσκολία διακρίνουμε ένα είδους ρυθμού δεκαπεντασύλλαβου ή δεκαοχτασύλλαβου. Από νοηματική πλευρά επίσης οι μεταφράσεις είναι αυθαίρετες. Άλλο παράδειγμα θα δώσω από στίχους του Ρουμί από το βιβλίο του *Μασναβί* που έχει μεταφραστεί από τα τούρκικα:

*Μπες'νο αζ νέι τσόν χεκαγιατ μικονάτ
Αζ τσοντα'ιχα σεκαγιατ μικονάτ*

Ο ρυθμός του *Μασναβί*: είναι φα'ελάτον φα'ελάτον φα'ελάτον φα'ελατ που ηχητικά είναι ταμ τα ταμ ταμ – ταμ τα ταμ ταμ – ταμ τα ταμ ταμ – ταμ τα ταμ που έχει χορευτικό ρυθμό και κυκλικό όπως

χορεύουν οι δερβίσιδες και οι οπαδοί του Ρουμί (Μοβλανά) και είναι εναρμονισμένο με το ρυθμό της ποίησής του.

Η μετάφραση του από τα τούρκικα στα ελληνικά είναι ως εξής:

*Άκου πως παραπονιέται αυτό το νέι,
Πως περιγράφει τον αποχωρισμό*

Η δική μου εκδοχή είναι η ακόλουθη:

*Άκου το νέι (φλογέρα), πώς αφηγείται
Παραπονιέται από τους χωρισμούς*

Στην περίπτωση του Χαφέζ, του μεγαλύτερου λυρικού πέρση ποιητή τα προβλήματα είναι πολλαπλά γιατί κάθε λέξη του είτε από πλευρά σημασίας είτε από πλευράς μουσικής και ρυθμού τόσο παίζει ρόλο που σε αρμονία με άλλες λέξεις δημιουργούν ένα σύνολο που κάνει τη μετάφρασή τους πολύ δύσκολη έως αδύνατη, πραγματικά κάθε λέξη του Χαφέζ είναι ένα πρίσμα που μετατρέπει το λευκό φως σε χιλιάδες χρώματα και στην πλοκή του στους στίχους μαζί με άλλες λέξεις δημιουργεί ένα κόσμο από φως ήχο χρώμα και άρωμα.

Στο βιβλίο μου *Ιστορίες από τον Παράδεισο*³, μετάφραση κατευθείαν από τα περσικά στα ελληνικά αναγκαστικά μετέφρασα ένα διστιχο ποίημα του Χαφέζ με τη συνεργασία της επιμελήτριας του βιβλίου μου κυρίας Καδιώ Κολύμβα ως εξής:

*Γιάρ μορίντε ράχε εσκ'ρι φέκρε μπαντναμί μάκον
Σείχε σανάν χερκέ ράχνε χανεγιέ χαμάρ ντάστ*

*Όποιος στο δρόμο του Έρωτα βαδίζει
Για το καλό του τ' όνομα καθόλου δε φροντίζει.
Στου έρωτα το δόκανο πιάστηκε κι ο Σείχης
Και απ' του καημού το βάσανο πέταξε και το ράσο
Λησμόνησε τις προσευχές, παράτησε τους φίλους
Και στο κρασί των άπιστων ζητά τη γιατρεία του.*

Μια μετάφραση παχιά πλατιά περιγραφική και φλύαρη που είναι αντίθετη με το περιληπτικό και λακωνικό και μαγικό πνεύμα του ποιήματος.

Πραγματικά ένα αρνητικό σχεδόν μαυρισμένο θολό και απροσδιόριστο. Ως προς το ρυθμό έχει δεκαπεντασύλλαβο με μερικές ομοιοκαταληξίες, ενώ στα περσικά ο ρυθμός του είναι ίδιος μ' εκείνον του *Μεσαβί* του Ρουμί. Δηλαδή ένα ρυθμό αδιάσειστο και προστακτικό. Δεν αφήνει κανένα δισταγμό και περιθώρια αμφιβολίας σαν να προστάζει να διαλέξεις το δρόμο του έρωτα και είναι φανερό ότι ο Χαφέζ με απόλυτη γνώση το έχει διαλέξει για το *καζάλ* ή ωδή του. Όμως η ακριβέστερη μετάφρασή του είναι η ακόλουθη:

Αν είσαι οπαδός του δρόμου του Έρωτα, μη σκέφτεσαι την κακοφημία σου,

Ο Σεΐχης Σαναάν άφησε το ράσο του υποθήκη στο σπίτι του ταβερνιάρη

Γ'

Στον πρόλογο του βιβλίου μου *Ιστορίες από τον Παράδεισο* έγραφα:

Η πανάρχαια και μακρινή χώρα μου, η Περσία, είναι πατρίδα μαγικών και γοητευτικών παραμυθιών. Ο πονεμένος λαός της βασιανισμένης αυτής χώρας, στο πέρασμα των αιώνων, για να εκφράσει τα όνειρα και τις επιθυμίες του – σε πείσμα των ταπεινώσεων και των αδικιών, που του έχουν επιβληθεί από ξένους και ντόπιους τυράννους – βρήκε καταφύγιο στη δημιουργία παραμυθιών κι ιστοριών.

Οι ρίζες των παραμυθιών και των ιστοριών αυτών έχουν την ηλικία του πολιτισμού του περσικού λαού, ξεκινάνε δηλαδή χιλιάδες χρόνια πριν. Αυτός είναι ο λαός που έχει δημιουργήσει τα «Χεζάρ Αφσάν», τα «Χίλια παραμύθια», και με στοιχεία που πρόσθεσαν οι Ινδοί, οι Αιγύπτιοι και οι Μεσοποτάμιοι ονομάστηκαν «Χεζάρ –γιέκ σάμπ» δηλαδή «Χίλιες και μια νύχτες», όπως τα ονομάζει η Δύση. Ο ίδιος λαός επίσης έχει δημιουργήσει τις «Χεζάρ – ο – γιέκ ρούζ» τις «Χίλιες και μια μέρες», τις «Σαμάκ αγιάρ» και «Αμίρ αρσαλάνε ρουμί», καθώς και χιλιάδες άλλες ιστορίες και παραμύθια.

.....

Στο βιβλίο αυτό όπου για πρώτη φορά μεταφράζονται στα ελληνικά, κατευθείαν από την περσική γλώσσα, πέντε ιστορίες τεσσάρων μεγάλων περσών ποιητών, είναι αναγκαίο να επισημάνουμε ορισμένα σημεία:

Πρώτον οι ιστορίες αυτές είναι η περίληψη πέντε ποιητικών έργων, τα οποία στο πρωτότυπο αποτελούνται από εκατοντάδες –και πολλές φορές από χιλιάδες– ομοιοκατάληκτους στίχους.

Δεύτερον, η μουσικότητα του στίχου έχει ιδιαίτερη σημασία και παίζει πρωταρχικό ρόλο. Γι αυτό και στην μετάφραση έγινε προσπάθεια να διατηρηθεί το χρώμα, το άρωμα, το ύφος κι η ιδιαίτερη τεχνολογία των ποιημάτων.

Τρίτον, η ποιητική γλώσσα των τεσσάρων αυτών ποιητών διαφέρει. Ενώ ο Νεζαμί είναι επικόλυτος ποιητής και ο Ασάρ μυστικοθησκευτικός, ο Φερντοσί είναι ποιητής μυθιστορικός και ο Κερμανί περισσότερο λαϊκός.

Η ιστορία του Νεζαμί μια αλληγορική ιστορία, γεμάτη συμβολισμούς και μυστικιστικές προεκτάσεις, υπαρξιακή αγωνία και μεστά νοήματα καθορίζουν τον χαρακτήρα όλου του έργου. Το «άγνωστο» και το «ανεξήγητο» διατρέχει όλη την ιστορία. Το «άγνωστο» που πάντα, σε όλες τις εποχές, κέντριζε τη σκέψη και την πνευματική αναζήτηση του ανθρώπου. Αλήθεια, υπάρχει η τελειότητα; Είναι δυνατόν να πραγματοποιηθούν τα όνειρα μας; Που είναι ο χαμένος Παράδεισος; Άραγε όλοι μας πενθούμε και φοράμε μαύρα εξαιτίας της αναπόφευκτης και χωμάτινης μοίρας μας; Ο Νεζαμί σ' αυτή την εκπληκτικά μυστηριώδη ιστορία του, περπατάει πάνω σε τεντωμένο σκοινί – σαν τρίχα – φτιαγμένο από λεπτά νοήματα, γεμάτα ουσία, που στο τέλος κάνουν τον αναγνώστη να αισθάνεται ταυτόχρονα δέος και γλύκα. Μετάφραση ενός ποιήματος του Νεζαμί είναι ως εξής:

*Σε κάθε ανάκτορο ένας τρούλος να φαντάζει
Και στη θωριά των αστεριών να μοιάζει.
Με λάμψη και με χρώμα να φωτίζει
Όπως των Μάγων η επιστήμη ορίζει.*

Στην ιστορία «Εσκαντάρ και ο Ινδός βασιλιάς Κέιντ», που ανήκει στο ιστορικό μέρος του «Σαχναμέ» «Βιβλίο των Βασιλέων» του Φερντοσί (935-1026), εμφανίζεται το πρόσωπο του Μ. Αλέξανδρου στην περσική λογοτεχνία.

Εδώ ο ποιητής παρουσιάζει τον Μ. Αλέξανδρο σα νικηφόρο στρατηλάτη και κατακτητή του κόσμου και τον βασιλιά Κέιντ της Ινδίας,

ο οποίος κατάφερε με την εξυπνάδα του αλλά και την πονηριά του να σώσει τον θρόνο του και τον λαό του. Ο Αλέξανδρος, αφού δέχεται τα πολύτιμα δώρα του Κέιντ και παντρεύεται την κόρη του, χωρίς πόλεμο, κλείνει ειρήνη με την Ινδία. Αξιοσημείωτος είναι, στην ιστορία αυτή ο σεβασμός που όλοι δείχνουν προς την σοφία του Μεγαλέξαντρου, αλλά και το δέος που προκαλούσε ο στρατός του.

Ο Φερντοσί είναι ο μεγαλύτερος επικός ποιητής της Περσίας. Αφιέρωσε τριάντα πέντε χρόνια απ' τη ζωή του για να γράψει το «Σαχναμέ», το οποίο είναι το σημαντικότερο επικό έργο της χώρας και περιλαμβάνει ολόκληρη την περσική μυθολογία και την αρχαία ιστορία της Περσίας, μέχρι την κατάκτηση της από τους Άραβες και το Ισλάμ (640 μ.Χ). Το «Σαχναμέ» καλύπτει την ιστορία του περσικού λαού μέχρι τον 10^ο αιώνα, κι είναι γραμμένο σε 60.000 στίχους με γρήγορο μέτρο.

Η προσωπικότητα του Μ. Αλέξανδρου και οι κατακτήσεις του, στην περσική λογοτεχνία, αλλά και στην προφορική παράδοση του λαού, είναι ένα θέμα πολύ γνωστό και πολύ αγαπητό.

Οι περισσότεροι από τους μεγάλους πέρσες ποιητές τον παρουσιάζουν στα έργα τους σαν ένα μύθο. Άλλοι πάλι τον αναφέρουν σαν καταραμένο πρόσωπο, πρόξενο σφαγών και καταστροφών, είναι εκείνος που έκαψε την Περσέπολη. Για τον απλό λαό το πρόσωπο του Αλέξαντρου στεφανώνεται από ένα αμφιλεγόμενο φωτιστέφανο, που αντανακλά εξουσία κι αγιοσύνη, ένας απρόσιτος θρύλος.

Ο Φερντοσί περιγράφει ποιητικά τον Αλέξανδρο ως εξής:

*Χρυσός καιρός, χρυσή εποχή για κάθε εξουσία
Ο βασιλιάς Αλέξανδρος διαβαίνει την Ασία.
Η ομορφιά κι η φήμη του δικαιοσύνης στέμμα
Στολίζει με τη δόξα του, τιμά λαούς και πνεύμα.*

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Παρόλο που ήθελα να μιλήσω για τα αρνητικά της μετάφρασης, τελικά βλέπω ότι ήμουν περισσότερο θετικός παρά αρνητικός. Ίσως αυτό προέρχεται από την αισιόδοξη ποιητική μου φύση. Ίσως και γιατί κάθε τέχνη και προπάντων η τέχνη του λόγου, ποίηση πεζογρα-

φία, μετάφραση πάντοτε έχουν ένα θετικό σκοπό. Δηλαδή εκείνο το σκοπό που φέρνει πιο κοντά τις καρδιές των ανθρώπων από διάφορους πολιτισμούς και περιέχει το μήνυμα για ειρήνη, φιλία και ωραία και δίκαιη ζωή για όλη την ανθρωπότητα. Ιδιαίτερα σ' αυτό τον κόσμο που μια αδίστακτη και σκληρή υπερδύναμη το καταβροχθίζει και το αφανίζει. Αλήθεια είτε θέλουμε είτε δε θέλουμε η εσωτερική ουσία του μήνυμα κάθε τέχνης του λόγου δεν είναι τίποτα εκτός από αυτό.

Ελπίζω σ' αυτή την ομιλία μου να κατάφερα κατά κάποιο τρόπο να εξηγήσω τι σημαίνει φόβος και τρόμος σε μια περιπέτεια που λέγεται περιπέτεια μετάφρασης από τα περσικά στα ελληνικά. Έτσι, όπως είπα και στην αρχή, η μετάφραση με όλες τις δυσκολίες και αναποδιές της, κατά τη γνώμη μου είναι κάτι αναγκαίο για να γνωρίσουμε τους πολιτισμούς ακόμη κι αν τελικά έχουμε δώσει μια εικόνα παραμορφωμένη και αλλοιωμένη ή εντελώς διαφορετική.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Όνειρα με Χαρταετούς και Περιστέρια*, Φερέιντουν Φαριάντ, μετ. Γ. Ρίτσος 1988 εκδ. ΚΕΔΡΟΣ. Ένα απόσπασμα απ' αυτό το βιβλίο διδάσκεται στα ελληνικά δημοτικά σχολεία
2. *Ουρανός Χαρίς διαβατήριο*, Φερέιντουν Φαριάντ, μετ. Γ. Ρίτσος 1995 εκδ. ΓΝΩΣΗ
3. *Ιστορίες απ' τον Παράδεισο* μετ. από τα Περσικά στα ελληνικά Φερέιντουν Φαριάντ εκδ. ΑΡΜΟΣ 1997, ΑΘΗΝΑ

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ΗΡΑΚΛΗΣ ΕΜ. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Θα ήθελα να κάνω μία ερώτηση στην κ. Στεφάνου. Πώς εσείς αντιμετωπίζετε το θέμα των μεταφράσεων στην ελληνική από τις ανατολίτικες γλώσσες; Οπωσδήποτε υπάρχει ένα πρόβλημα. Πώς νομίζετε πως μπορεί να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα αυτό;

Ας πούμε από γιαπωνέζικα, από κινέζικα κτλ. Είναι λογοτεχνίες.

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Ναι. Πρέπει να αποκτήσουμε ιαπωνιστές, μεταφραστές από τα ιαπωνικά. Τώρα αρχίζουμε να αποκτούμε. Απ' τα κινέζικα, κάτι περισσότερο. Υπάρχουνε, αλλά δεν είναι μεταφραστές λογοτεχνίας. Από τα ινδικά, μου φαίνεται, δεν υπάρχει τίποτα. Από τα περσικά υπάρχει, και είναι εδώ μαζί μας. Από τα αραβικά υπάρχουνε μεταφραστές, αλλά μεταφραστές λογοτεχνίας, ειδικά λογοτεχνίας, δεν έχουμε δει. Εγώ τουλάχιστον δεν έχω δει κάτι. Από τα τούρκικα, υπάρχει. Από τα εβραϊκά, κάτι υπάρχει. Από τα ρώσικα, βέβαια, πάρα πολλές μεταφράσεις υπήρξαν στον 20^ο αιώνα, αλλά όλες από τα γαλλικά, έτσι;

Η. ΕΜ. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Δεν υπάρχει δηλαδή κάτι, έτσι....

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Σήμερα υπάρχουνε...

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Συντονισμένα, ή μεμονωμένες περιπτώσεις προσεγγίσεων, μεταφράσεων από ξένες γλώσσες και ιδιαίτερα από ανατολίτικες γλώσσες; Δεν υπάρχει κάποια οργανωμένη προσπάθεια για να αντιμετωπιστεί το θέμα αυτό;

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Να σας πω. Εμείς καταρχήν πρέπει να κάνουμε ό,τι μπορούμε για τη μετάφραση της δικής μας λογοτεχνίας. Δεν νομίζω ότι πετυχαίνουμε και τίποτα, ούτε γίνεται καλύτερη η λογοτεχνία μας επειδή κάνουμε αυτές τις προσπάθειες, αλλά φυσικά θα μπορούσαμε οπωσδήποτε να έχουμε (όπως υπάρχει σχολή γλωσσών... όλων των σλαβικών γλωσσών πλέον υπάρχει, στη Θεσσαλονίκη, νομίζω, υπάρχει μια σχολή). Θα έπρεπε οπωσδήποτε να επιδιώξουμε να δημιουργήσουμε πραγματικά τμήματα, αλλά όχι εικονικά,

όχι, ξέρετε, απ' αυτά που πάει κάποιος εκεί και βρήκε μία θέση, του είπανε "θα πας εκεί και θα διδάσκεις γιαπωνέζικα"?... Δεν είναι σοβαρά πράγματα αυτά.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΟΥΒΑΛΗΣ: Η πολύ ενδιαφέρουσα ανακοίνωση της κ. Στεφάνου έθεσε πάρα πολλά θέματα. Δυστυχώς δεν έχουμε πολύ χρόνο να συζητήσουμε όλα αυτά τα θέματα. Ήθελα απλώς να δώσω την δικιά μου εντύπωση γύρω από το θέμα σας. Η δικιά μου εντύπωση είναι ότι στη μετάφραση δεν υπάρχει θεωρία αλλά μόνο πράξη. Η μεταφρασεολογία, για μένα, είναι μία εφεύρεση των ορισμένων μεταφραστών, για να αποκτήσουνε ένα καλοπληρωμένο επάγγελμα. Μ' αυτή την έννοια, νομίζω ότι οποιοσδήποτε ουμανιστής, δηλαδή οποιοσδήποτε έχει περάσει από μια διαδικασία διανοητική ετών, γύρω στα πενήντα, μπορεί να είναι καλός μεταφραστής.

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Δεν είπα κάτι διαφορετικό. Συμφωνώ πάρα πολύ μ' αυτό που λέτε. Δηλαδή το ζήτημα είναι ότι δεν υπάρχει συνεννόηση για ορισμένα πράγματα, δεν υπάρχει consensus, πώς το λένε. Βεβαίως έτσι, ο οποιοσδήποτε διδάσκει και διδάσκει πάρα πολύ καλά, δεν είναι αυτόματα και μεταφραστής, αλλά φυσικά και ο μεταφραστής, αν δεν έχει διδαχτεί ορισμένα πράγματα, είναι σπανιότατα καλός μεταφραστής, εάν δεν ξέρει τίποτα από θεωρία μετάφρασης. Είναι μια μετάφραση τελείως, όπως λέγαμε για την κριτική παλιά, μια μετάφραση μπρεσιονιστική, συναισθηματική ή ό,τι άλλο θέλετε.

* * *

ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Νομίζω ότι στο τέλος προπάντων ο κ. Βαγενάς άφησε να εννοηθεί αυτό το πράγμα, ότι η μετάβαση από την έμμετρη ποίηση στην πεζή ποίηση δεν είναι απλώς ένα ποιητικό φαινόμενο. Είναι ένα φαινόμενο, θα το έλεγα, κοινωνικό και ιστορικό, υπάρχει ένα φαινόμενο κοινωνικό, ιστορικό, σε τελευταία ανάλυση πολιτισμικό στο οποίο εντάσσεται και αυτό το πράγμα. Έχουμε τη μετάβαση, αν μπορώ να το πω έτσι κάπως πρακτικά, από μια ποιητική κοινωνία, κυρίως έμμετρη κοινωνία, σε μια κοινωνία πεζότητας. Έμμετρη κοινωνία σήμαινε, εκτός των άλλων, υποχρεωμένη να

κινείται μέσα σε δεδομένα μέτρα. Πήγαμε στην πεζότητα, στην άρση των μέτρων, στην άμετρη κοινωνία. Τα μέτρα υποχρέωναν και τον ποιητή και τον μεταφραστή να προσέχει πολύ περισσότερο αυτό που ήθελε να πει. Ήταν δέσμιος κάποιων προϋποθέσεων, φαινομενικά μεν εξωτερικών, που όμως επενεργούσαν και στο περιεχόμενο, στον τρόπο έκφρασης αυτών που ήθελε να πει. Στην ελεύθερη ποίηση, είτε στο πρωτότυπο, είτε κατά τη μετάφραση, αυτό φεύγει, αίρεται και το μόνο που μένει είναι η ιδιοφυΐα πλέον, του ποιητή αλλά και του μεταφραστή. Δηλαδή είναι μια παγίδα, αυτό το είπατε και σεις, η πεζότητα, η ελεύθερη έκφραση, ο ελεύθερος στίχος, είναι μια παγίδα στην οποία πέφτουν πάρα πολλοί μέτριοι ή και εντελώς ασήμαντοι ποιητές. Και, επαναλαμβάνω, το μόνο πια που έχει στα χέρια του ο μεταφραστής, εν προκειμένω, είναι η δική του ευαισθησία, η ποιητική ιδιοφυΐα, η οποία θα τον οδηγήσει σε μια ανάλογη εσώτερη επικοινωνία με το μεταφραζόμενο κείμενο. Δηλαδή, αν θέλετε, σε τελευταία ανάλυση, έχουμε και εδώ την έκφραση ενός φαινομένου χαλάρωσης, μέτρων που, αφού δεν υπάρχουν μπορούμε και να τα υπερβαίνουμε —για να θυμηθώ ή να υπαινιχθώ μια φράση του Ηράκλειτου— και γι' αυτό τιμωρούμεθα. Όποιος υπερβαίνει τα μέτρα, (και εδώ είναι εύκολο να τα υπερβείς τα μέτρα διότι δεν υπάρχουν καν μέτρα), μπορεί να διαπράξει αυθαιρεσίες. Δηλαδή, ίσως (δεν ξέρω πόσο σαφής ή μουντα), χρειάζεται σ' αυτή την έξοχη προσπάθεια που κάνετε, να φτάσει κανείς και σε μια τέτοια (φιλοσοφικού γένους, επιτέλους) αναζήτηση αυτής της μεταβολής που είναι και ποιοτική μεταβολή. Τελειώνω μ' αυτό με το οποίο εσείς αρχίσατε, ότι έχετε το αίσθημα ότι τα αποτελέσματα της μετάφρασης του ελεύθερου στίχου είναι πενιχρότερα, είναι πιο κάτω από τα αποτελέσματα της μετάφρασης του έμμετρου στίχου, της έμμετρης ποίησης. Μένει πια, επαναλαμβάνω, η προϋπόθεση, η σπάνια προϋπόθεση, ένας ευαίσθητος μεταφραστής, βαθύτερα ευαίσθητος, να συνομιλήσει με έναν ανάλογο ευαίσθητο μεταφραζόμενο ποιητή.

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ: Ευχαριστώ πολύ για την παρέμβαση. Φυσικά μέσα στα πλαίσια μιας σύντομης ομιλίας δεν μπορεί κανείς να αναπτύξει όλα όσα θα ήθελε να πει. Οπωσδήποτε η ανάγκη των ποιητών να γράψουν σε ελεύθερο στίχο προερχόταν από την αίσθησή τους ότι οι υπάρχοντες μετρικοί τρόποι, οι έμμετρες μορφές δεν ήταν πλέον

ικανές στην προσπάθειά τους να αποτυπώσουν με πιστότητα και με ακρίβεια αυτό που αισθάνονταν. Και δεν ήταν αρκετές ή καλές πλέον, για τον λόγο, ότι είχε αλλάξει η ευαισθησία της κοινωνίας. Από μια ιεραρχικά δομημένη κοινωνία όπως ήταν οι κοινωνίες μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, εννοώ πολιτικά, κοινωνικά και θρησκευτικά, η είσοδος στο χώρο νέων στοιχείων, τον Δαρβίνο, Μαρξ, Φρόιντ, η απελευθέρωση του ασυνειδήτου είχε επιπτώσεις και κοινωνικές ανατροπές που ξεκινάν ήδη από τη Γαλλική Επανάσταση.

Η ιεραρχική τάξη της κοινωνίας ανετράπη, και η αίσθηση της πειθαρχίας ή της τάξης, ή αυτό που λέμε και ποιητική αρμονία που ήταν αυτονόητη έως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Και δίνω πολλή σημασία, ότι από τότε αρχίζουν οι προσπάθειες απελευθέρωσης του στίχου. Ολοκληρώνονται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με την είσοδο και καθέρωση του ελεύθερου στίχου. Όποιος υπερβαίνει τα μέτρα ή το μέτρο, τιμωρείται. Με τη διαφορά ότι σήμερα, αυτό συμβαίνει σήμερα, όποιος υπερβαίνει το μέτρο στην ποίηση τιμωρείται. Δηλαδή δεν υπάρχει ποίηση χωρίς μέτρο, άσχετα αν το μέτρο αυτό είναι έμμετρο ή είναι μέτρο της ελεύθερης ποίησης, μέτρο του ελεύθερου στίχου. Το μέτρο του ελεύθερου στίχου είναι ένα μέτρο ατομικό, αλλά σε κάθε περίπτωση υπάρχει ένα σημείο, ένα στοιχείο μέσα σ' αυτή την κατασκευή του ατομικού μέτρου που διασυνδέει αυτό το ατομικό μέτρο με το συλλογικό, το παλαιότερο μέτρο. Αν δεν υπάρχει αυτή η διασύνδεση, που είναι και διασύνδεση με τη συλλογική ευαισθησία, δεν μπορεί να έχει ρυθμό το μέτρο. Θα είναι ένας σοφιστικός ρυθμός που δεν θα συντονίζεται καθόλου, έστω κατά ένα χιλιοστό, με τον ρυθμό του συνόλου. Γι' αυτό λέω ότι είναι πιο δύσκολη η μετάφραση της ποίησης του ελεύθερου στίχου. Ένα ποίημα σε ελεύθερο στίχο, για να είναι ποίημα, πρέπει να έχει ένα μέτρο, το μέτρο του. Το μέτρο αυτό πρέπει να το βρει ο μεταφραστής. Αν δεν έχει μέτρο, έχει υπερβεί το μέτρο και τιμωρείται. Το ποίημα δεν ανήκει στο χώρο της ποίησης. Σήμερα διαβάζει κανείς απίστευτα πράγματα από ανθρώπους που είναι και διάσημοι κιόλας. Λένε ότι η λογοτεχνία σήμερα έχει υπερβεί την οργανική μορφή. Ένας άνθρωπος που λέει αυτό το πράγμα δεν ξέρει από λογοτεχνία. Εξ ορισμού. Από την αρχή της ιστορίας της λογοτεχνίας, από την αρχή της ιστορίας της θεωρίας της λογοτεχνίας μέχρι σήμερα και μέχρι και το τέλος του κόσμου η λογοτεχνία θα είναι οργανική μορφή, δηλαδή μέτρο,

δηλαδή σύνθεση στοιχείων, το άθροισμα των οποίων υπερβαίνουν αυτά τα στοιχεία που τον συνθέτουν. Γιατί; Γιατί τι είναι λογοτεχνία; Λογοτεχνία είναι η δημιουργία ενός αρμονικού κόσμου, μέσα σ' έναν κόσμο στον οποίο αισθανόμαστε ότι έχουμε εκπέσει από μια αρμονικότητα. Κάθε λογοτεχνικό έργο και όσο θα υπάρχει λογοτεχνία, κατά τη δική μου αίσθηση, θα είναι η προσπάθεια δημιουργίας ενός αρμονικού κόσμου, με τα μέσα των λέξεων στην περιοχή της ποίησης, με τον οποίο ερχόμενος σε επαφή ο αναγνώστης θα έχει, έστω για μια στιγμή, ίσως και για περισσότερο, την αίσθηση ότι επανέρχεται σε μια χαμένη αρμονία. Εάν λογοτεχνία είναι αυτό, (που νομίζω ότι αυτό είναι, ότι δεν υπάρχει λογοτεχνία χωρίς οργανική μορφή), τότε όχι μόνο στην ποίηση αλλά και στην πεζογραφία το μέτρο είναι απαραίτητο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Είστε, κ. Βαγενά, κι αλλιώς κατοχυρωμένος σ' αυτά που λέτε, γιατί σ' ένα τελευταίο σας άρθρο στο "Βήμα" εκφράσατε σημαντικές αμφιβολίες όσον αφορά την πορεία ή την εξέλιξη του ελεύθερου στίχου, τον οποίο τον βρίσκετε ασπόνδυλο και άρρυθμο.

Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ: Κοιτάζτε, τον ελεύθερο στίχο δεν τον βρίσκω ασπόνδυλο. Τις σημερινές εκφράσεις του βρίσκω να είναι τόσο κοντά στον πεζό λόγο, στον καθημερινό λόγο, ώστε τα όρια ανάμεσα στον ποιητικό και στον μη ποιητικό να συγχέονται. Θέλω να πω ότι ο ελεύθερος στίχος, εάν είναι πραγματικά στίχος και δεν είναι μόνο ελεύθερος, είναι το ίδιο δραστικός με τον έμμετρο στίχο. Εγώ δεν είμαι υπέρ της επιστροφής στα παλαιά μέτρα, είμαι υπέρ της επαναμάγευσης, όπως προσπαθώ να το ορίσω...

Δ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Να βρεθεί κάτι, είπατε.

Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ: ... Του ελεύθερου στίχου, γιατί σήμερα δεν μπορούμε να γράφουμε με έμμετρο στίχο. Ιδίως σήμερα πια και με την παγκοσμιοποίηση, μ' αυτό το άπλωμα και το άνοιγμα της ευαισθησίας, τόσο ώστε να μπορεί να περιλάβει τα πάντα. Ο ελεύθερος στίχος είναι ένας στίχος που ισχύει και είναι ο μόνος που μπορεί να αποδώσει αυτό που αισθανόμαστε σήμερα. Με την διαφορά ότι πρέπει να

επανεύρει την σφριγηλότητα που είχε την εποχή του πρώτου μοντερνισμού, νομίζω. Αυτό, ο κάθε ποιητής, πώς θα το επιτύχει, είναι δική του δουλειά. Δεν υπάρχουν κανόνες, ούτε συνταγές για το πώς θα γράφει κανείς ποιήματα. Ούτε είναι συνταγή αυτό που λέω, ότι πρέπει να επανεύρει το σφρίγος του. Είναι μια γενική αίσθηση. Το θέμα είναι πώς μπορεί να επιτευχθεί αυτό.

ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Εις επίρρωσιν των όσων ακούσαμε για τη λογοτεχνία και την ποίηση, ότι δεν μπορεί να υπάρξει δίχως ένα μέτρο, μια ορισμένη τάξη πραγμάτων, είναι ο περιφημος ορισμός της ποίησης από τον Ποσειδώνιο, είναι ο μόνος ορισμός που έχει διασωθεί από την αρχαιότητα. Ίσως στο δεύτερο μέρος της *Ποιητικής* το οποίο χάθηκε του Αριστοτέλη, ο maître των ορισμών θα μας είχε αφήσει κάτι. Ο Ποσειδώνιος λοιπόν λέει ρητώς ότι ποίηση είναι «*εσ τιμήν θείων τε και ανθρωπίων, το ποίημα δε έμμετρος και έρρυθμος λέξις το λογοειδές εκβεβηκυία μετασκευή*», δηλαδή συμπεριλαμβάνει τόσο το μέτρο όσο και το ρυθμό, τον ρυθμό ο οποίος είναι ασύλληπτος. Τώρα θα έρθω στο δεύτερο. «*Το λογοειδές εκβεβηκυία*» είναι που ξεπερνάει την πρόζα. Και κει πάλι έχουμε μια υπέρβαση. Και η «*σκευή*» είναι το οργανικό μέρος που έθιξες, που είναι δηλαδή η σύνθεση. Δεν μπορεί να υπάρξει οργανωμένη μορφή δίχως αυτά τα τρία στοιχεία. Εγώ πιστεύω ότι αυτός ο ορισμός έχει κάτι το αιώνιο, δηλαδή όσο γνωρίζουμε τη λογοτεχνία από τον Όμηρο μέχρι σήμερα. Τώρα ως προς τα στοιχεία με τα οποία λελογισμένως προσπάθησες να συγκροτήσεις το ρυθμό, ίσως είναι μια απορία μου και μια εμμονή μου, θα 'πρεπε να προσθέσουμε το άλογο στοιχείο μέσα στο ρυθμό, το οποίο δεν σχετίζεται με έλλογο τρόπο, αλλά έχει κάτι ψυχοβιολογικό και σ' αυτό συγκλίνουν πάρα πολλοί θεωρητικοί. Ο ρυθμός έχει εξ ορισμού κάτι άλογο και κάτι ασύλληπτο. Και τελευταίο, θα ήθελα και κάποια παραδείγματα.

Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ: Δεν έχουμε χρόνο. Έχω να δώσω κάποια παραδείγματα, θα είχα πολλά να δώσω. Συμφωνώ απολύτως γι' αυτό που είπες το τελευταίο. Δεν θα χρησιμοποιούσα τη λέξη άλογο, αλλά ασύλληπτο. Βλέπετε, προσπάθησα να ορίσω τι είναι ο ρυθμός. Δεν ορίζεται, δεν ορίζεται, γενικά ήτανε σαφής η ομιλία μου. Στο πιο κρίσιμο σημείο, που είναι το τι είναι ακριβώς ο ρυθμός, μέχρι ένα σημείο

έφτασα. Είναι ασύλληπτο, το τι είναι ο ρυθμός. Δεν θα χρησιμοποιούσα τη λέξη *άλογο*, γιατί ο ρυθμός μπορεί να υπάρξει και χωρίς το *άλογο*, επειδή η λέξη *άλογο* έχει ένα νόημα σήμερα μετά τον υπερρεαλισμό, που μπορεί να δημιουργήσει παρεξηγήσεις, αλλά το ασύλληπτο, το μη προσδιορισμένο, ας το πούμε, είναι ένα πράγμα που ή το αισθάνεσαι ή δεν το αισθάνεσαι. Κοιτάζετε, υπάρχουν πάρα πολλοί ορισμοί αρχαίοι. Του Ποσειδωνίου είναι από τους καλύτερους σίγουρα, του Λογγίνου στο *Περί ύψους* είναι εξίσου δραστικός, αλλά νομίζω ότι απ’ την πρώτη απόφαση για τη φύση του ποιητικού λόγου, από την πρώτη στιγμή της θεωρίας της λογοτεχνίας η οποία υπάρχει στον Όμηρο, λόγου χάριν, —όταν ο Όμηρος μιλάει για το τραγούδι του ποιητή— μέχρι σήμερα, όλοι συμφωνούν σε ένα πράγμα. Λέω όλοι, εκτός από τους μερικούς σημερινούς θεωρητικούς της λογοτεχνίας, υποτίθεται, οι οποίοι όμως δεν προέρχονται απ’ την λογοτεχνία, προέρχονται από τη φιλοσοφία ή από άλλα πεδία. Θέλουν να δείξουν, σ’ αυτούς που ασχολούνται με τη λογοτεχνία, τι είναι η λογοτεχνία. Όλοι συμφωνούν σε ένα πράγμα, ότι η ποίηση, η λογοτεχνία για την ακρίβεια αρχίζει από τη στιγμή που αισθανόμαστε ότι η μορφή της λέξης, το σημαίνον, αρχίζει να γίνεται αισθητό ως μη δυνάμενο να διακριθεί από το περιεχόμενο, ότι η μορφή και περιεχόμενο αρχίζουν να συγχωνεύονται, να μπαίνει το ένα μέσα στο άλλο. Αυτό που το ονομάζουμε χοντρικά ή “κρατυλική ενέργεια της γλώσσας”, από τον *Κρατύλο* του Πλάτωνα. Στην ποίηση, αυτό φτάνει στον υψηλότερο βαθμό, αλλά ήδη πρέπει να υπάρχει και στην πεζογραφία. Από τη στιγμή που νιώθει κανείς ότι τα πράγματα δεν θα μπορούσαν να ειπωθούν διαφορετικά, χωρίς να χαθεί κάτι το οποίο υπάρχει στην εκφορά του λόγου του συγκεκριμένου όπως τώρα τον ακούμε, από κει αρχίζει η λογοτεχνία. Λοιπόν, αυτό είναι η οργανική του σημαίνοντος με το σημαινόμενο, της συγχώνευσης ως ένα επαρκή βαθμό, για να μπορέσει να γίνει αισθητός ο λόγος ως μεταβολισμένος σε λογοτεχνία. Φυσικά η υψηλότερη μορφή ποίησης είναι αυτή, η οποία συγχωνεύει σημαίνον και σημαινόμενο στον υψηλότερο βαθμό, στον τέλειο βαθμό, και της οποίας όμως συγχώνευσης το περιεχόμενο περιέχει πολύ πιο πολλά, περισσότερα και αντιθετικά στοιχεία. Τα συγχωνεύει όλα σε μια αρμονική ενότητα. Αυτό είναι ο οργανικός. Χωρίς αυτόν, κατά τη δική μου αίσθηση, δεν υπάρχει λογοτεχνία. Γι’ αυτό και δεν θα συμφωνούσε κανείς με τους μεταμο-

ντέρνους που μιλάνε για κατάργηση της οργανικότητας και τέτοια πράγματα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Έχω να κάνω τα εξής σχόλια: Καταρχήν θα συμφωνούσα με τη διαπίστωση που κάνατε στην αρχή αρχή της ομιλίας σας, ότι στερείται ποιητικότητας, όπως το θέσατε. Θα διαφωνούσα όμως λιγάκι με κάποιες παρεκκλίσεις, όσον αφορά την αιτιολογία την οποία αναφέρατε και την οποία, έτσι, σχηματικά, είπατε ως την πιστότητα, την υπερβολική ίσως πιστότητα εις το γράμμα του γράμματος. Κατά τη γνώμη μου, ξεκινούν τα πράγματα από το θέμα του ελεύθερου στίχου. Ενώ είμαι βέβαιος ότι όλοι μας έχουμε το ίδιο πράγμα στο μυαλό μας, όταν μιλάμε για έμμετρη ποίηση, δεν είμαι καθόλου βέβαιος ότι όλοι μας έχουμε το ίδιο πράγμα στο μυαλό μας, όταν λέμε “ελεύθερος στίχος”. Τι είναι ο ελεύθερος στίχος; Ίσως θα έπρεπε, Σωκρατικά προσεγγίζοντας το θέμα, να δώσουμε έναν ορισμό και είμαι βέβαιος ότι, αν όλοι μας εδώ πέρα υποχρεωνόμασταν να δώσουμε έναν ορισμό, πιθανότατα θα φτάναμε σε πολύ διαφορετικούς ορισμούς. Το θέσατε, ότι είναι η κατασκευή ενός προσωπικού μέτρου, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα προϋπάρχοντα. Μα δεν έχουν εμφανιστεί καινούρια μέτρα. Ο ελεύθερος στίχος υποθέτω πως είναι η ελευθερία η οποία παρέχεται εις τον ποιητή να χρησιμοποιεί με δικούς του συνδυασμούς τα μέτρα, ούτως ώστε μπορεί να έχει ένα ποίημα με έναν στίχο σε ίαμβο και έντεκα συλλαβές, και ο επόμενος στίχος να είναι ανάπαιστος των επτά συλλαβών. Θέλω να πω, ότι η ελευθερία του στίχου έγκειται εις την ελευθερία του συνδυασμού τον οποίον ο ποιητής δίνει στον εαυτό του. Είναι μια ελευθερία η οποία, όπως όλες οι ελευθερίες, θα κριθεί από τη χρήση και την κατάχρηση. Αν είναι το πρόβλημα που αφορά και ποιητάς και μεταφραστάς, με αποτέλεσμα όλα αυτά τα πράγματα τα οποία επισημάνθηκαν και από εσάς και από τους άλλους συναδέλφους, οι οποίοι έκανα παρέμβαση, είναι από το γεγονός ότι ο λεγόμενος “ελεύθερος στίχος” έχει καταντήσει ανελεύθερος επειδή δεν κάνει χρήση της ελευθερίας του. Ο ελεύθερος στίχος έχει καταντήσει ο ανελεύθερος στίχος, ο άναρχος στίχος, ακριβώς επειδή δεν έχει τη χρήση της ελευθερίας, ούτως ώστε να υπάρχει ένας σκελετός σε όλα αυτά τα πράγματα. Θα μπορούσατε να δώσετε έναν ορισμό;

Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ: Βεβαίως. Καταρχήν δεν συμφωνώ με τον ορισμό σας του ελεύθερου στίχου, εάν τον κατάλαβα καλά. Δηλαδή, αυτό που νομίζω ότι είπατε, είναι ότι ο ελεύθερος στίχος κατά βάση είναι ένας στίχος έμμετρος που χρησιμοποιεί ποικιλία των παλαιών έμμετρων στίχων, αλλά διατεταγμένη. Αυτό δεν είπατε;

Γ. ΓΕΩΓΡΟΥΣΗΣ: Περίπου.

Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ: Όχι. Για μένα ο ελεύθερος στίχος είναι εκείνος ο στίχος που σου δίνει την αίσθηση ότι δεν βασίζεται, δεν χρησιμοποιεί ως πάτημά του τον έμμετρο στίχο. Είναι εκείνος ο στίχος που υπερβαίνει το έμμετρο στοιχείο, δημιουργώντας ένα δικό του μέτρο, όπως προσπάθησα να το ορίσω στην ομιλία μου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το μέτρο αυτό, το ατομικό, δεν δημιουργείται και με την βοήθεια των παλαιών έμμετρων στοιχείων, έμμετρων στίχων, με τον τρόπο, με τον οποίο εσείς το ορίσατε, για να γενικεύσετε την έννοια του ελεύθερου στίχου. Δηλαδή, ένας ελεύθερος στίχος, ένα ποίημα γραμμένο σε ελεύθερος στίχο μπορεί να έχει πολλά έμμετρα στοιχεία, αλλά η συνολική αίσθηση που σου δίνει είναι ότι τα μη έμμετρα στοιχεία είναι περισσότερα. Εγώ, έτσι θα όριζα το ποίημα σε ελεύθερο στίχο. Γιατί το να μιλήσουμε με στεγανά και με απόλυτους προσδιορισμούς σε ένα πεδίο, όπως είναι το πεδίο της ποιητικής προσωπείας που είναι τόσο σύνθετο, είναι λίγο επικίνδυνο. Ο ελεύθερος στίχος—όπως τον έχουμε διαβάσει στην ελληνική ποίηση, την οποία μπορούμε να καταλάβουμε καλά από την προσωδιακή άποψη, καλύτερα απ' ότι την ποίηση μιας ξένης γλώσσας, που δεν είναι μητρική μας— περιέχει πολλά έμμετρα στοιχεία. Και του Ελύτη, και του Ρίτσου, και του Σεφέρη, όλων των σημαντικών ποιητών. Η ειδοποιός διαφορά στον ελεύθερο στίχο και στην περίπτωση της ποίησης νομίζω ότι μόνο περιφραστικά μπορεί να περιγραφεί. Όχι υπό τύπον ορισμού, γιατί είναι τόσο περίπλοκα αυτά τα στοιχεία που συνθέτουν την προσωδία του ελεύθερου στίχου, ώστε οπωσδήποτε θα μας ξεφύγουν σημαντικά πράγματα.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ: Δεν έχω θέσεις για να περιαντολογήσω. Έχω ερώτημα για το θέμα, την προβληματική της μετάφρασης της ποίησης. Είναι συντομότητα, κ. πρόεδρε, και αφορά την προβλη-

ματική της μετάφρασης της ποίησης και όχι γενικά για την ποίηση. Κύριε καθηγητά, εφαρμόστε την θέση σας, στην πρωτότυπη μεταφραστική πράξη του Νίκου Φωκά, μεταφράζοντας double face Κάρολο Μποντλέρ.

Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ: Πιστεύω ότι είναι λάθος ότι ο Νίκος Φωκάς έκανε, έδωσε μεταφράσεις του ίδιου ποιήματος, μία κατά λέξη και μία ποιητική. Είναι πλεονασμός. Η κατά λέξη μετάφραση δεν μ' ενδιαφέρει, την βγάζω στην άκρη και η μετάφραση η υποτιθέμενη ελεύθερη, όπως την ονομάζει ο Φωκάς, είναι η πραγματική μετάφραση, και δεν είναι ελεύθερη, είναι μετάφραση. Και είναι ωραίες οι μεταφράσεις του Φωκά, όταν τις διαβάζει κανείς γιατί σου δίνουν..., γιατί μεταφράζουν και την ποιητικότητα του πρωτοτύπου. Θεωρώ εντελώς περιττό το γεγονός ότι έχει βάλει δίπλα και τις ομοιοκαταλήξεις της μετάφρασης.

* * *

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Θέλω, πρώτα πρώτα, να εκφράσω ειλικρινά τη χαρά μου που ο κ. Πεταλάς βρίσκεται ανάμεσά μας. Κατά τη γνώμη μου, είναι ένας αξιολογότερος επιστήμονας που καλύπτει ένα χώρο, που απ' όσο ξέρω τουλάχιστον είναι ανύπαρκτος σχεδόν στην Ελλάδα, την Μεσαιωνολογία. Τον έχω, ως μου επιτραπεί να πω, γνωρίσει πρόσφατα, έχω ενθουσιαστεί με τη γνωριμία μας και ελπίζω ότι θα υπάρξει και θα ακολουθήσει μία γόνιμη συνεργασία μεταξύ μας. Και βέβαια μου έκανε αίσθηση αυτό που γενικά μας παρουσιάσατε, δηλαδή έναν μοναχό να γράφει, να μεταφράζει, (αλλά επεμβαίνοντας πολύ δραστικά, όπως είπατε, έτσι ώστε να μιλάμε για διασκευή τουλάχιστον), να γράφει ένα έργο, το οποίο είναι γεμάτο από κοσμικά στοιχεία, φτάνοντας μέχρι και τη σάτιρα, την ειρωνία, το σαρκασμό. Νομίζετε ότι είναι μια μεμονωμένη περίπτωση ενός ιδιόρρυθμου μοναχού της δύσεως, του μεσαίωνα; Του μεσαίωνα, όχι νεοτερικού. Ή, απ' όσο μπορείτε να κρίνετε, αποτελεί έκφραση ενός γενικότερου φαινομένου αυτή η αντινομία που μπορεί να μην είναι μόνο μια αντινομία, αλλά να είναι και μια παράξενη σύνθεση αυτών των δύο πραγμάτων, ως πούμε. Του ασκητισμού, του μοναχισμού που

σχεδόν δεν βρίσκετε ίχνη του εκεί μέσα. Είναι μία εκκοσμίκευση, να πούμε, του τρόπου σκέψης...

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΑΛΑΣ: Δεν μπορώ να πω αν είναι γενικό φαινόμενο αυτό. Υπάρχουν όμως λίγα κείμενα ακόμα, όπως, πάλι, το χρονικό του Novalesse (Ναβαλέζε) από το *Πεδεμόντιο* της Ιταλίας περί το 1027 που φαίνεται και υπάρχει και το 1023 καταγεγραμμένη η *fecunda ratis* του μοναχού Ekert εκ Λιέγης, Ekgerbert von Lütlich, ο οποίος σε ένα απόσπασμα από τη *fecunda ratis*, περιγράφει τη διαμάχη του Valter με τους μοναχούς του μοναστηριού. Στα γεράματα έχει πάει αυτός στο μοναστήρι, αυτοί επιχειρούν εμμέσως να τον εξοτιώσουν, στέλνοντάς τον να πολεμήσει κάποιους ληστές. Του απαγορεύουν να χρησιμοποιήσει κανένα όπλο, τον διατάσσουν να δώσει οτιδήποτε, και αυτός κάποια στιγμή, επειδή βράζει —είναι παλιός πολεμιστής— τους ρωτάει: “Οτιδήποτε, λέει ο Αββάς και αν, λέει, μου πάρουνε και τη βράκα μου”; Λέει: “Τότε μπορείς να πολεμήσεις”. Και αυτός, επειδή είναι πάρα πολύ ρωμαλέος ακόμα και στα γεράματα, καταφέρνει να τα βγάλει πέρα με το ασκέρι των ληστών. Παράλληλα, η ίδια αφήγηση, που βεβαίως είναι φανταστική, ακόμα πιο βίαιη κατά της υποκρισίας των μοναχών, υπάρχει σε ένα παλαιό γαλλικό έπος, όπου κύριος ήρωας είναι ο (ιστορικός) πολέμαρχος του Καρλομάγνου Γουλιέλμος της Οράγγης (Guillaume d’ Orange), ο οποίος στο τέλος της ζωής του έγινε μοναχός και τιμάται ως άγιος από τη ρωμαιοκαθολική εκκλησία. Που και αυτός στέλνεται ακριβώς έτσι, στο στόμα του λύκου, άοπλος, μόνο και μόνο διότι οι υπόλοιποι καλόγεροι θέλουν να τον ξεφορτωθούν, επειδή τρώει και πίνει πάρα πολύ. Και μάλιστα τον στέλνουν την ημέρα του Πάσχα, δηλαδή την ημέρα της σωτηρίας, και υπάρχει και ένα λογοπαίγνιο: «Είναι η σωτηρία των ανθρώπων από τις αμαρτίες ή η σωτηρία του μοναστηριού από το φαγά καλόγερο;» Αυτά τα έργα σαν μοναχοί και είναι βιαϊότατα αντιμοναστικά κείμενα.

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Πολλά πρόσωπα τα οποία αναφέρατε στην πολύ ενδιαφέρουσα εισήγησή σας, εγώ τα ξανάκουγα μέσα από τον Wagner. Δηλαδή είναι τα πρόσωπα της αρχαίας σκανδιναβικής μυθολογίας, τα οποία τα ανέπλασε. Έχετε εντρυφήσει σχετικά; Έχετε κάνει κάποια σύνδεση;

Δ. ΠΕΤΑΛΑΣ: Όχι. Απ' όσο ξέρω, ο Wagner εμπνέεται από το Άσμα των Νιμπελούνγκεν και από τα σκανδιναβικά...

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Με ένα προσωπικό τρόπο.

Δ. ΠΕΤΑΛΑΣ: ...από την Edda, αλλά έχει βάλει πάρα πολλά πράγματα απ' το κεφάλι του. Εμένα οι γνώσεις μου φτάνουν μέχρι τα μεσαιωνικά γερμανικά και από μεταφράσεις στα σκανδιναβικά...

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ευχαριστώ.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Εγώ θα ήθελα να επισημάνω κάτι που βγαίνει μέσα από την τόσο ενδιαφέρουσα εισήγησή σας, που ίσως είναι κοινότυπο και πολύ γνωστό, το ότι συνείρεται μέσα στο άσμα, στο έπος, το τραγικό με το κωμικό. Και αυτό το πράγμα είναι μία συνήθης τακτική και έλκει την καταγωγή του και από την ομηρική ποίηση, θα έλεγα. Βλέπουμε στην *Ιλιάδα* πολλά κωμικά στοιχεία, όπως με τον Ποσειδώνα τον οποίο πέταξε ο Δίας, από το πόδι, κάτω και ορισμένα άλλα αστεία, ας πούμε στοιχεία. Βεβαίως, και αυτό το απόσπασμα, αυτό το τμήμα που αναπαύεται, κοιμάται ο ήρωας στην αγκαλιά της αγαπημένης του. Θα έλεγα ότι είναι μία..., ίσως δεν είναι απόλυτη η αναλογία, δεν είναι απόλυτα ανάλογο, αυτό που έλεγε ο Σολωμός μέσα στην τραγικότητα με μερικές διακριτικές ελαφρές πινελιές. Έτσι δίνει ένα άλλο χρώμα στο ποίημα, έτσι ηδύνουν, θα έλεγα, την τραγικότητα. Αυτά ήθελα να παρατηρήσω, τα οποία, επαναλαμβάνω, είναι πολύ κοινά γνωστά, αλλά θα πρέπει να επισημανθούν.

* * *

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Κατά τη διάρκεια της ομιλίας σας μου δημιουργήθηκαν ένα, δύο ερωτήματα τα οποία θα ήθελα να θέσω υπόψη σας και αν έχετε την καλοσύνη να σχολιάσετε. Βεβαίως εσείς αναφερθήκατε πρωτίστως σε λόγιους ποιητές. Αυτό άλλωστε ήταν και το ομολογημένο θέμα της ομιλίας σας. Θα ήθελα, αν θέλετε, να σχολιάσετε πώς έχει η μη λόγια παράδοση, όσον αφορά την εβραϊκή ποίηση, την ίδια εποχή στην οποία αναφέρεστε, τον μεσαίωνα. Η μία ερώτηση είναι αυτή. Να πω και τη δεύτερη και τα απαντάτε από κοινού, αν

θέλετε: Τι γίνεται με αυτή την ποίηση, και τη λόγια και τη μη λόγια, την δημοτική εβραϊκή ποίηση, μετά τη μεγάλη, εβραϊκή, δεύτερη διασπορά της Ισπανίας στο τέλος του 15^{ου} αιώνας, και τι απ' αυτό περνάει ή και τι, ακόμα, επιζεί στη σεφαραδίτικη μουσική, στα σεφαραδίτικα τραγούδια; Αυτά τα δύο. Σας ευχαριστώ.

ΙΩΣΗΦ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ: Κοιτάχτε. Καταρχήν θα σας απαντήσω στα ερωτήματά σας, αλλά πρέπει να σας δηλώσω ευθύς εξ αρχής ότι δεν είμαι ούτε μεσαιωνολόγος, ούτε ειδικός εις την ποίηση αυτή. Εγώ πήγα στην ποίηση αυτή από μία εσωτερική μου ανάγκη να τρέξω στις εβραϊκές μου ρίζες, να ανατρέξω στις εβραϊκές μου ρίζες. Τίποτα περισσότερο. Ωστόσο θα απαντήσω. Δεν υπάρχει αυτό που είπατε στην λαϊκή ποίηση, κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα, υπό την εξής έννοια: Οι εβραίοι του μεσαίωνα δεν μιλούσαν εβραϊκά. Τα εβραϊκά τα είχανε στα χέρια τους οι μνιογράφοι, οι λόγιοι δηλαδή, αν θέλετε, της εποχής εκείνης, οι οποίοι μάλιστα μιλούσαν μεσαιωνικά εβραϊκά δυσκολότατα και τα οποία, ακόμα και σήμερα, εβραίοι σύγχρονοι, του Ισραήλ, ως πούμε, ο καθημερινός εβραίος δεν μπορεί να μεταφράσει. Γιατί έχω ασχοληθεί με το θέμα και είχα πολλές δυσκολίες και ανέτρεξα σε τέτοιους ανθρώπους. Τώρα, η εβραϊκή παράδοση σίγουρα περνάει στις μετέπειτα γενεές. Θα πρέπει να σας θυμίσω ότι στην Ισπανία, η γλώσσα η οποία μιλιόταν, ήταν το Ladino. Το Ladino ήταν μια μορφή καστιλιανικής διαλέκτου, στην οποία παρείσφρυναν και ορισμένες, εβραϊκής, αν θέλετε, προέλευσης λέξεις. Ένας εβραίος που μιλάει το Ladino, γίνεται κατανοητός σήμερα στην Ισπανία, για να σας δώσω να καταλάβετε. Και ήταν μία γλώσσα που παρέμεινε ζωντανή και με τη φιλολογία της μέχρι και τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο, οπότε —όπως ξέρετε, η Ιερουσαλήμ, αν θέλετε του Ladino ήταν η Θεσσαλονίκη— κατεστράφησαν όλοι αυτοί οι πληθυσμοί, οι οποίοι τη μιλούσαν και έκτοτε δεν είναι πια ζωντανή γλώσσα. Το ίδιο συμβαίνει και με το Yidis (Γίντις) στην ανατολική Ευρώπη. Δεν έχω στοιχεία γι' αυτό το οποίο ρωτήσατε, για τη δημοτική. Έχω την εντύπωση όμως ότι δεν γράφεται ποίηση. Τουλάχιστον, στην ανθολογία του ο ποιητής Carni δεν αναφέρει τέτοιους ποιητές. Με καταλάβατε; Λοιπόν και ο Carni έχει ασχοληθεί κατ' εξοχήν με το θέμα αυτό. Έχει κάνει μια αναδρομή από την Βιβλική ποίηση μέχρι τη σύγχρονη εβραϊκή ποίηση. Και πρέπει να σας πω επίσης, ότι στη σύγχρονη

Ελλάδα είναι πάρα πολύ λίγοι άνθρωποι, που έχουν ακούσει, ή ενδιαφερθεί γι' αυτή την ποίηση. Στην Ελλάδα, όμως, έτσι; Εις την εβραϊκή ποίηση —επειδή ακούστηκε προηγουμένως από την κα. Στεφάνου, ότι είναι λίγο γνωστή— υπάρχουν δύο, κυρίως, εκδόσεις, συγχρόνου, όμως, εβραϊκής ποίησης. Η μία είναι των εκδόσεων Καστανιώτη και αφορά μία ανθολόγηση που έκανε ο μακαρίτης Κωστής Μοσκόφ, ο οποίος —δεν έχω ιδίαν γνώση, αλλά έχω την εντύπωση ότι δεν ήξερε εβραϊκά— τα μετέφρασε βοηθούμενος από αγγλικές μεταφράσεις. Δεν ήξερε, έτσι; Και επίσης, υπάρχει μία μετάφρασις, κατευθείαν από το εβραϊκό κείμενο, σύγχρονης εβραϊκής ποίησης, του Ιάκωβου Σιμπή, σε εκδόσεις Πατάκη. Αυτά είναι τα κείμενα. Υπάρχουν σποραδικά. Εμφανίζονται ποιητές, Ισραηλινοί κυρίως, σε ανθολογήσεις, όπως του Καραβίτη, ας πούμε, που λει *Ανθολόγηση ξένων ποιημάτων*. Επίσης, το μόνο μεσαιωνικό ποίημα, το οποίο εγώ τουλάχιστον γνωρίζω και το οποίο έχει μεταφραστεί, έχει αποδοθεί μάλλον και δεν έχει μεταφραστεί, στα ελληνικά είναι ο «Ύμνος για το κρασί» του *Joseph (Γιόσεφ) Beneliya*, το οποίο απέδωσε σε δεκαπεντασύλλαβο σε μια τελείως δική του απόδοση. Αυτό είναι όλο. Δεν ξέρω τίποτε άλλο.

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρον αυτό που μας είπατε, αλλά ο Φριλίγγος είναι ένας σταθμός συνάντησης της ελληνικής γλώσσας με την κλασσική, εβραϊκή ποίηση. Και δεν έχει μόνο αυτό. Έχει μεταφράσει, σε στίχο, τον *Ιωβ*. Το εξέδωσε το 1931.

Ι. ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ: Στίχο, στίχο;

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Σε στίχο ενδεκασύλλαβο νομίζω είναι. Το 1931.

Ι. ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ: Έγραψε εβραϊκή;

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Όχι. Μιλώ για μεταφραστή Έλληνα της κλασσικής, δηλαδή της παλαιάς Βίβλου.

Ι. ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ: Στη μεσαιωνική ποίηση..

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Όχι, μιλώ για...

I. BENTOYΡΑΣ: Για σύγχρονη εβραϊκή ποίηση.

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ο Φριλίγγος μετέφερε στα ελληνικά τον Ιώβ..

I. BENTOYΡΑΣ: Τον Ιώβ, λέτε. Λέτε για Βιβλικά κείμενα.

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ναι, αλλά λέω... σας είπα, αν τον ξέρετε, γιατί...

I. BENTOYΡΑΣ: Τέτοιες μεταφράσεις υπάρχουν.

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Μου είπατε, ότι δεν τον ξέρετε, γιατί πρόκειται.....

I. BENTOYΡΑΣ: Και ο Κάλβος έχει μεταφράσει Βιβλικά κείμενα και...

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ναι, αλλά ο Φριλίγγος μετέφρασε από τα εβραϊκά και είναι και οι *Ψαλμοί* του δηλαδή και μια απολογία...

I. BENTOYΡΑΣ: Σωστό, σωστό, σωστά.

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: ... που τη λέει *Κοέλεθ* το...

I. BENTOYΡΑΣ: Το' χω το βιβλίο.

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Α, εντάξει.

I. BENTOYΡΑΣ: Κοιτάχτε. Εγώ δεν αναφέρθηκα σ' αυτή τη Βιβλική ποίηση.

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Όχι. Εγώ το αναφέρω διότι είναι ένα πρότυπο μεταφραστή.

I. BENTOYΡΑΣ: Σωστό, σωστό..

N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ειδικά ο *Ιώβ* είναι κάτι το εξαιρετικό...

I. BENTOYΡΑΣ: Το έχω, και συγνώμη.

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ευχαριστώ.

Ι. ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ: Ακούστε όμως, εγώ δεν μίλησα για Βιβλική ποίηση. Είναι εκτός του θέματός μου. Στη Βιβλική ποίηση, φυσικά, υπάρχουν μεταφράσεις πάρα πολλές, και κατευθείαν από το εβραϊκό. Καταλάβετε; Και μην ξεχνάτε, ότι υπάρχει και η σύγχρονη έκδοση, στην δημοτική γλώσσα, της Βιβλικής Εταιρείας, όλης της *Παλαιάς Διαθήκης*, εις την οποίαν, κατά την δική του άποψη, οι καθηγητές του Πανεπιστημίου απέδωσαν σε μια σύγχρονη δημοτική ποιητική γλώσσα τα αρχαία κείμενα, και κατευθείαν απ' τα πρωτότυπα μάλιστα, έτσι ισχυρίζονται. Αλλά εγώ δεν αναφέρομαι στη Βιβλική ποίηση. Εγώ αναφέρθηκα στην μεσαιωνική ποίηση, και με μπερδέψατε.

ΒΙΚΤΩΡ ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ: Χάρηκα πάρα πολύ ακούγοντας την ομιλία του κ. Βεντούρα. Τυγχάνει, τέλος πάντων, να έχω ασχοληθεί λιγάκι με τα ισπανικά πράγματα και θα έλεγα, θα σχολίαζα λιγάκι, από τη σκοπιά αυτή, του Ισπανιστή, από ένα χώρο δηλαδή, στον οποίο, όπως μας είπατε, έχει ανθίσει η εβραϊκή ποίηση. Επειδή μιλούσατε για την επίδραση της ποίησης και του ιπποτικού έρωτα επί των Εβραίων ποιητών της Προβηγγίας, θα πρέπει να προσθέσουμε —τουλάχιστον από την δική μου παιδεία ξέρω ότι οι Εβραίοι της Ισπανίας απετέλεσαν όχι μόνο αποδέκτες, αλλά και πηγές του ιπποτισμού— δηλαδή, μεταξύ των μη δυτικών, των μη ευρωπαϊκών πηγών του εξευγενισμένου έρωτα, το *Amor Mourtoix* (αναφέρεται η φιλοσοφία, η όλη φιλοσοφία της αραβικής φυλής του *Banouodra*), το *Amor Odri*, το *Mourir d' amour*, και ένα μεσαιωνικό εβραϊκό ποίημα, το οποίο όμως γράφτηκε στα αραβικά και που ο τίτλος του αποδίδεται στα Ισπανικά, *El qualiar de la Paloma*, “Το κολιέ της περιστεράς”. Αυτό θεωρείται, μαζί με τον *Αντρέα Καπελάνος* κτλ. απ' τις πηγές του ιπποτικού έρωτα. Τώρα, αν μου επιτρέψετε, να κάνω μία αναφορά και στο σχολιασμό του φίλου μου του κ. Γιώργου Γεωργούση. Αυτό που επηρέασε το *σεραραδίτικο* folklor —γιατί έτυχε να ψάξω λιγάκι το πράγμα— ήταν μία λόγια εβραϊκή ποίηση, η οποία γράφτηκε στα ισπανικά. Η παράδοση των *Koplas*, *Semton de carion* και ούτω καθεξής, και αυτό που οι Ισπανοί μεσαιωνολόγοι ονόμαζαν *Clerethia Hudaika Rabinika*, δηλαδή η λόγια ποίηση φτιαγμένη από Εβραίους λογίους. Λοιπόν,

στην διασπορά αυτός ο στίχος, κυρίως αυτή η στιχουργική, πέρασε στην παράδοση των σεφαραδίτικων *Korlas*. Αυτό ήθελα να πω, αυτά τα λίγα, αυτό το μικρό σχολιασμό ήθελα να κάνω.

I. BENTOYPAΣ: Κύριε Ιβάνοβιτς, σας ευχαριστώ πολύ για την προσθήκη. Μου δίνετε την ευκαιρία τώρα να πω και να συμπληρώσω, ότι πράγματι, η ποίηση του ιδεόπλαστου έρωτα, η ποίηση των τροβαδούρων έχει τεθεί κάτω από την έρευνα πολλών ειδικών, και όχι βεβαίως δική μου, οι οποίοι προσπαθούν να βρουν τις ρίζες της και φυσικά αναφέρουν σαν μια από τις κύριες φυσικές πηγές της την αραβική ποίηση, όπως αυτή επέρασε στην μουσουλμανική Ισπανία. Και φυσικά, αυτή η ίδια ποίηση επηρέασε και την ποίηση *Ladino*. Πρέπει να υπενθυμίσω πάντως, ότι αυτό το οποίο εγώ ονόμασα εβραϊκή ποίηση είναι η ποίηση γραμμένη στην εβραϊκή γλώσσα — δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει άλλη ποίηση σε *Ladino*, *Yidis* ή οτιδήποτε άλλο, που γράφεται εκείνη την εποχή. Εγώ όμως, μιλάω για την ποίηση, που, κατά τους Εβραίους εκείνης της εποχής, γράφεται στην ιερή γλώσσα, την γλώσσα των κειμένων. Και πρέπει να σας πω ότι οι πρώτοι ποιητές είχαν μεγάλο πρόβλημα γράφοντας κοσμική ποίηση. Τους κατηγορήσαν ότι βεβηλώνουν την ιερή γλώσσα των βιβλικών κειμένων και δεν δεχόντουσαν να γράφονται ποιήματα τέτοια. Είχαν βρεθεί κάτω από την πέλεκυν πολλών. Τώρα, όσον αφορά την ποίηση *Ladino*, φυσικά υπάρχει μια άνθηση της ποίησης *Ladino*. Ξέρουμε πάρα πολλά απ' αυτή. Εσείς, κύριε Ιβάνοβιτς, ξέρετε καλύτερα από μένα. Σας έχω ακούσει και σε σεμινάρια *Ladino* να μιλάτε. Και αυτή η ποίηση υπάρχει ακόμα και σήμερα, γράφεται ακόμα και σήμερα, πρέπει να σας πω. Υπάρχουν ποιητές που γράφουν ακόμα σήμερα ποίηση *Ladino* και είναι γνωστή η Σαβίνα Γιαννάτου, τελευταία, η οποία μας έδωσε τα *σεφαραδίτικα* τραγούδια που είναι, αν θέλετε, στίχοι και εκείνης της εποχής αλλά και της εποχής της Θεσσαλονίκης που έχουσε και τουρκικές επιρροές. Αυτά.

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ
ΚΛΑΙΡΗ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ

ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ

Μεταφράζοντας το γαλλικό ποιητικό λόγο

Μου ζητήθηκε να μιλήσω για την εμπειρία μου σχετικά με τη μετάφραση της γαλλικής ποίησης στην ελληνική γλώσσα. Το θέμα, όπως γνωρίζουμε, είναι τεράστιο και ο χρόνος λίγος, συνεπώς, θα προσεγγίσω μόνο ορισμένες χαρακτηριστικές πτυχές του θέματος, επιλέγοντας δύο αντιπροσωπευτικά ποιήματα.

που μετέφρασα: **Η Ελπίδα (L'Espoir)** της Gisèle Prassinos και **Πάρτε με (Emportez-moi)** του Henri Michaux.

Να θυμίσω πως ο μεταφραστής είναι κατ' αρχήν αναγνώστης: στη συνέχεια, επειδή το ξένο λογοτεχνικό κείμενο που διάβασε τον εντυπωσίασε, σε σημείο να θέλει να το διαδώσει και στη δική του, ή σε μιαν άλλη γλώσσα, αποφασίζει να γίνει ο *διάμεσος* ο οποίος θα μεταφέρει το ποιητικό μήνυμα στην εν λόγω γλώσσα. Γι' αυτό, θα *επιλέξει* με ποιον τρόπο θα επιτευχθεί καλύτερα ο στόχος του, που είναι να *μεταδώσει*, με τη σειρά του, στον αναγνώστη που θα διαβάσει τη μετάφρασή του, ει δυνατόν την ίδια συγκίνηση που ένοιωσε ο ίδιος στην επαφή του με το πρωτότυπο. Μην ξεχνάμε πως το ποίημα είναι ένα καλλιτέχνημα, και, ως καλλιτέχνημα, είναι καρπός μιας έμπνευσης, μιας φαντασίας, αλλά διέπεται επίσης από μυστικά της ποιητικής τέχνης, δηλαδή ρητορικά σχήματα, ηθελημένες συντακτικές ιδιαιτερότητες κ.ά. Ο ποιητής / δημιουργός το έχει σχεδιάσει, μετρήσει, π ο ι ή σ ε ι, σύμφωνα με τις αναλογίες που αυτός κρίνει πως ανταποκρίνονται και ταιριάζουν στην ιδέα όπως την έχει συλλάβει. Καθώς στον ποιητικό λόγο υπάρχει αφ' ενός εννοιολογική διάσταση και αφ' ετέρου αισθητική, τόσο η μία όσο και η άλλη είναι αποτέλεσμα συνειδητών επιλογών: κάθε λέξη είναι τοποθετημένη στη συγκεκριμένη θέση σύμφωνα με μία υφολογική ιδιαιτερότητα. Αν η ποίηση επαναπροσδιορίζει και αξιολογεί εκ νέου την κοινή γλώσσα, λόγω των εικόνων, των μεταφορών και των παραμοιώσεων, με τη σειρά της, η στιχουργική προσφέρει άπειρες δυνατότητες ως προς τη μετρική, τις παρηχήσεις, την ομοιοκαταληξία ή μη, τους διασκελισμούς κ.ά. Ενώ κάθε λέξη φέρει από μόνη της τη δική της συναισθηματική φόρτιση, αποκτά επιπλέον κι' εκείνη που της προσδίδουν τα συμφραζόμενα του κειμένου, σύμφωνα με τη θέση που

κατέχει μέσα σ' αυτό το σύνολο. Αν λάβουμε υπ' όψιν λοιπόν πως το ποιητικό κείμενο είναι κατ' εξοχήν συνειρμικό, οδηγούμαστε σε μία πολυεπίπεδη ανάγνωση, ανάλογα με το τι υποβάλλουν οι λέξεις του ποίημα τος, με σαφήνεια ή και, πολύ συχνά, με ηθελημένη ασάφεια, οπότε βρισκόμαστε απέναντι σε αμφίσημο μήνυμα ή ακόμη και σε γρίφο που καλούμαστε να ερμηνεύσουμε.

Η Gisèle Prassinos υπήρξε το παιδί-θαύμα των Γάλλων Υπερρεαλιστών, η «Αλίκη II» (σε συνειρμό με την «Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων»). Γεννήθηκε στην Πόλη, το 1920. Ο πατέρας της, Λύσανδρος Πράσιнос, από τους πρώτους και τους πιο θαρραλέους δημοτικιστές, ήταν διευθυντής του περιοδικού *Ο Λόγος* της Πόλης Πέθανε μόλις 49 χρόνων στο Παρίσι, όπου είχε πάει το 1922 κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ο γνωστός ζωγράφος Μάριος Πράσιнос, αγαπημένος αδερφός στάθηκε ο οδηγός της στον κύκλο των Υπερρεαλιστών. Με το σύζυγό της, τον Αλεξανδρινό Πέτρο Φριδά, μετέφρασαν έργα του Ν. Καζαντζάκη.

Βραχύς, λιτός, μεστός, ηθελημένα ελλειπτικός, ο ποιητικός λόγος της Gisèle Prassinos κρύβει βαθύ στοχασμό. Η γοητεία του ύφους της συνίσταται ακριβώς στην προσεγμένη επιλογή της πλούσιας και στέρεης λέξης με τους πολλαπλούς συνειρμούς. Ήρεμα, στήνει ένα τραγικό παιχνίδι όπου αρμονικά συνυπάρχουν το μυστήριο, ο πόνος, η απελπισμένη μα συγκρατημένη τρυφερότητα.

Πριν μεταφράσει κανείς ένα λογοτεχνικό κείμενο, χρειάζεται να το αναπαραστήσει, να εξαντλήσει όσο μπορεί περισσότερο τους εν δυνάμει συνειρμούς που περιέχουν οι εικόνες του, τις αποχρώσεις των ρημάτων, των επιθέτων όπως και των επιρρημάτων, τις ιδιαίτερες της στίξης (αν υπάρχει στίξη). Αν μπορεί να το αποτυπώσει, με την ειδική έννοια του τοπογραφικού σχεδίου, ακόμα καλύτερα.

Η ΕΛΠΙΔΑ

*Έκπρωτη, το κεφάλι ακάλυπτο
αναπνέει όμως ακόμα.
Είναι λίγο αλάτι στη γλώσσα
αμυχή βαθειά σε μιά πτυχή
δάχτυλο που κινείται μες στη νύχτα.*

*Τη σιωπή αντί να επιστρατεύσεις
πριν ακόμα πεθάνει η ελπίδα
βύθισε σα λύκαινα το στεφάνι
των δοντιών σου στο λαϊμό της
και στο λύγισμά της
πέρασε το χαλινάρι μιάς αυριανής γιορτής.*

Η Ελπίδα χαρακτηρίζεται –λόγω του σημαντικού ρόλου που παίζουν τόσο η εικόνα όσο και η επιδέξια σύνταξη– από μία έντονη δυναμική. Προσωποποιώντας την Ελπίδα, στους πρώτους πέντε στίχους, η ποιήτρια μας την παρουσιάζει σαν έκπτωτη βασίλισσα, σαν μετά από κάποια απόπειρα, κάποια επανάσταση, αφού έχασε το στέμμα της, και μόλις αναπνέει, προφανώς σοβαρά τραυματισμένη. Όμως –ο σύνδεσμος αυτός ανοίγει τη δυνατότητα μιας κάποιας ελπίδας– έχουμε δείγματα, έστω και πολύ αμυδρά, ζωής: Είναι μία ελάχιστη γεύση, μία βαθειά αίσθηση πόνου, μία μηδαμινή κίνηση. Πρέπει λοιπόν να σπεύσουμε, και όχι να αδρανήσουμε, σιωπώντας, αποδεχόμενοι το γεγονός. Απεναντίας, πρέπει να προλάβουμε, να ξαναζωντανέψουμε την Ελπίδα, να την κρατήσουμε ζωντανή. Γι' αυτό, έχουμε την άμεση προτροπή με τις δύο προστακτικές που ακολουθούν: «βύθισε» και «πέρασε». Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε δύο λεπτομέρειες. Πρώτον, τους δύο διασκελισμούς (στ. 8 και 10) που πετυχαίνουν να αποδώσουν τη βιασύνη. Δεύτερον, τον πρόσθετο και ανατρεπτικό 11^ο στίχο ο οποίος ανοίγει, αναπάντεχα, την προοπτική «μιας αυριανής γιορτής» ενώ όλα όδευαν προς την καταστροφή. Ας προστεθεί και η παρήχηση σε «π» και σε «λ».

Η μετάφραση προσπάθησε να μείνει όσο γίνεται πιστότερη στο γαλλικό πρωτότυπο ώστε να «περάσει», στα μέτρα του δυνατού, αυτούσιο το ποιητικό κείμενο με τις γνήσιες ιδιαιτερότητές του τόσο ως προς το λεξιλόγιο, όσο και ως προς τη σύνταξη και την μετρική.

Ο Henri Michaux ζει το δράμα ενός ανθρώπου που δεν κατόρθωσε, παρ' όλες τις απελπισμένες προσπάθειες του, να προσαρμοστεί, να συμφιλιωθεί με τον κόσμο που τον περιβάλλει. Κυρίως, έχει πλήρη συνείδηση της αδυναμίας του αυτής που τον οδηγεί στην περιθωριοποίηση. Η απόγνωσή του τον κάνει άλλοτε προκλητικό, θρασύ και σαρκαστικό, κι' άλλοτε πάλι, όπως στο ποίημα «**Πάρτε με**» λυρικό,

ικετευτικό βαθιά ταπεινό. Ο Michaux καταφεύγει στη ζωγραφική όταν η γλώσσα αποδεικνύεται ανεπαρκής. Κι' αν επιχειρεί μία διττή προσέγγιση του Κόσμου μέσω της ποίησης και της ζωγραφικής, γνωρίζει καλά πως τόσο οι λέξεις όσο και τα σχήματα δεν είναι παρά στίγματα βοηθητικά για μία μοναχική πορεία μέσα στο Άγνωστο.

ΠΑΡΤΕ ΜΕ

*Πάρτε με σε μία караβέλα,
Μια παλιά καλοτάξιδη караβέλα,
Στην πλώρη ή και στον αφρό,
Κι ως χαθώ μακριά, μακριά.*

*Στο ζέσημο μιάς άλλης εποχής,
Στ' απατηλό βελούδο του χιονιού,
Στο χνώτο μιάς αγέλης σκύλων,
Στο κατάκοπο κοπάδι των ξερών φύλλων.*

*Πάρτε με χωρίς να συντριβώ, μες στα φιλιά,
Στα στήθη που πάλλουν κι ανασαίνουν,
Στης παλάμης το χαλί, το χαμόγελο,
Στους διαδρόμους των λιγνών οστών και των αρθρώσεων,*

Πάρτε με, ή καλύτερα κρύψτε με.

Στο ποίημα **Πάρτε με**, ο Michaux, χάρη σ' ένα φάσμα διαφορετικών εικόνων –οι οποίες όμως όλες μαζί συμβάλλουν στη δημιουργία ενός κλίματος όπου μπλέκονται μία έντονη τάση φυγής, ένα βαθύ συναίσθημα κόπωσης και παραίτησης, καθώς και μία έκκληση για βοήθεια– εκφράζει με αμεσότητα ακραίες στιγμές. Παράλληλα, στηρίζεται στην επανάληψη ως μέσο προσέγγισης του αναγνώστη. Το ρήμα «Πάρτε με» επανέρχεται ως ικεσία. Τα ουσιαστικά που επιλέγει ο ποιητής και οι λεπτομέρειες που τα συνοδεύουν ως επιθυμίες και συνάμα οδηγίες, προδίδουν μία απέραντη δίψα για παρηγοριά, θαλπωρή και ανθρώπινη στοργή.

Παραμείναμε πολύ πιστοί στο πρωτότυπο κείμενο και προσπαθήσαμε να αξιοποιήσουμε, και στα ελληνικά, το παιχνίδι των συνηχησεων.

Παρατηρούμε πως και στα δύο κείμενα υπάρχει το ρητορικό σχήμα της αποστροφής –δηλαδή ο ποιητής απευθύνει το λόγο σ' ένα πρόσωπο, ανοίγοντας ένα

φανταστικό νοητό διάλογο– μ' έναν όμως διαφορετικό τρόπο. Ο ένας έχει προτρεπτικό τόνο, ο άλλος ικετευτικό.

Ο μεταφραστής πρέπει να διανύσει τον ίδιο δρόμο με τον ποιητή: ο δρόμος είναι έτοιμος, χαραγμένος, όμως χρειάζεται ο μεταφραστής να ξαναβρεί τ' αχνάρια του δημιουργού και να πορευτεί αυτήν τη φορά στη γλώσσα στην οποία

θέλει να μεταφράσει το ποίημα. Ευχάριστη μεν πορεία αλλά συνάμα δύσκολη περιπέτεια η οποία απαιτεί μία κινητοποίηση συναισθημάτων και γνώσεων. Η δομή, ο τόνος, ο ρυθμός, ο ήχος, η τεχνική διάσταση του ποιήματος είναι εξίσου σημαντικά όσο και η θεματική του ποιήματος. Μόνο όταν καταπιαστείς με τη μετάφραση ενός κειμένου, τότε μόνο το κατέχεις ως τα βάθη του, σαν βουτηχτής, λεύγες κάτω από τη θάλασσα μέχρι το βυθό. Είναι όμως ένα επίτευγμα. Πρόκειται για μία τεράστια επένδυση συναισθημάτων –«s'investir» λέμε στα γαλλικά– με αντίκρισμα έναν επίσης αμύθητο συναισθηματικό πλούτο.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ

Για την μετάφραση της ισπανικής ποίησης

Κυρίες και Κύριοι, Αγαπητοί Φίλοι,

* Η μετάφραση είναι μία από τις αρχαιότερες δραστηριότητες του ανθρώπου. Αρχαία τέχνη ή αρχαία επιστήμη φαίνεται ότι κείται στο “μεταξύ” των δύο, με όρια δυσδιάκριτα και μετακινούμενα κατά περίπτωση.

* Ο Θερβάντες έλεγε ότι η μετάφραση είναι σαν ένα χαλί που το βλέπουμε απ’ την ανάποδη. Μπορεί κανείς δηλαδή να δει καλά το σχέδιο του χαλιού, ακόμα και τα χρώματα, αλλά όλα έχουν χάσει την λαμπράδα τους και την διαύγεια τους. Διάφοροι ορισμοί έχουν λεχθεί κατά καιρούς από πολλούς. Όλοι τους όμως έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: έχουν όλοι τους μια κάπως μειωτική απόχρωση. Προφανώς διότι όλοι θεωρούν ότι η μετάφραση έχει ένα εκ προοιμίου ανέφικτο στόχο. Και διότι μοιάζει να είναι μια “δευτερογενής” και όχι πρωτογενής δημιουργία. Όλοι οι ποιητές έτσι το βλέπουν, μα και αρκετοί από τους μεταφραστές.

Έχοντας και τις δύο ιδιότητες (του ποιητή και του μεταφραστή) θα ήθελα να κάνω κάποιες παρατηρήσεις γενικώς για την μετάφραση και ειδικότερα της ισπανικής ποίησης που είναι και το θέμα μου.

* Ας αρχίσω λέγοντας ότι η μετάφραση της ποίησης αποτελεί ένα εξάισιο ποιητικό γύμνασμα που προσπορίζει μέγα όφελος στον ποιητή. Είναι ένα αγώνισμα λογοτεχνικής αρετής. Νομίζω ότι κάθε ποιητής πρέπει να επιχειρεί να μεταφράζει απ’ όποια γλώσσα γνωρίζει προς ίδιον όφελος στην προσωπική του ποιητική δημιουργία.

Ο ποιητής και ο μεταφραστής έχουν κοινό αγώνα και στόχο την έκφραση. Όσο θυμάμαι τον εαυτό μου, γράφω ποίηση και παράλληλα προσπαθώ να μεταφράσω ποίηση και η ωφέλεια ήταν μεγάλη και για τα δύο. Και μπορώ μάλιστα να πω ότι σ’ αυτή την παράλληλη δραστηριότητα ένοιωσα ότι η γλώσσα προβάλλει μεγαλύτερη αντίσταση όταν μεταφράζει κανείς ποιητικά κείμενα, παρά γράφοντας ποίηση. Το γιατί μπορεί να συμβαίνει αυτό, θάταν από μόνο του αντικείμενο ιδιαίτερης συζήτησης. Δεν θα επεκταθώ. Πιθανότατα

είναι το αυτεξούσιο της ποιητικής δημιουργίας έναντι του εξηρημένου της μετάφρασης.

* Η μετάφραση είναι ένας δρόμος για το πρωτότυπο. Και πρέπει να δεχτούμε ότι είναι πολλοί οι δρόμοι που οδηγούν σ' αυτό, χωρίς να μπορούμε να πούμε ποιος ο καλύτερος. Στην μετάφραση δεν υπάρχει βασιλική οδός.

* Για να εκτιμήσουμε ποια είναι η καλή μετάφραση δεν υπάρχει αντικειμενικός τρόπος, με την έννοια του αντικειμενικού ελέγχου που έχουμε π.χ. στις φυσικές επιστήμες.

Θα μπορούσε όμως κανείς να κάνει, δίκην παιδιάς περισσότερο, μερικά υποθετικά “πειράματα”.

Θα λάβω ως παράδειγμα ένα γνωστό στην Ελλάδα κείμενο της ισπανικής ποίησης: το “Μοιρολόι για τον Ιγκνάθιο Σάντσεθ Μεχίας” του Λόρκα. Έχουμε πολλές μεταφράσεις αυτού του έργου (10-12 περίπου) στην γλώσσα μας –μια απ' αυτές κι η δική μου– όλες διαφορετικές μεταξύ τους. (Έχουμε και μια εξαιρετη μελοποίηση του έργου από τον Στ. Ξαρχάκο). Έστω ότι είχαμε ένα ιδεατό και ιδανικό μεταφραστή και του ζητούσαμε να μεταφράσει αυτές τις ελληνικές μεταφράσεις στα ισπανικά, να κάνει δηλαδή την μετάφραση των μεταφράσεων κατ' αντίστροφον φοράν (χωρίς όμως να γνωρίζει το ισπανικό πρωτότυπο)· μπορεί να υποθέσει κανείς ότι η καλύτερη ελληνική μετάφραση θα 'πρεπε να θεωρηθεί εκείνη της οποίας η ισπανική μετάφραση πλησιάζει περισσότερο (ή ιδανικά συμπίπτει) με το πρωτότυπο.

* Αν πάλι ζητούσαμε απ' αυτούς τους 10-12 μεταφραστές να μεταφράσουν το ίδιο κείμενο του Λόρκα στην Εσπεράντο θα περίμενε κανείς ότι τα κείμενά τους θα ήταν τώρα σχεδόν ταυτόσημα. Ακόμα και εβδομήκοντα αν ήταν οι μεταφραστές στην Εσπεράντο πάλι στο ίδιο κείμενο περιμένει κανείς –θεωρητικώς να καταλήξουν ακόμη και χωρίς την θέϊαν επίνευσιν· ακριβώς γιατί η Εσπεράντο είναι γλώσσα πεποιημένη, αδοϋλευτη και προπαντός γλώσσα χωρίς βιωματικό περιεχόμενο. (Σ' όλες τις γλώσσες η γραμματική και το συντακτικό έπεται της γλώσσας, στην Εσπεράντο προηγείται).

* Η μετάφραση είναι αυθεντική γλωσσική δημιουργία. Ο απλούστερος ορισμός της δημιουργίας είναι ο Πλατωνικός: η μετάβασις εκ του μη όντος εις το όν. Ένα έργο το οποίον δεν υπήρχε και τώρα

υπάρχει. Με την διπλή εξάρτηση του μεταφραστή απ' ενός από την γλώσσα καθ' εαυτήν, απ' ετέρου από το πρωτότυπο. Σ' αυτό το πρόβλημα ερμηνείας του πρωτοτύπου η δουλειά του μεταφραστή θα μπορούσε να παρομοιαστεί με του ηθοποιού ή του εκτελεστού μουσικού έργου. Και πρέπει να δεχτούμε ως καλλιτεχνική την δημιουργία του μεταφραστή ανάλογη με εκείνην που αυτονοήτως αναγνωρίζουμε στον ηθοποιό ή τον μαγικό ερμηνευτή. Αυτή η μορφή της δημιουργίας προϋποθέτει ένα προνόμιο ελευθερίας στην έκφραση διαφορετικό απ' ό,τι στον πρωτογενή δημιουργό – με τις δικές του δυσκολίες, όρια και παγίδες.

* Είναι εμπειρία πολλών μεταφραστών ότι ο ίδιος μεταφραστής μπορεί να μεταφράσει με διαφορετικό τρόπο το ίδιο κείμενο σε διαφορετικές εποχές. Μια έμμεση ένδειξη και τούτο ότι η μετάφραση είναι δημιουργική εργασία κατ' ανάλογον τρόπον που ο δημιουργός μπορεί να κρατάει την ίδια γενική ιδέα αλλά δεν γράφει σήμερα όπως έγραφε πριν 10-15 χρόνια.

* Η μετάφραση γίνεται τόσο πιο δύσκολη όσο πιο πολλές είναι οι πολιτιστικές διαφορές ανάμεσα στους λαούς της γλώσσας του πρωτοτύπου και της γλώσσας της μετάφρασης. Το ποίημα του Λόρκα που χρησιμοποιώ για παράδειγμα (το μοιρολόι για τον Ιγκνάθιο Σάντσεθ Μεχίας) είναι μια ελεγεία για ένα ταυρομάχο που σκοτώθηκε στην αρένα. Εδώ ο Λόρκα χρησιμοποιεί πληθώρα λέξεων που αναφέρονται σε αντικείμενα, έννοιες κλπ που είναι αδύνατον να αποδοθούν με επάρκεια στα ελληνικά, γιατί δεν υπάρχει στα ελληνικά “το πράγμα” για το οποίο μιλάει ο ποιητής. Σε παρόμοιες περιπτώσεις μένουν δυό λύσεις για τον μεταφραστή: είτε να αφεθούν οι όροι αμετάφραστα με αστερίσκο για παραπομπή ερμηνείας είτε να αποδοθούν περιφραστικά. Κι οι δυό λύσεις είναι ανάπηρες, ο ρυθμός χάλασε, η ροή κόπηκε. Κι όσο για την περιφραστική έκφραση, οδηγείται κανείς, εκών-άκων, σε κατάχρηση από το γεγονός και μόνον ότι η νεοελληνική γλώσσα έχει γίνει πολύ αναλυτική.

Αναπόφευκτη συχνά και η αλλαγή της συντακτικής δομής και τούτο γιατί η ελληνική στηρίζεται πρωτίστως στο ρήμα, πράμα που δεν το κάνουν στον ίδιο βαθμό η ισπανική, αλλά και όλες οι λατινογενείς γλώσσες.

* Όλα τα παραπάνω κάνουν τις δυσκολίες μεγαλύτερες όταν πρόκειται να μεταφραστεί έμμετρος λόγος κυρίως σε αυστηρές φόρμες

(σταθερά μέτρα, ομοιοκαταληξίες κλπ). Ο μεταφραστής οφείλει να προσπαθήσει να μεταφράσει εμμέτρως τα έμμετρα. Αυτές οι δυσκολίες γίνονται έκδηλες στο κείμενο του Λόρκα που χρησιμοποιώ ως παράδειγμα, με την πρόσθετη δυσκολία ότι η ελληνική έχει γενικώς πολυσύλλαβες λέξεις, ώστε ένας στίχος εννεασύλλαβος ή ενδεκασύλλαβος να απαιτεί στα ελληνικά μακρύτερο στίχο, ας πούμε δεκαπεντασύλλαβο, για να αποδοθεί.

* Διλήμματα μεταφράζοντας παλαιά κείμενα. Πώς μεταφράζεται, για παράδειγμα, μια ισπανική μπαλάντα του 17ου αιώνα; Έχουν γίνει εκτεταμένες συζητήσεις πάνω στο θέμα. (Και εκτεταμένες διαφωνίες με τον μακαρίτη Ηλία Ματθαίου – τον ακόματο αυτό μεταφραστή. Δράττομαι της ευκαιρίας να αποτίσω φόρον τιμής στη μνήμη του).

Από την μια μεριά: η ανάγκη του εκσυγχρονισμού, ώστε το κείμενο να είναι κατανοητό από τον σύγχρονο αναγνώστη και σύμφωνο με την αισθητική του καιρού του. Εκεί έχει την ρίζα της η ανάγκη κάθε γενιάς να δίνει την δική της μεταφραστική εκδοχή για τα μεγάλα έργα της λογοτεχνίας.

Από την άλλη μεριά: και η μετάφραση απαιτεί, όπως κάθε κείμενο, μια προσπάθεια εκ μέρους του αναγνώστη. Δεν είναι ανάγκη όλα να είναι έτοιμα στο πιάτο εν ονόματι της ευκολίας και του εκσυγχρονισμού. Πιθανώς ο μέσος Έλληνας έχει κάποιες δυσκολίες μ' ένα ελληνικό κείμενο των αρχών του 20ού αιώνα. Πρέπει να είμαστε πολύ φειδωλοί στο θέμα του εκσυγχρονισμού των κειμένων. Άμα ανοίξει η πόρτα αυτή, εύκολα μπορεί να διολισθήσει κανείς στην προκρούστεια πρακτική που παράγει τερατουργήματα λαϊκισμού και φτηνιάς, όπως συχνά βλέπουμε σε πολλά είδη και μάλιστα στο θέατρο. Μιλάω φυσικά για την αρχή που διέπει αυτά τα θέματα.

* Το αν πρέπει ή πόσο μπορεί να ταυτίζεται ο μεταφραστής με τον συγγραφέα είναι ερώτημα εύλογο με την ταύτιση του ηθοποιού με το πρόσωπο ή του συγγραφέα με τον ήρωά του. Η μαντάμ Μποβαρύ είμαι εγώ, είτε ο Φλωμπέρ. Σύμφωνα. Ποιος είναι ο Φλωμπέρ; Ο Φλωμπέρ στα Γαλλικά είναι ένας: τα κείμενά του. Αλλά ο Φλωμπέρ στα ελληνικά ποιος είναι; Δεν είναι ένας είναι τόσο όσοι και οι μεταφραστές του. Όπως κάθε γλώσσα είναι διαφορετική θέαση του κόσμου, έτσι και κάθε μετάφραση είναι διαφορετική θέαση του συγγραφέα. Ο μεταφραστής, πριν καταπιαστεί με την μετάφραση, είναι πρώτα αναγνώστης του κειμένου.

* Η μετάφραση της ποίησης πρέπει να γίνεται από ποιητές. Δεν ισχύει το ίδιο για την μετάφραση του πεζού λόγου. Είναι ένα προνόμιο των ποιητών αυτό – μα και ευθύνη.

* Υπάρχει ο πειρασμός της “υπερκέρασης” του συγγραφέα από τον μεταφραστή. Χρειάζεται αυτοπειθαρχία ώστε να μείνει ο μεταφραστής μέσα στα πλαίσια που θέτει ο συγγραφέας. Δεν πρέπει ο μεταφραστής να γίνεται “εξυπνότερος” από τον συγγραφέα, να μην γίνεται, για παράδειγμα, δραματικότερος εκεί που ο συγγραφέας θέλησε συγκρατημένο αίσθημα. Στο ποίημα του Λόρκα η συχνή μετάφραση της επωδού “πέντε η ώρα που βραδυάζει” είναι ένα τέτοιο παράδειγμα “υπερκέρασης” του συγγραφέα από τους μεταφραστές και συνιστά παράδειγμα προς αποφυγήν. Πέραν του ότι δεν υπάρχει στο κείμενο, έρχεται και σε αντίθεση με την κοινή εμπειρία. Στις πέντε η ώρα το κατακαλόκαιρο ο ήλιος λάμπει παμβασιλεύς – και τσουρουφλίζει μάλιστα.

* Ο κάθε μεταφραστής διαμορφώνει με την πείρα του και την πρακτική του ένα δικό του τρόπο αντιμετώπισης των προβλημάτων. Πέρα όμως από την κατά πράξιν και περίπτωση επίλυση των δυσκολιών, υπάρχει η ανάγκη μιας μεταφραστικής θεωρίας που δίνει τον βηματισμό σε κάθε παρόμοιο εγχείρημα. Δεν πρέπει να φοβούμεστε την λέξη “θεωρία”. Δεν γνωρίζω ανθρώπινη δραστηριότητα που δεν είναι επιδεκτική θεωρίας. Η συζήτηση όμως γι’ αυτό, που από μόνο του είναι ένα μέγα θέμα, θα χρειαζόταν άλλη μεθοδολογία, βασικές έννοιες και παραδοχές και είναι έξω από το θέμα μου.

Δεν πρόκειται για κανονιστικές διατάξεις, αλλά για κάποιες αρχές, ώστε να μην παραπαίει ο μεταφραστής στο έλος και το έλεος των εμπνεύσεων της στιγμής ή του συρμού.

Χρειάζεται επίσης και για άλλους λόγους. Πρέπει κι ο αναγνώστης να γνωρίζει με τι έχει να κάνει, πρέπει κι ο μεταφραστής να μην προδίδει τον συγγραφέα του, αλλά επίσης κι ο μεταφραστής να μην προδίδει τον εαυτό του. Ο αγώνας της μετάφρασης αναδεικνύει κι αυτός, με τον δικό του τρόπο, το αυθεντικό πρόβλημα της λογοτεχνίας: την σχέση του ατόμου και του λόγου του με την αλήθεια.

ΚΛΑΙΡΗ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ

Παρατηρήσεις γύρω από την ιαπωνική ποίηση και τις δυνατότητες απόδοσής της στην ελληνική.

Αφορμή σε τούτη την εισήγηση έδωσε μια παρατήρηση στην οποία μου επιστήθηκε η προσοχή, ότι δηλαδή τα έργα της ιαπωνικής λογοτεχνίας που κυκλοφορούν σε μεταφράσεις στο χώρο μας δεν συμπεριλαμβάνουν αρκετή ποίηση, σε σχέση με άλλες λογοτεχνίες. Επακόλουθο της παρατήρησης αυτής, που από πλευράς μου δεν είμαι σε θέση να την επικυρώσω ή να την αμφισβητήσω στατιστικά¹, ήταν το ερώτημα, πού μπορεί να οφείλεται η σχετικά υποβαθμισμένη μεταφραστική παρουσία της ιαπωνικής ποίησης στη γλώσσα μας, ποια μπορεί να είναι και πώς ενδεχομένως αντιμετωπίζονται τα προβλήματα που συνυφάνονται με την ανάπτυξή της. Να προσθέσω αμέσως ότι θα προσεγγίσω το θέμα, όχι γιατί θεωρώ ότι είμαι το αρμοδιότερο πρόσωπο ή ότι έχω έτοιμες απαντήσεις γι' αυτό, αλλά γιατί μου φάνηκε χρήσιμο να καταθέσω εδώ κάποιες εμπειρίες που προέκυψαν και για μένα, από τη θητεία μου στη διδασκαλία του Σινοϊαπωνικού πολιτισμού, από διάφορα προβλήματα που κατά καιρούς αντιμετώπισα σε αποδόσεις Σινοϊαπωνικών όρων και από κάποια ελάχιστα ιαπωνικά κείμενα που με απασχόλησαν στο παρελθόν από μεταφραστικής πλευράς, για συγκεκριμένους λόγους.

Να θυμίσω κατ' αρχήν ότι η μεταφραστική παρουσία της ιαπωνικής (όπως και της κινεζικής) λογοτεχνίας στο χώρο μας είναι σχετικά νέα – γιατί ήταν ανάγκη να στηριχτεί σε μεταφράσεις και μελέτες που προηγήθηκαν σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, μέσα από τις γλώσσες των οποίων η Σινοϊαπωνική λογοτεχνία γενικότερα έγινε και σε μας γνωστή. Τώρα, βέβαια, η διδασκαλία της ιαπωνικής (και της κινεζικής) γλώσσας είναι από καιρό αρκετά προσιτή και στη χώρα μας² και συνεπώς οι ενδιαφερόμενοι, εάν διαθέτουν τον απαιτούμενο κόπο και χρόνο, έχουν δυνατότητες να προχωρούν στην απόκτηση κάποιας γλωσσικής υποδομής, ώστε να μπορούν να έχουν μια μεγαλύτερη ή μικρότερη πρόσβαση σε πρωτότυπα κείμενα. Όσο για το ενδεχόμενο ν' αποδειχτούν κάποιες από τις ελληνικές απόπειρες μετάφρασης από πρωτότυπα κείμενα ελλιπείς στο μέλλον, η καλύτερη απάντηση δίνεται από τα παραδείγματα χωρών που προη-

γήθησαν κατά πολύ από εμάς στην ίδια κατεύθυνση. Κανείς δεν διανοήθηκε π.χ. να υποβαθμίσει τη σημασία της συμβολής του Arthur Waley στην εξοικείωση της Βρετανίας των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα με την Σινοϊαπωνική λογοτεχνία και κουλτούρα, επειδή η νεότερη επιστήμη διαπίστωσε και μειονεκτικές πλευρές στο μεταφραστικό του έργο – πλευρές τις οποίες βεβαίως επισημαίνει, αλλά παράλληλα εξακολουθεί να αξιολογεί το έργο για τα θετικά στοιχεία του και να τιμά τον Waley ως μεγάλο πρωτοπόρο.

Είναι πιθανό, οι ενδιαφερόμενοι για μια άμεση πρόσβαση στα ιαπωνικά κείμενα, μάλιστα τα ποιητικά, να διστάζουν μπροστά στις δυσκολίες που υποθέτουν ότι συνεπάγεται το εγχείρημα – δυσκολίες βεβαίως υπαρκτές, που συνυφαίνονται κατ' εξοχήν με τις ιδιομορφίες της ιαπωνικής και όχι μόνο. Ενδεικτικά σημειώνω ότι οι Άπω-ανατολικές γλώσσες μοιάζουν σαν να αποτελούνται η καθεμιά από πολλές, με την έννοια ότι διαφέρουν, πολύ περισσότερο από τις συνηθισμένες δυτικές, στην προφορική και τη γραπτή μορφή τους και ότι σε κάθε μορφή, το λεξιλόγιο ποικίλλει ανάλογα με το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική θέση του ομιλητή και του προσώπου στο οποίο απευθύνεται κ.τ.λ. Για να επανέλθω στην ιαπωνική, έστω κι αν κάποιες από αυτές ή άλλες ιδιομορφίες έχουν απλοποιηθεί ή και εκλείψει στη σημερινή καθημερινή συνομιλία, είναι βέβαιο πως θα τις συναντήσει κανείς μπροστά του μόλις θελήσει να προχωρήσει βαθύτερα, στους παραδοσιακούς τρόπους επικοινωνίας. Όμως, ο μη επαγγελματίας μεταφραστής δεν έχει ανάγκη να εξοικειωθεί με όλες αυτές τις ιδιομορφίες. Μπορεί να στραφεί κατευθείαν προς την κατεύθυνση που επιθυμεί – κι αν αυτή είναι η παραδοσιακή ιαπωνική ποίηση, να επικεντρωθεί στο ανάλογο λεξιλόγιο και στη γραπτή μορφή της γλώσσας.

Ανεξάρτητα από το αν και σε πόσο βαθμό θα θελήσει κανείς να επιχειρήσει πρόσβαση σε πρωτότυπα κείμενα, θα είναι ασφαλώς αναγκαίο να χρησιμοποιήσει, έστω και ως επικύρωση της δικής του μεταφραστικής προσπάθειας, άλλες δυτικές μεταφράσεις του ιαπωνικού κειμένου που τον απασχόλησε. Κι εδώ θα ήθελα να κάνω μια παρατήρηση στην οποία με οδήγησε η εμπειρία και όχι η αρχική τοποθέτησή μου, ότι δηλαδή δεν πρέπει να υποβαθμίζεται η προσέγγιση κειμένων όπως τα ιαπωνικά, μέσα από ενδιάμεσες δυτικές μεταφράσεις.

Υπάρχουν σήμερα εξαιρετες μεταφραστικές σειρές, όπως η ειδική σειρά «αντιπροσωπευτικών ιαπωνικών λογοτεχνικών έργων» της Ουνέσκο και άλλες, προερχόμενες από δυτικά (μάλιστα και αμερικανικά) και επίσης ιαπωνικά πανεπιστήμια, που έχουν κάνει προσιτά σε μας όλα σχεδόν τα σημαντικότερα δημιουργήματα της ιαπωνικής λογοτεχνίας, σε γλώσσες όπως η αγγλική, η γαλλική, η γερμανική κ.τ.λ. Οι μεταφράσεις των Ιαπώνων σε δυτικές γλώσσες διακρίνονται συνήθως για την πιστότητά τους, πράγμα που αποβαίνει πολλές φορές σε βάρος της λογοτεχνικής τους ποιότητας, σε σχέση με αντίστοιχες υψηλού επιπέδου εργασίες των Δυτικών, αλλά γι' αυτό το λόγο μπορεί να είναι πολύ χρήσιμο βοήθημα. Θα έλεγα λοιπόν ότι, στη φάση που διανύουμε, το πρόβλημά μας δεν πρέπει να είναι τόσο ο αποκλεισμός των ενδιάμεσων μεταφράσεων όσο η δυνατότητα μιας κριτικής προσέγγισης τους και μιας καλής επιλογής.

Πώς διασφαλίζονται όμως η κατά το δυνατόν κριτική προσέγγιση και η συνυφασμένη με αυτήν καλή μεταφραστική επιλογή;

Μια λύση, πιστεύουν πολλοί, αποτελεί η χρησιμοποίηση περισσότερων της μιας μεταφράσεων για το ίδιο κείμενο, ώστε να γίνονται εφικτοί οι παραλληλισμοί και οι συγκρίσεις. Η λύση αυτή είναι βεβαίως καλή, αρκεί να έχει κανείς υπόψη του και κάποιους κινδύνους που κρύβει. Π.χ. λόγω του υποβλητικού εικονιστικού χαρακτήρα της Σινοϊαπωνικής ποίησης και των ιδιομορφιών της δομής των αντίστοιχων γλωσσών, υπάρχει το ενδεχόμενο να συναντήσει κανείς από λίγο έως πολύ διαφορετικές αποδόσεις για το ίδιο κείμενο³ και συνεπώς, να αντιμετωπίσει διλήμματα επιλογής ή να κινδυνέψει να παγιδευτεί στην κρίση του, ως προς την καλή ή κακή ποιότητα μιας ενδιάμεσης μετάφρασης.

Οι παραπάνω δυσκολίες μειώνονται ως ένα βαθμό με την προσεκτική ανάγνωση, όχι μόνο των ξένων μεταφράσεων αλλά και των υπομνηματισμών τους, οι οποίοι μπορεί να υποδηλώνουν ιδιομορφίες που αλλιώς θα μας διέφευγαν. Κυρίως όμως μου φαίνεται σημαντικό, για να μην πω αναγκαίο, ο ποιητής-μεταφραστής να προσπαθήσει να εξοικειωθεί ο ίδιος με το βασικό ποιητικό λεξιλόγιο και με μερικούς βασικούς μηχανισμούς της δομής της ιαπωνικής γλώσσας και ποίησης.

Αν εξαιρέσουμε κάποιους αισθητικούς όρους – που είναι καίριας σημασίας και όχι μόνο στην ποίηση – θα έλεγα πως η σημαντικό-

τερη και ευρύτερη κατηγορία του παραδοσιακού ποιητικού λεξιλογίου είναι το εποχιακό. Τα φυσικά στοιχεία και οι παραλλαγές τους στις τέσσερις εποχές και τους δώδεκα μήνες του χρόνου, όπως και οι αλληλένδετες μ' αυτόν τον κύκλο ασχολίες και συναισθηματικές καταστάσεις των ανθρώπων, αποτελούν για την παραδοσιακή ποίηση μια ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, που συνυφαίνεται με την υποβλητική έκφραση της εικονιστικής υφής της. Πιστεύω πως η εξοικείωση του Έλληνα ειδικά ποιητή-μεταφραστή με το εποχιακό λεξιλόγιο θα τον φέρει σε πολύ πλεονεκτική θέση απέναντι άλλων Δυτικών συναδέλφων του – γιατί ο Έλληνας θα μεταφέρει εικόνες και νοήματα από μια εξαιρετικά πλούσια σε διαβαθμίσεις γλώσσα, που είναι η ιαπωνική, σε μια επίσης πλούσια σε διαβαθμίσεις γλώσσα, που είναι η ελληνική. (Αυτό δεν ισχύει πάντοτε για ποιητικά λεξιλόγια άλλων δυτικών γλωσσών, που μπορεί να είναι πολύ πιο περιορισμένα, όπως έχουν αποδείξει π.χ. συγκρίσεις εποχιακού λεξιλογίου στην ιαπωνική και την αγγλική).

Ένα βασικό δομικό γνώρισμα της ιαπωνικής γλώσσας (ανάλογο ως ένα βαθμό με της γερμανικής) είναι ότι η φράση προσδιορίζεται ή και ανατρέπεται εννοιολογικά στο τέλος της διατύπωσης⁴. Αυτό προσδίδει σ' ένα ιαπωνικό κείμενο το στοιχείο της προσμονής ή και του απρόβλεπτου. Η γνώση συνεπώς του χαρακτηριστικού αυτού και η κατάλληλη αξιοποίησή του σε μια ελληνική μετάφραση μπορεί να οδηγήσει σε καλύτερα ποιητικά αποτελέσματα, ανεξάρτητα από το πόσο αυτά έχουν επιτευχθεί ή όχι στη χρησιμοποιούμενη ενδιάμεση μετάφραση.

Καλύτερα ποιητικά αποτελέσματα μπορεί επίσης να επιτύχει κανείς, αξιοποιώντας χαρακτηριστικά του μεταφραζόμενου κειμένου που συμβαίνει να έχουν καλύτερη ανταπόκριση στη δική του γλώσσα, παρά σε μια άλλη δυτική. Ένα κλασικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης μας προσφέρει η συλλαβική δομή της ιαπωνικής ποίησης. Όπως είναι γνωστό, οι δύο βασικές παραδοσιακές μορφές της, η τάνκα («σύντομη ποίηση») και το ακόμη συντομότερο χαϊκού (ή χάικου)⁵ διαρθρώνονται, αντίστοιχα, σε σειρές των πέντε και τριών στίχων, με βάση τα συλλαβικά σχήματα 5-7-5-7-7 για την τάνκα και 5-7-5 για το χαϊκού.

Στα πρόσφατα χρόνια (αν θυμάμαι καλά, σε διεθνή διαγωνισμό χαϊκού, από αυτούς που προκηρύσσει κατά καιρούς η Ιαπωνία) δια-

τυπώθηκε η άποψη, μάλιστα από Ιάπωνες, ότι δεν είναι αναγκαία η τήρηση των παραπάνω συλλαβικών σχημάτων στις δυτικές μεταφράσεις ή και συνθέσεις ιαπωνικού τύπου. Αυτή η άποψη μπορεί να διευκολύνει γλώσσες όπως η αγγλική (στην οποία η τήρηση των συγκεκριμένων σχημάτων οδηγεί συχνά σε μακρότατους, οπτικά ακαλαίσθητους στίχους). Αλλ' αυτά τα ίδια σχήματα προσφέρουν πλεονέκτημα στη δική μας γλώσσα, αφού η συλλαβική δομή της ιαπωνικής είναι περίπου όμοια με της ελληνικής⁶. Γι' αυτό πιστεύω ότι τα συλλαβικά σχήματα της τάνκα και του χαϊκού πρέπει να διατηρούνται, όσο είναι δυνατό, και να προβάλλονται στις ελληνικές εργασίες, πρωτότυπες και μεταφραστικές.

Ένα άλλο θέμα, σημαντικό για κάθε μεταφραστή αλλά ιδιαίτερα για τον χειριζόμενο την ελληνική γλώσσα, είναι η γενικότερη εξοικείωσή του με την ιαπωνική λογοτεχνία. Αυτό μπορεί να είναι χρήσιμο και για πρακτικούς λόγους. Δεν είναι π.χ. πάντοτε εύκολο να καταλαβαίνει κανείς, από τα δυτικά κείμενα, αν ο Άπω-ανατολίτης δημιουργός που τον προσέλεξε είναι ποιητής ή ποιήτρια, ποιο είναι το επίθετο και ποιο το όνομά του, πότε χρησιμοποιείται το ένα και πότε το άλλο, αν χρησιμοποιούνται περισσότερα του ενός ψευδώνυμα κ.ο.κ. Τέτοιες λεπτομέρειες ηχούν ίσως απλοϊκές, αλλά έχουν προκαλέσει κατά καιρούς λάθη και συγχύσεις σε ελληνικές δημοσιεύσεις. Επίσης, η εξοικείωση με την προφορά της ιαπωνικής γλώσσας – που είναι εξαιρετικά εύκολη για μας, λόγω της ομοιότητάς της με την ελληνική – μπορεί να οδηγήσει τον ποιητή-μεταφραστή στην κατευθείαν ελληνική μεταγραφή κάποιων όρων και κυρίως ονομάτων ιαπωνικών, ώστε και ο Έλληνας αναγνώστης να διευκολυνθεί στην ανάγνωση και να αποφευχθούν παρερμηνείες, που πιθανώς να οφείλονται σε ενδιάμεσες μεταφραστικές ή άλλες εργασίες που χρησιμοποιήθηκαν⁷.

Πάνω απ' όλα ίσως, η ευρύτερη γνώση της ιαπωνικής λογοτεχνίας και κουλτούρας θα συμβάλει αποφασιστικά στην κατανόηση/απόδοση του θεματικού και αισθητικού χαρακτήρα του ποιήματος που μεταφράζεται. Διευκολύνεται για παράδειγμα ο μεταφραστής, όταν έχει υπόψη του ότι η λεγόμενη τάνκα, δηλαδή η «σύντομη ποίηση», είναι μία άλλη ονομασία για την «γούακα», δηλαδή την «εθνική» ποίηση της Ιαπωνίας, που προσδιορίζεται και ως αυλική, κλασική, αυτοκρατορική κ.τ.λ. και ως τέτοια, διακρίνεται παραδοσιακά για

την κομψότητα και την αβρότητα του ύφους και δεν αγγίζει, εικονιστικά ή φραστικά, κάποια θέματα που θεωρούνται πολύ οικεία στο χαϊκού. Ή πάλι, ότι το αστικού χαρακτήρα χαϊκού δημιουργήθηκε με την αυτονόμησή του από την παλαιότερη και πολύ εκτενέστερη «αλυσιδωτή ποίηση του χαϊκάι» («χαϊκάι νο ρένγκα» και σε σύντμηση, «χαϊκάι»), γι' αυτό πρέπει να διατηρεί ύφος πυκνό και αποσπασματικό, μπρεσιονιστικό και «ημιτελές» στην απόδοσή του⁸. Ή ακόμη ότι ο διασημότερος εκπρόσωπος του χαϊκού, ο Μπασό (1644-1694), παρέλαβε το είδος σχεδόν ως «γκροτέσκο» και, διατηρώντας το θεματικά και γλωσσικά στο επίπεδο της καθημερινότητας, το εξύψωσε ποιοτικά στο επίπεδο του κλασικού (με τη διαχρονική έννοια) και το συνένωσε με την εθνική παράδοση.

Τέτοιου τύπου γνώσεις δημιουργούν μεγαλύτερη σιγουριά και βοηθούν τον Έλληνα μεταφραστή να επιλέξει ο ίδιος το κατάλληλο για την περίπτωση λεξιλόγιο και ύφος, ανεξάρτητα από τις επιτυχημένες ή όχι αποδόσεις των δυτικών κειμένων που συμβουλευεται.

Δυο λόγια ακόμη, σχετικά με την έκφραση «παραδοσιακή ποίηση», που χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές σε τούτο το κείμενο. Τη λέξη «παραδοσιακός» θα τη συναντήσει κανείς πολύ συχνά στις δυτικές δημοσιεύσεις τις σχετικές με τον Άπω-ανατολικό πολιτισμό και σημαίνει ό,τι περίπου υποδηλώνουμε, στη δική μας παράδοση, με τις λέξεις «κλασικός» ή «αρχαίος». Στην ιαπωνική περίπτωση, η παραδοσιακή ποίηση (λογοτεχνία) εκτείνεται ιστορικά από τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες έως μετά τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα (το συμβατικό όριο είναι το έτος 1868). Δεν θα ήταν λοιπόν εύκολο να παρακάμψει κανείς την παραδοσιακή ποίηση και ν' ασχοληθεί μόνο με μετάφραση της σύγχρονης, τουλάχιστον όχι όπως θα μπορούσε να το κάνει π.χ. με την ελληνική ποίηση. Δεν θα ήταν εύκολο, α) διότι οι διασημότεροι και ελκυστικότεροι ίσως εκπρόσωποι της ιαπωνικής ποίησης ανήκουν στη μακρότατη παραδοσιακή της περίοδο και β) διότι οι βασικές ποιητικές μορφές που διαμορφώθηκαν τότε, δηλαδή η τάνκα και το χαϊκού, επιβιώνουν ατόφιες και σήμερα.

Δεν πρέπει όμως να λησμονεί κανείς ότι η παραδοσιακή ποίηση είναι συμφυής με την παραδοσιακή μορφή της ιαπωνικής γλώσσας. Συνεπώς, άμεση μετάφραση παραδοσιακού ιαπωνικού ποιήματος στην ελληνική ή άλλη γλώσσα σημαίνει, ουσιαστικά, μετάφραση

μέσω μεταφράσεως στη νεότερη ιαπωνική – εάν δεν έχει κανείς, ή έως ότου αποκτήσει, προσβάσεις και στην «κλασική» ιαπωνική.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να προσθέσω, κλείνοντας, δυο παρατηρήσεις που δεν ξέρω αν πρέπει να τις αποκαλέσω παρατηρήσεις ή αναμνήσεις – γιατί βασίζονται στις σύντομες σπουδές κλασικής και σύγχρονης ιαπωνικής που πραγματοποίησα στο παρελθόν, μαζί με άλλους συναδέλφους, κυρίως Αμερικανούς, χάρη σε ένα διαπανεπιστημιακό πρόγραμμα του πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας στην Ιαπωνία. Η μία παρατήρηση αφορά στην απόσταση μεταξύ κλασικής και σύγχρονης ιαπωνικής, που δεν είναι καθόλου τόσο μεγάλη ώστε να γίνεται απαγορευτική στην εκμάθησή. Αντίθετα, διατηρούνται σε πολλές περιπτώσεις οι ίδιοι τύποι λεξιλογίου, δομής και σύνταξης.

Η άλλη παρατήρηση είναι ότι εμείς, ως Έλληνες και κληρονόμοι της αρχαίας ελληνικής, βρισκόμαστε και στο σημείο αυτό σε θέση πλεονεκτική, απέναντι άλλων Δυτικών μελετητών της ιαπωνικής – γιατί υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις, π.χ. στη δομή ή την έκφραση της γλώσσας, που μπορεί κανείς να παρατηρήσει ενδιαφέρουσες αναλογίες ανάμεσα στην ιαπωνική και την αρχαία ελληνική. Ας ευχηθούμε λοιπόν να διαμορφωθεί κάποτε και στα πανεπιστήμιά μας η υποδομή για συστηματικές και αυτόνομες Σινοϊαπωνικές σπουδές, ώστε να μελετηθούν όλα αυτά τα ενδιαφέροντα θέματα και ν' αποκτήσουν οι νέοι φιλόλογοι και λογοτέχνες μας ουσιαστικότερες δυνατότητες για δημιουργικές πρωτοβουλίες.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ενδεικτικά και μόνο σημειώνω εδώ μεταφραστικές εργασίες που συμβαίνει να έχω στη βιβλιοθήκη μου:
Από την ποίηση της τάνκα: *Στίχοι γραμμένοι πάνω στο νερό* (Ανθολογία ιαπωνικής ποίησης). Μετ. Τάσος Γεωργίου. Σμίλη 1994. *Ιζούμι Σικίμπου, 300 ερωτικά ποιήματα*. Εισ., μετ., Αντώνη Μακρυδημήτρη. Πρόσπερος 1994. Κλαίρη Β. Παπαπαύλου, «Πλευρές της κλασικής ιαπωνικής φιλολογίας», *Νέα Εστία* 1221 (1.5.1978).
Δημοσιεύσεις με τάνκα, χαϊκού και άλλα είδη ιαπωνικής ποίησης: Ντ. Κην, *Ιαπωνική Λογοτεχνία, εισαγωγή για αναγνώστες από τη Δύση*. Εισ., μετ., συμπλ. σχόλια και βιβλ., Κλαίρη Β. Παπαπαύλου. Καρδαμίτσα 1987.

Χαϊκού και σένριου, Γιαπωνέζικα τρίστιχα. Μετ., προλ., σημ., Σωκράτης Α. Σκαρτσής. Καστανιώτης 1988. Κλαίρη Β. Παπαπαύλου, «Εισαγωγή στην ιαπωνική λογοτεχνία», *Νέα Εστία* 1456 (1.3.1988). *Κλασική ιαπωνική ποίηση*. Εισ., επιλ., μετ., σημ., Ελένη Ι. Ιωαννίδου και Γεώργιος Σ. Έξαρχος. Καστανιώτης 1998.

Από την ποίηση του χαϊκού: *132 γιαπωνέζικα χαϊκού*. Εισ., μετ., σχόλια, Ρούμπη Θεοφανοπούλου. Πρόσπερος 1986. Κλαίρη Β. Παπαπαύλου, *Ποίηση και ζωγραφική στην ιαπωνική τέχνη: ο Μπασό και το «Ανεμοδαρμένο Ταξίδι»*. Πρόσπερος 1988. *Χαϊκού για τη Βροχή, το Χιόνι, τον Ανεμο, τον Ήλιο, το Φεγγάρι*. Μετ. Μισέλ Φάις. Εικόνες: Χρόνης Μπότσογλου. Μπάστας-Πλέσσας, χ.χ. *Χαϊκού, τα Φύλλα στο Δέντρο Ξανά* (Παγκόσμια Ανθολογία). Προλ., επιμ., Ζωή Σαβίνα. Εκδ. 5+6, Αθήνα 2002. Περιλ. σε μετ. της Ζωής Σαβίνα και των συνεργατών της χαϊκού από πενήντα συνολικά χώρες (τα περισσότερα από την Ελλάδα), καθώς και χαϊκού δεκατριών Ιαπώνων ποιητών, για αρκετά από τα οποία αναφέρεται ότι έχουν μεταφραστεί από την ιαπωνική.

2. Όσο γνωρίζω, εκτός από τις «μεθόδους άνευ διδασκάλου» που κυκλοφορούν, η ιαπωνική και η κινεζική διδάσκονται σε διάφορα ινστιτούτα Ξένων Γλωσσών, καθώς και στους συλλόγους «Ελλάδας – Ιαπωνίας» και «Ελλάδας – Κίνας». Οι φοιτητές έχουν επίσης πρόσβαση στις δύο γλώσσες, όπως και σε πολλές άλλες, στην Πανεπιστημιακή Λέσχη του ΕΚΠΑ (Παν. Αθηνών) και ίσως και σε άλλα ιδρύματα. Με την ευκαιρία να επισημάνω, ως σημαντικό βοήθημα, και την παρουσία του πρώτου «Ελληνικού-Ιαπωνικού» και «Ιαπωνικού-Ελληνικού» Λεξικού από τον κ. Βασίλη Κορακιανίτη (εκδ. Καστανιώτη).
3. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα – η φημισμένη τάνκα των «Ιστοριών της Ίσε», που αναδημοσιεύεται και στην κλασική ποιητική συλλογή «Κοκινσού» και αποδίδεται στον ποιητή Αριγουάρα νο Ναριχίρα (9^{ος} αι.):
Tsuki ya aranu / Haru ya mukashi no / haru naranu /
Waga mi hitotsu wa / moto no mi ni shite.

Η πλησιέστερη απόδοση στην ελληνική είναι:

Φεγγάρι δεν υπάρχει / Η άνοιξη σαν την παλιά / άνοιξη πια δεν είναι /
Το σώμα μου, μονάχ' αυτό / είναι το ίδιο σώμα.

Πρβλ. τις ακόλουθες δύο αγγλικές αποδόσεις, των Miner και Vos αντίστοιχα:

This is not that moon / And it cannot be this is the spring / Such as the spring I
knew /

I am myself the single thing / Remaining as I ever was.
Is not that the moon? / And is not the spring the same / Spring of the old days?
/ My body is the same body- / Yet everything seems different.

Το πρώτο αγγλικό κείμενο ηχεί κάπως «κοφτό» σε σχέση με το δεύτερο, όπου είναι σαφές ότι προτιμήθηκε εικόνα με περισσότερες αποχρώσεις (παιχνίδισμα με την αμφιβολία) μέσα από ερωτηματικά. Ωστόσο, κείμενα σαν το δεύτερο μπορεί να οδηγήσουν σε παρερμηνείες – όπως φαίνεται ότι έγινε π.χ.

στην ακόλουθη ελληνική απόδοση:

Απόψε φέγγει το φεγγάρι όπως εκείνη τη φορά / όπως και πέρυσι είναι
άνοιξη ξανά /

Μονάχα εγώ δεν είμαι / αυτό που ήμουν τότε / μονάχα εγώ δεν είμαι όπως
και πέρυσι εκείνη τη φορά.

4. Πρβλ. την περίπτωση μιας απλής αρνητικής διατύπωσης, π.χ. «δεν έχω πάει στην Ελλάδα». Η κυριολεκτική ιαπωνική διατύπωση (Γκίρισα νι[ε] / ιτά / κοτό γουα[γκα] / αριμασέν) είναι: Στην Ελλάδα / πήγα / το γεγονός / δεν υπάρχει (δηλαδή: να έχω πάει στην Ελλάδα, τέτοιο πράγμα δεν συμβαίνει). Με την ευκαιρία του παραδείγματος, ας εκτιμηθεί η στενή σχέση που φαίνεται να υπάρχει ανάμεσα στη γλώσσα του Ιάπωνα και την «εθνική» ιδιοσυγκρασία – στην προκείμενη περίπτωση, την παροιμιώδη ιαπωνική υπομονή και την αρχή να μη διακόπτεται ποτέ ο (συν)ομιλητής στη μέση μιας φράσεως. Η σχέση πάντως φαίνεται να λειτουργεί αμφίδρομα: Αν π.χ. ένας Δυτικός ρωτήσει «δεν έχετε πάει στην Ελλάδα;» και η απάντηση θα ήταν αρνητική, η ιαπωνική ετικέτα που απορρίπτει την ανοιχτή διαφωνία θα εκφραζόταν στη γλώσσα με την απάντηση «Ναι» (δηλαδή «έχετε δίκιο, συμφωνώ με αυτό που είπατε, δεν έχω πάει»).
5. Οι ελληνικοί τονισμοί χρησιμοποιούνται λίγο ή πολύ συμβατικά ή έστω ενδεικτικά. Η ιαπωνική λέξη είναι κατά κανόνα ισότονη στις συλλαβές της, ή μπορεί ν' αποδίδεται ελαφρά υπερτονισμένη μετά την πρώτη συλλαβή, ή ν' αποδίδεται καλύτερα με περισσότερους από έναν τόνους (αν είναι σύνθετη) κ.τ.λ. Μια εξαίρεση πάντως αποτελούν κάποιες ομόηχες λέξεις με διαφορετικούς τονισμούς, που υποδηλώνουν διαφορετικές έννοιες.
6. Πρβλ. σε ελληνική μεταγραφή την τάνκα της σημ. 3:

Τσ(ου)κί για αράνου	5
χάρου για, μουκάσι νο	7
χάρου ναράνου·	5
Γουάγκα μι, χιτότσου γουα,	7
μότο νο μι νι σιτέ.	7

7. Περισσότερα στοιχεία για τα θέματα που τίγονται σ' αυτή την παράγραφο μπορεί να βρει ο ενδιαφερόμενος στο άρθρο μου «Παρατηρήσεις και σκέψεις επί της μεταγραφής των Σινοϊαπωνικών λέξεων στην ελληνική» (Graecoindica – Graecoserica, σ. 295-302) στην περιοδική έκδοση του πανεπιστημίου Ιωαννίνων (διεύθ. καθ. Μιχ. Κορδώση) *Ιστορικογεωγραφικά*, τομ. 8^{ος}, Θεσσαλονίκη-Γιάννενα 2000.
8. Ένα παράδειγμα – το φημισμένο χαϊκού που αφιέρωσε ο ποιητής Κομπαγιάσι Ίσσα (1763-1827) στο νεκρό παιδί του – στο ιαπωνικό πρωτότυπο και σε δύο ελληνικές αποδόσεις:

- Τσουγιού νο γιό γουα / τσουγιού νο γιο ναγκάρα / σαριναγκάρα.

- Η ανθρωπότητα είναι σαν τη δροσιά / και σαν τη δροσιά / είναι όλα ...

- Κόσμος δροσιάς / είν' ο κόσμος της δροσιάς / κι όμως ... και όμως ...

Οι δύο αποδόσεις φαίνονται σαν να έχουν προέλθει από πολύ διαφορετικές δυτικές μεταφράσεις. Η πρώτη ηχεί φιλοσοφική και περιγραφική, αποστασιοποιημένη και σχεδόν ουδέτερη, η δεύτερη εικονιστική και βιωματική, άμεση και υπαινικτική. Ανεξάρτητα από ενδιάμεσα βοηθήματα, ο μεταφραστής διευκολύνεται, αν γνωρίζει ότι στην ιαπωνική παράδοση «ο κόσμος της δροσιάς» δεν είναι μόνο φιλοσοφική έκφραση αλλά και καλλιτεχνική εικόνα (ζωγραφική και ποιητική / λογοτεχνική, λόγω της στενής σχέσης των δύο) για την υποδήλωση του εφήμερου. Οι επαναληπτικές λέξεις, θεληματικές και αναγκαίες σ' αυτή την περίπτωση, τονίζουν τόσο το αναπόφευκτο της εφημερότητας όσο και την κλιμακούμενη «υποβόσκουσα» αντίδραση των ανθρώπινων συναισθημάτων. Ανάλογες διαφορές παρατηρούνται στις παρακάτω δύο αποδόσεις ενός πολύ γνωστού χαϊκού του Μπασό, όπου εκφράζεται αντίστοιχα, περιγραφικά και μπρεσιονιστικά, η περίφημη θεωρία της «ανταπόκρισης αρωμάτων, χρωμάτων και ήχων» - μια θεωρία που ο Μπασό αιχμαλώτισε σε εικόνες στίχων του πολύ πριν καθιερωθεί από τον Μπωντλαίρ (με το γνωστό ποίημα «Αντιστοιχίες») στη δυτική ποίηση:

Βραδύαζει στη θάλασσα
η φωνή της αγριόπαπιας
δείχνει λευκότερες πορείες.

Στα σκούρα νερά
κραυγή αγριόχηνας
αχνόλευκη.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ

Εμπειρίες κι εντυπώσεις από τη μετάφραση σύγχρονης βουλγαρικής ποίησης

Κύριε Πρόεδρε,
Κυρίες και κύριοι, αγαπητοί φίλοι,

Θεωρώ πως η συνάντησή μας αυτή είναι μια αφορμή να μιλήσουμε όχι μόνο για τη μετάφραση ποίησης από κάποια συγκεκριμένη γλώσσα στην ελληνική μα και για τη μετάφραση γενικώς, για τα προβλήματα και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουμε.

Πρώτα θα αναφερθώ σε κάποια χαρακτηριστικά της βουλγαρικής γλώσσας. Πρόκειται για μια σλαβική γλώσσα. Το βουλγάριο έθνος προέρχεται από την κρατική συνένωση των αρχαίων βουλγαρικών φύλων του Ασπαρούχ με φύλα των νότιων Σλάβων, που γλωσσικά όμως τους αφομοιώνουν κι επιβάλλουν τη γλώσσα τους. Έτσι, στη σύγχρονη βουλγάρικη υπάρχουν μόνο δύο αυθεντικές, αρχαίες βουλγάρικες λέξεις που έχουν μείνει από τη γλώσσα που ομιλούσαν τα αρχαία βουλγάρικά φύλα.

Στη σύγχρονη βουλγάρικη γλώσσα υπάρχουν τρεις πτώσεις που δε διαφέρουν ιδιαίτερα στις καταλήξεις τους – ονομαστική, γενική, αιτιατική – και η κλητική, που στα αρσενικά που τελειώνουν σε φωνήεν παραμένει όπως είναι, ενώ σ' αυτά που τελειώνουν σε σύμφωνο και στα θηλυκά παίρνει την κατάληξη «ε». Το αναφέρω γιατί πολλές φορές σε κάποιες γλώσσες γίνονται εύκολες ομοιοκαταληξίες με τις καταλήξεις των πτώσεων ή αυτές των ρημάτων.

Στα ουσιαστικά, δεν υπάρχει το οριστικό άρθρο για τα γνωστά πρόσωπα κι αντικείμενα όπως είναι π. χ. το αγγλικό «the», κάτι που ιδιαίτερα δυσκολεύει τους ξένους στο να μιλάνε σωστά, ή καλύτερα υπάρχει, με τη μορφή όμως της κατάληξης που για τα αρσενικά είναι πλήρης κι ατελής - ЪТ - α, ЯТ - Я, ανάλογα αν το ουσιαστικό είναι «τα» και «το». Έτσι, μερικές φορές στην ομοιοκαταληξία μπορεί να συμμετέχει και το οριστικό άρθρο, μαζί με την παραλήγουσα.

Τέλος η αλφάβητος, αν και προέρχεται από την ελληνική, αποτελείται από 31 γράμματα επειδή χρησιμοποιούνται ξεχωριστά γράμματα για τα: «ου» «για» «γιου» και τα σύμφωνα «στ» «τσ» «γκ»

«ντ» «μπ» συν τα αντίστοιχα στα αγγλικά sh και ch. Αυτά για τη βουλγάρικη γλώσσα – σε γενικές γραμμές.

Αν θα πρέπει να δώσουμε κάποιο ορισμό για τη μετάφραση της ποίησης, μάλλον αυτό θα έχει να κάνει με τον προσδιορισμό της σαν της τέχνης της **απόρριψης** των λέξεων που υπάρχουν στο αυθεντικό κείμενο κι είναι δύσκολο να μεταφραστούν, ή καλύτερα σαν της τέχνης της **επιλογής του ουσιώδους**, των στοιχείων που οπωσδήποτε πρέπει να υπάρχουν. Πράγματι, το έργο του μεταφραστή μοιάζει πολλές φορές με καινούργια δημιουργία, που κάπου θυμίζει την τέχνη του ταχυδακτυλουργού – δηλαδή το να κατευθύνει τις ψευδαισθήσεις. Κι εδώ θα ανοίξουμε μια παρένθεση για το παράδοξο αυτής της λέξης, που στα ελληνικά αναφέρεται στον τρόπο – στην γρήγορη κίνηση των δακτύλων του καλλιτέχνη, ενώ στα βουλγάρικα γίνεται αναφορά στο αποτέλεσμα –ιλιούζιον – στην ψευδαίσθηση που δημιουργεί αυτός ο μάγος. Βλέπουμε σε μια και μόνο λέξη τη διαφορά από μια γλώσσα σε άλλη!

Πώς όμως θα γίνει η επιλογή του ουσιώδους, του απαραίτητου που πρέπει οπωσδήποτε να υπάρχει στο μεταφρασμένο κείμενο, από πού πρέπει να αρχίσει ο μεταφραστής;

Κατά τη γνώμη μου πρέπει να πρωτεύει η αγάπη προς το συγκεκριμένο κείμενο ή δημιουργό. Έχω μεταφράσει ποιήματα ή διηγήματα από πάνω από δέκα Βουλγάρους ποιητές και πεζογράφους. Μόνο σε δύο περιπτώσεις δεν είχα εγώ την επιλογή του κειμένου ή του συγγραφέα και η δουλειά καταντούσε πραγματική αγγαρεία. Πολλές φορές γνώριζα το ποίημα ή τους συγκεκριμένους στίχους απέξω κι έτσι μπορούσα να ψάχνω για τις κατάλληλες λέξεις ταξιδεύοντας, στη δουλειά, στη θάλασσα, ή οπουδήποτε αλλού. Βέβαια, αν νιώθει κανείς δέος προς τον μεταφραζόμενο συγγραφέα μπορεί να κομπλάρει και να θεωρεί κάθε του λέξη ιδιαίτερα σπουδαία κι έτσι να δυσκολευτεί να απορρίψει, άρα να μεταφράσει. Ναι, κάθε λέξη θα έπρεπε να έχει την αξία της, όμως δυστυχώς συμβαίνει ο μεταφραστής να είναι αυτός που πρώτος θα αντιληφθεί την ύπαρξη επιπλέον, άχρηστων λέξεων. Αυτός θα είναι ο πρώτος ιδιαίτερα προσεκτικός αναγνώστης, που θα προσπαθήσει να μπει στο νόημα της κάθε λεπτομέρειας. Αυτός θα είναι κι ο πρώτος, ειδικά αν δουλεύει με διαφορετικές εκδόσεις ενός συγγραφέα, που θα βρει και τις διαφορετικές εκδόχες ή τις αλλαγές που έκανε ο ίδιος ο συγγραφέας. Τέτοια περίπτωση

είχα σε μια πρόσφατη μετάφραση. Το ένα κείμενο ήταν από τη συλλογή με τα καλύτερα ποιήματα του συγκεκριμένου ποιητή, το άλλο από την παρουσίαση του ίδιου ποιήματος στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο. Υπήρχε διαφορά σε κάποιες λέξεις κι έλειπε μια παράγραφος. Ομολογώ πως πήρα ότι το καλύτερο κατά τη γνώμη μου από τις δυο διαφορετικές εκδοχές κι έκανα στη μετάφραση μια τρίτη εκδοχή. Το σωστό βέβαια θα ήταν να συμβουλευτώ πρώτα τον ίδιο και τότε ίσως να είχε προκύψει μια άλλη – τέταρτη εκδοχή.

Αν και αναφέρθηκα στην τέχνη της απόρριψης υπάρχουν κάποια πράγματα με τα οποία δεν μπορεί να πειραματίζεται ο μεταφραστής. Δεν μπορεί π. χ. να μεταφράζει την «Ιλιάδα» και να μην την κάνει σε εξάμετρο. Στους δύο πρώτους στίχους υποχρεωτικά θα αναφερθεί στην επίκληση στη Μούσα και στο θυμό του Αχιλλέα κλπ. Δεν μπορείς να μεταφράζεις Πούσκιν και να μην το κάνεις ακολουθώντας τον τέλειο ρυθμό του και αναπαράγοντας τις κρυστάλλινες ομοιοκαταληξίες του. Ίσως εδώ ο μεταφραστής θα πρέπει να θυσιάσει την ακρίβεια της απόδοσης για χάρη της ομορφιάς του ρυθμού και τις ομοιοκαταληξίας. Κι εδώ η επιλογή θα είναι **στο τι θα προσφέρει** ο μεταφραστής – το νόημα του κειμένου ή τη μουσική του στίχου. Βέβαια, αν θα μπορούσε θα έκανε και τα δυο. Με άλλα λόγια η απόρριψη ή η επιλογή είναι **προϊόν της ανεπάρκειάς μας**. Και μια που αναφερθήκαμε ήδη στο **ρυθμό** (με την ευρεία έννοια – δηλαδή μέτρο, αριθμό συλλαβών, ομοιοκαταληξία) μια καλή προπόνηση είναι οι μεταφράσεις τραγουδιών (όχι το γράψιμο ελληνικού κειμένου). Όπως λένε για τους χειρουργούς, πως για να μη χάσουν τη δεξιοτεχνία τους στον ελεύθερό τους χρόνο διαλύουν και συναρμολογούν ρολόγια, έτσι κι ο μεταφραστής μπορεί για εξάσκηση να μεταφράζει τραγουδάκια. Τότε υποχρεωτικά θα πρέπει να είναι μέσα στα χρονικά πλαίσια του ρυθμού και θα πρέπει να επιστρατεύσει όλη του την εφευρετικότητα για να αποδώσει όσο το δυνατόν περισσότερο από το νόημα. Ομολογώ πως έχω δοκιμάσει τέτοιες μεταφράσεις και διασκέδασα μ' αυτές. Μάλιστα, δοκίμασα να τις παρουσιάσω σε άτομα που γνωρίζουν τα συγκεκριμένα τραγούδια και ξέρουν τις δύο γλώσσες. Το αποτέλεσμα μπορώ να πω πως ήταν θετικό. Κι όμως, κατά τη φάση της μετάφρασης παρουσιάστηκαν κάποιες δυσκολίες. Συγκεκριμένα σ' ένα απ' τα τραγούδια ο νεαρός ερωτευμένος ζητάει από τη μάνα του να του αγοράσει κανόνι, για να σκοτώσει την αγα-

πημένη του που τον έχει απατήσει (να μην ξεχνάμε πως πρόκειται για χιουμοριστικά τραγούδια). Στο κείμενο, για τη λέξη «κανόνι» χρησιμοποιείται η τούρκικη λέξη **τοπ** – προφανώς γιατί είναι μονοσύλλαβη κι έτσι ταιριάζει στο ρυθμό. Δεν είχα πολλές επιλογές κι έτσι άλλαξα το κανόνι με τανκ. Αφού έτσι είτ' αλλιώς πρόκειται για υπερβολή, σκεφτόμουνα, καλύτερα να σκοτώσει ή να πατήσει την αγαπημένη του με το τανκ.

Και τώρα θα σχολιάσω τη λέξη τανκ. Πριν από καιρό είχα χρησιμοποιήσει σε ένα διήγημά μου την λέξη τανκίστες, ήταν αναφορά στο ρώσικο τραγούδι για τους τρεις τανκίστες. Γνωστός μου πεζογράφος μου έκανε παρατήρηση, πως δεν θα έπρεπε να χρησιμοποιήσω την ξένη αυτή λέξη. Του είπα πως πρόκειται για μεταφρασμένο τίτλο τραγουδιού και τον ρώτησα πώς να ονομάσω τους άνδρες που αποτελούν το πλήρωμα του άρματος. Μου απάντησε πως δεν ξέρει ακριβώς, μα ίσως η σωστή λέξη να είναι «μαυροσκούφηδες», απάραδεκτο κατά την γνώμη μου, μια που οι ρώσοι δεν φορούσαν τότε μαύρα μπερέ (μιλάμε για τη δεκαετία του τριάντα) και θα αλλοιωνότανε έτσι η όλη σταλινική ατμόσφαιρα του κειμένου για να αντικατασταθεί με αμερικάνικη! Βλέπετε ο μεταφραστής θα πρέπει να έχει υπόψη και την όλη **ατμόσφαιρα** του κειμένου ή της εποχής στην οποία κινείται, και να προσπαθεί να την αποδώσει σωστά. Για την ίδια λέξη ρώτησα άτομο που είχε υπηρετήσει στα άρματα μάχης. Μου απάντησε πως τους φωνάζανε «μαύρους», μάλλον πρόκειται για στρατιωτική αργκό. Μετά σκέφτηκα πώς θα ακουγότανε, αν το 1974 ο Θεοδωράκης αντί για το «Ο Καραμανλής ή τα τανκ;» είχε χρησιμοποιήσει το «Ο Καραμανλής ή τα άρματα μάχης». Βεβαίως, το «τανκ» ακούγεται καλύτερα, και λόγω της καταγωγής του συγκεκριμένου οχήματος, μα και γιατί η «βαρβαρική» αυτή λέξη έχει την απαραίτητη σκληράδα, ώστε το ρητό να εντυπωσιάσει. Μέχρι κι ο υπολογιστής δεν αναγνωρίζει τη λέξη αυτή στον πληθυντικό.

Στα πλαίσια της αναφοράς μου στο ρόλο του ρυθμού στη μετάφραση, θα σας παρουσιάσω και μια πετυχημένη κατά τη γνώμη μου μετάφραση ποιήματος το «Ο γάμος της μαμάς μου» του Μπορίς Χρίστοβ. Το ποίημα αυτό έχει μελοποιηθεί από ένα συνθέτη τζαζ, τον Έντι Καζασιάν, και είναι αρκετά εντυπωσιακό έντεχνο τραγούδι. Όταν αποφάσισα να το μεταφράσω, δεν είχα μπροστά μου το ποί-

ημα. Ήξερα όμως το τραγούδι. Αποτελούσε πρόκληση να το μεταφράσω έτσι, ώστε και με τη μετάφρασή του στα ελληνικά να τραγουδιέται. Δυο λόγια για τον ποιητή. Είναι γεννημένος το 1945. Από τους πιο γνωστούς Βουλγάρους ποιητές. Έχει μεταφραστεί στις ΗΠΑ, Σοβιετική Ένωση, Πολωνία, Τσεχία Γερμανία, Αυστρία και Ιταλία. «Ο γάμος της μαμάς μου» είναι το πιο γνωστό του ποίημα:

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΑΜΑΣ ΜΟΥ

*Κατέβηκε απ' το λόφο κι έφυγε κάπου,
κάτω απ' τα χόρτα ο πατέρας μου τώρα πορεύεται.
Είκοσι χρόνια πια που δεν υπάρχει
κι είκοσι χρόνια η μαμά μου παντρεύεται.
Μοναχικοί και θλιμμένοι έρχονται άντρες,
καλά χτενισμένοι, μ' ωραίες κινήσεις,
μόνοι τους προτείνουνε το χέρι τους,
μα αυτή δε θέλει να τους μιλήσει.
Ευτυχισμένη στην αυλή κάτι σκαλίζει,
βγαίνει κάπου, για γάλα παει,
μετά στο πεζούλι κάθεται μόνη
για κάτι με τη σιωπή συζητάει.
Μα κάποια μέρα ξέρω, θα'ρθει ο μνηστήρας,
θα καθίσουμε στο δαμάτιο – οι τρεις μας
βουβά θα ουρλιάζουν τα κλαρίνα,
βουβά θα ηχούν οι ψυχές μας.
Θα αραδιάζει τα ψίχουλα αυτός κι η μαμά θα κοιτάει,
στο τέλος θα μιλήσουνε για την υγεία.
Θα ζωντανέψει το σπιτάκι μας το άδειο
και τότε πια εγώ θα φύγω.
Θα κλάψει στην πόρτα η μάνα μου κι ύστερα,
θα ξαπλώσει αργά στο σκοτάδι,
πλάι στον ήρεμο ώμο του αγνώστου
και στην καρδιά του πατέρα μου πλάι.*

Άλλος παράγοντας στον οποίο θέλω να αναφερθώ είναι η ύπαρξη κάποιας καθοριστικής σημασίας λέξης, λέξης κλειδί που οπωσδή-

ποτε και με κάθε θυσία θα πρέπει να μεταφραστεί. Συνήθως προκύπτει από το νόημα, μα υπάρχουν περιπτώσεις που ο μεταφραστής θα πρέπει να ξέρει και λίγο από το παρασκήνιο της όλης υπόθεσης. Αναφέρομαι στο ποίημα «Αποχαιρετιστήριο» του γνωστού Βουλγάρου ποιητή Νικόλα Βαπτσάροβ. Ουσιαστικά είναι δύο ποιήματα από δυο τετράστιχα το καθένα. Το ένα με έντονο προσωπικό χαρακτήρα – αφιερωμένο στην γυναίκα του, το άλλο πιο γενικό – προς τους συναγωνιστές του. Είναι γραμμένα δυο μέρες πριν τον τουφεκίσουν. Υποχρεωτικά θα πω δυο λόγια για την όλη υπόθεση. Μαζί με άλλα πέντε άτομα ο Βαπτσάροβ καταδικάζεται σε θάνατο στη λεγόμενη δίκη της Κεντρικής Επιτροπής. Βρισκόμαστε το 1942, κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Η Βουλγαρία είναι μια από τις κατοχικές δυνάμεις για τη χώρα μας, μα στο εσωτερικό της έχει να αντιμετωπίσει τη δράση αντιφασιστικών ομάδων οργανωμένων από το Βουλγάρικο Κομμουνιστικό κόμμα, μέλος του οποίου είναι κι ο ποιητής. Μαζί με άλλους τέσσερις συνεργάτες του, συλλαμβάνονται και καταδικάζονται σε θάνατο. Η όλη υπόθεση θυμίζει τη δίκη του Μπελογιάννη. Γίνονται προσπάθειες για να σωθούν οι καταδικασμένοι. Ο Βαπτσάροβ προέρχεται από οικογένεια που έχει παραδοσιακού δεσμούς με τα ανάκτορα. Στο πατρικό του σπίτι στο Μπάνσκο, ο πατέρας του έχει φιλοξενήσει πολλές φορές τον τότε βασιλιά. Κι όμως, θέλοντας να δείξει πυγμή, ο βασιλιάς δεν υποκύπτει στις αιτήσεις χάριτος που υποβάλλει το περιβάλλον του ποιητή. Υπάρχει και καλλιτεχνικό παρασκήνιο. Πολλά χρόνια μετά – επί σοσιαλισμού, στη λογοτεχνική εφημερίδα – όργανο της Ένωσης Βουλγάρων Συγγραφέων βγαίνει άρθρο που κατηγορεί τη γνωστή λυρική ποιήτρια Ελισαβέτα Μπαγκριάνα πως δεν προσπάθησε να σώσει τον Βαπτσάροβ. Συγκεκριμένα, η ποιήτρια που τότε είχε προσωπικές προσβάσεις στο παλάτι και στην τότε κυβέρνηση είχε ερωτηθεί (λεει το άρθρο) αν ο Βαπτσάροβ παρουσίαζε ενδιαφέρον σαν ποιητής, αν είχε δηλαδή λογοτεχνική αξία κι αν θα έπρεπε γι' αυτό το λόγο να του δοθεί χάρη. Αρκετά δύσκολη στιγμή. Ο ποιητής τότε είχε δημοσιεύσει όλο κι όλο μια συλλογή ποιημάτων, που δεν περιείχε και κάποια άλλα, ίσως τα καλύτερά του ποιήματα. Μα ίσως κι η όλη του στάση ζωής, η θυσία του, το φωτοστέφανο του εκτελεσμένου αγωνιστή, να ήταν τελικά αυτό που έδινε την άλλη αίγλη σ' όλα του τα γραπτά.

Γεγονός είναι πως (αν έγιναν τα πράγματα όπως αναφέρεται) η ποιήτρια δεν τον θεώρησε ιδιαίτερα αξιόλογο κι έτσι, ούτε μ' αυτόν τον τρόπο μπόρεσε να σωθεί.

Στο πρώτο λοιπόν «Αποχαιρετιστήριο» σε άμεση – κατά λέξη μετάφραση υπάρχει η φράση: «Μερικές φορές θα έρχομαι στον ύπνο σου, σαν ακάλεστος κι απρόσμενος επισκέπτης...» Εδώ η λέξη με την ιδιαίτερη σημασία που κατά τη γνώμη μου θα έπρεπε οπωσδήποτε να υπάρχει στο μεταφρασμένο κείμενο είναι η λέξη «ακάλεστος», κι εδώ υποχρεωτικά θα ανοίξουμε πάλι παρένθεση για να μεταφερθούμε στο παρασκήνιο ή στην ατμόσφαιρα αν θέλετε που μας δίνει τη λέξη κλειδί. Ο Βαπτσάροβ δεν τα πήγαινε πολύ καλά με τη γυναίκα του. Ο γάμος τους είχε πάρει την κατηφόρα. Επιπλέον επιβαρυντικός παράγων σ' αυτή τη διαταραγμένη σχέση ήταν κι οι κομματικές του δραστηριότητες. Σε ένα γράμμα προς κάποιον φίλο του ο Βαπτσάροβ τον συμβουλεύει αν πρόκειται να κάνει σχέση ή να παντρευτεί να το κάνει με ομοϊδεάτισσα (συγκεκριμένα χρησιμοποιεί τη λέξη «συντρόφισσα»). Έτσι λοιπόν, στο «Αποχαιρετιστήριο» η λέξη «ακάλεστος» εκφράζει την πικρία του γι' αυτήν την αποτυχημένη προσωπική ιστορία. Κι όμως, υπάρχει η εκδίκηση ή καλύτερα η ειρωνεία της Ιστορίας. Με την εγκατάσταση του Σοσιαλιστικού καθεστώτος η γυναίκα του γίνεται πια η «επίσημη χήρα» του μεγάλου ποιητή. Αυτή, που θα πρέπει να διηγείται απομνημονεύματα για τη ζωή του, που θα κάνει χρήση του ονόματός του, μα και των προνομίων που αυτό το όνομα της εξασφαλίζει.

Υπάρχει και μια άλλη μετάφραση του ίδιου ποιήματος, από άλλο μεταφραστή. Εκεί η λέξη «ακάλεστος» λείπει. Μάλλον ο μεταφραστής θεώρησε πως η αναφορά στα προσωπικά μειώνει τον ποιητή, ή είχε την άποψη πως ένας αγωνιστής πρέπει να παρουσιάζεται με άμογη προσωπική ζωή. Κι εδώ προκύπτει ένα άλλο ερώτημα – κατά πόσο ο μεταφραστής δικαιούται να φιλτράρει, ή να ρετουσάρει, για να μην πω να λογοκρίνει τον ποιητή;

Στη μετάφρασή μου εγώ διατήρησα τη λέξη «ακάλεστος» και σας το παρουσιάζω:

ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΤΗΡΙΟ 1

Στην γυναίκα μου

*Θα έρχομαι στον ύπνο σου τα βράδια,
απρόσμενος κι ακάλεστος γνωστός σου.
Μη με αφήσεις στο σκοτάδι,
την πόρτα μη την μανταλώσεις.*

*Θα μπω σιγά, στην άκρη θα καθίσω,
μονάχα για να σε κοιτάξω λίγο.
Κι όταν θα χορτάσω να σε βλέπω,
θα σε φιλήσω και θα φύγω...*

Ας μην ξεχνάμε, τα ποιήματα αυτά γράφηκαν δυο μέρες πριν τον εκτελέσουν μαζί με τους συντρόφους του, τον Ιούνιο το 1942.

Και κάτι τελευταίο που θα πρέπει να τηρεί ο μεταφραστής, είναι πως δε πρέπει να επιβάλλει στον μεταφραζόμενο το δικό του στυλ. Αν έχει μεταφράσει πέντε διαφορετικούς ποιητές, στη μετάφρασή του όλοι αυτοί θα πρέπει να διατηρήσουν την προσωπική τους φυσιογνωμία κι όχι να μοιάζουν μεταξύ τους, δηλαδή να μοιάζουν με τον νέο τους Δημιουργό, με τον μεταφραστή. Βέβαια εδώ θα μπορούσε να γίνει κουβέντα για το αν υπάρχει στυλ του μεταφραστή, αν ξεχωρίζει ο ένας από τον άλλον κι αυτό θα μπορούσε να γίνει συγκρίνοντας μεταφράσεις ίδιων ποιημάτων. Τότε πια φαίνονται οι επιλογές που κάνει ο καθένας και που σε τελική ανάλυση προσδιορίζουν το στυλ του σαν μεταφραστή.

Θα επαναλάβω τα βασικά σημεία στα οποία αναφέρθηκα μέχρι τώρα κι αυτά είναι στο **τι να επιλέξει ή τι να απορρίψει** ο μεταφραστής – στο **ρόλο του ρυθμού** – γενικά – μέτρο, αριθμό συλλαβών, ομοιοκαταληξία, στη γνώση της ατμόσφαιρας, στη ύπαρξη **λέξεων κλειδιών**, και στο σεβασμό προς τις **ιδιαιτερότητες** του μεταφραζόμενου. Βέβαια τα λίγα αυτά σημεία δεν εκφράζουν το όλο φάσμα παραμέτρων που θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη ο μεταφραστής ποιήσης, μα κι αυτά τα λίγα αρκούν. Μένει όμως το ερώτημα τι είναι καλύτερο – μια κακή μετάφραση ή η έλλειψη μετάφρασης, όπως και τότε θεωρείται επιτυχημένη μια μετάφραση;

Ο καθένας μπορεί να σας δώσει τη δική του απάντηση. Κατά τη γνώμη μου μια μετάφραση είναι επιτυχημένη όταν τελικά γίνει το μαγικό, όταν ο ταχυδακτυλουργός καταφέρει να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση πως διαβάσαμε άνετα τον ποιητή – σαν στη γλώσσα του και πάνω απ' όλα, όταν το έτσι μεταφρασμένο κείμενο καταφέρει να μας συγκινήσει. Αυτό είναι το βασικό κριτήριο. Τότε ξεχνάμε τις «λεπτομέρειες» που μπορεί να είναι και βασικά μειονεκτήματα της μετάφρασης μας, που θα τις βλέπει ο μεταφραζόμενος ή ο γνώστης της άλλης γλώσσας και θα αγανακτεί, εμείς όμως θα έχουμε πετύχει το σκοπό μας, το ξένο ποίημα θα έχει αγγίξει και τις ελληνικές καρδιές.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: [Σημ. Κενό κασέτας]. Το απόγευμα, στις 5 το απόγευμα. Δεν θυμάμαι, ποιος το έχει ή αν το έκανα εγώ κάποτε, που δεν το δημοσίευσα ποτέ, αλλά το προσπάθησα. Στα ελληνικά δεν λέμε ποτέ στις 5 το απομεσήμερο ούτε στις 3 το απομεσήμερο, δεν το λέμε έτσι. Ο Λόρκα το λέει όπως λέγεται.

Γ. ΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Λέμε ποτέ το καλοκαίρι, κα. Στεφάνου, στις 5 που βραδιάζει;

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Όχι, βεβαίως.

Γ. ΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Θα σε συναντήσω στις 5 τον Αύγουστο που βραδιάζει;

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Καθόλου. Ακριβώς, είναι εις επίρρωσιν όχι αντιδικώντας. Λοιπόν, πρέπει να λέμε τα πράγματα όπως τα λέμε εμείς στη γλώσσα μας και αυτό που λέει ο Λόρκα στη δική του γλώσσα, πρέπει να μπορούμε να το πούμε εμείς στη γλώσσα μας. Όχι, για τον εκσυγχρονισμό ήθελα να πω των κειμένων. Δεν ξέρω αν έχετε διαβάσει καθόλου γαλλικές μεταφράσεις, στο γύρισμα 19^{ου}-20^{ου} αιώνα και μετά, των εκδόσεων *Budé*, της αρχαίας ελληνικής ποίησης, ή και παλιότερες. Λοιπόν, η αρχαία τραγωδία γίνεται μια υπόθεση σαλονιού, έχει τη γλώσσα του σαλονιού του 19^{ου} ή αρχές 20^{ου} αιώνα ή και πιο πριν. Τέτοιο είδος είναι οι εκσυγχρονισμένες μεταφράσεις, δηλαδή να τα κάνουμε στη γλώσσα που εμείς μιλούμε. Τώρα, σήμερα διαβάζοντας αυτές τις μεταφράσεις γελάμε. Κάποιο άλλοι θα γελάνε αργότερα με τους δικούς μας εκσυγχρονισμούς. Αυτό μόνο.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΙΩΤΗΣ: Αγαπητέ Γιώργο, στον Γεωργούση απευθύνομαι, πολλά ερεθίσματα έδωσες για συζήτηση. Ας μου επιτρέψουν οι αγαπητοί φίλοι και σύνεδροι να μείνω σε δυο-τρία. Πρώτα πρώτα, μακριά από τη θεωρία της μετάφρασης, τέτοιο πράγμα δεν υφίσταται παντάπασιν. Δηλαδή αυτό το οποίο λέγεται θεωρία της μετάφρασης είναι μια διαδικασία παραγωγής σχημάτων, μοντέλων, υποδειγμάτων βάσει των οποίων δεν μπορείς να μεταφράσεις. Είναι

μελέτη μεταφρασμάτων, από την οποία μελέτη προκύπτουν διάφορα συμπεράσματα για το πώς μετέφρασε κάποιος μεταφραστής ή μια ομάδα μεταφραστών. Οι γλωσσολόγοι, οι οποίοι αρέσκονται να περιγράφουν και όχι να θεσπίζουν, (από μια άποψη είναι καλό), δέχονται όλες τις μεταφράσεις για καλές, γιατί όπως υπάρχει και το μεταφράζον υποκείμενο, έτσι υπάρχει και το ζωγραφίζον υποκείμενο. Όλοι μιλάμε, όλοι μεταφράζουμε, όλοι ζωγραφίζουμε. Δεν μας ρωτάνε: καλά ή άσχημα; Άρα, όλες οι μεταφράσεις για τον γλωσσολόγο είναι σωστές. Άρα, μέγα πρόβλημα και μέγα έλλειμμα. Από την άλλη... ναι, αλλά όλες οι θεωρίες της μετάφρασης είναι γλωσσολογικές περί μετάφρασης της θεωρίας. Αν γυρίσουμε πίσω και πάρουμε τους δασκάλους των γλωσσολόγων, τους οποίους οι γλωσσολόγοι σήμερα τους ξεχνάνε, όπως είναι ο Jacobson, θα δούμε ότι ένας δρόμος υπάρχει για την μετάφραση που να ξεπερνάει αυτό, το, επιτέλους ανεπιτυχές από ένα σημείο και έπειτα, “προδότη μεταφραστή”. Γιατί εκεί παραμένουμε, κατά πόσον ο μεταφραστής προδίδει. Ε, προδίδει, τι να κάνουμε τώρα. Η κάθε γλώσσα έχει την ιδιορρυθμία της. Η εγγενής ασυμμετρία, που υφίσταται μεταξύ των γλωσσών, είναι αυτό το οποίο επιτρέπει στον κάθε μεταφραστή, στο μεταφράζον υποκείμενο να μεταφράσει. Τώρα, αν θα βάλει πέντε λέξεις ή δέκα λέξεις ή δύο λιγότερες, αυτό εξαρτάται από τη γλώσσα αφίξεως, δηλαδή από την γλώσσα στην οποία μεταφράζει. Ο Ιταλός έχει ενδεκασύλλαβο κατά βάση, ο Ισπανός, αν δεν κάνω λάθος, οχτασύλλαβος, οι Ρώσοι, που δεν έχουν άρθρα, έχουν οχτώ συλλαβές. Εμείς έχουμε, εντάξει, δεκατρείς έχουμε κατά βάση, αλλά έχουμε και δεκαεπτά άμα θέλουμε, και οκτώ άμα θέλουμε, και πέντε άμα θέλουμε. Άρα, ο μεταφραστής επιλέγει. Ο Σολωμός μετέφρασε Όμηρο δέκα αράδες, στίχους, με ενδεκασύλλαβο. Είναι μια πρόταση. Από την άλλη μεριά, (συνγνώμη αν κάνω κατάχρηση, ένα λεπτό ακόμα, και αυτό επειδή ο αγαπητός φίλος ο Γιώργος Γεωργούσης έδωσε ερεθίσματα τα οποία οντως έχουν γεννήσει προβλήματα), η θεωρία της μετάφρασης, πολύ σωστά είπε ο Βίκτωρ ο Ιβάνοβιτς ο φίλος, μάλλον δεοντολογία είναι. Δηλαδή, όταν βλέπεις *on descend*, μην μεταφράζεις «κάποιος κατεβαίνει» ή «κανείς κατεβαίνει». Δεν το λέμε στα ελληνικά αυτό, λέμε κατεβαίνουμε, κατεβαίνετε, να κατεβούμε, ας κατεβούμε. Αυτό πια το έχουμε μάθει. Το ίδιο είναι και στα ισπανικά με το *se* και στα ιταλικά με το *si*. Αυτό το μάθαμε πια και δεν το κάνουμε λάθος. Και δεν

θα πούμε ποτέ, συγχωρήστε μου τα γαλλικά, αλλά είναι πιο εύκολο παράδειγμα: C' est Marie qui es venue, δεν θα πούμε ποτέ ότι «είναι η Μαρία που ήρθε». «Η Μαρία ήρθε», εν πάση περιπτώσει, να δώσουμε έμφαση. «Είναι η Μαρία που ήρθε», δεν είναι ελληνικά και αυτό είναι γνωστό. Γιατί; Διότι οι νόμοι της γλώσσας αφίξεως καθορίζουν το πώς θα μεταφράσουμε από τη γλώσσα προς την οποία μεταφράζουμε. Τώρα από εκεί και έπειτα, η δεοντολογία, νομίζω, στον κάθε μεταφραστή υπάρχει. Να ανοίξει κανείς κουβέντα αν υπάρχουν λάθη στη μετάφραση —βεβαίως και υπάρχουν λάθη και ευτυχώς που υπάρχουν λάθη. Διότι, μια και αρεσκομάστε λοιπόν στους αφορισμούς, ένας σπουδαίος Γάλλος ποιητής Gerard Genette λέγεται, τον ξέρουμε όλοι, ο οποίος μένοντας άναυδος, μάλλον όχι, ημιάναυδος μπροστά στο φαινόμενο που λέγεται μετάφραση, λέει ότι ο μεταφραστής ένα μεγάλο πρόβλημα έχει, μεταφράζει άσχημα εξ ορισμού. Μόνο που αυτό το άσχημο το οποίο μεταφράζει, πρέπει να πολεμάει να το κάνει όσο το δυνατόν καλύτερο. Με αποτέλεσμα, και εδώ βεβαίως είναι σόφισμα κατά Γκιούρβαλα, να κάνει κάτι άλλο. Η αναμετάφραση δυστυχώς δεν μας οδηγεί στο πρωτότυπο, ποτέ δεν οδήγησε. Και κάτι άλλο: Στα γερμανικά, στα ιταλικά, στα ισπανικά οι μεταφράσεις του Αριστοφάνη είναι κατά το ήθος, κατά την λέξιν την Αριστοφάνεια. Δηλαδή δεν βάζουν στοιχεία του σύγχρονου πολιτικού βίου για να σατυρίσουν, και τα έργα παίζονται όπως ήταν τότε.

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Δεν έχω να απαντήσω πολλά πράγματα. Εδώ είναι μια διαφωνία. Εγώ δεν μπορώ να καταλάβω ότι μπορεί να υπάρξει ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία να μην είναι επιδεκτική υπάρξεως μιας θεωρίας. Δεν μπορώ να καταλάβω δηλαδή γιατί αυτός ο φόβος για τη θεωρία, ασχέτως των θεμάτων των πρακτικών της δεοντολογίας, όπως είπατε, και σ' αυτό θα συμφωνούσα, αλλά δεν καταλαβαίνω για ποιο λόγο κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, είτε πρακτική είναι είτε όχι, δεν είναι επιδεκτική μιας θεωρίας η οποία όλα τα επιμέρους, αυτά που δίνει η εμπειρία και η πράξη, τα συγκροτεί. Δεν τον καταλαβαίνω αυτό τον φόβο. Δεν μπορεί να προχωρήσει άλλο η κουβέντα. Τώρα, για αφηρημένες ιδέες του τύπου ότι όλες οι μεταφράσεις εξ ορισμού είναι ωραίες και τα λοιπά, δεν ξέρω τι να πω σ' αυτούς τους γλωσσολόγους. Δεν μπορεί να προχωρήσει πάρα πολύ

αυτή η κουβέντα. Προφανώς αυτοί οι γλωσσολόγοι θα βλέπουν ότι όλες οι ακρογιαλιές είναι ωραίες ή ακόμα καλύτερα και ότι όλες οι γυναίκες είναι ωραίες.

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΤΡΑΚΑΔΑΣ: Ήθελα να ρωτήσω, κατά τη μετάφραση, όταν από το πρωτότυπο μεταφράζουμε ισπανική ποίηση στη γλώσσα μας τη νεοελληνική, χάνει, κατά πόσο, θα λέγαμε, μπορεί να χάνει το πρωτότυπο και το μεταφραζόμενο, όταν μεταφράζουμε; Και επίσης, ακόμα, είπατε ότι την ποίηση να την μεταφράζει ο ποιητής, ο πεζογράφος να μεταφράζει πεζογραφία, κι αυτά. Μήπως και στο σχολείο ο φιλόλογος δεν θα 'πρεπε, ο ποιητής να διδάσκει ποίηση, πεζογραφία κτλ; Αυτά ήθελα να ρωτήσω.

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Μάλιστα. Τώρα ως προς το πρώτο ερώτημά σας, πόσο τοις εκατό, μου φαίνεται πως η δίκη της 17 Νοέμβρη έχει περάσει ένα μήνυμα, όλα να βγαίνουν σε ποσοτώσεις. Πόσο τοις εκατό ένοχη είναι η οποιαδήποτε μετάφραση, δεν θα μπορούσα να απαντήσω κάτι τέτοιο. Φαντάζομαι πως είναι κοινή παραδοχή, και όχι μόνο δικιά μου ιδέα, ότι η μετάφραση κάτι χάνει από το πρωτότυπο, όπως το έθεσε ο Θερβάντες, που ξεκίνησα και την εισήγησή μου. Είναι, βλέπεις, το σχέδιο, βλέπεις και τα χρώματα έχουν χάσει, το μεν σχέδιο λίγο τη διαύγειά του, τα χρώματα έχουν χάσει λίγο τη λαμπράδα τους. Ο στόχος είναι προφανής, να αποκτήσουν τη λαμπράδα τους τα χρώματα, να αποκτήσει το σχέδιο τη διαύγειά του. Πόσο το κατορθώνει κανένας —και οπωσδήποτε δεν θα μπορούσα να δώσω ποσοστό, γενικά κι αόριστα για μεταφράσεις. Θα μπορούσα να πω για κείμενα που ξέρω και το πρωτότυπο, και ξέρω και τις μεταφράσεις, να πω ότι αυτός εδώ νομίζω ότι έχει απομακρυνθεί πολύ, δεν πιάνει το αυτό κτλ., αλλά όχι σε νούμερο, πάντως. Η δεύτερη ερώτησή σας; Ξέχασα στο μεταξύ τη δεύτερη ερώτησή σας. Τι ήτανε;

Π. ΤΡΑΚΑΔΑΣ: Αυτό που είπατε, δηλαδή ο ποιητής-φιλόλογος να διδάσκει ποίηση...

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Προφανώς. Και, φαντάζομαι, σ' αυτό θα συμφωνούσαμε όλοι, ότι η πεζογραφία δύναται, αυτή ήταν η θέση μου,

να μεταφράζεται εξίσου από τους πεζογράφους και από τους ποιητές, ενώ η ποίηση πρέπει να μεταφράζεται από το εκλεκτόν και κούφον, όπως το λέει ο Πλάτωνας στον *Ίωνα*, γένος των ποιητών.

Λ. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ: Θέλω να κάνω συγκεκριμένη ερώτηση. Κυρία Παπαπαύλου, υπό τη δική σας παραδοχή, ότι περίπου υπάρχει αντιστοιχία στο βάθος ιαπωνικής και ελληνικής γλώσσας, σας παρακαλώ να μας πείτε πόσα και ποια είναι τα μέρη του λόγου της ιαπωνικής γλώσσας, με δεδομένο ότι της ελληνικής γλώσσας είναι δέκα και —δεν χρειάζεται να τα πούμε τώρα.

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Συγνώμη, ίσως υπάρχει μια παρεξήγηση. Όταν μίλησα για αντιστοιχίες, δεν εννοούσα ούτε μέρη του λόγου ούτε ακριβώς τέτοιες λεπτομέρειες γραμματικές, συντακτικές. Εννοούσα σημεία, τα οποία επικαλέστηκα συγκεκριμένα, αρκετά απ' αυτά, και τα οποία δίνω επίσης και με κάποια παραδείγματα, τα οποία δεν υπήρχε χρόνος να αναφέρω εδώ, θα τα δώσω για τα Πρακτικά σε υποσημειώσεις. Και τέτοιες αναλογίες είναι, όπως είπα, η συλλαβική ομοιότητα, η ηχητική που βοηθάει στη μετάφραση, διότι εξετάζω το θέμα... ούτε γλωσσολόγος είμαι ούτε τίποτε άλλο που να έχει σχέση με αυτό το ζήτημα, το εξετάζω από την πλευρά της μετάφρασης των γλωσσών και το τι πλεονεκτήματα ή δυσκολίες μπορούμε να έχουμε εμείς σε σχέση με την ελληνική. Συνεπώς τα χαρακτηριστικά, που επεσήμανα, ήταν αυτά που μου φάνηκε ότι διευκολύνουν ή δημιουργούν κάποιο πρόβλημα σ' αυτή την περίπτωση. Είπα ότι υπάρχει ηχητική ομοιότητα λόγω της συλλαβικής κατασκευής, είπα ότι αυτό μπορεί να διευκολύνει στον τύπο της απόδοσης της ιαπωνικής ποίησης στα ελληνικά και δεν θυμάμαι τώρα τι άλλα πράγματα ανέφερα εδώ, για τα οποία, αν θέλει κάποιος να με ρωτήσει, ευχαρίστως.

Λ. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ: Συγκεκριμένα, εννοώ, υπάρχει επίθετο ή επίρρημα;

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Εάν επιμένετε σ' αυτό το σημείο, θα σας πω ότι έχουμε πολλές ιδιομορφίες. Έχουμε ένα είδος λέξεων που είναι μαζί και επίθετα και ρήματα, παίζουν ρόλο επιθέτου και από την

άλλη μεριά κλίνονται όπως κλίνουμε εμείς τα ρήματα. Δεν μπορείτε να βρείτε ακριβείς αντιστοιχίες τέτοιες και δεν πιστεύω ειλικρινά ότι το βάρος του θέματος πηγαίνει εκεί, τουλάχιστον για μας εδώ.

Α. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ: Και μια τελευταία ερώτηση. Το χαϊκού υπό αυθαίρετη εκτίμηση ας πούμε ότι είναι ένας υπερδεκαπεντασύλλαβος....

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Συγγνώμη, είναι ένας στίχος δεκαεπτασύλλαβος που χωρίζεται σε τρία μέρη των 5,7, και 5 συλλαβών στην κλασική μορφή, γιατί υπάρχουν βεβαίως και ανώμαλα χαϊκού απολύτως θεμιτά.

Α. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ: Μάλιστα. Θα 'θελα να σας ρωτήσω το εξής: ο ελληνικός δεκαπεντασύλλαβος χωρίς τομή, κυρίως, είναι κύρια πρόταση, συντακτικά. Με τομή, πιθανόν, μετά το πρώτο οχτάστιχο, το επτάστιχο να εισάγει δευτερεύουσα, είναι πιθανόν. Στον υπερδεκαπεντασύλλαβο, το δεκαεπτασύλλαβο χαϊκού είναι ποτέ δυνατόν να αποτελείται από κύρια και δευτερεύουσα πρόταση;

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Επιμένετε πολύ στη γραμματική. Εκείνο που μπορώ να πω, είναι ότι υπάρχει τομή, ότι μπορεί να εισάγει αντιθέσεις εννοιών. Εάν από γραμματικής πλευράς η πρόταση είναι κύρια ή δευτερεύουσα, δεν μπορώ να σας το πω θεωρητικά. Πιθανόν να μπορώ σε κάποιο συγκεκριμένο παράδειγμα να σας πω: αυτή είναι η κύρια πρόταση, αυτή είναι η δευτερεύουσα. Η σύνταξη όμως της ιαπωνικής πηγαίνει πολύ διαφορετικά. Αν έχετε μια δευτερεύουσα πρόταση ή και πολλές, θα μπου συνήθως μεταξύ του ενός τμήματος και ενός άλλου τμήματος της κύριας προτάσεως, που θα πάει στο τέλος, οπότε δεν βλέπω πως μπορούν να μπου όλα αυτά σε ένα χαϊκού.

ΝΙΚΟΣ ΠΕΤΡΙΟΧΕΙΛΟΣ: Θα ήθελα να σας ρωτήσω το εξής: Με βάση την παρατήρησή σας ότι η σύγχρονη ιαπωνική δεν είναι τόσο μακριά από την παραδοσιακή ιαπωνική, θα ήθελα να σας ρωτήσω αν ξέρετε, αν έχετε δει ότι υπάρχει ανάμεσα στην αρχαία ελληνική και στη νέα ελληνική... —Γιατί συνήθως λέμε εμείς οι φιλόλογοι, και

οι γλωσσολόγοι πολύ περισσότερο από μας, ότι η γλώσσα του Σαίξπηρ από την σημερινή αγγλική απέχει περισσότερο απ' όσο η αρχαία ελληνική από την τωρινή, τη σύγχρονη ελληνική. Αυτό είναι συνηθισμένη φράση των γλωσσολόγων, βεβαίως. Δεν ξέρω αν είναι αλήθεια, εγώ δεν είμαι γλωσσολόγος. Λοιπόν τι γίνεται με τα ιαπωνικά;

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Αυτό είναι πολύ αγαπημένο θέμα των γιαπωνέζων και αν συναντήσετε γιαπωνέζους και τους πείτε ότι είστε έλληνας, είναι πολύ πιθανό να είναι η πρώτη συζήτηση που θα κάνουν, τι νομίζετε, ασχέτως αν είστε φιλόλογοι ή όχι. Εκείνοι πιστεύουν ότι η σαιξπήρια γλώσσα δεν είναι πολύ μακριά από την σύγχρονη αγγλική και τους αρέσει να κάνουν αυτό τον παραλληλισμό με τη δική τους γλώσσα. Προσωπικά, δεν είμαι σε θέση να κρίνω την απόσταση της σαιξπήριας γλώσσας και της σύγχρονης αγγλικής και αρχαίας ελληνικής και σύγχρονης. Πιστεύω βεβαίως ότι έχουμε πάρα πολύ δεσμό για τόσες χιλιάδες χρόνια διαφοράς, είναι καταπληκτική η ενότητα που υπάρχει για τη σύγχρονη ελληνική. Από την άλλη μεριά, πολλά πράγματα είναι διαφορετικά. Επαναλαμβάνω ότι υπάρχουν αρκετές εκφράσεις που μπορούν να χρησιμοποιηθούν, είναι κυρίως λέξεις οι οποίες έχουν πάψει να χρησιμοποιούνται τώρα, σήμερα και υπήρχαν παλιότερα. Αλλά υπάρχει η συγγένεια στη δομή, στην έκφραση τη γενική. Και επιπλέον υπάρχει το γεγονός ότι όλοι αυτοί οι ποιητές, οι περισσότεροι απ' αυτούς που έχουν μεταφραστεί μέχρι σήμερα στα ελληνικά από τις ενδιάμεσες μεταφράσεις, δεν ξέρω πόσο οι μεταφραστές το γνωρίζουν, αλλά ανήκουν στην παραδοσιακή περίοδο. Δηλαδή στην πραγματικότητα αυτοί οι άνθρωποι έχουν γράψει στην παραδοσιακή ιαπωνική γλώσσα, άσχετα αν ανήκουν, όπως είπα, στον 16^ο ή στον 17^ο ή στον 18^ο αιώνα. Συνεπώς, μοιραία μπαίνετε μέσα σ' αυτό το κλίμα ως ένα βαθμό.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Επιτρέψτε μου να επιμείνω λίγο. Ένα παιδί της σχολικής ηλικίας σήμερα, το οποίο ακούει Όμηρο δεν μπορεί να τον καταλάβει. Έτσι;

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Φυσικά.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Ένα παιδί της σχολικής ηλικίας της σύγχρονης ιαπωνικής ζωής ακούγοντας την παραδοσιακή ιαπωνική ποίηση μπορεί να καταλάβει το νόημα;

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Όχι, θα την μελετήσει κι αυτό στο σχολείο του, όπως θα την μελετήσει και το ελληνόπουλο. Και κυκλοφορούν και στην ιαπωνική εκδόσεις που έχουν το κλασικό κείμενο και ή σε υποσημείωση ή κάπου άλλου έχουν σε σύγχρονη ιαπωνική μια γενικότερη μετάφραση περιγραφική ή κάπως αλλιώς.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: Κυρία Παπαπαύλου, ήθελα να διευκρινίσω, όπως την καταλαβαίνω, την ερώτηση του κ. Σπυριούνη. Εκείνο που, νομίζω, εννοούσε, είναι, στη σκέψη μου, το εξής: Επειδή είπατε ή θεωρούμε, και εκείνος κι εγώ, όπως το καταλαβαίνουμε, ότι το χαϊκού είναι μια βασική μορφή της γιαπωνέζικης ποίησης και στην νεοελληνική ποίηση βασική δομική μορφή είναι ο δεκαπεντασύλλαβος και το πρόβλημα της απόδοσης, το οποίο, ξέρετε, και εμένα έχει απασχολήσει, και είπατε πριν ότι υπάρχει αναλογία συλλαβική και άρα πρέπει να τηρείται το μέτρο...

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Ήθελα να πω ότι αναδεικνύει το ποίημα περισσότερο.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: ...Ωραία, λοιπόν το πνεύμα της ερώτησης, νομίζω, του κ. Σπυριούνη ήταν αυτό: Με δεδομένο ότι ο δεκαπεντασύλλαβος έχει κάποια χαρακτηριστικά δομικά, ρυθμολογικά, για παράδειγμα την αρχή της ισομετρίας, δηλαδή είναι πλήρης ο στίχος, ότι έχει τομή στην όγδοη συλλαβή, πολύ συχνά έχει και ημι-ημιστίχια, δηλαδή κόβεται στα τρία και γίνεται τριαδικά σχήματα, είναι κάτι σαν νούμερο κοντά στο χαϊκού, ζητούσε αν υπάρχουν αναλογίες, βασιζόμενος....

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Δηλαδή αν μπορούμε να αποδώσουμε ένα χαϊκού...

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: Όχι. Να ολοκληρώσω, με συγχωρείτε. Έσως επειδή είπατε ότι υπάρχουν ομοιότητες, ο κ. Σπυριούνης θεώρησε ότι

μπορούσε να φτάνουν μέχρι αυτό το σημείο. Προσωπικά δεν το θεωρώ πιθανό και δε νομίζω ότι είναι δυνατόν να αποδοθεί ή ότι πρέπει, που δεν το υπονόησε ο κ. Σπυριούνης, να δοκιμάσουμε να συγκρίνουμε το χαϊκού με δεκαπεντασύλλαβο, είναι εντελώς άλλες δομές. Επίσης όμως δε συμφωνώ, αλλά αυτό δεν είναι του παρόντος να το κουβεντιάσουμε, με το ότι, όσο καταλαβαίνω, το χαϊκού (το οποίο έμμεσα, όπως ξέρετε, έχω μεταφράσει, παρότι δοκίμασα σε δυο-τρία χαϊκού, με κάποια λίγα γιαπωνέζικα, έβγαλα το ίδιο αποτέλεσμα) έχει πολύ πιο βασικά χαρακτηριστικά από τον αριθμό των συλλαβών. Και κρατώντας αυτό που είπατε για τις ξένες λογοτεχνίες, ότι δηλαδή και για λόγους συλλαβικούς, αλλά και για άλλους, δεν επιμένουν στον αριθμό των συλλαβών, νομίζω ότι αυτή η πιστότητα χρησιμοποιείται μάλλον σαν επίδειξη ικανότητας, η οποία πολλές φορές οδηγεί στο να χάνεται από το χαϊκού η ουσία του. Αυτό θα το έχετε δει στα ελληνικά χαϊκού που γράφονται κατά κόρον, όπως σε όλο τον κόσμο, αλλά θα συμφωνείτε μαζί μου ότι τα πιο πολλά δεν έχουν καμία σχέση με χαϊκού, παρότι είναι οι συλλαβές αυτές που πρέπει, γιατί δεν πιάνουν την ουσία του χαϊκού. Ήθελα απλώς να προσθέσω κάτι σ' αυτό που είπε ο κ. Σπυριούνης.

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Μπορώ να πω κάτι συμπληρωματικά; Βασικά συμφωνώ μαζί σας και βεβαίως δεν θα ήταν δυνατόν να αποδοθεί ένα χαϊκού με βάση έναν δεκαπεντασύλλαβο επειδή υπάρχουν κάποιες αναλογίες. Και όταν εγώ επεσήμανα την συλλαβική αναλογία, και όλα αυτά, δεν το είπα με την έννοια ότι είναι το πρώτιστο ή το απολύτως αναγκαίο. Το επεσήμανα σαν κάτι που πρέπει να έχει υπόψη του ο έλληνας ποιητής, ότι μπορεί να είναι στοιχείο διευκολυντικό γι' αυτόν, που να ενισχύσει την ομορφιά του έργου του, εάν και εφόσον βεβαίως αυτό μπορεί να συνυπάρξει με τα άλλα βασικά στοιχεία. Διότι ένα χαϊκού, είπαμε, είναι υπαινικτικό, είναι σύντομο, είναι σαν ένα φλας κλπ. Αυτά τα πράγματα είναι πρωταρχικά. Έχω δει όμως χαϊκού μεταφρασμένα ελληνικά με πολύ περιγραφικό τρόπο. Είναι η άλλη πλευρά του κινδύνου που εσείς επισημαίνετε τώρα. Δηλαδή φεύγοντας από το δέσιμο των συλλαβών, ο άλλος πιστεύει ότι μπορεί να το αποδώσει κάνοντας μια περιγραφή, η οποία πλέον φεύγει από το πνεύμα. Διότι το χαϊκού πρέπει να είναι βασικά

συμβολικό και υπαινικτικό, δεν μπορεί να είναι περιγραφικό. Και συμβαίνει και αυτός ο κίνδυνος πάλι.

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Δυο-τρεις παρατηρήσεις. Η πρώτη αφορά το θέμα που ήδη συζητήθηκε για την ομοιότητα της συλλαβικής δομής των δύο γλωσσών που αναφέρατε. Μπορώ εξ αυτού να υποθέσω ότι η ελληνική θα ήταν πλέον πρόσφορη ή προνομιούχος προσφέρουσα έξτρα δυνατότητες σε αναμεταφραστή απ' ό,τι σε έναν μεταφραστή άλλης γλώσσας εξ αυτού του πράγματος; Έτσι δεν είναι;

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Αυτό ακριβώς προσπάθησα να επιληφθώ σε ένα μέρος της ομιλίας μου. Ότι, αν κανείς αποφασίσει να δει το πράγμα από πιο κοντά, θα βρίσκεται σε αρκετά σημεία σε πλεονεκτική θέση λόγω του ότι θα είναι Έλληνας. Αυτό ναι, έτσι πιστεύω.

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Το δεύτερο σημείο είναι ότι δεν νομίζω ότι είναι παρά πολύ σωστό να μιλάμε ότι το χαϊκού είναι ένας δεκαεπτασύλλαβος, με άλλα λόγια είναι ένας επιμεμηκυσμένος κατά ένα ιαμβικό μέτρο περισσότερο. Ας μην ξεχνάμε το εξής: ότι έχουν γραφεί εκτεταμένοι δεκαεπτασύλλαβοι στα ελληνικά. Υπενθυμίζω ότι η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη, η αυθεντική *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη, όχι η μετάφραση, εννοώ, του Ομήρου, είναι όλη δεκαεπτασύλλαβη, αλλά με κανέναν τρόπο δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο αυτό που έχει 33.333 στίχους, είναι, για το Θεό, 33.000 χαϊκού. Διότι... Έτσι δεν είναι; Είναι άλλη μορφή. Φαντάζομαι θα συμφωνούμε σ' αυτό το πράγμα.

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Ναι, απλά θέλω να εξηγήσω ότι κατά κάποιο τρόπο δεν στέκει η σκέψη που κάνετε, με ποια έννοια...

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Όχι δεν έκανα σκέψη, απεναντίας, δεν υποστήριξα...

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Πρώτα πρώτα, η *Οδύσσεια* είναι ένα μεγάλο ποίημα συνεχές. Δεν υπάρχουν χαϊκού τα οποία να είναι συνέχεια το ένα κάτω από το άλλο. Το κάθε ένα έχει τη δική του αυτονομία, είναι μόνο του. Και δεκαεπτασύλλαβος...

Γ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗΣ: Συγγνώμη, δεν ολοκλήρωσα. Διότι απαντάτε ως εάν υποστήριζα ότι ο Καζαντζάκης έγραψε 33.000 χαϊκού. Είπα το ακριβώς αντίθετο, ότι δεν είναι 33.000 χαϊκού. Ήθελα να σας ρωτήσω, όμως, η διάκριση μεταξύ του τάνκα και του χαϊκού, πέραν της διαφοράς των στίχων, δηλαδή των επιπλέον δεκατεσσάρων συλλαβών που έχει το τάνκα, όσον αφορά το ήθος ή τη θεματολογία, κατά τι διαφέρουν; Ή να το θέσω αλλιώς: Είναι επιμεμηκυσμένο χαϊκού το τάνκα ή είναι κάτι στο οποίο, η μορφή αυτή επιβάλλει άλλο ήθος και άλλο θέμα; Δεν τα έχω ξεκαθαρίσει πολύ στο μυαλό μου.

Κ. ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ: Ωραία. Να απαντήσω; Θέσατε δύο θέματα. Αυτό που λέγατε πριν και στο οποίο επανέρχομαι. Δεν είχα καμία διάθεση να σχολιάσω τον Καζαντζάκη, ούτε ήταν η δουλειά μου αυτή. Απλά επέμενα στο ότι το χαϊκού είναι “αυτόνομο”, διότι εξήγησα ότι αποσπάστηκε από ένα μεγαλύτερο σύνολο και συνεπώς διατηρεί κάτι το μετέωρο, που δείχνει ότι το περιγράμμα του γύρω γύρω δεν είναι καθορισμένο. Και επειδή δεν είναι καθορισμένο, σημαίνει το ότι είναι ανοικτό προς κάθε προέκταση, προς όλες τις κατευθύνσεις. Αυτό το πράγμα έχει μια γεύση αμεσότητας, ιδιότυπη ομορφιάς, που πρέπει να διατηρείται πάση θυσία· που σημαίνει ότι μια μετάφραση πρέπει να είναι πυκνή, υπαινικτική και να στέκει, αν μπορεί να βρει τη λέξη, σαν φλας, που είπα πριν. Αυτό είναι το θέμα. Α, ως προς το δεκαεπτασύλλαβο που είπατε. Έτσι χαρακτηρίζεται και, αν έχετε υπόψη σας, άλλο πώς το γράφουμε εμείς σαν τρίστιχο. Η ιαπωνική, όπως ξέρετε, γράφεται σε κάθετες γραμμές, η μια κοντά στην άλλη, από δεξιά προς τα αριστερά. Και ένα χαϊκού γράφεται συνεχές, έχει όμως πάντοτε τις δύο του τομές που το κάνουν να είναι τριμερής αυτός ο στίχος. Καταλάβατε; Και βεβαίως μ’ αυτή την έννοια δεν πάει ακριβώς με τον δεκαπεντασύλλαβο. Τώρα, θα το αποδώσει κανείς αυτόνομα. Αν μπορεί να του αφήσει κάτι το μετέωρο, να αιωρείται στην έννοια του σαν προέκταση. Ως προς το τάνκα που είπατε και να εξηγήσω εδώ, με συγχωρείτε. Διότι κάποιιοι από τους ακροατές πιθανόν να απόρησαν, ίσως να θυμούνται ότι είπα η τάνκα στην ομιλία μου και ο κ. Γεωργούσης είπε το τάνκα. Είναι σωστά και τα δύο με την έννοια ότι η ιαπωνική δεν έχει άρθρα και συνεπώς εμείς, που είμαστε αναγκασμένοι να βάζουμε άρθρα στη γλώσσα μας, μπορούμε να χρησιμοποιούμε ό,τι θέλουμε για κάθε λέξη. Προς

αποφυγήν παρεξηγήσεων, έτσι; Μπορείτε να σκεφτείτε *το* ποίημα τάνκα, το τάνκα, μπορείτε να σκεφτείτε η ποίηση *της* τάνκα, η ποιητική στροφή, *η* τάνκα, όπως θέλετε. Λοιπόν, η τάνκα είναι αρχαιότερη ιστορικά από το χαϊκού, ανήκει σε ένα περιβάλλον τελείως διαφορετικό. Η Ιαπωνία στην παραδοσιακή της ιστορία είχε δύο μεγάλα κεφάλαια, το αυτοκρατορικό και το κεφάλαιο σαμουράι, το στρατιωτικό. Αυτά τα δύο κεφάλαια κάποια στιγμή συγκεράστηκαν παίρνοντας το καλύτερο από το καθένα, αλλά ιστορικά ήταν σε μια υποβόσκουσα αντίθεση κλπ. Και οπωσδήποτε σε μια διαφορετική αισθητική, μέχρι που να αλληλοεπηρεαστούν ως ένα βαθμό. Λοιπόν, αντιστοιχεί σε καθένα απ' αυτά και μία διαφορετική ποίηση. Η τάνκα είναι η αυτοκρατορική ποίηση, ποίηση της αυλής της αυτοκρατορικής, η επίσημη ποίηση η οποία χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα και στις επίσημες τελετές κλπ. Και ο εθνικός ύμνος της Ιαπωνίας είναι μια στροφή τάνκα, δηλαδή 31 συλλαβές στις πέντε σειρές των 5,7,3,7,7 συλλαβών, και είναι από ένα ποίημα νομίζω της συλλογής Κοκίνσου του 10^{ου} αιώνα, αν θυμάμαι καλά. Λοιπόν, η τάνκα έχει εκ φύσεως ένα λεξιλόγιο, ένα κύκλο θεμάτων κλπ., που προσιδιάζουν στην ρίζα της και στην καταγωγή της. Μπορεί σε κάποια στιγμή στους νεότερους χρόνους να υπήρξε κάποιος συγκερασμός, αλλά όταν μιλάμε για την γνήσια έκφραση, είναι αυτός. Εάν μεταφράζετε μια σύγχρονη τάνκα, μπορεί να έχετε περισσότερες ελευθερίες, σίγουρα. Αλλά εάν μεταφράζετε έναν ποιητή της τάνκα του 10^{ου} αιώνα ή του 13^{ου} ή ενδεχομένως και του 17^{ου}, τότε δεν μπορείτε να χρησιμοποιήσετε λεξιλόγιο... πώς το λένε —θα διαλέξετε τις λέξεις σας στην ελληνική, έτσι; Πρέπει να έχουν, να απηχούν κάτι από την αβρότητα που έχει το ιαπωνικό κείμενο. Και όσο το δυνατόν πιο υπαινικτικές, διότι, είτε είναι τάνκα είτε είναι χαϊκού, η ιαπωνική γλώσσα, ποίηση, αισθητική κλπ. στηρίζεται πάρα πολύ στην υποβολή. Έχει άπειρες διαβαθμίσεις, άπειρες αποχρώσεις, χιλιάδες μόρια που προσδίδουν το άλφα ή το βήτα χρώμα σ' αυτό που θέλει να πει και συνεπώς πρέπει να προσπαθούμε να αποδώσουμε αυτή την ατμόσφαιρα. Το χαϊκού είναι πολύ μεταγενέστερο, είναι αστικό, αντιστοιχεί στην αστική κοινωνία του 17^{ου}-19^{ου} αιώνα και χρησιμοποιεί θέματα της καθημερινότητας. Εκεί έρχεται ο καθημερινός άνθρωπος και διεκδικεί τη δική του παρουσία. Τώρα, ειδικά στην περίπτωση του Μπασό, που είναι κλασικός εκπρόσωπος, εκείνος

ονειρεύτηκε να κάνει κάτι άλλο. Να ενώσει την εθνική παράδοση που αντιπροσώπευε η τάνκα μέσα στο χαϊκού όμως, όχι σαν τάνκα, με την έκφραση του χαϊκού, και να ανυψώσει μέσα από την εικόνα του καθημερινού, να δώσει ποιοτικά την αίσθηση του κλασικού. Καταλάβετε; Αυτό είναι κλασική τάνκα. Αυτό είναι μια ιδιομορφία στο Μπασό, και αντίστοιχα μπορεί να μας δημιουργήσει μια άλλη υποχρέωση, που μου έρχεται τώρα στο νου. Εάν έχουμε να μεταφράσουμε ειδικά Μπασό και έχουμε μέσα σε χαϊκού λέξεις που αναφέρονται σε ιστορικά πρόσωπα ή τοποθεσίες κλπ., δεν θα ήταν καλή σκέψη να πούμε «ε, ας το παρακάμψουμε αυτό ή ας το βάλουμε κάπως περιφραστικά γιατί πού να τρέχουμε τώρα να ψάχνουμε στα λεξικά» κλπ. Δεν θα είναι καλή τοποθέτηση, διότι αυτό το στοιχείο ο Μπασό το δούλεψε, το ήθελε, επέμενε σ' αυτό. Και συνεπώς κατά κάποιον τρόπο θα προδώσουμε τη σκέψη του.

* * *

ΝΙΚΟΣ ΓΑΡΜΠΗΣ: Σε σχέση με τις διασωθείσες λέξεις στην βουλγάρικη γλώσσα από προτού να εκσλαβιστεί αυτό το έθνος, ποιες είναι αυτές οι λίγες για να καταλάβουμε σε τι θέμα έχουν διασωθεί; Και γενικότερα, υπάρχει μέσα στη βουλγάρικη σημερινή κουλτούρα μια τέτοια άποψη; Και κατά πόσο νιώθουν μακρινοί οι συγγενείς γλωσσικά των Τούρκων, καθ' ότι αρχικά το βουλγαρικό φύλο ήταν *μογγολικής* καταγωγής κι αυτό;

ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Κοιτάξτε, η μία απ' αυτές τις λέξεις είναι “όμβρου”, που αναφέρεται σε στρατόπεδο, σε περιοχή δηλαδή όπου στρατοπεδεύανε οι αρχαίοι βούλγαροι, και αν είναι παράγωγο αυτής της λέξης. Τώρα, γι' αυτό που μου λέτε, προϋπήρχε μια μεγάλη περίοδος που, πριν να έρθουν οι Τούρκοι στα Βαλκάνια, που είχε επιβληθεί η σλαβική, είχαν αφομοιωθεί! Στη σύγχρονη βουλγαρική γλώσσα υπάρχουν πολλές σλαβικές λέξεις, αρκετές δηλαδή. Όμως παραμένει μια σλαβική γλώσσα με τις ιδιαιτερότητές της. Και θεωρούνται σλάβοι που έχουν τις ρίζες τους σ' αυτά τα αρχαία φύλα. Όταν θέλουν να μιλήσουν για παρελθόν, λένε: “Είμαστε απόγονοι και του Αστουρούχ και των σλάβων”.

N. LEBENTHS: Προς το τέλος της ομιλίας σας με βρίσκουν απολύτως σύμφωνο αυτά που είπατε. Ότι πραγματικά γίνεται κάτι μαγικό με την μετάφραση. Και επειδή ακούστηκαν εδώ κατά τη διάρκεια μικρολάθη, δεν σημαίνουν τίποτα τα λάθη. Πολλές φορές μια μετάφραση έχει πάρα πολλά λάθη και είναι ... θα ήθελα να σας ρωτήσω να μάθουμε, η βουλγαρική γλώσσα επιδέχεται μεταφράσεις, υπάρχουν καλές μεταφράσεις, η δεκτικότητα της είναι μεγάλη, κατορθώνει μεγάλα έργα της δυτικής γραμματείας ή της σύγχρονης λογοτεχνίας να τα ενσωματώσει;

X. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Κοιτάξτε, υπάρχουν άριστες μεταφράσεις, ειδικά απ' τα ρώσικα λόγω της γλωσσικής συγγένειας των δύο λαών, όμως υπάρχουν και αρκετές άλλες καλές μεταφράσεις ίσως επειδή ...

N. LEBENTHS: Η προσωδία είναι τονική ;

X. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Όχι, άλλο θέλω να πω ...

N. LEBENTHS: Όχι, ερωτώ, για να μάθω. Δεν είναι συλλαβική, όπως είναι η πολωνική. Υπάρχει τόνος.

X. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Υπάρχει τόνος, ναι. Ο τόνος δεν είναι ο ίδιος καθιερωμένος σε κάθε συγκεκριμένη βουλγαρική λέξη, είναι ... όπως στα ελληνικά.

N. LEBENTHS: Όχι βέβαια, ποικίλλει.

X. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Κοιτάξτε, γινόταν μεγάλη προσπάθεια, και σ' αυτό το σημείο είναι αξιέπαινοι ότι, καλοπροαίρετα και με πίσμα, έψαχναν τις καλύτερες μεταφράσεις. Δηλαδή έχω δει, φοβάμαι εδώ μην θίξω κάποιον, έχω δει μεταφράσεις του Δάντη που δεν έχουν ομοιοκαταληξία. Οι τερτσίνες υπάρχουν, όταν υπάρχει ομοιοκαταληξία.

N. LEBENTHS: Η ομοιοκαταληξία δεν είναι ένα απαραίτητο στοιχείο. Η συνήθεια στην Ελλάδα είναι δάνειο, με το Γ' Σχεδιάσμα ο

Σολωμός έλυσε αυτό το πρόβλημα. Δηλαδή κρατάει τον ορισμό και δεν έχουμε ... Σεβαστή κουβέντα.

Χ. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Και ακόμα, τον προηγούμενο αιώνα. Ο Μπόπερ κοροϊδεύει έναν σύγχρονό του ποιητή, Φισούρ τον λένε, που είχε μεταφράσει την *Ιλιάδα* με άθλιο τρόπο, ο Μπόπερ είναι κι αυτός ποιητής. Και ακόμα τον προηγούμενο αιώνα τον κοροϊδεύει σ' ένα περιοδικό φύλλο του, του λέει «δεν είμαι σαν τον Φισούρ, να μεταφράζω την *Ιλιάδα* με τέτοιο τρόπο που να αξίζω και ξύλο».

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Ναι, εγώ σας ρώτησα ως γλώσσα, και τελειώνω μ' αυτό, υπάρχει η δεκτικότητα της γλώσσας να ενσωματώσει; Ακριβώς. Ναι. Ευχαριστώ πολύ.

Δ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Η τελευταία λέξη της εισηγήσεώς σας ήταν «και να διαβάζει το μετάφρασμα σαν στη γλώσσα του».

Χ. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Σαν στη γλώσσα του ποιητή, του πεταφραζόμενου ποιητή.

Δ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Σαν στη γλώσσα του ποιητή. Ναι. Όταν όμως επιτρέπετε ορισμένες ατέλειες, μήπως θα έπρεπε να το πούμε ως εξής: Να διαβάζεται σαν σε γλώσσα πρωτότυπου, σαν να ήτανε πρωτότυπο. Δηλαδή όταν διαβάζεις ένα κείμενο μεταφρασμένο, για να το πούμε έτσι με λίγο αγοραία έκφραση, «μυρίζει μεταφράσιλα».

Χ. ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗΣ: Εντάξει, δεκτή ... Εντάξει, κι αυτό. Συμφωνώ.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΗΡΑΚΛΗΣ ΕΜ. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

ΝΙΚΟΣ ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ

ΣΤΕΦΑΝΟΣ Α. ΠΑΪΠΕΤΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ

ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ

ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ

ΝΙΚΟΣ ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ

Τα προβλήματα της μετάφρασης από τα Λατινικά

Κυρίες και κύριοι,

Το 1978, εδώ και 25 χρόνια δηλαδή, στην αίθουσα του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών είχε γίνει ένα συνέδριο, που οργάνωσαν το Σπουδαστήριο Κλασικής Φιλολογίας και η Δ' Έδρα Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το θέμα του συνεδρίου ήταν “**Πρωτότυπο και μετάφραση**”, η δε συμμετοχή του κοινού ήταν, όπως αναμενόταν άλλωστε, ευρύτατη, ενώ οι συζητήσεις, συχνότατα ζωηρές, που ακολούθησαν την κάθε εισήγηση, απέδειξαν ότι το θέμα δεν αποτελούσε μόνο ένα πολύ ενδιαφέρον θεωρητικό πρόβλημα, που προσείλκυε σε συζήτηση για την αντιμετώπιση της ιδιαίτερα σύνθετης προβληματικής του, αλλά ήταν επίσης, και δεν θα πάψει να παραμένει, ένα επίκαιρο, ζωντανό και άμεσο ερώτημα, που εξακολουθεί να απασχολεί ένα ευρύτατο κοινό ποικίλων διαφορόντων και περιοχών, από αυτή της μετάφρασης βιβλικών και λογοτεχνικών κειμένων μέχρι εκείνη της απόδοσης τεχνικών και επιστημονικών όρων. Αν μάλιστα υπολογίσει κανείς και τους κινδύνους που προκύπτουν από το πέλαγος των ανεύθυνων μεταφράσεων, που κυριολεκτικά και επί καθημερινής βάσεως μάς κατακλύζουν τα τελευταία χρόνια, αντιλαμβάνεται πόσο επιφυλακτικός θα πρέπει να είναι, όταν μία καινούρια μετάφραση βλέπει το φως της δημοσιότητας.

Το παραπάνω συνέδριο παρακολούθησε λοιπόν ένα πλήθος κόσμου, ανάμεσα στους οποίους γνωστότατα ονόματα της πνευματικής ζωής του τόπου ήταν εισηγητές, όπως θα φανεί στη συνέχεια, ενώ στις συζητήσεις που ακολούθησαν τις εισηγήσεις πολλοί ήταν εκείνοι που έλαβαν μέρος, ανάμεσα στους οποίους θα άξιζε να αναφέρω εδώ τα ονόματα του Ευάγγελου Παπανούτσου, του καθηγητή και συγγραφέα Κίμωνα Φράιερ, του λογοτέχνη και σημερινού πολιτικού Τηλέμαχου Χυτήρη, του αρχιεπισκόπου Αμερικής Δημήτριου Τρακατέλλη, του καθηγητή Αθανάσιου Κομίνη, του διδάκτορα Γρηγόριου Γκιζελή, του πρεσβευτή Άγγελου Βλάχου, και δεν αναφέρω βέβαια πολλά άλλα ονόματα, που η συμβολή τους στις εργασίες του συνεδρίου υπήρξε επίσης αποφασιστική, αλλά δίνω εδώ ένα όσο γίνε-

ται πιο πλατύ κατάλογο αντιπροσωπευτικών κατευθύνσεων πνευματικής ενασχόλησης, για να δείξω ακριβώς τούτο, πόσο δηλαδή πολλούς και ποικίλων αποχρώσεων ανθρώπους του πνεύματος και στοχαστές θα μπορούσε να ενδιαφέρει —και όντως ενδιέφερε— ένα τέτοιο συνέδριο.

Κατά τις μέρες των εργασιών του συνεδρίου αυτού ακούστηκαν, κυρίες και κύριοι, πολλά ενδιαφέροντα θέματα. Ο κατάλογος ομιλητών και θεμάτων είναι χαρακτηριστικός: Αριστόξενος Σκιαδάς: *από το πρωτότυπο στη μετάφραση*. Γιώργος Μπαμπινιώτης: *από τη γλωσσολογική σκοπιά της μετάφρασης*. Ιωάννης Κακριδής: *τα μεταφραστικά προβλήματα στον Όμηρο*. Γιώργης Γιατρομανωλάκης: *ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Γρηγόρης Σηφάκης: *προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*. Μιχάλης Μερακλής: *η αναγκαιότητα προδοσίας της μετάφρασης*. Σάββας Αγουρίδης: *τα σχετικά με τη μετάφραση της Καινής Διαθήκης προβλήματα*. Παναγιώτης Σινόπουλος: *αντιμεταφραστική παράδοση των εκκλησιαστικών ύμνων*. Νάσος Βαγενάς: *η μετάφραση ως πρωτότυπο*. Θεόφιλος Βέικος: *η προβληματική της μετάφρασης φιλοσοφικών κειμένων*. Θεοδόσιος Τάσιος: *οι ετερογονίες στην απόδοση τεχνικών όρων*, και Γιάννης Μαρκαντώνης: *το διδακτικό πρόβλημα στη συνάντηση με τις μεταφράσεις των κλασικών στο σύγχρονο σχολείο*. Όπως υπογράμμισα και σε κάποια άλλη διάλεξη που είχα κάνει στο Πανεπιστήμιο Πατρών με θέμα τις δικές μου μεταφράσεις των Λατίνων Ιστορικών, κάθε ένα από αυτά τα θέματα θα μπορούσε ασφαλώς να αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης διαπραγμάτευσης και εξονυχιστικής περαιτέρω συζήτησης, που σίγουρα θα κάλυπτε πολλές συγκεντρώσεις. Αλλά και έτσι όμως, μέσα στα αναγκαστικά περιορισμένα χρονικά όρια ενός και μόνον συνεδρίου, το κοινό είχε την ευκαιρία να ακούσει επιλεκτικά και να λάβει μέρος σε ένα σωρό θέματα, που όχι μόνο το ενδιαφέρουν κινούσαν, αλλά και ευρύτατους ορίζοντες άνοιγαν για παραπέρα διερεύνηση, και ζωηρότατες, όπως είπα, συζητήσεις συχνότατα προκαλούσαν.

Η δική μου παρέμβαση στο συνέδριο, κυρίες και κύριοι, αξίζει νομίζω να αναφερθεί εδώ όχι τόσο για την ενδιαφέρουσα συζήτηση που προκάλεσε [απ' όσο με βοηθούν τα πρακτικά να θυμηθώ μάλλον δεν προκάλεσε καμιά συζήτηση, γιατί οι φιλόλογοι της χώρας μας

(ίσως και κάποιων άλλων χωρών), όταν ασχολούνται με τον όρο “μετάφραση αρχαίου κειμένου”, διακατέχονται από μια ανυποχώρητη όσο και “συγκινητική” αφοσίωση προς το ένα μόνο σκέλος των κλασικών γλωσσών, δηλαδή τα αρχαία ελληνικά, πράγμα που σημαίνει ότι όσα προβλήματα προκύπτουν από το έτερο σκέλος, τα λατινικά, καλά θα έκαναν να περιμένουν με υπομονή μέχρι να επιλυθούν τα προβλήματα που προκύπτουν από το πρώτο, και ύστερα βλέπουμε...], όσο για την άμεση σχέση της με το θέμα που με απασχόλησε στη συνέχεια και με απασχολεί μέχρι σήμερα –και δεν ξέρω για πόσα ακόμα χρόνια θα αντέχω να με απασχολεί–, δηλαδή τις **μεταφράσεις των Ρωμαίων ιστορικών**. Και όσο κι αν το θέμα του σημερινού συνεδρίου αναφέρεται στις ποιητικές μεταφράσεις και τα προβλήματά τους, νομίζω ότι, ιδιαίτερα προκειμένου περί της λατινικής γλώσσας, τα προβλήματα που προκύπτουν από ένα πεζό λατινικό κείμενο δεν είναι ουσιωδώς διάφορα εκείνων που το ποιητικό λατινικό κείμενο μας εμφανίζει. Μόνο που το μέτρο, ο συχνά αφηρημένος και συμβολικός ποιητικός λόγος και η έκφραση, καθώς και η προσωπική παρέμβαση του δημιουργού σε θέματα ύφους και χρώματος του ποιητικού κειμένου κάνουν τα τελευταία αυτά προβλήματα πολυπληθέστερα και ασφαλώς πολυπλοκότερα.

Υποστήριξα λοιπόν τότε προς τους συνέδρους ότι, αν το θέμα της μετάφρασης και της σχέσης της με το πρωτότυπο είναι στην πραγματικότητα μία αληθινή πορεία επιστροφής και δοκιμασίας και αν τα μεταφραστικά προβλήματα στον Όμηρο, στην αρχαία μας τραγωδία και στην κωμωδία είναι τόσο ογκώδη, όσο έδειξαν με παραστατικότητα οι ομιλητές, τότε ποια άραγε προβλήματα θα έπρεπε να αναμένει κανείς από την προσπάθεια μετάφρασης των λατινικών κλασικών κειμένων, και ιδιαίτερα των ποιητικών; Αν ο Όμηρος είναι πρόβλημα, όπως ασφαλώς και είναι, τότε τι να πούμε για τον Βιργίλιο, αν ο Αριστοφάνης παρέχει δυσκολίες, τότε τι να πούμε για τον Πλάυτο και τον Τερέντιο; Και ακόμα, ποια προβλήματα ορθώνονται προστά μας με τη μετάφραση του αποσπασματικού έργου των Λατίνων ποιητών Εννίου, του Λουκιλίου, του Ακκίου, του Πακουβίου, ορισμένων τραγωδιών του Σενέκα και τόσων άλλων σημαντικών δημιουργημάτων της λατινικής γραμματείας; Και πρόσθεσα ότι, όσον αφορά τα αρχαία ελληνικά που μεταφράζονται στη νέα ελληνική γλώσσα, το πρόβλημα, όσο κι αν είναι πράγματι ακανθώδες, εξασκολουθεί

πάντως να παραμένει, αν συγκριθεί με τη μεταφραστική προσπάθεια από τη λατινική γλώσσα, σχετικά εύκολο, γιατί, μ' όλο που τόσα και τόσα χρόνια κύλησαν από τότε, ο λαός μας είναι πάντα ο ίδιος, χαίρεται και λυπάται, αγωνιά και ελπίζει και αντιδρά μέσα από τους ίδιους ή ανάλογους ερεθισμούς. Ο ρωμαϊκός όμως λαός, όσο κι αν έχει αφήσει εύρωστα εγγόνια, έμεινε στην ουσία χωρίς παιδιά, που θα διαιώνιζαν στον ευρωπαϊκό χώρο την εθνική και πολιτιστική του παρουσία. Και αναρωτιόμουν χαρακτηριστικά σε ποια τάχα σύγχρονη γλώσσα θα τραγουδούσε πιο αντιπροσωπευτικά σήμερα ο αξεπέραστος Κάτουλλος, ο ζεστός Οβίδιος, ο ρομαντικός Οράτιος, μια και χάθηκε ο λαός εκείνος;

Θύμισα επίσης στο συνέδριο ότι ένας από τους εισηγητές είχε σταματήσει με απορία μπροστά στις λέξεις “λεβέντης” και “φιλότιμο”. Πώς θα μπορούσαν να αποδοθούν αυτές σε μια ξένη γλώσσα; Πολύ σωστά, είπα, είναι πρόβλημα! Αλλά μήπως έχει κανείς ιδέα, πρόσθεσα, πώς θα μπορούσε να αποδοθεί η λατινική λέξη “inerti”; Ο Κικέρων και άλλοι Λατίνοι συγγραφείς κατηγορούν συχνά τους Έλληνες με βάση αυτό το χαρακτηριστικό, που περιγραφικά μόνο θα μπορούσαμε να το ορίσουμε με τις λέξεις “αναρμοδιότητα” ή “ανεπιτηδειότητα” ή “απειροκαλία” ή όπως αλλιώς θέλετε, αλλά η ουσιαστική του έννοια θα μένει πάντοτε απλησίαστη. Ή μήπως έχει κανείς, τους ρώτησα και πάλι, να προτείνει κάποια ακριβή απόδοση λέξεων που χρησιμοποιούνται τόσο στον πεζό όσο και στον ποιητικό λόγο, λέξεων όπως “pietas” (μη μου πείτε “ευσέβεια”, τους πρόλαβα...), “magnitudo animi”, “majestas”, “fides Romana” και ένα σωρό άλλων, στη νεοελληνική μας γλώσσα; Για όλες αυτές τις ουσιαστικές πολιτιστικές έννοιες έχουμε βέβαια βρει κάποιο ισοδύναμο. Μα πόσο προδίδουμε τη ρωμαϊκή γλώσσα και το λαό της με όλα αυτά, τελείωνα την παρέμβασή μου, είναι αδύνατον να εκτιμηθεί.

Αυτά, κυρίες και κύριοι, έλεγα τότε προς τους συνέδρους εκείνους. Και λίγο πολύ θα τα επαναλάμβανα και σήμερα, αν κάποιο παρόμοιο συνέδριο θα με καλούσε να παρευρεθώ και να εισηγηθώ. Ίσως όμως σήμερα μετά περισσοτέρου λόγου γνώσεως, μια και το Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, πασίγνωστο για τις επιμελημένες και άρτιες εκδόσεις του, αποφάσισε πριν από χρόνια και ύστερα από σχετικό αίτημά μου να με τιμήσει αρχίζοντας μια μακρόπνοη συνεργασία μαζί μου με στόχο τη μετάφραση στη νεοελ-

ληνική μας γλώσσα, με σχόλια και εισαγωγή, τεσσάρων επιφανών Ρωμαίων Ιστορικών, των οποίων ένα υπολογίσιμο μέρος του έργου έχουμε την καλή τύχη να μας σώζεται σήμερα. Πρόκειται για τους ιστορικούς (με τη σειρά που αποφασίστηκε η έκδοσή τους) **Σαλλούστιο, Σουητώνιο, Τάκιτο και Λίβιο**. Την παραπάνω πρότασή μου προς το Δ.Σ. του Μορφωτικού Ιδρύματος την έκανα γιατί, όπως αναφέρω και στην έκδοση, πίστευα ότι ήταν ουσιαστική ανάγκη να υπάρξει κάποια στιγμή μια, όσο το δυνατόν ευρύτερη, εκπροσώπηση της λογοτεχνικής παραγωγής της κλασικής λατινικής αρχαιότητας, που να απευθύνεται σε ένα καλλιεργημένο και καλλιεργήσιμο ελληνικό κοινό, όχι απαραιτήτως επιστημονικό, στο οποίο τα δημιουργήματα της σκέψης και της ευαισθησίας των μεγάλων δημιουργών του λατινικού πνεύματος είναι κατανάγκη να απροσπλάστα λόγω άγνοιας της λατινικής γλώσσας. Μια εύκολη, φυσικά, παρατήρηση εδώ θα ήταν ότι τα δημιουργήματα αυτά θα μπορούσε κανείς να τα πλησιάσει και μέσα από τις μεταφράσεις των δυτικών γλωσσών, που είναι αρκετές σε αριθμό και ενδεχομένως εύκολα προσιτές. Η σκέψη μου όμως ήταν ότι, ανεξάρτητα από την ποιότητα των μεταφράσεων αυτών, που και αυτή είναι συχνά συζητήσιμη, σταθερό και αμετάβλητο αίτημα όσον αφορά την κλασική δημιουργία, ελληνική και λατινική, θα έπρεπε να παραμένει πάντοτε η προσπάθεια κάθε λαού να μετουσιώσει μέσα από τη δική του γλώσσα και την εθνική του ιδιοσυστασία τα αιώνια κλασικά δημιουργήματα, που έθρεψαν επί αιώνες τον νου και την καρδιά του ανθρώπου και του άνοιξαν τους ορίζοντες της σκέψης και της διάνοησης. Γιατί θα ήταν παράλογο αν η πολιτισμική πορεία των λαών βασιζόταν, ιδιαίτερα όσον αφορά το θέμα της κατανόησης των κλασικών της αρχαιότητας, στις μεταφραστικές προσπάθειες άλλων λαών, οσονδήποτε μεγάλων και πολιτιστικά προηγμένων. Ειδικά άλλωστε για μας τους Έλληνες, η αντιμετώπιση του ετέρου των κλασικών πολιτισμών με παρόμοιο τρόπο θα ήταν αδιανόητη και οπωσδήποτε απαράδεκτη.

Έχουμε έτσι ήδη παραδώσει, όπως ασφαλώς θα ξέρετε, τρεις καλαίσθητους τόμους από τους Λατίνους ιστορικούς, ένα για τον Σαλλούστιο και δύο για τον Σουητώνιο και σύντομα αναμένεται η έκδοση πέντε ακόμη τόμων για τον μεγαλύτερο ιστορικό της Ρώμης, τον Τάκιτο, του οποίου η δουλειά έχει –τουλάχιστον όσον αφορά μένα– ολοκληρωθεί, ενώ δεν παύω να πιέζω το Μ.Ι.Ε.Τ. να μου ανα-

θέσει και τον τέταρτο ιστορικό, τον Λίβιο, το μέγεθος του οποίου είναι φυσικό να μας τρομάζει όλους. Αλλά... έχει ο Θεός.

Επαναλαμβάνω ότι δεν πρόκειται να με απασχολήσει το θέμα των Ρωμαίων ιστορικών ειδικά, γιατί αυτό δεν είναι το θέμα του συνεδρίου σας. Θα ήθελα όμως να παρατηρήσω ότι –και επιτρέψτε μου να δανειστώ και εδώ την πείρα μου από τη μετάφραση των Λατίνων ιστορικών– η εργασία σε ένα λατίνο ποιητή κατά κανένα τρόπο δεν σημαίνει ότι το πρόβλημά μου έχει λυθεί και για τούς άλλους Λατίνους ποιητές, ακόμα και για αυτούς του ίδιου ποιητικού είδους, και μόνο με βάση το γεγονός ότι όλοι τους ανήκουν στο ίδιο γραμματειακό είδος, το έπος π.χ., και, κατά συνέπεια, η μετάφραση του Βιργιλίου –για να φέρω ένα παράδειγμα– έχει διευκολύνει τα πράγματα για τη μετάφραση του Λουκανού ή τη μετάφραση του Στατίου, ή του Βαλερίου Φλάκκου ή του Σιλίου Ιταλικού. Κάθε άλλο!

Πρώτα-πρώτα διαφέρουν τα πρόσωπα· ύστερα διαφέρει το ύφος· συχνά διαφέρουν οι εποχές· ακόμα διαφέρουν οι στόχοι· ύστερα, ακόμα κι αν το μέτρο είναι όμοιο, το δακτυλικό εξάμετρο προκειμένου περί του έπους, διαφέρει, ουσιωδώς κάποτε, ο τρόπος που το χειρίζεται ο κάθε δημιουργός. Και, επίσης, διαφέρουν οι ιστορικές συνθήκες και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα, που, αν δεν υπαγόρευσαν, πάντως συνηθέστατα επηρέασαν, και μάλιστα αποφασιστικά, τη σύνθεση του συγκεκριμένου ποιητικού έργου. Αυτές τις διαφορές είναι ανάγκη να τις έχει λάβει υπόψη του ο μεταφραστής, αν βέβαια θέλει το έργο του και εγκυρότητα να έχει και τις σωστές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των δύο ποιητών να διατηρήσει. Και το πρόβλημα γίνεται ασυγκρίτως ογκωδέστερο για τον μεταφραστή [που προκειμένου περί ποιητικού έργου δεν μου αρέσει ο όρος, θα προτιμούσα τον όρο ερμηνευτής] αν έχουμε να κάνουμε με διάφορα ποιητικά είδη, έπος, λυρική ποίηση, κωμωδία, κλπ.

Πολύ συχνά με ρωτούν, μια και αποφάσισα να αφιερώσω το υπόλοιπο της ζωής μου στις μεταφράσεις από τα Λατινικά, γιατί δεν παραμερίζω –έστω και προσωρινά– την ενασχόλησή μου με τους ιστορικούς και να καταπιαστώ με έναν ποιητή, που, τουλάχιστον οι φοιτητές μου, ξέρουν πολύ καλά ότι τον θαυμάζω απέραντα. Και αναφέρομαι συγκεκριμένα στον Λουκρήτιο, του οποίου το *De rerum natura*, είναι ένα από τα ωραιότερα ποιήματα που έχω διαβάσει ποτέ. Τους απαντώ πολύ απλά και, πιστεύω, με ευθύτητα: γιατί δεν είμαι

ποιητής. Για να μεταφράσω τους λατινούς ιστορικούς, θα πρέπει να έχω πολύ καλή κατοχή της λατινικής και της ελληνικής γλώσσας, πολύ καλή γνώση των ιστορικών γεγονότων και κάθε βιογραφικής λεπτομέρειας, να έχω μελετήσει με προσοχή τους αρχαίους και νεότερους σχολιαστές των ιστορικών αυτών, να έχω εγκύψει στη βιβλιογραφία. Για να μεταφράσω λατινικό ποιητικό κείμενο, θα πρέπει –και πέρα από όλα αυτά– να έχω ο ίδιος ποιητική φλέβα και ποιητική φλόγα, γιατί εκεί το λατινικό κείμενο μπορεί πολύ ευκολότερα να με εκδίκηθει, αν αποδειχθώ ανάξιος του έργου που ανέλαβα.

Συγκεκριλαιώνοντας θα έλεγα ότι οι μεταφράσεις από τη λατινική γλώσσα στη νέα ελληνική δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση. Καμιά βέβαια μετάφραση δεν είναι εύκολη υπόθεση, ακόμα και από μια σύγχρονη γλώσσα σε μια άλλη, σύγχρονη επίσης. Τα προβλήματα όμως γίνονται ασυγκρίτως ογκωδέστερα, αν το μεταφραστικό έργο γίνεται από μία των κλασικών γλωσσών, ελληνική ή λατινική. Και είναι ασφαλώς αυτονόητο ότι η μετάφραση από τη λατινική στη νέα ελληνική παρουσιάζει συγκριτικά τα σοβαρότερα προβλήματα για τον μεταφραστή, πολύ περισσότερο αν έχουμε να κάνουμε με έργο του ποιητικού λατινικού λόγου.

Σας ευχαριστώ.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ Α. ΠΑΪΠΕΤΗΣ

Ο ξεχωριστός William Blake

Εισαγωγή

Ο *William Blake* (1757–1827) είναι ένας από τους μείζονες ρομαντικούς ποιητές, των οποίων ο στίχος και το καλλιτεχνικό έργο έγιναν μέρος του ευρύτερου κινήματος του Ρομαντισμού στην ευρωπαϊκή κουλτούρα του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Ήταν ικανός να επιτύχει «σπουδαία αποτελέσματα με τα πιο απλά μέσα» κι από τους πολλούς ποιητές της εποχής του που επανέφεραν «πλούσια μουσικότητα στη γλώσσα» (*Appelbaum* ν). Η έρευνα και η ενδοσκοπήσή του μέσα στον ανθρώπινο νου και την ψυχή είχαν ως αποτέλεσμα να αποκληθεί «ο Κολόμβος της ψυχής». Εκτός από ποιητής είναι και επαναστάτης, οραματιστής και καλλιτέχνης γενικότερα. Το έργο του, που δεν επιδέχεται χαρακτηρισμό κατά σχολή, κίνημα ή ακόμη και περίοδο, εισήγαγε μια καταλυτικά καινούργια πορεία στην αγγλική ποίηση και τις γραφικές τέχνες.

Το έργο του *Blake* συχνά είναι δύσκολο να κατανοηθεί, κύρια επειδή αυτό που προσφέρεται στον αναγνώστη είναι τα οράματα του *Blake* εκφρασμένα με τους δικούς του όρους. Ο *Blake*, «επειδή δεν υπήρχε γλώσσα την εποχή εκείνη για να περιγράψει όσα ανακάλυψε στα μεγάλα ταξίδια του, δημιούργησε τη δική του μυθολογία για να περιγράψει ότι βρήκε εκεί» (*Damon ix*): ένα πανίσχυρο αλλά ουσιαστικά προσωπικό μυθολογικό σύστημα δικής του επινόησης, που με τη σειρά του βασίζεται πάνω σε πλήθος μυθολογικών, ποιητικών και φιλοσοφικών πηγών. Από μίαν άποψη έπρεπε «να δημιουργήσει ένα Σύστημα δικό του ή να σκλαβωθεί από κάποιου άλλου το Σύστημα.» Πάνω σε αυτό (όπως και ο ίδιος παρατήρησε), αυτό που ο *Blake* ζητά να εκφράσει μπορεί μόνο να αναπαρασταθεί με τη βοήθεια ασαφών αφαιρέσεων και υπαινιγμών, με μια κοσμική προοπτική πάνω σε θέματα πίστης, θρησκείας, φιλοσοφίας και πεποιθήσεων, πράγμα που σημαίνει ότι ο αναγνώστης πρέπει να προσπαθήσει πολύ για να κατανοήσει. Μια προσπάθεια όμως που αξίζει τον κόπο.

Το γράφημά του *Blake* συνδυάζει ποικιλία ύφους: είναι λυρικός ποιητής, μυστικός και οραματιστής ταυτόχρονα όμως χαράκτης και ζωγράφος. Το έργο του πάντοτε γοήτευε, παραξένευε και όχι σπάνια

προκαλούσε σύγχυση, τόσο που για τον αναγνώστη του 19^{ου} αιώνα το έργο του Blake έθετε ένα και μοναδικό ερώτημα: Είχε σώσει τις φρένες ή ήταν τρελός; Ο ποιητής Wordsworth π.χ. σχολίασε ότι «δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο φουκαράς είναι τρελός, όμως υπάρχει κάτι στην τρέλα του που με ενδιαφέρει περισσότερο από την ψυχική υγεία του Byron και του Walter Scott». Κατά τον ίδιο τρόπο και ο John Ruskin ένιωθε πώς το έργο του Blake ήταν «άρρωστο και άγριο», ακόμη κι αν η σκέψη του ήταν «μεγάλη και σοφή». Χαρακτηριστικό της μοναξιάς, που ένιωθε κάτω από αυτές τις συνθήκες, πρέπει να είναι και το ακόλουθο ποίημά του «O, why was I born with a different face?»:

*Ω, γιατί να γεννηθώ μ' αλλιώτικη την όψη;
Και δεν γεννήθηκα σαν όλους της φυλής μου;
Όταν κοιτώ ξαφνιάζοντ' όλοι! Προσβάλλω όταν ομιλώ.
Τότε σιγώ & άεργος μένω & κάθε φίλο χάνω εγώ.
Κι έτσι το στίχο μου ατιμάζω, την όψη μου περιφρονώ
Το άτομό μου εξαχειώνω, το πάθος μου επιτιμώ.
Η πένα μου γίνεται τρόμος, και το μολύβι μου ντροπή
Και το ταλέντο μου το θάβω, κι η φήμη μου είναι νεκρή.
Είτε πολύ με υποτιμούνε, είτε πολύ με επαιτούν,
Χαρά σαν νιάθω με ζηλεύουν, γλυκός σαν είμα με φθονούν.*

Ταυτόχρονα κανείς ποιητής δεν υπήρξε πιο ευαίσθητος και δεν ανταποκρίθηκε περισσότερο στα προβλήματα του ανθρώπου της εποχής του.

Η πρόωμη ζωή και το έργο του

Ο William Blake ήταν ο τρίτος γιος ενός ευκατάστατου έμπορου εσωρούχων, που ενίσχυσε τις καλλιτεχνικές τάσεις του γιου του στέλλοντάς τον να σπουδάσει σχέδιο. Έτσι, στα 14 χρόνια του, εκείνος βρέθηκε μαθητευόμενος του ονομαστού χαράκτη James Basire, με τον οποίο παρέμεινε μέχρι το 1778. Αφού φοίτησε στη Βασιλική Ακαδημία, όπου επαναστάτησε ενάντια στην αποπνικτική ατμόσφαιρα της σχολής, εργάστηκε ως χαράκτης. Το 1782 παντρεύτηκε την Catherine Boucher, στην οποία δίδαξε ανάγνωση, γραφή και σχέδιο και έγινε ο αχώριστος σύντροφός του, βοηθώντας τον σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του έργου του.

Με εξαίρεση τρία ειδυλλιακά χρόνια στο *Felpham, West Sussex*, όπου έφτιαξε την εικονογράφηση μιας έκδοσης του *Cowper*¹, ο *Blake* πέρασε τη ζωή του στο Λονδίνο, το Λονδίνο-εφιάλτης των «Τραγουδιών της Αθωότητας» ή το Λονδίνο, που ο ίδιος θεωρούσε ως «τη Νέα Ιερουσαλήμ, το βασίλειο του Θεού επί της γης».

Τα *Poetical Sketches* (Ποιητικά σκίτσα, 1783), το πρώτο βιβλίο του, ήταν το μόνο σε όλη τη ζωή του που εξέδωσε με συμβατικό τρόπο. Χάραξε και εξέδωσε όλα τα σημαντικά ποιητικά του έργα μόνος του (τα υπόλοιπα παρέμειναν ως χειρόγραφα), επινοώντας για αυτά μια μέθοδο χάραξης του κειμένου και εικονογράφησής του πάνω στην ίδια εικόνα. Ούτε η καλλιτεχνική δημιουργία του *Blake* ούτε η ποίησή του αναδείχθηκαν εμπορικές ή κριτικές επιτυχίες παρά πολύ μετά το θάνατό του.

Οπτική Τέχνη

Οι ζωγραφικοί πίνακες και τα χαρακτηριστικά του *Blake* και ιδιαίτερα οι εικονογραφίες του ίδιου του έργου του, έργων του *Milton*² και του «Βιβλίου του Ιώβ», είναι εξαντλητικά ρεαλιστικές στην αναπαράσταση της ανθρώπινης ανατομίας και άλλων φυσικών μορφών. Διακρίνονται επίσης για την ακτινοβόλα φαντασία τους, καθώς συχνά παριστάνουν με μεγάλη ακρίβεια φανταστικά πλάσματα. Σχεδόν άγνωστος κατά τη διάρκεια της ζωής του ο *Blake*, δέχτηκε τη γενική απόρριψη καθώς θεωρήθηκε ως εκκεντρικός κι ακόμη χειρότερα στη συνέχεια. Η αναγνώρισή του άρχισε βαθμιδών να αυξάνει και σήμερα εκτιμάται ευρύτατα ως καλλιτέχνης και ποιητής. Μετά όμως από την τρίτομη έκδοση των έργων του από τον *W.B. Yeats*, ο *Blake* αναγνωρίστηκε μέσα στον 20^ο αιώνα ως έξοχα γνήσιος και σημαντικός ποιητής, καλλιτέχνης και συγγραφέας και ως εκπρόσωπος μιας αδιάπτωτης παράδοσης οραματιστών καλλιτεχνών και φιλοσόφων, ατομικιστής και ασυμβίβαστος πολέμιος της ορθοδοξίας και του αυταρχισμού.

Η ώριμη ποίηση

Τα έργα του *Blake* ποικίλλουν από το φαινομενικά απλό και λυρικό ύφος των «Τραγουδιών της Αθωότητας και της Εμπειρίας», μέχρι φιλοσοφικά έργα όπως *The Marriage of Heaven and Hell* («Οι γάμοι του ουρανού και της κόλασης»), και το εξαιρετικά περίτεχνο

οραματικό και αποκαλυπτικό ύφος των *America*, *The Four Zoas*, *Milton* και *The Book of Urizen* («Το βιβλίο του Ουρίζεν»).

Στα *Songs of Innocence* («Τραγούδια της Αθωότητας», 1789) και στα *Songs of Experience* («Τραγούδια της Εμπειρίας») ο κόσμος φαίνεται από τη σκοπιά ενός παιδιού, άμεσα και απλά χωρίς όμως συναισθηματισμούς. Στην πρώτη ομάδα, που περιλαμβάνει ποιήματα όπως *The Lamb* («Ο Αμνός»), *Infant Joy* («Παιδική Χαρά») και *Laughing Songs* («Γελαστά Τραγούδια»), συλλαμβάνει τόσο την ομορφιά όσο και τον πόνο της ζωής. Η δεύτερη ομάδα, που περιλαμβάνει τα *The Tyger* («Ο Τίγρης»), *Infant Sorrow* («Παιδική Θλίψη»), *Sick Rose* («Άρρωστο Ρόδο») και *London* («Λονδίνο»), αποκαλύπτουν πλήρη συνείδηση της σκληρότητας και της αδικίας στον κόσμο, για τις οποίες φέρουν την ευθύνη οι άνθρωποι και όχι η μοίρα. Ως παραβολές της ώριμης ζωής «Τα Τραγούδια» περιέχουν πλούσιο νόημα και μηνύματα.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΒΑΡΔΟΥ

*Νιότη ολόγλυκια, έλα πιο κοντά
και δεξ το πραινό καθώς προβάλλει
σωστής νιογέννητης αλήθειας η εικόνα.
Πέταξαν όλα, αμφιβολίες,
φιλονικίες σκοτεινές, πειράγματα,
της λογικής τα νέφη.
Ατέλειωτος λαβύρινθος είν' η μαρρία
Ρίζες σφικτόπλοκες τους δρόμους της μπερδεύουν.
Ω! πόσοι έχουνε σ' αυτούς ξεπέσει!
Ολονυχτίς σε κόκαλα νεκρών σκοντάφτουν
και νοιώθουνε πως γι' άλλο τι δεν είναι καμωμένοι
παρά να νοιάζονται τους άλλους να οδηγούν,
όταν οι ίδιοι αξίζουνε μόνο ν' ακολουθούνε.*

ΚΑΛΟ ΜΟΥ ΗΛΙΟΤΡΟΠΙΟ!

*Καλό μου ηλιοτρόπιο! Σ' έχει ο καιρός κουράσει,
καθώς μετράς τα βήματα του ήλιου που θαμπώνει
και την ολόγλυκια ζητάς χρυσή, γαλήνια πλάση
εκεί που ο δρόμος ο μακρὺς του καθενός τελειώνει.*

*Νιος απ' του πόθου τη φωτιά απάνθρωπα λιομένος,
χλωμή παρθένα, σάβανο το χιόνι που φορεί,
το μηνίμα αφήνουνε κι αυτοί κι αναζητούν το μέρος,
που το ηλιοτρόπιό μου να φτάσει προσπαθεί.*

Ω ΡΟΔΟ ΜΟΥ ΕΙΣ' ΑΡΡΩΣΤΟ!

*Ω ρόδο μου, είς' άρρωστο πολύ!
Σκουλήκι αόρατο καθώς πετάει,
στης μαύρης νύχτας μέσα τη χολή,
στη θύελλα π' άσπλαχνα λυσομανάει,*

*της ολοκόκκινης χαράς
τη μαλακή σου βρήκε κλίνη
κι ο μαύρος έρωτας της συμφοράς
την τρυφερή ζωή σου σβήνει.*

Τα προφητικά βιβλία του *Blake* συνδυάζουν ποίηση, οραματισμό, προφητεία και παρότρυνση. Περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων «Το Βιβλίο του Θελ», (*The Book of Thel*, 1789), τους «Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης» (*The Marriage of Heaven and Hell*, π. 1790), τη «Γαλλική Επανάσταση» (*The French Revolution*, 1791), την «Αμερική» (*America*, 1793), την «Ευρώπη» (*Europe*, 1794), το «Βιβλίο του Ουρίζεν» (*The Book of Urizen*, 1794), το «Βιβλίο του Λος» (*The Book of Los*, 1795), «Μίλτον» (*Milton*, 1804–8) και την «Ιερουσαλήμ» (*Jerusalem*, 1804–20). Τα έργα αυτά δεν είναι τίποτε λιγότερο από ένα όραμα ολόκληρης της ανθρώπινης ζωής, στην οποία η ενέργεια και η φαντασία μάχονται τις δυνάμεις της καταπίεσης, φυσικής και διανοητικής. Ο *Blake* ύμνησε τον έρωτα και την αγνή ελευθερία, απεχθάνομενος την αναγωγική, ορθολογική φιλοσοφία, που χρησίμευε σαν δικαιολογία των πολιτικών και οικονομικών ανισοτήτων, που ακολούθησαν τη Βιομηχανική Επανάσταση.

Τα προφητικά του βιβλία βασίζονται στον κόσμο της πραγματικότητας, όπως τα πάθη και ο θυμός του *Blake*, εμφανίζονται όμως σκοτεινά και δυσνόητα, καθώς είναι διατεταγμένα σύμφωνα με μια μυθολογία επινόησης του ποιητή, που έχει την προέλευσή της στον *Swedenborg*³, τον *Jacob Boehme*⁴ και άλλους μυστικούς. Παρά ταύτα

και παρά το γεγονός ότι από τα παιδικά του χρόνια ο *Blake* ήταν ένας μυστικός, που θεωρούσε τελείως φυσικό να βλέπει και να συνομιλεί με τους άγγελους και τους προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης, ο ίδιος σε καμιά περίπτωση δεν εγκατέλειπε τη συγκεκριμένη πραγματικότητα για χάρη μιας μυστικής πνευματικής ζωής. Αντίθετα για τον *Blake* η πραγματικότητα, με κέντρο την ανθρώπινη ζωή, δεν ξεχώριζε από τη φαντασία. Το πνευματικό, στην ουσία ο ίδιος ο Θεός, αποτελούσε έκφραση του ανθρώπινου.

Ο *Blake* πέθανε το 1827, τον ίδιο χρόνο που πέθανε ο *Ludwig van Beethoven* στη Γερμανία, και θάφτηκε σε ένα κοινό τάφο.

Οι ασχολούμενοι με τον *Blake* διανοούμενοι διαφωνούν κατά πόσον ο *Blake* ήταν μυστικός ή όχι. Στη *Norton Anthology* περιγράφεται ως «ανεγνωρισμένος μυστικός, [που] έβλεπε οπτασίες από ηλικίας τεσσάρων ετών» (Mack 783). Κατά τον *Frye* όμως, ο οποίος φαίνεται να είναι ο πλέον έγκυρος σχολιαστής του *Blake*, διαφωνεί λέγοντας ότι ο *Blake* ήταν ένας οραματιστής μάλλον παρά μυστικός. «Μυστικισμός ... σημαίνει κάποιο είδος θρησκευτικής τεχνικής δύσκολα συμβιβαζόμενης με την ποίηση οποιουδήποτε», λέγει ο *Frye* (Frye 8). Στη συνέχεια λέγει ότι «οραματιστής» είναι «μια λέξη που ο *Blake* χρησιμοποιεί, και χρησιμοποιεί σταθερά» και μνημονεύει το παράδειγμα του Πλωτίνου, τον μυστικό, ο οποίος βίωσε μια «άμεση σύλληψη του Θεού» τέσσερις φορές κατά τη διάρκεια της ζωής του, και τότε μόνο με «μεγάλη προσπάθεια και αδυσώπητη πειθαρχία». Τελικά αναφέρει το ποίημα του *Blake* «Σηκώθηκα μέσ' στην αυγή της μέρας», στο οποίο ο *Blake* δηλώνει,

*Στην παρουσία του Θεού ζω νύχτα και μέρα,
Κι Αυτός ποτέ την όψη του δεν στρέφει από μένα*
(Frye 9).

Πέρα από όλα αυτά τα επιτεύγματα, ο *Blake* ήταν ένας κριτικός της κοινωνίας της εποχής του και θεωρούσε τον εαυτό του προφήτη των επερχομένων καιρών. Ο *Frye* λέγει ότι «ολόκληρη η ποίησή του γράφτηκε σαν να επρόκειτο να έχει την άμεση κοινωνική επίδραση ενός καινούργιου θεατρικού έργου» (Frye 4). Η κοινωνική κριτική του δεν είναι αντιπροσωπευτική μόνο της χώρας και της εποχής του, αλλά κτυπάει βαθιά ευαίσθητες χορδές και της εποχής μας. Όπως

είπε ο *Appelbaum* στην εισαγωγή της ανθολογίας του *English Romantic Poetry* (Αγγλική ρομαντική ποίηση) «[ο *Blake*] ξανα-ανακαλύφθηκε πλήρως και αποκαταστάθηκε παρά μόνο έναν ολόκληρο αιώνα μετά το θάνατό του» (*Appelbaum* v). Πράγματι ο *Blake* δεν εκτιμήθηκε σοβαρά όταν ζούσε, εκτός από κάποιους μικρούς κύκλους ατόμων και έμεινε σχεδόν άγνωστος κατά το υπόλοιπο του 19^{ου} αιώνα (*Appelbaum* v).

Ο *Blake* έζησε σε μια εποχή έντονων κοινωνικών αλλαγών. Η Αμερικανική Επανάσταση, η Γαλλική Επανάσταση και η Βιομηχανική Επανάσταση συνέβησαν επί των ημερών του. Στις αλλαγές αυτές ο *Blake* είδε ένα από τα πλέον δραματικά στάδια στο μετασχηματισμό του Δυτικού Κόσμου από φεουδαρχική, αγροτική κοινωνία σε μια βιομηχανική κοινωνία, στην οποία οι φιλόσοφοι και οι πολιτικοί διανοητές, όπως οι *Locke*⁵, *Franklin*⁶, και *Paine*⁷ πρωταγωνίστησαν υπέρ των δικαιωμάτων του ατόμου. Κάποιες από τις αλλαγές αυτές ο *Blake* τις ενέκρινε, άλλες όχι.

Παράδειγμα απόρριψης από τον *Blake* αλλαγών που συνέβησαν στην εποχή του υπάρχει στο ποίημα *London* («Λονδίνο»), από τα *Songs of Experience*. Στο ποίημα αυτό που θεωρείται ότι συνοψίζει πολλά συμπεράσματα των τελευταίων, ο *Blake* περιγράφει τη δυστυχία που έφερε στο μέσο άνθρωπο η Βιομηχανική Επανάσταση και η ρήξη των δεσμών του με τη γη. (*Mack* 785). Π.χ. ο αφηγητής στο *London* περιγράφει τον Τάμεση και τους δρόμους της πόλης ως ελεγχόμενους από εμπορικά συμφέροντα, αναφέρεται σε «δεσμά χαλκωμένα από το νου» (*mind-forged manacles*), αφηγείται πως η όψη του καθενός περιέχει «σημάδια αδυναμίας, σημάδια θλίψης» (*Marks of weakness, marks of woe*) και διερευνά το «κάθε κλάμα του καθενός» (*every cry of every Man*) και «κάθε βρέφος το κλάμα φόβου» (*every Infant's cry of fear*). Συνδέει το γάμο με το θάνατο αναφερόμενος σε μια «νεκροπομπή του γάμου» και τον περιγράφει ως «μαραμένο απ' την πανούκλα» (*blighted with plague*.) Μιλάει επίσης για «το στεναγμό του άτυχου στρατιώτη» (*the hapless Soldier's sigh*) και της «νίας της πόρνης την κατάρρα» (*youthful Harlot's curse*) και περιγράφει «εκκλησιές που μαυρίζουν» (*blackening Churches*) και παλάτια που στάζουν αίμα (*palaces running with blood*).

ΛΟΝΔΙΝΟ

*Σε κάθε δρόμο βρώμικο βαδίζω
Εκεί κοντά που βρωμερός ο Τάμεσης κυλάει
Και σ' όποια όψη συναντώ διακρίνω
Σημάδια εξάντλησης, σημάδια θλίψης.*

*Στο κάθε κλάμα κάθ' ανθρώπου
Στο κλάμα φόβου καθενός μαρού,
Κάθε φωνή και μια κατάρρα,
ακούω δεσμά δεμένου νου.*

*Πώς των καπνοκαθαριστών το κλάμα
Στης εκκλησιάς τους πύργους τους μαυρίζει
Κι ο στεναγμός του δύσμοιρου στρατιώτη
Στου παλατιού σαν αίμα τρέχει στα τειχιά.*

*Όμως της πόρνης πιο πολύ ακούω την κατάρρα
Μέσ' στα μεσάνυχτα σε κάθε δρόμο ζοφερό
Πλέκεται γύρω απ' τη νεκροπομπή του γάμου
Και σπάει το δάκρυ απ' το νιογέννητο μαρό.*

Μια εικόνα που σίγουρα αντανακλά καταστάσεις του σημερινού μας κόσμου, όπου τα κάθε είδους προβλήματα, ατομικά, κοινωνικά και παγκόσμια, διογκώνονται συνεχώς σε απειλητικό βαθμό.

Όμως ο *Blake* ενέκρινε κάποια από τα μέτρα που έπαιρναν άτομα και κοινωνίες για να κερδίσουν και να διατηρήσουν την ελευθερία τους. Καθώς είπε ο *Appelbaum*, «Ήταν φιλελεύθερος κατά την πολιτική, ευαίσθητος απέναντι στα καταπιεστικά κυβερνητικά μέτρα των ημερών του, [και] ευνοϊκά εμπνευσμένος από τον αμερικανικό επαναστατικό πόλεμο και τη Γαλλική Επανάσταση» (*Appelbaum* ν). Κατά τον *Keynes*, ο *Blake* έγραψε πολλά θετικά και εγκωμιαστικά π.χ. για τον επαναστάτη Αμερικανό πολιτικό διανοητή *Thomas Paine*, όπως «Ο Επίσκοπος δεν είδε το Παντοτινό Ευαγγέλιο όσο ο *Tom Paine*» (*Damon* 318).

Ο *Blake* υιοθέτησε επίσης πολλές άλλες έννοιες, πού σήμερα μας είναι οικείες ή ακόμη και αυτονόητες. Π.χ. στην «Ιερουσαλήμ»

(*Jerusalem*), ο *Blake* προτείνει την αδελφосύνη των ανθρώπων ως τη μόνη λύση των προβλημάτων του κόσμου, εθνικών και διεθνών (*Damon* 60). Κατά τον *Blake*, είμαστε όλοι αδελφοί ως τέκνα του ίδιου πατέρα, και έχουμε όλοι τον Ιησού (που συχνά συμβολίζει τη φαντασία, την ανθρωπότητα και την πηγή των πάντων εν ημίν (*Damon* 60; *Damon* 158-159)⁸. Ο *Blake* πίστευε επίσης πως κάθε μορφή ζωής είναι από τη φύση της ιερή. Ο *Damon* λέγει ότι η θρησκεία του «περιέλαβε τα πάντα όταν διακήρυξε ότι κάθε πράγμα που ζει είναι ιερό. Ήταν το φυσικό συμπέρασμα από την αρχαία πεποίθηση ότι όλα τα πράγματα δημιουργήθηκαν από τη θεία ουσία» (344).

Οι απόψεις του *Blake* για τη θρησκεία είναι επίσης ιδιαίτερα σημαντικές σε σχέση προς το σύγχρονο κόσμο. Όπως είπε ο *Appelbaum* για τον *Blake*, «Ο *Blake* αντικατέστησε τον άγνοο αθεϊσμό ή το χλιαρό ντεϊσμό των εγκυκλοπαιδιστών και των οπαδών τους με μια ολόλαμπρη καινούργια προσωπική θρησκεία» (*Appelbaum iii*). Πέρα από την απόρριψη αυτών, ο *Blake* επιτέθηκε επίσης και στη συμβατική θρησκεία. Στους «Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης» (*The Marriage of Heaven and Hell*), έγραψε ότι «Οι φυλακές χτίζονται με τις πέτρες του Νόμου, των Πορνείων και τους πλίνθους της θρησκείας» και «Όπως η κάμπια διαλέγει τα ομορφότερα φύλλα για να γεννήσει πάνω τους τα αυγά της, έτσι κι παπάς ρίχνει την κατάρρα του στις πιο όμορφες χαρές» (*Παροιμίες* 19, *Παροιμίες* 20). Αντί να αποδεχθεί μια συμβατική θρησκεία από κάποια οργανωμένη εκκλησία, ο *Blake* σχεδίασε τη δική του μυθολογία (βασισμένη κύρια πάνω στη Βίβλο και την αρχαία ελληνική μυθολογία) για να συνοδεύσει την προσωπική του εξ αποκαλύψεως θρησκεία.

Η προσωπική θρησκεία του *Blake* γεννήθηκε μέσα από την αναζήτησή του για το «Παντοτινό Ευαγγέλιο» (*The Everlasting Gospel*), για το οποίο πίστευε πως ήταν η γνήσια, προ Ιησού αποκάλυψη, την οποία ο Ιησούς δίδαξε. Όπως είπε ο *Blake*, όλοι είχαν αρχικά μια γλώσσα και μια θρησκεία: Αυτή ήταν η θρησκεία του Ιησού, το παντοτινό Ευαγγέλιο. «Η αρχαιότητα κηρύσσει το Ευαγγέλιο του Ιησού» (*Damon* 344). Η θρησκεία του *Blake* ήταν βασισμένη πάνω στη χαρά του ανθρώπου, στην οποία πίστευε σαν σε δοξασμένο Θεό (*Damon* 344).

Τις πιο έντονες αντιρρήσεις του είχε ο *Blake* ενάντια στον επίσημο Χριστιανισμό που ενθαρρύνει την καταστολή των φυσικών επιθυ-

μιών και αποθαρρύνει τις γήινες χαρές. Στο «Όραμα της Έσχατης Κρίσης» (*A Vision of the Last Judgement*), ο *Blake* λέγει ότι «Οι άνθρωποι γίνονται δεκτοί στον Παράδεισο όχι επειδή έχουν χαλιναγωγήσει και ελέγξει τα πάθη τους ή επειδή δεν έχουν πάθη, αλλά επειδή έχουν καλλιεργήσει την κατανόησή τους. Οι θησαυροί του Παραδείσου δεν αποτελούν άρνηση του πάθους, αλλά πραγματικότητες της διάνοιας, από την οποία πηγάζουν όλα τα πάθη αχαλιναγώγητα στην αιώνια δόξα τους» (*Damon* 344).

Ο *Blake* πιστεύει επίσης ότι η θρησκεία του κόσμου τούτου είναι στην ουσία λατρεία αυτού που ο Παύλος αποκαλεί «θεό του κόσμου τούτου», δηλ. του Σατανά (Κορινθ. Β, 4,4). Σημειώνεται ότι ο *Blake* δεν συλλαμβάνει το Σατανά σαν μια ενσαρκωμένη κερασφόρο οιο-νεί-θεότητα, αλλά μάλλον ως την Πλάνη και την «Κατάσταση θανάτου». Επίσης ο *Blake* λέγει ξεκάθαρα ότι «ο Σατανάς δεν είναι ανθρώπινη ύπαρξη» (*Damon* 355). Ο *Blake* πιστεύει ότι οι επίσημοι Χριστιανοί, κατά ένα μέρος εξ αιτίας της απάρνησης των γήινων απολαύσεων, στην ουσία λατρεύουν τον Σατανά, που σημαίνει ότι βρίσκονται σε Πλάνη (*Damon* 344-345; *Damon* xi).

Τέλος, για να γίνει κατανοητή η μυθολογία του *Blake*, αναφέρονται στη συνέχεια οι πιο σημαντικοί από τους πολυάριθμους χαρακτήρες της.

Ουρίζεν (Urizen): Είναι η κατά *Blake* προσωποποίηση της λογικής, της καταπίεσης και της εξουσίας. Υπάρχουν δυο πιθανές ετυμολογίες του ονόματος: Είτε από τη φράση «*Your Reason*», που σημαίνει «αποδεδεγμένη σοφία» από όλους αλλά όχι από τον *Blake*, είτε από το ελληνικό ρήμα «ορίζω» (=περιορίζω). Ο Ουρίζεν παριστάνεται πάντα ως γενειοφόρος γέρος. Συχνά κρατά βιβλία του θείου νόμου ή μετρητικά εργαλεία, με τα οποία δημιουργεί αλλά συγχρό-νως περιορίζει το σύμπαν (βλ. *The Ancient of the Days*.)

Ο Ουρίζεν είναι ο θεός της Παλιάς Διαθήκης, που, σε συνεργασία με βασιλιάδες και ιερείς, δημιουργεί τα «δίχτυα της θρησκείας». Με τα δίχτυα αυτά, πάνω στα οποία ακουμπάει τον αγκώνα του στην εικόνα, κρατάει τους ανθρώπους υπόδουλους. Τα χρησιμοποιεί για να συμπίσει τον πόθο τους για ελευθερία και δικαιοσύνη (βλ. *The Chimney Sweeper*, «Ο καπνοκαθαριστής») και να καταπνίξει τις σεξουαλικές τους επιθυμίες (βλ. «*The Garden of Love*») Έτσι ο Ουρί-

ζεν βρίσκεται σε σύγκρουση με τον Ορκ (*Orc*), το επαναστατικό πνεύμα, και με τον Λούβα (*Luvah*), τον πρίγκηπα της αγάπης

Ο Ουρίζεν στη μυθολογία του *William Blake* είναι ένας περίπλοκος χαρακτήρας. Εμφανίζεται σε πολλά από τα έργα του και παριστάνει πολλά από εκείνα στα οποία ο *Blake* αντιτίθεται σθεναρά. Μια προσεκτική ανάγνωση τμημάτων από το «*The First Book of Urizen*,» κάνει κατανοητή την ακριβή έννοια του Ουρίζεν: Πρόκειται για το θεό που δημιούργησαν οι άνθρωποι της εποχής του Διαφωτισμού, όπως ο *Newton*. Στη σκέψη του *Blake* είναι πραγματικά ο ίδιος ο διάβολος.

Λος: Ο Λος είναι η προσωποποίηση της δημιουργικής φαντασίας. Η παρακάτω εικόνα, η 100ή και τελική της *Ιερουσαλήμ*, δείχνει τον Λος (η μορφή στο μέσο) στη στάση του Απόλλωνα του *Belvedere*. Κρατάει σφυρί στο αριστερό του χέρι και τανάλια στο αριστερό.

Στη μυθολογία του *Blake* ο Λος αντιστοιχεί στο γεμάτο αγάπη και έλεος Χριστό της Καινής Διαθήκης, σε αντίθεση με τον Ουρίζεν, τον εκδικητικό και καταπιεστικό θεό της Παλαιάς Διαθήκης. Ο Λος συχνά παρουσιάζεται σαν σιδηρουργός με τα εργαλεία του επαγγέλματός του. Ο *Blake* βλέπει τον Λος να χειροτεχνεί αντικείμενα από λιωμένο μέταλλο, με τον ίδιο τρόπο που ο ίδιος σφυρηλατούσε τα οράματα και τις εμπνεύσεις του σε ποίηση και τέχνη.

Το όνομα «Λος» ίσως προέρχεται από τη λέξη «*loss*» (=απώλεια), αναφερόμενο στον απολεσθέντα παράδεισο του ανθρώπου μετά την Πτώση. Ίσως όμως να είναι αντιστροφή του λατινικού «*Sol*» (=ήλιος), καθώς ο Λος φαίνεται να δημιουργεί τον Ήλιο στην εικόνα 73 της *Ιερουσαλήμ*.

Στο δεξιό της εικόνας βρίσκεται η Ενιθάρμον, η Πνευματική Καλλονή, σύζυγος και πηγή έμπνευσης του Λος (ελλ. ρίζα «ανάριθμον»). Κατά τον *Blake* παριστάνει την πλανημένη θρησκεία που βασίζεται στην αγαμία και την εκδίκηση.

Ο Λος υπήρχε πριν από τον Ουρίζεν, τον ψεύτικο θεό του Διαφωτισμού. Στους «Γάμους τ' ουρανού και της κόλασης» ο *Blake* λέγει ότι «Όλες οι θεότητες κατοικούν στην καρδιά του ανθρώπου.» (Εικ. 11) Έτσι αν ο Ουρίζεν γεννήθηκε από τον Λος, προκύπτει ότι ο Λος αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο. Ο Λος είναι επίσης γνωστός και ως ο Αίώνιος Προφήτης.

“Θα σου ψάλω το τραγούδι του Λος, του Αιώνιου Προφήτη.”
(“Το Τραγούδι του Λος”)

Στο «*The First Book of Urizen*» ο Λος, χαλκεύει σιδηρές αλυσίδες, καμωμένες από στοιχεία του χρόνου, με τις οποίες δένει τον Ουρίζεν. Κατά τον *Blake*, ο άνθρωπος στην αρχή είχε λογικό, όμως δεν το χρειάζονταν κι έτσι το δέσμευσε. Μόνο κατά το Διαφωτισμό ο Ουρίζεν αναδύεται ξανά... Ενώ ο Ουρίζεν είναι δεμένος, ο Λος διχοτομείται και σχηματίζεται η Ενιθάρμον, το πρώτο θήλυ. Έτσι η πρώτη γυναίκα προέρχεται από το πλευρό του Λος, όπως η Εύα. Από την ένωσή τους γεννήθηκε ο μαινόμενος Ορκ, σύμβολο της επανάστασης. Ο Λος τότε δένει επίσης και τον Ορκ, που είναι το μόνο παιδί του Λος και της Ενιθάρμον. Κατά το *“The Song of Los”*

*Το τρομερό γένος του Λος & της Ενιθάρμον έδωσε
Νόμους & Θρησκείες στους γιους της Χαρ, δένοντάς τους
Όλο και πότερο στη Γη, κλείνοντας και χαλιναγωγώντας,
Ώσπου μια Φιλοσοφία των Πέντε Αισθήσεων ολοκληρώθηκε.
Ο Ουρίζεν θρήνησε & την έδωσε στα χέρια του Newton
και του Locke.*

Το γένος αυτό, το γένος των ανθρώπων είναι αυτοί που δίνουν νόμους και θρησκείες στον κόσμο. Βλέπουμε εδώ τη Φιλοσοφία των Πέντε Αισθήσεων, που δόθηκε από το Ουρίζεν στον *Sir Isaac Newton* και στον *John Locke*. Οι σκοτεινές αυτές γραμμές αποτελούν το κλειδί για την κατανόηση ανάμεσα στους κύριους χαρακτήρες της μυθολογίας του *Blake*. Οι Λος και Ενιθάρμον γέννησαν το ανθρώπινο γένος και τον Ορκ. Ο Ουρίζεν προήλθε κατ' ευθείαν από τον Λος, που είναι άνθρωπος. Ο Ουρίζεν φτιάχνει τη Φιλοσοφία των Πέντε Αισθήσεων και τη δίνει στα παιδιά του Λος, και ο Ορκ είναι ο μόνος που μπορεί να την καταστρέψει.

Νεύτων: Πρόκειται για την προσωποποίηση του ανθρώπου που περιορίζεται από τη λογική. Ο ποιητής του 18^{ου} αιώνα *Alexander Pope* έγραψε ένα σατιρικό επιτύμβιο για τον Νεύτωνα:

*'Nature and Nature's laws lay hid in night
God said Let Newton be! And all was light'.*

*(Οι φύση κι οι νόμοι της κείτονταν κρυμμένοι μεσ' στη νύχτα
Ο Θεός είπε Γενηθήτω Νεύτων! Κι όλα έγιναν φως.)*

Αυτό δείχνει το σεβασμό των ανθρώπων της εποχής για το μεγάλο φιλόσοφο. Ο *Newton* είχε εξηγήσει με επιτυχία τη λειτουργία του φυσικού σύμπαντος. Όμως για τον *Blake* αυτό δεν αρκούσε: Ο *Newton* είχε παραλείψει από τις θεωρίες του το Θεό, όπως επίσης και όλα εκείνα τα σημαντικά συναισθηματικά και πνευματικά στοιχεία, τα οποία δεν είναι μετρήσιμα. Ο *Blake* υποστήριζε ότι ο ίδιος είχε «τετραπλή όραση», ενώ ο *Newton* με την «μονοδιάστατη του όραση» ήταν σαν κοιμισμένος. Για τον *Blake*, οι *Newton*, *Bacon* και *Locke*, με την έμφαση που έδιναν στη λογική, δεν ήταν τίποτε παραπάνω παρά «οι τρεις μεγάλοι διδάσκαλοι του αθεϊσμού ή του δόγματος του Σατανά.»

Στο παραπάνω εκτύπωμα του 1795 ο *Newton* εμφανίζεται να σχεδιάζει με ένα διαβήτη. Ο διαβήτης αποτελεί παραδοσιακό έμβλημα του Θεού, «αρχιτέκτονα του σύμπαντος», παρατηρούμε όμως ότι η εικόνα προχωρεί από την πληθωρικότητα και το χρώμα στο αριστερό προς τη στειρότητα και τη μαυρίλα στο δεξιό. Κατά τον *Blake* ο *Newton* δεν φέρνει φως αλλά νύχτα (*brings not light, but night.*)

Ορκ: *Είναι η προσωποποίηση του επαναστατικού πνεύματος. Στο έργο «Αμερική: Μια Προφητεία», ο Ορκ περιγράφεται ως ο «Εραστής της Αγρίας Επανάστασης» και παραβάτης του Νόμου του Θεού. Συμβολίζει το πνεύμα της επανάστασης και την αγάπη προς την ελευθερία, που προκάλεσε τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας στην Αμερική και τη Γαλλική Επανάσταση.*

Ο Ορκ εμφανίζεται σε τέσσερα από τα προφητικά βιβλία του Μπλέικ: *Αμερική, Ευρώπη, Το Βιβλίο του Γιουρίζεν* και *Οι Τέσσερις Ζόας*. Σε αντίθεση με τον Γιουρίζεν, το γενειοφόρο γέρο που παριστάνει το νόμο και την καταπίεση, ο Ορκ είναι ένας ρωμαλέος νεανίας, τριγυρισμένος από τις φωτιές του επαναστατικού πάθους και της ασίγαστης λαγνείας. Κατά τον *Foster Damon* (βλ. βιβλιογραφία) το

όνομα «Ορκ» προέρχεται είτε από το λατινικό Cor (=καρδιά) ή από την Orca, που σημαίνει «φάλαινα».

Ο Ορκ πρωτοεμφανίζεται στο Πρώτο Βιβλίο του Ουρίζεν:

*Κουλουριασμένο μέσα στη μήτρα της Ενιθάρμον
Το ερπετό μεγάλωνε, βγάζοντας τα λέπια του
Με οξείς πόνους οι συριγμοί άρχισαν
Για αλλάζουν σε κραυγή που δυνάμωνε:
Πολλή θλίψη κι αποτρόπαιοι σπασμοί
Πολλές μορφές ψαριού, πουλιού & θηρίου
Γέννησαν μια μορφή Παιδιού
Εκεί που πριν βρισκόταν το σκουλήκι.*

Στο στίχο 43, αποκαλείται «ανθρώπινη σκιά» και «ονόμασαν το παιδί Ορκ, μεγάλωσε και τράφηκε με το γάλα της Ενιθάρμον.» Έτσι εδώ ο Ορκ δεν είναι άνθρωπος, αλλά η αναπαράσταση από κάτι ανθρώπινο. Κι αυτό είναι η λαχτάρα για την ελευθερία, το πνεύμα της επανάστασης που καίει μέσα σε κάθε άνθρωπο. Ο Πατέρας του Λος, τον πηγαίνει τότε στην κορυφή ενός βουνού:

*“4. Πήραν τον Ορκ σε μια βουνορφή
Ω! Πώς θρήνησε η Ενιθάρμον
Έδεσαν τα νερά του μέλη στο βράχο
Με την αλυσίδα της Ζήλειας
Κάτω απ’ τη θανατερή σκιά του Ουρίζεν.”*

Ο Λος αλυσόδεσε τον Ορκ, το αντίθετο του Ουρίζεν: Έπρεπε να είναι και δυο φυλακισμένοι, ώστε να μην καταλυθεί η ισορροπία στον κόσμο.

Στην «Αμερική» ο Ορκ μιλάει σε ένα «ακατανόμαστο θήλυ», που στην ουσία είναι η Ούθουν:

*“Σκοτεινή παρθένα, είπ’ ο δασύτριχος νεανίας,
Καθώς αλυσοδομένος χάμω ξεφεύγω απ’ τις σπηλιές τούτες,
σαν μου φέρνεις τροφή*

Κραυγάζω τη χαρά μου: και τα κόκκινα μάτια μου αναζητούν την όψη σου

(“Αμερική”)

Εδώ ο Ορκ σπάζει τα δεσμά του:

*Σιωπηλοί σαν έρωτας απελπισμένοι και δυνατοί σαν τη ζήλια,
Οι δασύτριχοι ώμοι σπάζουν τους κρίκους, ελεύθεροι οι πύρινοι καρποί·
Απ’ τα θεσπέσια λαγόνια άρπαξε τη λαχανιαστή μήτρα που πάλευε·
Τον γέμισε χαρά: αυτή παραμέρισε τα νέφη της & χαμογέλασε με χαμόγελο — πρωτογέννητο.*

Αν η Ούθουν είναι «η τρυφερή ψυχή της Αμερικής», τότε ο Ορκ, ότι κι αν είναι, ενώνεται μαζί της. Στην αρχή ο Ορκ είναι δεμένος με αλυσίδες, επειδή η Αμερική βρίσκεται ακόμη υπό τον έλεγχο της Αγγλίας. Όταν ενώνεται με την Ούθουν, η Αμερική αγκαλιάζει την επανάσταση. Το πνεύμα του Ορκ μπαίνει μέσα στους Αμερικανούς επαναστάτες..

*Βαριόθυμες φωτιές πάν’ απ’ τον Ατλαντικό φέγγουν στην ακτή της Αμερικής:
Τρυπώντας τις ψυχές πολεμιστών, που υψώνονται στη σιωπηλή νύχτα,
Ο Ουάσιγκτον, ο Φραγκλίνος, ο Πέιν & ο Γουάρεν, ο Χάνκοκ & ο Γκριν,
Συναντιούνται στην ακτή που λάμπει όλο αίμα από το φλογερό Πρίγκηπα του Άλβιον.*

Οι άντρες αυτοί εμφανίζονται στο ποίημα μόνο μετά την ολοκλήρωση της σχέσης της Ούθουν με τον Ορκ. Ο Άλβιον, ένας άλλος χαρακτήρας, παριστάνει την Αγγλία, και ο «φλογερός πρίγκηπας» είναι ο Βασιλιάς της Αγγλίας. Επί πλέον ο Ορκ ενισχύει στη συνέχεια την ιδέα ότι ενυπάρχει στους ανθρώπους αυτούς. Κατά την έκφρασή του:

“Ηχείστε! Ηχείστε! Δυνατές πολεμικές μου σάλπιγγες, & ζυπήσητε τους Δέκα Τρεις μου Αγγέλους!”

Οι δέκα τρεις άγγελοι του Ορκ είναι οι δέκα τρεις αποικίες που επαναστάτησαν κατά της μητρόπολης Αγγλίας. Κερδίζουν την ανεξαρτησία τους, ο άγγελος του Άλβιον θρηνεί και το έργο του Ορκ ολοκληρώνεται.

Το ερώτημα είναι πια, αν οι ιδέες του *Blake* μπορούν να προσφέρουν λύσεις στα προβλήματα του σημερινού κόσμου. Η απάντηση πρέπει να είναι θετική. Όπως και στην εποχή του *Blake* και της Βιομηχανικής Επανάστασης και σε πολύ μεγαλύτερη, σχεδόν απόλυτη, κλίμακα ζούμε στην εποχή μιας παγκοσμιοποίησης που στηρίζεται στην επανάσταση της Πληροφορικής, υπάρχει μια ανάλογης παγκοσμιοποίησης υψηλή τάξη καπιταλιστών που εκμεταλλεύονται τους λαούς κατέχοντας υπέρμετρη στρατιωτική ισχύ, ενώ στο κοινωνικό επίπεδο, οι τρόποι χειραγώγησης του ατόμου μέσα από τα ΜΜΕ έχουν γίνει απόλυτα αποτελεσματικοί. Ο θρησκευτικός φανατισμός στηρίζει όλες αυτές τις καταστάσεις. Ο *Blake* έζησε σε μια εποχή που ο Ντεϊσμός⁹, μια πίστη που απέκλειε οποιαδήποτε δυνατότητα άμεσης εμπειρίας του Θεού, είχε καταλάβει τη διάνοια των πλέον νουνεχών ατόμων της Δύσης. Εμείς ζούμε σε μια εποχή αμφιβολίας, αναζήτησης, απόρριψης της παραδοσιακής δογματικής θρησκείας και μιας επιστήμης χωρίς μυστική εμπειρία. Ίσως το όραμα του *Blake*, μιας δηλ. προσωπικής μυθολογίας και θρησκείας που κινητοποιεί το άτομο, μπορεί να προσφέρει στην κοινωνία μας όσα και στο *Blake*.

Η καταλυτικά θυελλώδης και συχνά μεγαλειώδης ποίηση που περιέχεται στα λεγόμενα προφητικά βιβλία του *Blake* υποδηλώνει τη διαβίου ανησυχία του να απελευθερώσει τη φυσική του ενέργεια από «τα χαλκευμένα από το νου δεσμά»s της λογικής, του νόμου και της οργανωμένης θρησκείας. Μέσα στο μύθο που δημιουργήσε γίνεται μια τρομερή μάχη τόσο μέσα στην ιστορία όσο και μέσα στην ανθρώπινη ψυχή. Οι ανταγωνιζόμενες μορφές προσωποποιούνται ως συμβολικές μορφές, όπως ο Ουρίζεν, που είναι ο Ιεχωβάς της λογικής, ο Λος, η απεικόνιση του Ιησού και ο Ορκ, το πνεύμα της επανάστασης στον άνθρωπο. Η ιστορία είναι περίπλοκη και βαθιά. Η θέση του *Blake* είναι: “Ότι είναι μεγαλειώδες φαίνεται σκοτεινό στους αδύναμους ανθρώπους. Αυτό που είναι ξεκάθαρο στον ηλίθιο δεν αξίζει την προσοχή μου.”

Τέλος, για να σταθούμε και μέσα στο πλαίσιο που σήμερα μας ενδιαφέρει, δηλ. τη μετάφραση, είναι φανερά τα προβλήματα που εμφανίζει στην περίπτωση του *Blake*. Πρώτα από όλα, αν δεχτούμε τη μυστική του υπόσταση, η γλώσσα των μυστικών δεν μπορεί να αποδοθεί στην κοινή γλώσσα: Γλώσσα των μυστικών είναι η σιγή. Ο τρόπος προσέγγισης της είναι με αλληγορίες και σύμβολα, που πάλι στους μνημένους απευθύνονται, όμως μπορούν να ξυπνήσουν συναισθήματα σε όσους έχουν την προδιάθεση. Έτσι η βαθιά γνώση της μυθολογίας του *Blake*, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την οποιαδήποτε απόπειρα μετάφρασής του, ακόμη και στα πιο απλά του ποιήματα. Τέλος απαραίτητη είναι η σύλληψη της ίδιας του της φιλοσοφίας και της απόλυτης άποψής του για την ελευθερία και την απελευθέρωση του ατόμου από τα κάθε είδους δεσμά. Όχι απλά τα φυσικά αλλά κύρια από τα «χαλκευμένα από το νου δεσμά», που είναι και τα χειρότερα και αποτελούν το μεγαλύτερο πρόβλημα του σημερινού ανθρώπου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. G. Keynes, ed. complete writings (rev. ed. 1966); his letters, ed. by G. Keynes (2d ed. 1968); his notebook, ed. by D. V. Erdman (1973); biographies by M. Wilson, ed. by G. Keynes (3d ed. 1971) and P. Ackroyd (1996); studies by K. J. Raine (2 vol., 1968), D. V. Erdman (2d ed. 1969), G. Keynes (2d ed. 1971), D. G. Gillham (1973), D. Wagenknecht (1973), A. K. Mellor (1974), G. E. Bentley, ed. (1975), and J. Witke (1986);
2. N. Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (1947);
3. A. Blunt, *The Art of William Blake* (1959);
4. D. V. Erdman and J. E. Grant, ed., *Blake's Visionary Forms Dramatic* (1970); R. J. Bertholf and A. S. Levitt, ed., *William Blake and the Moderns* (1982).
5. Blake, William. "London" in *"The Norton Anthology: World Masterpieces, Expanded Edition, Volume 2."* General Ed. Maynard Mack. New York: Norton, 1995.
6. "Declaration of Independence." *Barron's Concise Students Encyclopaedia*, 1993.
7. Frye, Northrop: *"Fearful Symmetry: A Study of William Blake"*, Boston: Beacon Press, 1967.
8. Keynes, Geoffrey, ed. *The Complete Works of William Blake*, as quoted in *"A Blake Dictionary: The Ideas abs Symbols of William Blake"*, New York:

- Dutton, 1971.
9. Mack, Maynard, General Editor. "William Blake" in "The Norton Anthology: World Masterpieces: Expanded Edition, Volume 2", General Ed. Maynard Mack. New York: Norton, 1995.
 10. Appelbaum, Stanley. Introduction to "English Romantic Poetry An Anthology" Mineola: Dover, 1996.
 11. William Blake, "Proverbs of Hell" in "English Romantic Poetry An Anthology", Ed. Stanley Appelbaum. Mineola: Dover, 1996.
 12. Hamlyn R. and Phillips M., William Blake with Introductory essays by P. Ackroyd and M. Buttler, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York 2000.
 13. William Blake, The Complete Illuminated Books, Thames & Hudson London, 2000
 14. William Blake, Kunst um 1800, UK, Prestel Verlag, München, Germany 1975.
 15. Northrom Frye, Fearful Symmetry, A study of William Blake, Princeton University Press, 1947, reprinted.1990.
 16. Blake, Complete Poetry and Prose, Geoffrey Keynes, Editor, The Nonsuch Library, London 1975.
 17. S. Foster Damon, A Blake Dictionary University Press of New England, Hanover and London, 1971, reprinted 1988.
 18. William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, Dover Publications Inc., New York, 1994.
 19. William Blake, Songs of Innocence, Dover Publications Inc., New York, 1971.
 20. William Blake, Songs of Experience, Dover Publications Inc., New York, 1984.
 21. William Blake, The Book of Urizen, Dover Publications Inc., New York, 1997.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Cowper, William* (1731-1800), Από του πιο πολυδιαβασμένου Άγγλου ποιητές της εποχής του, που επηρέασε βαθιά την ποίηση για τη φύση του 18^{ου} αιώνα. Ο *Cowper* έγραψε για τις χαρές και τις λύπες της καθημερινής ζωής και του άρεσε να περιγράφει φράκτες, χαντάκια, ποτάμια, θημωνιές και λαγούς. Η συμπάθειά του προς τα πράγματα αυτά του δημιούργησε κατανόηση για τους φτωχούς και τους κατατρεγμένους. Η συγκριτικά απλή γλώσσα του τον κάνει να φαίνεται σαν επαναστάτης ενάντια στον στίχο του 19^{ου} αιώνα και σαν προάγγελος των *Robert Burns*, *William Wordsworth* και *Samuel Taylor Coleridge*.
2. *John Milton* (1608-1674) Ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές της αγγλικής γλώσσας, διακεκριμένος ιστορικός, διανοούμενος, φυλλαδιογράφος και κρατικός λειτουργός για τους Κοινοβουλευτικούς και την Κοινοπολι-

τεία των Πουριτανών. Μεταξύ των Άγγλων ποιητών ο *Milton* κατατάσσεται μόλις δεύτερος μετά τον *Shakespeare*. Τα έργα του και η επίδρασή του αποτελούν σημαντικό μέρος της αγγλικής λογοτεχνίας, της κουλτούρας και της φιλελεύθερης σκέψης. Είναι κύρια γνωστός για τον «Χαμένο Παράδεισο» (*Paradise Lost*), που θεωρείται γενικά ως το μέγιστο επικό ποίημα στην αγγλική γλώσσα. Όμως τα έργα πρόζας του *Milton*, είναι επίσης σπουδαία ως πολύτιμη ερμηνεία της πουριτανικής επανάστασης και κατέχουν σημαντική θέση στη σύγχρονη ιστορία της πολιτικής και θρησκευτικής σκέψης.

3. *Swedenborg Emanuel* (1688–1772), Σουηδός επιστήμονας, θεολόγος και μυστικός. Ανέπτυξε δικό του θρησκευτικό σύστημα, συχνά καλούμενο *Swedenborgianism*, ενσωματωμένο στην Εκκλησία της Νέας Ιερουσαλήμ, που ιδρύθηκε λίγα χρόνια μετά το θάνατό του. Πατέρας του ήταν ο Επίσκοπος *Swedberg*, Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της *Uppsala*. Το όνομα άλλαξε σε *Swedenborg* όταν η οικογένεια έλαβε τίτλο ευγενείας το 1719. Ο *Emanuel* ταξίδεψε πολύ και το 1716 έγινε πραγματογνώμονας στο Βασιλικό Κολέγιο Μεταλλείων (*Royal College of Mines*). Οι ικανότητές του στην επιστήμη του Μηχανικού τον έκαναν ευρύτατα γνωστό. Πήρε ενεργό μέρος στις εργασίες της Βουλής των Ευγενών, όπου αποδείχθηκε φλογερός μεταρρυθμιστής. Το 1734 άρχισαν να εμφανίζονται πολλές επισημονικές εργασίες του. Η πρώτη, τα *Principia*, ήταν μια απόπειρα φιλοσοφικής διερεύνησης του συστήματος του κόσμου. Μελέτησε σχεδόν κάθε περιοχή επιστημονικής έρευνας και έγραψε πάρα πολλά, προβλέποντας σε πολλές περιπτώσεις μεταγενέστερες εφευρέσεις και ανακαλύψεις. Οι μελέτες του πάνω στον άνθρωπο και το ζωικό βασίλειο, στον ανθρώπινο εγκέφαλο και την ψυχολογία δημοσιεύθηκαν πριν το 1747, έτος κατά το οποίο παρατηρήθηκε από τη θέση του και αφιερώθηκε στο διαλογισμό πάνω σε πνευματικά θέματα., ιδιαίτερα στο να καταστήσει σαφή στην ανθρωπότητα τις αληθινά εσωτερικές φιλοσοφικές αρχές του θείου Λόγου, όπως ισχυρίζονταν ότι του είχαν αποκαλυφθεί μέσα από άμεση σύλληψη του πνευματικού κόσμου, αφού «του είχαν ανοιχθεί τα ουράνια» το 1745. Τα οράματα και η επικοινωνία με πνεύματα και αγγέλους τον προετοίμασαν για τη δημιουργία των διδασκαλιών αυτού που ονόμασε Νέα Εκκλησία, τα εγκαίνια της οποίας πίστευε ότι θα λάβαιναν χώρα το 1757 μαζί με τη δεύτερη έλευση του Χριστού. Ισχυρίζονταν ότι είχε λάβει από τον ίδιο τον Κύριο την αληθή ερμηνεία των Γραφών.
4. *Boehme* ή *Böhme*, *Jakob* (1575–1624), Γερμανός μυστικός και θεολόγος, τσαγκάρης από το *Görlitz* και μελετητής της Βίβλου επηρεασμένος από τον Παράκελσο. Στα σημαντικότερα έργα του *De signatura rerum* (*Η υπογραφή των πάντων*, 1912) and *Mysterium magnum* (*Μέγα Μυστήριο*) ο *Boehme* περιγράφει το Θεό σαν την άβυσσο, το τίποτε και τα πάντα, τα

πρωταρχικά βάθη, από τα οποία η δημιουργική θέληση παλεύει για να βρει υπόσταση και αυτοσυνείδηση. Το κακό είναι αποτέλεσμα της προσπάθειας των επί μέρους συστατικών της θεότητας να γίνουν το όλο. Η διαμάχη προκύπτει καθώς ο άνθρωπος και η φύση αγωνίζονται να φθάσουν το Θεό, ο οποίος περιέχει όλες τις αντιθετικές αρχές. Ο *Boehme* επηρέασε βαθιά τις φιλοσοφίες των *Baader*, *Schelling*, *Hegel* και *Schopenhauer*. Ο *Boehme* ισχυρίζονταν πως κατείχε τη θεία αποκάλυψη και είχε πολλούς οπαδούς στη Γερμανία και την Ολλανδία. Επίσης και στην Αγγλία, όπου πολλοί οπαδοί του απορροφήθηκαν αργότερα από τους *Κουάκερους* ή την *Εταιρεία των Φίλων*, που πίστευαν βασικά ότι η θεία αποκάλυψη είναι άμεση και προσωπική και πως ο καθένας μπορεί να συλλάβει το λόγο του Θεού στην ψυχή του.

5. *John Locke* (1632-1704) Άγγλος φιλόσοφος πρωταγωνιστής της εισαγωγής του Διαφωτισμού στην Αγγλία και τη Γαλλία, από τους εμπνευστές του Συντάγματος των ΗΠΑ και συγγραφέας, μεταξύ άλλων του «*An Essay Concerning Human Understanding*» (Δοκίμιο που αφορά στην ανθρώπινη κατανόηση), που περιλάμβανε και τη «νέα επιστήμη» των ημερών του, δηλ. τη σύγχρονη επιστήμη.
6. *Benjamin Franklin* (1706-1790) Αμερικανός τυπογράφος και εκδότης, συγγραφέας, εφευρέτης και επιστήμονας, και διπλωμάτης. Ο *Franklin*, μετά τον *George Washington* ίσως ο πιο διάσημος Αμερικανός του 18^{ου} αιώνα, το 1757 είχε ήδη αποκτήσει μια μικρή περιουσία, καθιέρωσε το φτωχό *Ριχάρδο (Poor Richard)* του *αλμανάκ* που εξέδιδε (γραμμένο με το ψευδώνυμο *Richard Saunders*) ως μαντείο για το πώς να πας μπροστά στον κόσμο, και έγινε ευρύτερα γνωστός στους επιστημονικούς κύκλους της Ευρώπης για τις αναφορές του επί των ηλεκτρικών πειραμάτων και των θεωριών του. Επί πλέον, ήταν τότε στην αρχή μιας μακράς σταδιοδρομίας πολιτικού, κατά τη διάρκεια της οποίας ήταν ο κύριος διαπραγματευτής για τις βρετανικές αποικίες κατά τις συζητήσεις τους με τους υπουργούς του βασιλιά σχετικά με την αυτοκυβέρνησή τους και συμμετέχε στη συγγραφή της Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας, στην εξασφάλιση οικονομικής και στρατιωτικής βοήθειας από τη Γαλλία κατά την Αμερικανική Επανάσταση, τη διαπραγμάτευση συμφώνου με το οποίο η *Μεγ. Βρετανία* αναγνώριζε τις 13 πρώην αποικίες της ως κυρίαρχο κράτος, και τη δημιουργία συνταγματικού πλαισίου, που για περισσότερο από δυο αιώνες υπήρξε ο θεμελιώδης νόμος των ΗΠΑ.
7. *Thomas Paine* (1737-1809) Αγγλο-αμερικανός συγγραφέας και πολιτικός φυλλαδιογράφος, του οποίου τα έργα «*Common Sense*» (Κοινή λογική) και «*Crisis*» είχαν σπουδαία επίδραση πάνω στην Αμερικανική Επανάσταση. Άλλα έργα του που συνέβαλαν στην αναγνώρισή του ως έναν από τους μεγαλύτερους πολιτικούς προπαγανδιστές στην ιστορία ήταν

«*Rights of Man*» (Δικαιώματα του ανθρώπου), μια υπεράσπιση της Γαλλικής Επανάστασης και των δημοκρατικών αρχών και «*The Age of Reason*» (Η εποχή του Ορθολογισμού), μια θεώρηση της θέσης της θρησκείας στην κοινωνία.

8. Αυτό θυμίζει έντονα τα θεμελιώδη δικαιώματα του ανθρώπου όπως υιοθετήθηκαν στην Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας των ΗΠΑ, όπου δηλώνεται ότι «όλοι οι άνθρωποι γεννιούνται ίσοι, προικισμένοι από το Δημιουργό τους με ορισμένα αναπαλλοτρίωτα δικαιώματα» (Διακ. 10-20).
9. Ντεϊσμός: Φιλοσοφία που άνθισε κατά τους 17^ο και 18^ο αιώνες, ιδιαίτερα στην Αγγλία, υπέρμαχος μιας ορθολογικής θρησκείας (που αποκαλείται και «φυσική φιλοσοφία») και ασκούσε κριτική στα υπερφυσικά ή μη ορθολογικά στοιχεία της ιουδαϊκής και της χριστιανικής παράδοσης. Οι ντεϊστές προσπάθησαν πολύ να επηρεάσουν το κλίμα των διανοουμένων της Ευρώπης του 18^{ου} αιώνα. Η έμφασή που έδιναν στον ορθολογισμό και η αντίθεσή τους προς το φανατισμό και τη μισαλλοδοξία επηρέασαν βαθιά τους Άγγλους φιλοσόφους *John Locke* και *David Hume*. Στη Γαλλία ο Βολταίρος έγινε ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος του ντεϊσμού και εντατικοποίησε την ορθολογική κριτική των προκατόχων του για τις Γραφές. Ο Ντεϊσμός είχε επίσης επίδραση στην Αμερική του τέλους του 18^{ου} αιώνα, όπου οι *Benjamin Franklin*, *Thomas Jefferson* και *George Washington* είχαν ντεϊστικές απόψεις. Οι πλέον φλογεροί υπέρμαχοι του ντεϊσμού ήταν οι *Ethan Allen* και *Thomas Paine*. Ο ντεϊσμός στην Ευρώπη και την Αμερική έπαιξε σημαντικό ρόλο, τόσο εκθέτοντας την παραδοσιακή θρησκεία σε ορθολογική κριτική, όσο και ενθαρρύνοντας την ανάπτυξη της ορθολογικής φιλοσοφίας.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ

Η μετάφραση ως γλωσσοπαίγνιο

Σύμφωνα με τον Βιτγκενστάιν του *Tractatus*, επειδή α.) ο άνθρωπος έχει την ικανότητα να φτιάχνει γλώσσες, δια των οποίων είναι σε θέση να εκφράζει πάσα έννοια, χωρίς να έχει καν ιδέα περί του τρόπου, με τον οποίο η καθεμιά λέξη χωριστά σημαίνει, και περί του τί όντως σημαίνει, β.) η σκέψη είναι η λογική και διαθέτουσα έννοια πρότασης¹, γ.) η λογική της γλώσσας είναι ανθρωπίνως αδύνατο να εξαχθεί απ' ευθείας και αμέσως από την ίδια τη γλώσσα², και δ.) το σύνολο των προτάσεων είναι η γλώσσα³, γι' αυτό και η μετάφραση από μία γλώσσα σε μian άλλη δεν διεκτελείται δια μεταφράσεως (κατ' ουσίαν: δια μετατοπίσεως) της καθεμιάς πρότασης χωριστά από τη μία γλώσσα σε μια πρόταση της άλλης γλώσσας. Οι προτάσεις δεν μεταφράζονται· εκείνο που μεταφράζεται είναι τα συστατικά στοιχεία της πρότασης (*Satzbestandteile*)⁴.

Για να φθάσει ο Βιτγκενστάιν σε αυτή τη διατύπωση, ξεκίνησε από τη θέση ότι η πρόταση αποτελεί εικόνα της πραγματικότητας (*Bild der Wirklichkeit*), και δη υπόδειγμα της πραγματικότητας (*Modell der Wirklichkeit*) κατά τον τρόπο που εμείς σκεπτόμαστε την πραγματικότητα⁵. Η πρόταση αποτελεί εικόνα της πραγματικότητας, επειδή γνωρίζουμε την κατάσταση πραγμάτων, που φανερώνει, όταν καταλαβαίνουμε την πρόταση· την δε πρόταση την καταλαβαίνουμε, χωρίς να μας έχει εξηγηθεί η έννοιά της, διότι η πρόταση *δειχνει* την έννοιά της⁶. Η πρόταση, επί πλέον, δείχνει πώς είναι, όταν είναι αληθής· διότι τότε λέει ότι είναι έτσι και έτσι και όχι κάπως αλλιώς. Επειδή, ως εκ τούτου, η πραγματικότητα πρέπει να προσδιορίζεται συγκεκριμένα μέσω των προτάσεων με ναι ή με όχι, είναι ανάγκη να περιγράφεται εντελώς από τις τελευταίες. Η πρόταση αποτελεί περιγραφή πραγματικής κατάστασης⁷: με τον ίδιο τρόπο που η περιγραφή ενός αντικειμένου γίνεται επί τη βάση των εξωτερικών του ιδιοτήτων, έτσι και οι προτάσεις περιγράφουν την πραγματικότητα σύμφωνα με τις εσωτερικές της ιδιότητες. Η καθεμιά πρόταση έρχεται αυτόνομη, με τη βοήθεια δε ενός λογικού ιστού (*eines logischen Gerüstes*) δομεί κόσμο· γι' αυτόν δε ακριβώς το λόγο μπορούμε να δούμε στην πρόταση πώς είναι και πώς φέρεται το Λογικό,

όταν είναι αληθές· γιατί ακόμα και από μία εσφαλμένη πρόταση, μπορούμε να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα. “Κατανοώ μία πρόταση” σημαίνει, άρα, ότι γνωρίζω περί τίνος πρόκειται, όταν η εν λόγω πρόταση είναι αληθής· και την κατανοώ όντως, όταν κατανοώ τα συστατικά της μέρη. Γιαυτό και εκείνο που μεταφράζεται δεν είναι η πρόταση, αλλά τα συστατικά στοιχεία της πρότασης⁸. Τα λεξικά, όπως επισημαίνει ο Βιτγκενστάιν, “μεταχειρίζονται όλα τα μέρη του λόγου το ίδιο, καθώς δεν μεταφράζουν μόνο ουσιαστικά, αλλά και επίθετα, και ρήματα και συνδέσμους κ.λπ. Η γλώσσα έρχεται και ντύνει τις σκέψεις· και όχι απλώς τις ντύνει, αλλά και τις μεταμφιέζει, και μάλιστα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μην μπορούμε από την εξωτερική μορφή του ενδύματός τους να καταλάβουμε πώς είναι η μορφή της επενδεδυμένης σκέψης· και τούτο, διότι η εξωτερική μορφή του ενδύματος έχει φτιαχτεί για να υπηρετεί σκοπούς εντελώς άλλους από τους σχετικούς με την αναγνώριση του σχήματος και της μορφής του σώματος”⁹.

Και ενώ σε ό,τι αφορά τη μετάφραση και τη θεωρία της οι παραπάνω προτάσεις θα αρκούσαν για να διαθέτει και να χρησιμοποιεί ο μετά λόγου γνώσεως ενεργών μεταφραστής την υπερευαίσθητη εκείνη πυξίδα, που θα τον προσανατολίζει πάντα προς το νόημα, η αναπτυγμένη συνολική απόψη του Βιτγκενστάιν για τα όρια της γλώσσας τού δίνει μεν μιαν εντυπωσιακά ευκρινή αποτύπωση, μιαν αποτύπωση, όμως, που συντελεί ευθέως στη σύγχυση των πραγμάτων, έτσι ώστε το νόημα να είναι όχι το από τον συγγραφέα του πρωτοτύπου ηθελημένο, αλλά το από τον ίδιον εκάστοτε ηθελημένο νόημα. Μία προτασική εικόνα πρέπει, σύμφωνα με την ανάλυσή του, να περιέχει οπωσδήποτε τον ίδιον ακριβώς αριθμό στοιχείων που περιέχει και η κατάσταση, την οποία απεικονίζει· το σύνολο των προτάσεων και το σύνολο των πιθανών καταστάσεων στον κόσμο πρέπει, πέραν τούτου, να έχουν την ίδια λογική μορφή (logische Form), που να μεν αποτελεί ταυτοχρόνως και τη μορφή της απεικόνισης και τη μορφή της πραγματικότητας¹⁰, πλην όμως η κοινή αυτή για τη γλώσσα και την πραγματικότητα λογική μορφή είναι εντελώς αδύνατον να απεικονιστεί. Οι προτάσεις (Sätze) να μεν αποτελούν συναρτήσεις των εκφράσεων (ή συμβόλων) που περιέχουν¹¹, να μεν ορίζουν έναν τόπο στο χώρο της Λογικής¹², να μεν απεικονίζουν το σύνολο της πραγματικότητας¹³, πλην όμως δεν μπορούν να απεικονί-

σουν αυτό που πρέπει να έχουν κοινό με την πραγματικότητα, προκειμένου να την απεικονίσουν: τη *λογική μορφή* δηλονότι.

Το σύνολο των προτάσεων είναι, όπως ήδη ελέχθη, η γλώσσα. Επειδή ό,τι μπορεί να λεχθεί, μπορεί να λεχθεί μόνο μέσω μιας πρότασης, κατόπιν τούτου τίποτε από όσα είναι απαραίτητα για την κατανόηση του συνόλου των προτάσεων δεν μπορεί να λεχθεί. Υπάρχουν, βεβαίως, και άλλα πράγματα που δεν μπορούν να απεικονισθούν, ήτοι να λεχθούν: η ανογκαία και απαράγραπτη ύπαρξη απλών στοιχείων της πραγματικότητας, η ύπαρξη της σκέψης, η ύπαρξη της βούλησης, η ύπαρξη απόλυτης αξίας. Τα πράγματα αυτά δεν είναι απλώς άρρητα· είναι εντελώς ασύλληπτα, καθόσον τα όρια της γλώσσας αποτελούν ταυτόχρονα και όρια της σκέψης. Η δραματική διαπίστωση ότι υπάρχουν όντως άρρητα πράγματα είναι κάτι που ούτε να λεχθεί ούτε να συλληφθεί δύναται. Το μόνο που μπορεί να κάνει η πρόταση αυτή, είναι να φωτίζει· και να μην η πρόταση αυτή φωτίζει, δεν παύει, ωστόσο, να αποτελεί πρόταση κενή νοήματος· ως τοιαύτη δε πρέπει να απορριφθεί. Γιαυτό και η υπ' αριθμόν 7 και ακροτελεύτια πρόταση του *Tractatus Logico-Philosophicus*, σύμφωνα με την οποία “για ό,τι δεν μπορούμε να ομιλούμε, πρέπει να σιωπάμε”¹⁴, δεν είναι για κανέναν και για τίποτε αυτονόητη, καθώς αρθρώνει μια βαθύτατη μεταφυσική διατύπωση, με την οποία ο μέγας λογικός, που σε όλες του τις περί το νόημα και την γλώσσα μελέτες αναζητούσε εναγωνίως das erlösende Wort, το λυτρωτικό λόγο, και που επρέσβευε ότι η άπειρη ποικιλία των ειδών και των τρόπων χρήσεως της γλώσσας είναι εν τοις πράγμασι παραπλανητική, αποπειράται, αφού πρώτα “τρυπώσει” με πανουργία μέσα στη δεδομένη ποικιλία και ανακαλύψει την ενοποιητική ουσία που συνέχει τα είδη και τους τρόπους της γλώσσας, να μας μεταδώσει το άρρητο και ασύλληπτο αξίωμα ότι όντως υπάρχει ένας χώρος, για τον οποίο δεν μπορούμε να μιλήσουμε, επειδή στερείται νοήματος. Ευλόγως δε, κατ’ αυτόν, τον οριακό χώρο εκείνον δεν μπορούμε να τον “μεταφράσουμε”.

Σύμφωνα με τον Βιτγκενστάιν των *Φιλοσοφικών Έρευνών* η αποκρυστάλλωση του νοήματος επιτελείται, στο πεδίο της χρησιμοποίησης των λέξεων και μόνο με τον τρόπο, με τον οποίο οι άνθρωποι μεταχειρίζονται τη γλώσσα και επεξεργάζονται, δηλαδή “δουλεύουν”, τη γλώσσα στην καθημερινή συναλλαγή του λόγου και της επι-

κοινωνίας. Τα φιλοσοφικά προβλήματα προκύπτουν, οσάκις η γλώσσα γιορτάζει¹⁵, όταν δηλαδή “δουλεύει” λειτουργούσα ως *γλωσσοπαίγνιο* (*Sprachspiel*)¹⁶ μέσα στα πλαίσια της καθημερινής της εφαρμογής, όπου δεν έχει την πολυτέλεια να “επιστρέφει” στον εαυτό της, να “κλείνεται” εκεί μέσα και να “αναρωτιέται” με έκπληξη ποιό είναι το ειδικό νόημα που παράγεται από τη σύνδεση μιας λέξης με το εμπράγματο αντικείμενό της και ποιό είναι το εν γένει νόημά της ως γλώσσας. Μολονότι η περιγραφή των χρήσεων και των εφαρμογών της γλώσσας μέσα από τα διάφορα γλωσσοπαίγνια —ικανός αριθμός των οποίων απαριθμείται ενδεικτικά, στην δε απαρίθμηση αυτή περιλαμβάνεται και η μετάφραση από μια γλώσσα σε μιαν άλλη¹⁷— αποτελεί έργο της φιλοσοφικής έρευνας, ο Βιτγκενστάιν ελέγχοντας τις προοπτικές τους και περιγράφοντάς τα παρατηρεί μιαν αχλύ (*Dunst*): “η γενική έννοια της σημασίας των λέξεων περιβάλλει τη λειτουργία της γλώσσας με μιαν αχλύ που κάνει αδύνατη την καθαρή όραση”¹⁸. Αλλά και η έννοια “παιχνίδι” μοιάζει με “κοινημένη φωτογραφία”. Κινούμενη μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια¹⁹ δεν διατυπώνεται ως γενική έννοια, αλλά παραμένει μονίμως σε κατάσταση άρρητου ορισμού (*nicht ausgesprochene Definition*)²⁰ και φανερώνεται μόνο δια της χρήσεως παραδειγμάτων. Γιαυτό και η (όποιας μορφής) κατανόηση επισυμβαίνει μέσα σε μιαν ειδική ατμόσφαιρα (*besondere Atmosphäre*), ατμόσφαιρα της οποίας η υφή και ο χαρακτήρας κείται εντελώς πέραν πάσης περιγραφής²¹.

Η έννοια των γλωσσοπαιγνίων, όθεν, συναρτάται στενότερα με τη θεωρία της σημασίας ως χρήσης. Στον *Tractatus*, μολονότι δεν γίνεται πουθενά λόγος περί γλωσσοπαιγνίων, η σχέση σημασίας και χρήσης έχει διατυπωθεί, και δη στις θέσεις της τρίτης ενότητας, τις σχετικές με το “σημείο” και το “σύμβολο”. Σημείο είναι αυτό που είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε δια των αισθήσεων στο σύμβολο²², δύο δε διαφορετικά μεταξύ τους σύμβολα είναι δυνατόν να έχουν κοινό (ηχητικό, γραφικό κ.λπ.) σημείο²³. Προκειμένου να αναγνωρίσουμε το σύμβολο στο σημείο, πρέπει να προσέξουμε τις λογικές-σημασιολογικές του χρήσεις²⁴, με τις δε λογικοσυντακτικές του χρήσεις το σημείο ορίζει τη λογική του μορφή²⁵: άρα, σημείο άνευ χρήσεως στερείται σημασίας²⁶. Η χρήση μιας πρότασης ειδικότερα είναι η δύναμη της συναρτήσεως των συστατικών της στοιχείων και των στοιχείων ενός πραγματικού διεκτελούμενη εφαρμογή της ως εικό-

νας· μια σκέψη, μια λογική πρόταση ήτοι, αποτελεί πρόταση-σημείο (Satzzeichen) που εφαρμόζεται στον κόσμο²⁷. Στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* ο Βιτγκενστάιν αναπτύσσει εκτενώς και εμπειριστατομμένα, δια της αναφοράς του στα γλωσσοπαίγνια, τη θεωρία της σημασίας ως χρήσης ξεκινώντας από την αντίληψη ότι το οποιοδήποτε όνομα λειτουργεί ως όνομα μόνο μέσα σε ένα δεδομένο σύστημα γλωσσικών και εξωγλωσσικών δραστηριοτήτων.

Στον *Tractatus* ο Βιτγκενστάιν είχε “τσιτάρει” τον Frege: μόνο εντός του πλαισίου μιας πρότασης έχει ένα όνομα σημασία²⁸, στις *Φιλοσοφικές Παρατηρήσεις* σχολιάζει το παραπάνω τσιτάτο καταφεύγοντας στο παράδειγμα της ράβδου που χρησιμοποιείται ως μοχλός²⁹. Έστω και αν ο Βιτγκενστάιν στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* χρησιμοποίησε πλείστες όσες φορές παραδείγματα συγκρίσεως λέξεων και εργαλείων, επίτηδες απέφυγε να δώσει τη γενική έννοια του γλωσσοπαγιού· διότι η περί τα γλωσσοπαίγνια έρευνα δεν σχετίζεται κατά βάση με παιγνιώδεις πράξεις υπολογισμού (spiel-ähnlicher Kalkül), όπως ο πολλαπλασιασμός ή η διαίρεση, αλλά με την εκάστοτε χρήση τους. Το διαφορότροπο των παιγνιδιών αποτελεί για τον Βιτγκενστάιν την καταλληλότερη αναφορά-όχημα, για να μπορέσει να εκφράσει τις νέες του απόψεις περί διαφοράς και διαφορότητας της γλωσσικής χρήσης. Μολονότι η κατ’ επανάληψη επιχειρηθείσα σύγκριση της γλώσσας με το σκάκι τον είχε βοηθήσει να εξηγήσει πολλούς εκ των σκοπών της *Φιλοσοφικής Γραμματικής* του³⁰, τώρα πια έχει συνειδητοποιήσει αφ’ ενός ότι το σκάκι με τους αυστηρούς κανόνες, που το χαρακτηρίζουν, δεν είναι αντιπροσωπευτικό όλων των παιγνιδιών και αφ’ ετέρου ότι άλλα παιγνίδια, λιγότερο αυστηρά ως προς τους κανονισμούς τους, μπορούν να αποτελέσουν προσφορότερα μέσα συγκρίσεως με τη γλώσσα³¹, όπως λ.χ. τα παιγνίδια με μπάλλα, εκ των οποίων άλλα μεν προϋποθέτουν σκληρή άμικλα (όπως, π.χ., το ποδόσφαιρο, το κρίκετ, το τένις) και άλλα όχι (όπως, π.χ., το απλό πέταγμα της μπάλλας)³². Στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* ο Βιτγκενστάιν αμφισβητεί το ότι υφίσταται κάτι κοινό —διασκέδαση, άμικλα, κανονισμοί, επιδεξιότητα— ανάμεσα σε όλα τα παιγνίδια, δεχόμενος ότι το μόνο που υπάρχει, είναι ένα πολύπλοκο δίκτυο “οικογενειακών” ομοιοτήτων (“Familien”ähnlichkeiten) και αλληλοτεμνομένων σχέσεων (einander überschneidenden Beziehungen)³³. Το “παιγνίδι” μοιάζει με το νήμα που υφαίνεται ίνα

την ίνα³⁴, κάτι που έχει ήδη διατυπώσει θαυμάσια στο *Μπλε Βιβλίο* του: “Το πλοίο είναι δεμένο στην προκυμαία μ’ ένα παλαμάρι, το δε παλαμάρι αποτελείται από ίνες· η ισχύς του παλαμαριού δεν έγκειται, ωστόσο, στο ότι η καθεμιά ίνα ξεχωριστά ξεκινάει απ’ την αρχή και φτάνει ως το τέλος του παλαμαριού, αλλά στο ότι η καθεμιά ίνα ξεχωριστά πλέκεται με άγνωστο αριθμό άλλων ινών”³⁵.

Επειδή την εν λόγω ιδιότητα την έχουν από κοινού το “παιχνίδι” και η “γλώσσα”, ο Βιτγκενστάιν το μη πεπερασμένο εκείνο σύνολο στοιχείων, που αποτελούν οι διάφορες “γλώσσες-μινιατούρες”, το ονόμασε *γλωσσοπαίγνια*. Πάτημα για την επιλογή του αυτή τού έδωσαν και άλλες παρατηρήσεις. Ο ρόλος, αίφνης, των κανόνων τελέσεως των παιχνιδιών μοιάζει πολύ με τους γλωσσικούς κανόνες³⁶. Παίγνια και γλωσσοπαίγνια δεν υπηρετούν σκοπούς κείμενους έξω από αυτά τα ίδια, καθ’ όσον από μόνα τους αποτελούν αυτόνομες δραστηριότητες³⁷. Η σύγκριση, εν τούτοις, της γλώσσας με κάποιο παιχνίδι επ’ ουδενί έχει το νόημα ότι η γλώσσα είναι “αντικείμενο ευτελούς αξίας” ή αποτελεί ενασχόληση απλώς για να περνάει η ώρα· αντιθέτως, η ρηθείσα σύγκριση αποσκοπεί στο να συνδέσει την ομιλία της γλώσσας (das Sprechen der Sprache) με ένα ανοικτό πλήθος εξωγλωσσικών δραστηριοτήτων. Την ομιλία της γλώσσας, που αποτελεί συστατικό στοιχείο μιας κοινωνικής δραστηριότητας, έναν τρόπο του ζην εν κοινωνία, ο Βιτγκενστάιν την ονομάζει βιοτική μορφή (Lebensform)³⁸. διότι η γλώσσα συνδέεται με τη ζωή μας στο μέτρο, κατά το οποίο συμμετέχει στο παιχνίδι των γλωσσοπαιγνίων³⁹.

Ο Βιτγκενστάιν ενδιαφέρεται για τα γλωσσοπαίγνια και τα ερευνά, προκειμένου αφ’ ενός να ξεκαθαρίσει τις σημασίες των λέξεων και αφ’ ετέρου να χωρίσει την ήρα (τις ανοησίες / Unsinn) από το σιτάρι (τις έννοιες / Sinn). Στις τελευταίες αράδες του *Tractatus*, μολονότι είχε γράψει ότι η ορθή μέθοδος της Φιλοσοφίας συνίσταται στο να δείχθει στους μεταφυσικούς ότι σε συγκεκριμένα σημεία των προτάσεών τους δεν έχουν απονείμει καμμιά σημασία⁴⁰, δεν είχε υποδείξει τον τρόπο, με τον οποίον θα μπορούσε να συμβεί κάτι τέτοιο· στις *Φιλοσοφικές Έρευνες*, τώρα, δείχνει στους μεταφυσικούς ότι αυτό θα συμβεί, αν χρησιμοποιήσουν κάποια λέξη εκτός των πλαισίων του γλωσσοπαιγνίου που αποτελεί την πατρίδα της λέξης⁴¹. Διότι —και αυτό αποτελεί ύπατο αξίωμα για τον μετά λόγου γνώσεως ενεργούντα μεταφραστή— ακόμα και το απλούστερο σημείο, όπως,

π.χ., ένα όνομα, είναι όνομα μόνον όσο είναι εντός των πλαισίων κάποιου γλωσσοπαιγνίου· η σημασία ενός σημείου δεν είναι τίποτε άλλο παρ'ό το ρόλος που παίζει το σημείο αυτό σε ένα τέτοιο παιχνίδι⁴². Αυτό εννοούσε ο Frege —γράφει ο Βιτγκενστάιν—, όταν έλεγε ότι η λέξη έχει σημασία μόνο εν συνδυασμῶ προς κάτι άλλο⁴³.

Το γνωστότερο είδος φιλοσοφικής ανοησίας μάς διαβεβαιώνει ο Βιτγκενστάιν ότι δεν το συναντάμε, όταν μια λέξη χρησιμοποιείται εκτός των πλαισίων οποιουδήποτε γλωσσοπαιγνίου, αλλά όταν δεν χρησιμοποιείται στο σωστό γλωσσοπαίγνιο (κυρίως δε σε εκείνο που εντελῶς εσφαλμένα, λόγω της επιφανειακής γραμματικής υφής της, φαίνεται ότι της ταιριάζει καλά)⁴⁴. Διό και ο μεταφραστής οφείλει πρωτίστως να γνωρίζει πού αρχίζουν και πού τελειώνουν τα διάφορα γλωσσοπαίγνια· πού τελειώνει το ένα γλωσσοπαίγνιο και από πού αρχίζει το επόμενο. Ο Βιτγκενστάιν, πάντως, ελάχιστα μας βοηθά να μάθουμε τον τρόπο διακρίσεως των γλωσσοπαιγνίων μεταξύ τους, μιας και ούτε μας παρέχει γενική ανάλυσή τους ούτε επεξεργάζεται κριτήρια διακρίσεως ή οριοθετήσεώς τους. Πέραν των ευαρίθμων γενικών παρατηρήσεών του προσπαθεί να φωτίσει τον ὄρο “γλωσσοπαίγνιο” δια της επιστρατεύσεως πλειάδος παραδειγμάτων, αντιπαραθέτοντας τρόπον τινά σε ὅ,τι έλεγε στον *Tractatus* γύρω από τη δομή της γλώσσας την πλειάδα αυτή των παραδειγματικών γλωσσοπαιγνίων: Πόσα είδη προτάσεων υπάρχουν; Ο ισχυρισμός, η ερώτηση και η προσταγή; — Υπάρχουν αμέτρητες προτάσεις αυτών των ειδῶν: αναρίθμητοι διαφορετικοί τρόποι χρήσεως ὄλων αυτών που ονομάζουμε “σημεία”, “λέξεις”, “προτάσεις”. Η πολυπτυχία αυτή δεν είναι κάτι σταθερό, δεν αποτελεί κάτι δια πάντος δεδομένο· νέοι τύποι της γλώσσας, νέα γλωσσοπαίγνια έρχονται, ενώ άλλα παρέρχονται γηρασμένα και λησμονούνται⁴⁵. Την ανείπωτη διαφορότητα του πλήθους των καθημερινῶν γλωσσοπαιγνίων δεν μπορούμε να την συνειδητοποιήσουμε, επειδή τα ρούχα της γλώσσας μας τα κάνουν ὅλα ὅμοια⁴⁶.

Για να εξειδικεύσουμε τα πράγματα, θα πούμε ότι κατόπιν των ανωτέρω ο Βιτγκενστάιν δεν θα έβαζε ποτέ στο ίδιο τσουβάλι ὅλες τις προτάσεις που περιέχουν δήλωση —ὡπως, λ.χ., “Das Buch ist im Schrank” (“Το βιβλίο είναι στη βιβλιοθήκη”), “Georg schläft” (“Ο Γιώργος κοιμάται”), “Poly träumt” (“Η Πόλυ ονειρεύεται”), “Ich habe Schmerzen” (“Πονῶ”) και “Ich denke an meinen Vater” (“Σκέπτομαι

τον πατέρα μου”)— συγκαταριθμώντας τες απλώς στους ισχυρισμούς (Behauptungen). Στις προτάσεις αυτές θα πρέπει να προσέχουμε πάντα τις διαφορές στη χρήση τους: να αναρωτηθούμε, πρώτον, ποιά λάθη, π.χ., είναι πιθανόν να γίνουν και ποιές αμφιβολίες μπορεί να γεννηθούν εν σχέσει προς τις συγκεκριμένες αυτές προτάσεις και, δεύτερον, αν και κατά ποίον τρόπο μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι συγκεκριμένες αυτές προτάσεις είναι αληθείς. Άφοβα μπορούμε να πούμε ότι έτσι είναι τα γλωσσοπαίγνια, αυτά είναι τα γλωσσοπαίγνια, η χρήση είναι τα γλωσσοπαίγνια.

Όταν, όμως, ο Βιτγκενστάιν ομιλεί περί *χρήσεως* (*Gebrauch*), τί ακριβώς εννοεί; Το ερώτημα τίθεται, διότι, προκειμένου να κατανοήσουμε τί είναι “χρήση”, οφείλουμε να ξεπεράσουμε δύο ζητήματα-εμπόδια:

α.) Η γερμανική λέξη “Gebrauch”, που σε πρώτο σημασιολογικό επίπεδο αντιστοιχεί στην αγγλική λέξη “use” και στην ελληνική λέξη “χρήση”, αποκλείει παντάπασιν την έννοια της “Brauchbarkeit”, η οποία θα μπορούσε στα μεν αγγλικά να αποδοθεί και πάλι ως “use”, στα δε ελληνικά σε πρώτο σημασιολογικό επίπεδο ως “χρησιμότητα” και σε ένα δεύτερο ως “χρησιμοποίηση”; Αναρωτιόμαστε αν η κάθε λέξη έχει —ευνόητο είναι για ποιόν λόγο προσφεύγουμε εδώ στη χρήση της αγγλικής λέξης— use, όταν αρμολογείται σε αποδεκτές προτάσεις, ή μήπως πρέπει η συγκεκριμένη use της να μεταβάλλει κάτι στην κατάσταση του εξωτερικού κόσμου. Επικαλούμενοι τα δύο αγαπημένα παραδείγματα του Βιτγκενστάιν είναι βέβαιο ότι θα πάρουμε δύο απαντήσεις — αντίθετες, όμως, μεταξύ τους! Από τη μια μεριά ένα παιχνίδι σαν το σκάκι διαθέτει μόνο συντακτικούς κανόνες: η όποια πρόοδος στο παιχνίδι δεν παράγει μεταβολές στην κατάσταση του κόσμου ειμή μόνο μία: αυτήν που μας γνωρίζει ποιός κέρδισε και ποιός έχασε την παρτίδα. Από την άλλη μεριά πάλι τα διάφορα εργαλεία χρησιμεύουν στο να επεξεργαζόμαστε και να μεταβάλλουμε τον κόσμο.

β.) Η θεωρία της σημασίας ως χρήσης πού εφαρμόζεται κατά κύριο λόγο; στις μεμονωμένες λέξεις ή στις (πλήρεις) προτάσεις; Αναρωτιόμαστε, διότι εδώ οι λέξεις δεν παίζουν ρόλο εργαλείων, αφού με τα μεν εργαλεία και μόνο με αυτά επιδιόμαστε στην επεξεργασία του κόσμου, ενώ με τις διάφορες λέξεις πρέπει να φτιάξουμε προτάσεις, προκειμένου να μπορέσουμε να επηρεάσουμε κατά κάποιον

τρόπο τον κόσμο. Θα σχηματίζαμε σίγουρα εναργέστερη παράσταση περί τα πράγματα, αν λέγαμε ότι η γλώσσα δεν είναι το οποιοδήποτε τυχαίο κιβώτιο, όπου μέσα του πετάμε φύρδην-μείγδην τα διάφορα εργαλεία, αλλά το προς τούτο κατάλληλο κουτί, το λεγόμενο *τακίμι*, μέσα στο οποίο συντοποθετούνται, δηλαδή τακimiάζουν τα εργαλεία μας. Άρα, την προσοχή μας πρέπει να την έχουμε στραμμένη προς την πρόταση, όχι προς τη μεμονωμένη λέξη⁴⁷. Οι δε προτάσεις τακimiάζουν, δεν χρησιμοποιούνται, αφ' ης στιγμής —εννοείται— έχουμε ξεπεράσει το στάδιο, κατά το οποίο μαθαίνουμε τη γλώσσα επί τη βάσει ενός καταλόγου στερεοτύπων και κλισιαρισμένων εκφράσεων.

Θα μπορούσε να αντιταχθεί στον Βιτγκενστάιν ότι νομιμοποιούμεθα να δηλώσουμε τη χρήση ενός γλωσσικού κομματιού, αν περιγράψουμε το ρόλο που διαδραματίζει η γλώσσα σε κάποιο γλωσσοπαίγνιο, οπότε το γλωσσοπαίγνιο δεν είναι παρά μία κατά το μάλλον ή ήττον σύνθετη, περίπλοκη ανθρώπινη δραστηριότητα, που υπό όρους μπορεί να αποβεί σε κοινωνική δραστηριότητα και που να μην θα μπορεί, πλην όμως δεν θα πρέπει να έχει χρησιμότητα (*Brauchbarkeit*) κείμενη εκτός του παιγνίου. Η γλώσσα ως σύνολο δεν πρέπει να θεωρείται ως μέσο εξυπηρέτησεως εξωγλωσσικών σκοπών — η “μετάδοση σκέψεων και ιδεών” (“*die Übermittlung von Gedanken*”) από μόνη της δεν λέει τίποτε απολύτως, αφού είναι γνωστό ότι υπάρχει πλήθος σκέψεων και ιδεών που δεν μπορούν να εννοηθούν χωρίς τη χρήση της γλώσσας. Γενικώς δεν σκεπτόμαστε και δεν χρησιμοποιούμε τη γλώσσα, επειδή έχουμε σχηματίσει την πεποίθηση ότι το εγχείρημα αξίζει τον κόπο, με τον ίδιον ακριβώς τρόπο που δεν μεγαλώνουμε τα παιδιά μας, επειδή έχουμε σχηματίσει την πεποίθηση ότι το εγχείρημα αξίζει τον κόπο. Ούτε λόγος, βέβαια, ότι συγκεκριμένα γλωσσοπαίγνια αποδεικνύονται ανά πάσα στιγμή χρήσιμα, όπως π.χ. η κατάρθρωση όλων εκείνων των υπολογισμών, που πρέπει να γίνουν για να μπορέσουμε να κατασκευάσουμε έναν ατομολέβητα. Αλλά και στις περιπτώσεις αυτές ο Βιτγκενστάιν θεωρεί ότι είναι παραπλανητικό να θέλουμε να βλέπουμε τον υπολογισμό ως μέσο εξυπηρέτησεως ενός συγκεκριμένου σκοπού⁴⁸. Η διάκριση μεταξύ λέξεων και προτάσεων δεν εμφανίζεται στα απλά γλωσσοπαίγνια, αλλά στα τρόπων τινά περίπλοκα⁴⁹, όπως *par excellence* η μετάφραση. Η “πρόταση”, ως όρος, δεν έχει σαφώς και απρέπτως χαραγμένα όρια, καταπώς προϋποθέτουν όσοι αντιτάσσουν τις παραπάνω

αναφερθείσες αντιρρήσεις στο θεωρητικό σχήμα του Βιτγκενστάιν. Φυσικά και μπορούμε, εάν θέλουμε, να σύρουμε μian σαφή και άτρεπτη συννοριακή γραμμή, όπως κάνουμε, όταν ορίζουμε τη μονάδα μετρήσεως μήκους “ένα βήμα” στα 75 εκατοστά⁵⁰. αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι ο μη ακριβώς καθορισμένος όρος δεν είναι χρήσιμος⁵¹. Σύμφωνα με τον Βιτγκενστάιν τα απλά, καθαρά και ξάστερα γλωσσοπαίγνια δεν συνιστούν προπαιδευτικές μελέτες που θα χρησιμοποιηθούν κάποια στιγμή στο μέλλον για να δέσουν τη γλώσσα με κανόνες à la manière de *Tractatus*· τα γλωσσοπαίγνια είναι αντικείμενα συγκρίσεως (Vergleichsobjekte), που δια της ομοιότητας ή της ανομοιότητας φωτίζουν τις σχέσεις που αναπτύσσονται στη γλώσσα μας⁵².

Το γεγονός ότι αποφασιστικής σπουδαιότητας στοιχείο στη βιτγκενστάινεια προβληματική συνιστά το ότι τόσο στη γλώσσα, όσο και στα παιχνίδια εφαρμόζονται κανόνες, δεν πρέπει να παρερμηνεύεται. Διότι ο άνθρωπος, όταν χρησιμοποιεί / ομιλεί τη γλώσσα του, δεν το κάνει κατ’εφαρμογήν κάποιων αυστηρών και ατρέπτων κανόνων· όταν μιλάμε, συνήθως δεν σκεπτόμαστε τους κανόνες της γλώσσας, όταν δε ερωτηθούμε ποιόν ή ποιούς κανόνες εφαρμόσαμε, για να μιλήσουμε σωστά, συνήθως δεν είμαστε σε θέση να απαντήσουμε⁵³. Τουτ’ αυτό ίσχύει και στη μετάφραση: δεν μπορούμε να παντήσουμε στο ερώτημα ποιόν ή ποιούς κανόνες εφαρμόσαμε, για να μεταφράσουμε, πόσο δε λιγότερο για να μεταφράσουμε σωστά. Η χρήση / χρησιμοποίηση των λέξεων δεν περιορίζεται παντού και πάντα από κανόνες· οι εναλλακτικές δυνατότητες υφίστανται παντού και πάντα: π.χ. δεν διαθέτουμε —διότι δεν υπάρχει— κάποιον κανόνα, επί τη βάσει του οποίου θα αποφασίζεται ανά πάσα στιγμή ότι το πράγμα εκείνο, που εξαφανίζεται κανονικά και κατόπιν επανεμφανίζεται επίσης κανονικά, θα το λέμε “καρέκλα” ή ότι θα μπορούμε να χρησιμοποιούμε κανονικά το κύριο όνομα “Μωυσής”, χωρίς να έχουμε στα χέρια μας την σταθερή εκείνη καθοριστική περιγραφή, που άλλως απαιτείται, προκειμένου να το χρησιμοποιήσουμε σωστά⁵⁴. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και στα διάφορα παιχνίδια: το τένις, λ.χ., μολονότι δεν προβλέπει κάποιον κανόνα, που να μας επιτάσσει πόσο ψηλά θα πετάξουμε το μπαλλάκι ή πόσο δυνατά θα το χτυπήσουμε με τη ρακέττα μας, είναι παιχνίδι με κανόνες⁵⁵. Στην ίδια λογική κινούμενοι θα πούμε ότι και η μετάφραση είναι παιχνίδι με

κανόνες, η παράβαση των οποίων δεν τιμωρείται, όπως δεν τιμωρείται στο ποδοσφαιρο, ως μη αξιολογούμενο, το πόσο δυνατά ή πόσο τεχνικά εκτελεί ο ποδοσφαιριστής ένα φάουλ ή ένα πέναλτι. Μόνο το γκολ μετράει εν προκειμένω, άρα μόνο το μετάφρασμα μετράει και αξιολογείται εν προκειμένω. Ο “κανόνας” και το “παιχνίδι” αποτελούν, άρα, όρους εκφράζοντας οικογενειακές ομοιότητες (Familienähnlichkeitsbegriffe), όρους δηλαδή, οι οποίοι περιλαμβάνουν εντός τους πολλά μεν και διάφορα, πλην όμως όμοια πράγματα: διευκρινίζεται δε ότι αυτό που σε κάποιο παιχνίδι ή σε κάποιο γλωσσοπαίγνιο ονομάζουμε κανόνα, εκτελεί στο παιχνίδι ή στο γλωσσοπαίγνιο ρόλους πολλούς και μεταξύ τους εντελώς διαφορετικούς⁵⁶, όχι πάντοτε αξιολογίσιμους, για να μην πούμε όχι πάντοτε περιγράψιμους και κατανοητούς.

Ανακεφαλαιώνοντας τα προηγηθέντα μπορούμε να πούμε ότι για τον Βιτγκενστάιν η σημασία μιας λέξης δεν είναι ένα καθορισμένο πνευματικό (ιδεϊκό) ή υλικό αντικείμενο ούτε το περιεχόμενο ενός συγκεκριμένου βιώματος· η σημασία μιας λέξης είναι η χρήση της εντός ενός λειτουργικού πλαισίου, εντός του πλαισίου ενός γλωσσοπαίγνιου. Επαναλαμβάνουμε ότι η σημασία μιας λέξης είναι η χρήση της στη γλώσσα⁵⁷ και ότι ενώ τα σημεία από μόνα τους φαίνονται νεκρά, με τη χρήση τους ζουν, διότι η χρήση είναι η ζωογόνα αναπνοή τους⁵⁸. Τα εν λόγω δύο πορίσματα καλούμεθα να τα δούμε στα αμέσως παρατιθέμενα δύο παραδείγματα μεταφράσεων, στο δεύτερο όμως μπορούμε να ακούσουμε και ευκρινείς απηχήσεις της λογικής του Tractatus.

Το πρώτο παράδειγμα είναι η μετάφραση του ποιήματος του Χόρχε Λουίς Μπόρχες *Buenos Aires* από τον συντάκτη του παρόντος, καμωμένη επίτηδες κατά το ήθος του Νίκου Εγγονόπουλου· παρατίθεται μόνο το μετάφρασμα.

Buenos Aires: Η Πόλις ή Εὐάερος

*Και πάλε σήμερα ἡ πόλις εἶναι ὡς χάριτης,
᾿Ως χάριτης εἶν' τῶν πικριῶν, ὡς χάριτης πάλε τῶν ναναγίων μου
εἶναι·
᾿Από τούτηνε μέσα τὴν ὀξώπορτα εἶδα ἥλιους καὶ ἥλιους ποὺ
ἐβασιλεύανε*

Στὰ μάριμαρα τοῦτα ὀμπρὸς καρτέρεσα πολὺ — πλὴν ματαίως ὄμως.
Τὸ χτὲς τὸ τρεκλὸ καὶ ἡ σήμερον ἡμέρα ἡ σταθερὰ καὶ ἡ στέρια
Μοῦ ἐμάθανε μαζί ἐδῶ καλὰ τὸ πανοκάτω, τὸ ἀνεβακατέβα
Τῆς μοίρας τῶν ἀνθρώπων· ἐδῶ ἔρχομαι λοιπὸν κι ἐγὼ
Ἐδῶ καὶ χτίζω βῆμα τὸ βῆμα
Τῆς πόλεως τὸν τρομερὸ λαβύρινθο.
Ἐδῶ πάλε προσμένει ἡ ἔσπερα ἡ τεφρόφαιη
Ὅσους καρποὺς τὸ πρωινὸ ἀνόμα χρωστάει νὰ τὴν φιλέψει·
Κι ἐδῶ πάλε πανάλαφρη ἡ σιαῖ μου θὰ πάει ἐπὶ τέλους νὰ χαθεῖ
Στῆς πιὸ ἀπλῆς καὶ μάταιης σκιαῆ μέσα νὰ χαθεῖ τὸν μαῦρο κρόκο.
Ὅχι, δὲν μᾶς ἐνόνει ὁ ἔρωτας ἐμᾶς, ἐμᾶς μᾶς ἐνόνει μονάχα ὁ τρόμος.
Γι' αὐτὸ ἴσως σ' ἀγαπῶ κι ἐγὼ τόσο μὰ τόσο παράφορα.

Το μεταφραστικό γλωσσοπαίγνιο ξεκίνησε από την απόδοση στα ελληνικά του ονόματος της πρωτεύουσας της Αργεντινής καταπώς θα το ἔλεγε ο Νίκος Εγγονόπουλος. Τα ἄλλα ἦλθαν αμέσως μετὰ ἀπὸ μόνα τους. Η αποκρυστάλλωση του νοήματος επιτελέστηκε στο πεδίο της χρησιμοποίησης κάποιων συγκεκριμένων λέξεων και αποκλειστικά με τον τρόπο, με τον οποίο ο ποιητὴς Εγγονόπουλος μεταχειρίζεται τη γλώσσα και επεξεργάζεται, δηλαδή “δουλεύει”, τη γλώσσα στην καθημερινή συναλλαγή του λόγου και της επικοινωνίας την ὥρα που η γλώσσα γιορτάζει. Το ἴδιο προσπάθησε να κάνει γλωσσοπιακτικῶς και ο μεταφραστής του Μπόρχες δανειζόμενος γλωσσικὸ υλικὸ ἀπὸ τον Εγγονόπουλο, καταφέροντας να συνθέσει τουλάχιστον δύο ομάδες γλωσσοπαιγνίων: ἓνα μετάφρασμα και τρόπου ἀρθρώσεως του συγκεκριμένου μεταφράσματος.

Το δεύτερο παράδειγμα, όπου παρατίθεται και το πρωτότυπο και το μετάφρασμα, εἶναι η μετάφραση ἀπὸ τον Ἔρνστ Γιάντλ του ποιήματος του Γουίλιαμ Γουέρντζγουερθ *My heart leaps up*. Ο μεταφραστής επιγράφει / ονομάζει το μετάφρασμά του *επιφανειακή μετάφραση* (*Oberflächenübersetzung*), συνιστά δε η πρότασή του αποτύπωση *φωνημικῆς μετάφρασης* (*fonemische Übersetzung / fonemic translation*), καθὼς αναπαράγεται στο κείμενό του με σχεδόν ἀπόλυτη ακρίβεια ο ἦχος του πρωτοτύπου μέσω της χρήσεως γερμανικῶν και

από διαλέκτου βιεννέζικου γλωσσικού υλικού. Βεβαίως και πρόκειται αναμιγσβήτητα για γλωσσοπαίγνιο διεξαχθέν κατά το ήθος των *Φιλοσοφικών Ερευνών*, αλλά λόγω και του ότι η πρόταση αποτελεί εικόνα της πραγματικότητας, και δη υπόδειγμα της πραγματικότητας κατά τον τρόπο που ο μεταφραστής την σκεπτεται η λογική του *Tractatus* είναι κάτι παραπάνω από εμφανής. Η πρόταση αποτελεί εικόνα της πραγματικότητας, επειδή ο μεταφραστής γνωρίζει την κατάσταση πραγμάτων, που φανερώνει, όταν καταλαβαίνει την κάθε πρόταση του ποιήματος· την δε κάθε πρόταση του ποιήματος την καταλαβαίνει, χωρίς να του έχει εξηγηθεί η έννοιά της, διότι η πρόταση του *δ ε ί χ ν ε ι* την έννοιά της.

My hearts leaps up

*My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So it is now I am a man;
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The Child is father of the man
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.*

Oberflächenübersetzung

*mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sieht wenn mai läuft begehen
so es sieht nahe emma mähen
so biet wenn ärschel grollt
ohr leck mit ei!
seht steil dies fader rosse mähen
in teig kurt wisch mai desto bier
baum deutsche deutsch bajonett schur alp
eiertier*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 28: **4**: *Der Gedanke ist der sinnvolle Satz.*
2. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 26: **4.002**: *Es ist menschenunmöglich, die Sprachlogik aus ihr [ευν.: der Umgangssprache] zu entnehmen.*
3. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 25: **4.001**: *Die Gesamtheit der Sätze ist die Sprache.*
4. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 28: **4.025**: *Die Übersetzung einer Sprache in eine andere geht nicht so vor, daß man jeden Satz der einen in einen Satz der anderen übersetzt, sondern nur die Satzbestandteile werden übersetzt.*

5. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 26: **4.01**: *Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.*
6. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 28: **4.022**: *Der Satz zeigt seinen Sinn.*
7. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 28: **4.023**: *Der Satz ist die Beschreibung eines Sachverhaltes.*
8. Πρβλ. την ομολογη διτύπωση του Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, σελ. 312: *Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction.*
9. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 26: **4.002**.
10. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 16: **2.182**: *Jedes Bild ist auch ein logisches*. **2.19**: *Das logische Bild kann die Welt abbilden*. **2.2**: *Das Bild hat mit dem Abgebildeten die logische Form der Abbildung gemein.*
11. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 21: **3.318**: *Den Satz fasse ich — wie Frege und Russell— als Funktion der in ihm enthaltenen Ausdrücke auf.*
12. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 25: **3.4**: *Der Satz bestimmt einen Ort im logischen Raum.*
13. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 26: **4.01**: *Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.*
14. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 85: **7**: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.*
15. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 38**, σελ. 260: *(...) die philosophischen Probleme entstehen, wenn die Sprache feiert. Und da können wir uns allerdings einbilden, das Benennen sei irgend ein merkwürdiger seelischer Akt, quasi eine Taufe eines Gegenstandes.*
16. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 7**, σελ. 241.
17. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 23**, σελ. 250: *(...) Aus einer Sprache in die andere übersetzen — (...).*
18. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 5**, σελ. 239: *(...) inwiefern der allgemeine Begriff der Bedeutung der Worte das Funktionieren der Sprache mit einem Dunst umgibt, der das klare Sehen unmöglich macht.*
19. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 71**, σελ. 280: *(...) der Begriff "Spiel" ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern.*
20. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 75**, σελ. 282.
21. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 607, 608**, σελ. 462 επ., 463: *(...) Und da wollte ich auf einmal sagen, da erschien es mir auf einmal, ich müßte die Worte doch irgendwie besonders gemeint haben; anders nämlich als in jenen andern Fällen. Es hatte sich mir das Bild von der*

besonderen Atmosphäre aufgedrängt; ich sehe sie förmlich vor mir — solange ich nämlich nicht auf das sehe, was nach meiner Erinnerung wirklich gewesen ist.

22. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 22: **3.32**: *Das Zeichen ist das sinnlich Wahrnehmbare am Symbol.*
23. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 22: **3.321**.
24. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 23: **3.326**: *Um das Symbol am Zeichen zu erkennen, muß man auf den sinnvollen Gebrauch achten.*
25. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 25: **3.327**.
26. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 23: **3.328**: *Wird ein Zeichen nicht gebraucht, so ist es bedeutungslos.*
27. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 25: **3.5**: *Das angewandte, gedachte Satzzeichen ist der Gedanke - 4: Der Gedanke ist der sinnvolle Satz.*
28. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 20: **3.3**.
29. WITTGENSTEIN, *Philosophische Bemerkungen*, **14**, σελ. 59: *Ein Wort hat nur im Satzverband Bedeutung: das ist, wie wenn man sagen würde, ein Stab ist erst im Gebrauch ein Hebel. Erst die Anwendung macht ihm zum Hebel.*
30. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **11**, σελ. 49 επ.: *(...) im Schachspiel können wir wieder den Doppelsinn des Wortes "verstehen" finden. Wenn Einer, der das Spiel kennt, einer Schachpartie zusieht, so hat er bei einem Zug des Spiels im Allgemein ein anderes Erlebnis als der, welcher zusieht ohne das Spiel zu verstehen. (Und auch wieder ein anderes Erlebnis als Einer, der gar nicht weiß, daß es ein Spiel ist.) Man kann auch sagen, daß es die Kenntnis der Schachregeln ist, die den ersten Zuschauer vom zweiten unterscheidet, und also auch, daß es die Kenntnis der Regeln ist, durch die der erste den Schachzug in seiner besondern Weise erlebt. Aber dieses Erlebnis ist nicht die Kenntnis der Regeln. Beides aber sind wir geneigt "Verständnis" zu nennen. Das Verständnis der Sprache, quasi des Spiels, scheint wie ein Hintergrund, auf dem der einzelne Satz erst Bedeutung gewinnt. — Aber dieses Verständnis, die Kenntnis der Sprache, ist nicht ein Bewußtseinszustand, der die Sätze der Sprache begleitet, selbst wenn es einen solchen Zustand im Gefolge hätte. Vielmehr ist es von der gleichen Art wie das Verstehen, Beherrschen eines Kalküls, also wie: multiplizieren können.*
31. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **31**, σελ. 67: *Ich sagte, die Bedeutung eines Wortes sei die Rolle, die es im Kalkül der Sprache spiele. (Ich verglich es einem Stein im Schachspiel).*
32. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **32**, σελ. 68.
33. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 67**, σελ. 278 επ.
34. Πρβλ. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 65** επ., σελ. 276 επ.

35. WITTGENSTEIN, *Das Blaue Buch*, σελ. 128.
36. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **26**, σελ. 63: *Wir betrachten die Spiele und die Sprache unter dem Gesichtspunkt eines Spiels, das nach Regeln vor sich geht. D.h. wir vergleichen die Sprache immer mit so einem Vorgang.* WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **36**, σελ. 77: *Wir betrachten die Sprache unter dem Gesichtspunkt des Spieles nach festen Regeln. Wir vergleichen sie mit so einem Spiel, messen sie an ihm.*
37. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **133**, σελ. 184.
38. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 23**, σελ. 250: *Das Wort "Sprachspiel" soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.*
39. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **29**, σελ. 65.
40. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, σελ. 85: **6.53**.
41. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 116**, σελ. 300.
42. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 49, 261**, σελ. 267, 362 επ. πρβλ. επίσης WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **83**, σελ. 130.
43. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 49**, σελ. 267: *Das war es auch, was Frege damit meinte: ein Wort habe nur im Zusammenhang Bedeutung.*
44. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 126**, σελ. 303.
45. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 23**, σελ. 250.
46. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **II 224**, σελ. 537.
47. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **1**, σελ. 39.
48. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **67**, σελ. 109: *Wozu denkt der Mensch? Wozu ist es nütze? Warum berechnet er die Wandstärke eines Dampfkessels und läßt nicht den Zufall oder die Laune, sie bestimmen? Es ist doch bloß Erfahrungstatsache, daß Kessel, die berechnet wurden, nicht so oft explodieren. Aber, wie er alles eher täte, als die Hand ins Feuer stecken, das ihn früher gebrannt hat, so wird er alles eher tun, als den Kessel nicht berechnen. Da uns nun Ursachen nicht interessieren, so können wir sagen: die Menschen denken tatsächlich; sie gehen z.B. auf diese Weise vor, wenn sie einen Dampfkessel bauen. — Kann nun ein so erzeugter Kessel nicht explodieren? Doch, gewiß! Βλ. επίσης WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 466-468**, σελ. 425.*
49. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 18-19**, σελ. 245 επ.
50. Πρβλ. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **69**, σελ. 112, 113: *Das Wort "Satz" bezeichnet (...) keinen scharf begrenzten Begriff. Wollen wir unserm Gebrauch dieses Wortes einen Begriff mit scharfen Grenzen an die Seite stellen, so steht es uns frei ihn zu definieren, ähnlich wie es uns freisteht, die Bedeutung des primitiven Längenmaßes "ein Schritt" auf das Maß von 75 cm einzuengen.*

51. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **69**, σελ. 113-
WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 69**, σελ. 279.
52. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 130**, σελ. 304: *Unsere klaren und einfachen Sprachspiele sind nicht Vorstudien zu einer künftigen Reglementierung der Sprache, — gleichsam erste Annäherungen, ohne Berücksichtigung der Reibung und des Luftwiderstands. Vielmehr stehen die Sprachspiele da als Vergleichsobjekte, die durch Ähnlichkeit und Unähnlichkeit ein Licht in die Verhältnisse unsrer Sprache werfen sollen.*
53. WITTGENSTEIN, *Das Blaue Buch*, σελ. 48 επ.
54. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 79-81**, σελ. 123 επ.
55. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 68, 83**, σελ. 278 επ., 287.
56. WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*, **73, 74**, σελ. 116 επ.
WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 53**, σελ. 270. — Όταν ο Βιτγκενστάιν ομιλεί περί κανόνων, δεν έχει κατά νουν τον κανονιστικό τύπο της προσταγής· ελάχιστα παραδείγματα, άλλωστε, αυτού του τύπου παρέχει· βλ. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 567**, σελ. 451.
57. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 43**, σελ. 262: *Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.*
58. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, **I 432**, σελ. 416: *Jedes Zeichen schein allein tot. Was gibt ihm Leben? — Im Gebrauch lebt es. Hat es da den lebenden Atem in sich? — Oder ist der Gebrauch sein Atem?*

ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ

Ελληνορωσικές μεταφραστικές διαδρομές: μερικά παραδείγματα

Ήδη ο τίτλος της ανακοίνωσής μου προειδοποιεί για τη θεματική διάσπασή της. Θα ήθελα πράγματι να σταθώ αποσπασματικά σε κάποια χαρακτηριστικά στιγμιότυπα μιας μεγάλης πορείας, αναδεικνύοντας το στίγμα της εποχής τους και τους μεθοδολογικούς προβληματισμούς – και γενικούς και εκείνους που εμφανίζουν σημάδια τοπικής ιδιαιτερότητας.

Θα ξεκινήσω με την αναφορά στα πρώτα βήματα της μετάφρασης της ρωσικής ποίησης στην Ελλάδα. Βάση αυτής της αναφοράς αποτελεί η δεκάχρονη λειτουργία στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων του σεμιναρίου μου «Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα». Στην αρχή απλωθήκαμε και στον 19^ο και στον 20^ο αιώνα, μετά επικεντρώσαμε την έρευνά μας στον 19^ο και ελπίζω να παρουσιάσουμε τα αποτελέσματά της σε μια αρκετά ιδιότυπη έκδοση. Οι αποδελτιώσεις του περιοδικού τύπου έφεραν σε φως ενδιαφέροντα στοιχεία που διαφοροποιούν ορισμένες σχηματισμένες γύρω από το θέμα αντιλήψεις. Διαπιστώσαμε λ.χ. ότι η προβολή της ρωσικής λογοτεχνίας ξεκινά πολύ νωρίς, από την πρώτη κιόλας εμφάνιση των λογοτεχνικών περιοδικών, και γίνεται με δυναμική προσφορά Ελλήνων, συνδεδεμένων με τη Ρωσία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η πρώιμη *Αποθήκη των Ωφελίων και Τερπνών Γνώσεων* (της Σύρου, 1847-1849) με ενδεικτικές μεταφραστικές επιλογές της – Πούσκιν και Κριλόφ, τους ποιητές που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανανεωτική πορεία της ρωσικής λογοτεχνίας στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και ειδικά στην καθιέρωση ως λογοτεχνικής της καθομιλουμένης γλώσσας. Οι μεταφράσεις αυτές δημοσιεύτηκαν, ως συνήθως τότε, ανώνυμα, αλλά η πολυμέτρωπη μελέτη εξακρίβωσε ότι ανήκουν στον Κ. Τσορβατζόγλου που «εχρημάτισεν επί πολλά έτη καθηγητής εις την εν Πετρούπολει Ακαδημίαν των ανατολικών γλωσσών»¹.

Οι μύθοι του Κριλόφ, που δεσπόζουν στη ρωσική ύλη της *Αποθήκης*, αποδίδονται στις στρωτές μεταφράσεις του Τσορβατζόγλου ελεύθερα – με προσθήκες και αφαιρέσεις (μονίμως αφαιρούνται τα επιμύθια) και χωρίς να τηρείται η εναλλαγή ρυθμού, τόσο χαρακτη-

ριστική για τη σκηνοθεσία του ποιητικού λόγου στο πρωτότυπο. Επιπλέον η καθαρεύουσα αδυνατεί να μεταδώσει τη χάρη της λαϊκής έκφρασης του Κριλόφ, κυρίως στους διαλόγους του. Υπάρχει ωστόσο ένας οίστρος, μια αφηγηματική ζωντάνια που κάνουν ελκυστική την ανάγνωση, μεταφέροντας όχι μόνο το ηθοπλαστικό μήνυμα, αλλά και την ατμόσφαιρα, τον παλμό των ρωσικών ποιημάτων.

Η επόμενη μεταφραστική προσέγγιση στους μύθους του Κριλόφ θα συμπέσει με την άνθηση της ελληνικής ηθογραφίας, και η δημοτικότητα του θα ανέβει κατακόρυφα χάρη στην ορμητική μεταφραστική προσφορά του Παναγιώτη Αξιώτη, παππού της Μέλπως, που έζησε πολλά χρόνια, ως έμπορος σιτηρών, στη νότια Ρωσία. Πρόκειται ασφαλώς για έναν από τους άθλους της ποιητικής μετάφρασης στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα – αξιόπιστη στο περιεχόμενο και τη μορφή, σε άρτια δημοτική που δεν αποφεύγει, όπου είναι απαραίτητο, λίγες εκφράσεις, τηρεί το ρυθμικό σχήμα και την άνετη ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου και αποδίδει, σε αξιοθαύμαστο βαθμό, το σοφό χιούμορ του και την οξεία σάτιρα.

Μια λεπτομέρεια: όταν το 1892, με την εκδοτική υποστήριξη ενός άλλου αξιόλογου μεταφραστή τη ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα του Αγαθοκλέους Γ. Κωνσταντινίδη, ο Αξιώτης θα προχωρήσει στην αυτοτελή έκδοση των μύθων του Κριλόφ, η ενθουσιώδης βιβλιοκρισία της *Γενικής Επιθεώρησης*² θα τονίσει ιδιαίτερα το επίκαιρο και χρήσιμο για Έλληνες μήνυμα του ποιήματος «Χήνες» (το είχε μεταφράσει και ο Τσορβατζόγλου) – σάτιρα της εύκολης πατριδοκαπηλίας, της «καταχρήσεως της αρχαίας καταγωγής». Φαίνεται πως το μήνυμα έπιασε τόπο, θα το αξιοποιήσει και ο Ι. Γρυπάρης, μιλώντας για «το ατύχημα να είμαστε κληρονόμοι ενός μεγάλου ονόματος και μιανής μεγάλης πλάνης, όπως οι χήνες του Ρώσου μυθογράφου που εκόμπασαν πως είναι απόγονοι των σωτήρων του Καπιτωλίου...»³.

Και τώρα θα περάσουμε στον άλλον Ρώσο ποιητή που προβλήθηκε στην *Αποθήκη* μαζί με το Κριλόφ, αλλά αισθητά λιγότερο. Ο Πούσκιν παρουσιάζεται με απόσπασμα από το ποιητικό παραμύθι *Ρουσλάν και Λιουντμίλα* σε πεζή όμως αφηγηματική μορφή. Αυτόν τον δρόμο θα ακολουθήσουν πολλοί μεταφραστές, λ.χ. ο Χαράλαμπος Βουλόδημος, που θα εκδώσει το 1888 στην Οδησό έναν τόμο «Εκλεκτών ποιημάτων», έξι ρομαντικές συνθέσεις, όλες σε πεζό. Εξάιρεση αποτελεί ο Κωνσταντίνος Πωπ που κάνει φιλότιμη προσπά-

θεια ακριβούς απόδοσης και νοημάτων και μετρικής δομής σε τρία ποιήματα «Ευχή» (*Αττικόν Ημερολόγιον*, 1870), «Ο Ποιητής» και «Ο Δαίμων» (*Βύρων*, 1875, 1879).

Η δυσκολία της αναμέτρησης με τον ποιητικό λόγο του Πούσκιν σε κάποιο βαθμό φαίνεται πως θα προσδιορίσει την προτίμηση Ελλήνων μεταφραστών στα πεζά του. Την αρχή κάνει η *Πανδώρα* (1850) με το διήγημα «Η χιονώδης θύελλα» (ο συγγραφέας δεν αναφέρεται, και το διήγημα είχε μείνει μέχρι τελευταία αταύτιστο). Ιδιαίτερες επιδόσεις θα σημειώσουν η *Εστία* που δημοσιεύει τις μεγάλες νουβέλες *Η κόρη του λοχαγού* (1883, μετάφραση από τα γαλλικά του Ν.Γ. Πολίτη) και *Ντουμπρόφσκι* (1885, μετάφραση του Π. Αζιώτη), καθώς και η *Εβδομάς* με πλήθος μεταφράσεων του Κωνσταντινίδη.

Από τότε πέρασε ένας και πλέον αιώνας, αλλά η δυσκολία της αναμέτρησης με τον ποιητικό λόγο του Πούσκιν παραμένει ένα υπαρκτό πρόβλημα σε παγκόσμια κλίμακα. Το αναλύει στο λαμπρό δοκίμιό του «Ο Πούσκιν» ο Νικολάι Μπαχτίν, αδελφός του πολύ γνωστού σε μας Μιχαήλ, εξαιρετος διανοητής και φλογερός φιλέλληνας – τους ενδιαφερόμενους παραπέμπω στο *Αφιέρωμα στη ρωσική λογοτεχνία* του περιοδικού *Θέματα Λογοτεχνίας*⁴.

Με τον Πούσκιν, λέει ο Ν. Μπαχτίν, «όλα είναι ειπωμένα με καθαρές κουβέντες... στην κάθε του λέξη έχει δοθεί ένα διαυγές, καταφανές νόημα. Μπορεί κανείς να μεταφράζει σχεδόν λέξη προς λέξη χωρίς, φαινομενικά, να παραλείπει τίποτα, ούτε και να προσθέτει. Η δουλειά είναι απατηλά εύκολη. Ποιο όμως είναι το αποτέλεσμα;... Όσες και να 'ναι οι δυνάμεις του μεταφραστή, το αποτέλεσμα είναι προκαθορισμένο: να μεταφράζεις Πούσκιν σημαίνει να κατεβάζεις τη μεγάλη ποίηση στο επίπεδο των κοινοτοπιών». Και θυμάται την κατάληξη της περιφημής ομιλίας για τον Πούσκιν του Ντοστογιέφσκι: «Ο Πούσκιν πέθανε και πήρε στον τάφο ένα μεγάλο μυστήριο... Και το μυστήριο αυτό ακόμη προσπαθούμε να το λύσουμε».

Φοβάμαι πως δεν θα το λύσουμε κι εμείς – το μυστήριο της ποιητικής τέχνης και, κατά προέκταση, της ποιητικής μετάφρασης. Με συγκίνηση ξαναδιάβασα αυτές τις μέρες τον σύντομο πρόλογο του Άρη Αλεξάνδρου στη δική του μετάφραση του *Ρέκβιεμ* της Άννας Αχμάτοβα: «Ξέρω καλύτερα από κάθε άλλον ότι πρόκειται για μια κατά προσέγγιση απόδοση»⁵. Δεν μπορώ να αντισταθώ στον πειρασμό και σας μεταφέρω μια άλλη κατάθεση – παραστατική εικόνα με

ελληνικό ενδιαφέρον που χρησιμοποίησε ο γνωστός φιλόλογος Α. Ποτεμνιά μιλώντας για τα τραγικά της μετάφρασης (είναι αντλημένη από τις καταγραφές του περίφημου λαογράφου Β. Ντάλ):

«Ένας Έλληνας κάθεται στην ακροθαλασσιά και σιγοτραγουδάει. Ξαφνικά τα μάτια του δακρύζουν. Σταματά το τραγούδι και κλαίει. « Τι λέει το τραγούδι σου;» τον ρωτά ένας διερχόμενος Ρώσος. «Λέει για ένα πουλί. Δεν ξέρω πώς το λέτε στα ρωσικά. Κάθεται ψηλά στο βουνό. Κάθεται εκεί πάνω κάμποση ώρα, έπειτα τινάζει τα φτερά του και φεύγει, πετάει πάνω από το δάσος και πάει πέρα... Αυτό όλο κι όλο – στα ρωσικά μπορεί να μη σημαίνει τίποτα, στα ελληνικά σε κάνει να κλαίς»⁶.

*

Όταν στις αρχές του 20ού αιώνα η Ρωσία (όπως άλλωστε και η Ελλάδα) ζούσε μια εντυπωσιακή φάση εκρηκτικής μεταφραστικής δραστηριότητας, ο συμβολιστικός κύκλος του περιοδικού *Ζυγός* ασχολήθηκε συστηματικά με τον κριτικό έλεγχο της πληθωρικής μεταφραστικής παραγωγής, προωθώντας τον θεωρητικό προβληματισμό και την επεξεργασία μεθόδου. Δυναμική συμμετοχή στην εκστρατεία είχε ο Μιχαήλ Λυκιαρδόπουλος, γνωστός τότε μεταφραστής του Ουάιλντ στη Ρωσία. Αρχιστράτηγος σ' αυτό το μέτωπο ήταν ο Β. Μπριούσοφ. Στο πνεύμα του Ποτεμνιά ο Μπριούσοφ δε διστάζει να ομολογήσει πως η μεταφορά της ποιητικής δημιουργίας σε άλλη γλώσσα είναι ανέφικτη, τη βλέπει ωστόσο σαν γόνιμη πρόκληση για οικειοποίηση του «ξένου θησαυρού», σαν αστείρευτη κινητήρια δύναμη στο χώρο της λογοτεχνίας. Αξιοποιώντας μια περικοπή από τον Σέλει για την καλλιτεχνική αναδημιουργία του μεταφραζόμενου ποιητικού έργου, δέχεται πως είναι απαραίτητο «να διαλύσουμε τη βιολέτα στα συστατικά της στοιχία μέσα στη χοάνη και έπειτα να την ξαναπλάσουμε απ' αυτά τα ίδια στοιχία». Το δοκίμιο του με θέσεις μεταφραστικού μανιφέστου που δημοσιεύεται το 1905 στο περιοδικό *Ζυγός*, έχει τον τίτλο «Βιολέτες στη χοάνη».

Πέρα από τη γοητεία των ιδεών, αισθημάτων, εικόνων, η ποίηση, υποστηρίζει ο Μπριούσοφ, κρύβει τη μαγεία της στις λέξεις και στο ρυθμό του ποιητικού λόγου. Ο μεταφραστής καλείται να αποδώσει το μέτρο, την ομοιοκαταληξία, την κίνηση του στίχου, το παιχνίδι

των συλλαβών και των φθόγγων. Να τα πετύχει όλα πιστά και με πληρότητα είναι αδύνατον. Ξεχωρίζει τα κύρια και τα επιμέρους και, προκειμένου να αποδοθεί η πρωταρχική πηγή ποιητικότητας, βρίσκει αποδεκτές κάποιες θυσίες στα επιμέρους.

Ας τα δούμε σε ένα χειροπιαστό παράδειγμα των δικών μας καιρών, στο *Ρέκβιεμ* της Άννας Αχμάτοβα. Για τον Άρη Αλεξάνδρου η μετάφραση αυτού του έργου είχε μια ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση: η Πετρούπολη, όπου γράφτηκε το *Ρέκβιεμ*, ήταν η δική του γενέθλια πόλη και τα βιώματα, που αποτέλεσαν θεμέλιο του ποιητικού κύκλου, είναι αντίστοιχα με τα δικά του, αποτυπωμένα στη βιογραφία του και στην ποίησή του. Όπως ομολογούσε ο ίδιος, ποτέ στην πλούσια μεταφραστική εμπειρία του κανένα ξένο κείμενο δεν το δούλεψε με τόση αγάπη. Κι όμως το αποτέλεσμα αυτής της συγκινητικής προσπάθειας δε φαίνεται επιτυχημένο, και η αιτία της αποτυχίας συνδέεται με την ομοιοκαταληξία, μάλλον ατελή, που η τήρησή της οδήγησε σε άλλες αδυναμίες. Αποφάσισα να σταθώ σ' αυτό το πρόβλημα γιατί αφορά εν γένει τη μετάφραση της ομοιοκατάληκτης ποίησης. Από τα ερωτήματα που προκύπτουν θα ξεχωρίσω τα εξής:

1. Όταν η ρίμα της απόδοσης απέχει, κάποτε σημαντικά, από τη λαμπρή τελειότητα του πρωτοτύπου, τι εντύπωση θα αποκομίσει ένας αναγνώστης που διαθέτει μόνο την απόδοση;
2. Πώς θα του φανεί η χαλάρωση του ποιητικού λόγου που προέρχεται από τα αναγκαστικά παραγεμίσματα στίχων; Πρέπει μάλλον κι αυτή να την αποδώσει στη στάθμη του πρωτοτύπου. Ο αναγνώστης δε που μπορεί να συγκρίνει πρωτότυπο και μετάφραση, θα παρατηρήσει πως χάρη της ρίμας καμιά φορά θυσιάζεται η χαρισματική ευστοχία και ευρηματικότητα της πρωτότυπης έκφρασης. Κάποτε για τον ίδιο λόγο ο μεταφραστής οδηγείται και σε ανεπιθύμητες νοηματικές αποκλίσεις.

Δεν είναι τυχαίο ότι τη χαρακτηριστική λιτότητα και πυκνή περιεκτικότητα του λόγου της Αχμάτοβα ο Αλεξάνδρου πετυχαίνει στο πεζό «Αντί προλόγου» και σε μεγάλο βαθμό στο τρίτο ποίημα, γραμμένο σε ελεύθερο στίχο. Θα δώσω παράδειγμα από την ομοιοκατάληκτη μετάφραση του πρώτου τετράστιχου του τέταρτου ποιήματος, ξεκινώντας με μια άλλη μετάφραση⁷:

*Ποιος να το 'ξερε, κορίτσι τρελό,
Πειραχτήρι απ' όλους χαϊδεμένο,
Ερωτιάρα του Τσάρσκογιε Σελό,
Τι σου φύλαγε το πεπρωμένο.*

Αλεξάνδρου:

*Ποιος να στο 'λεγε τότε που οι φίλοι σου
Φιλενάδα τους σ' έλεγαν κ' έτοιμο το 'χες το σκώμμα
Κι αμαρτάνοντας πρόσφερες τα' άλικά χείλη σου,
Στη ζωή σου να πάθεις τι σου 'μελλε ακόμα.*

Ο ποιητικός λόγος από επιγραμματικός γίνεται επεξηγηματικός, και ο τρίτος στίχος στον Αλεξάνδρου δίνει μια νοηματικά παρατραβηγμένη εικόνα.

Ένα άλλο παράδειγμα με το μότο. Πέρα από φανερές ατέλειες στην απόδοση της ομοιοκαταληξίας, υπάρχει κι εδώ μια εξασθένηση της επιγραμματικότητας, ιδιαίτερα απαραίτητης για το μότο, καθώς και η απόκλιση από τη συνειδητή λύση που έδωσε η Αχμάτοβα:

... ήμουν με το λαό μου τότε / εκεί που, αλίμονο, ήταν ο λαός μου.

Αλεξάνδρου:

*Όχι, δεν ζήτησα τον ξένον ουρανό,
Ούτε φτερούγας ξένης προστασία –
Είμουν με τον λαό μου τότε εδώ
Όπου ο λαός μου ζούσε μες στη δυστυχία.*

Η ποιητική αντιστοιχία στη ρίμα ασφαλώς παραμένει στα ζητούμενα όποιας μεταφραστικής προσπάθειας. Όταν όμως δεν γίνεται εφικτή, το προβάδισμα δεν μπορεί παρά να δίνεται στην ακριβή απόδοση της ποιητικής σκέψης, του ρυθμού, του ύφους. Εκεί που έτσι κι αλλιώς ανήκει η προτεραιότητα. *Σκοπός σου εσένα το μαχαίρι* – θα επαναλάβουμε για τη μετάφραση αυτό που ο Αλεξάνδρου είχε πει για την ποιητική δημιουργία.

Θα κλείσω με δύο παρατηρήσεις στο περιθώριο. Η πρώτη αφορά κυρίως τη ρωσική μεταφραστική πρακτική, όταν η ποιητική απόδοση αρκετές, να μην πω τις περισσότερες, φορές γίνεται από ποιητές

που στηρίζονται στην κατά λέξη μετάφραση. Ετοιμάζοντας την ανθολογία *Ποίηση της Αρμενίας από την αρχαιότητα μέχρι των ημερών μας* (1916), ο Μπριούσοφ τόνιζε πως ως ιδανικό αποτέλεσμα επιθυμεί μια αξιόπιστη αναπαράσταση του πρωτοτύπου που να προκαλεί στον αναγνώστη την αίσθηση «πως επικοινωνεί με τις δημιουργίες των Αρμενίων ποιητών και όχι των ρώσων μεταφραστών». Η μέθοδος που διδάξε ο Μπριούσοφ, έθετε, κατά κάποιον τρόπο, θεμέλια σχολής και, σε μεγάλο βαθμό, επιβλήθηκε στην ακόλουθη πορεία της ποιητικής μετάφρασης στη Ρωσία, υπερισχύοντας της πολύ ελεύθερης απόδοσης με φανερή επικράτηση της ποιητικής ιδιοσυγκρασίας του μεταφραστή. Το πρόβλημα ωστόσο παρέμεινε ζωντανό και επισημάνθηκε πρόσφατα σχετικά με τις ρωσικές μεταφράσεις του Καβάφη.

Στο περιοδικό *Θέματα Λογοτεχνίας*⁸ αναδημοσιεύτηκαν επτά κριτικές που είδαν το φως στις εφημερίδες, λογοτεχνικά περιοδικά και τον ηλεκτρονικό τύπο της Μόσχας με την ευκαιρία της έκδοσης *Ρωσική Καβαφειάδα* (2000), άρθρα και σημειώματα πολύ διαφωτιστικά για την πρόσληψη του Καβάφη στη Ρωσία. Σε ένα απ' αυτά η ελληνίστρια δημοσιογράφος Άννα Κοβαλιόβα τονίζει πόσο αξιόπιστες θεωρεί τις μεταφράσεις του τόμου: «Διαφυλάσσονται στις περισσότερες περιπτώσεις ο ρυθμός, το στροφικό σύστημα, το λεξιλόγιο – ό,τι τόσο συχνά χάνεται, όταν το δύσκολο έργο της μετάφρασης αναλαμβάνουν καλοί ποιητές. Δόξα τω Θεώ, έδωσαν στους Ρώσους αναγνώστες τη δυνατότητα να διαβάσουν τον ίδιον τον Καβάφη και όχι παραλλαγές στα θέματά του». Αναφέρει και το παράρτημα με τις μεταφράσεις του Γ. Σμάκοφ που επιμελήθηκε ο Ι. Μπρόντσκι: «...καλύτερα να τις διαβάσει κανείς χωριστά. Αφού διαβάσει όλα τα άλλα». Σχετικά με τούτο το παράρτημα ο φιλόλογος και ποιητής Σεργκέι Ζαβιάλοφ εκφράζει τις επιφυλάξεις του απερίφραστα: «Δεν μπορούμε να θεωρήσουμε επιτυχία... τη δουλειά του Γ. Σμάκοφ, την οποία επιμελήθηκε ο Ι. Μπρόντσκι». Μεταφέρω ένα από τα παραδείγματα που παραθέτει. Στο ποίημα «Η πόλις» ο καβαφικός στίχος *Μια πόλις άλλη θα βρεθεί, καλλίτερη από αυτή* αποδίδεται ως εξής: *Μετά απ' αυτή την τρύπα οτιδήποτε θα φανεί παράδεισος...* Πρόκειται για εισαγωγή ενός τόνου νέων καιρών, μιας ποιητικής αργκό του ίδιου του Μπρόντσκι, ο οποίος, ας σημειωθεί, θαύμαζε τον Καβάφη και ήθελε να πάρει μέρος στην έκδοσή μας. Μου είχε ζητήσει να του

στείλω τις παρατηρήσεις μου γι' αυτές τις προγενέστερες μεταφράσεις, δεν πρόλαβε όμως να τις αξιολογήσει.

Το δεύτερο καταληκτήριο σχόλιο αφορά μερικές μεταφράσεις ποιημάτων του Ο. Μαντελστάμ που τυχαία έπεσαν στην αντίληψή μου. Δεν πρόκειται για μετατοπίσεις τόνου, μια αποκλίνουσα από το πρωτότυπο σφραγίδα προσωπικής γραφής του μεταφραστή, αλλά για ανεξήγητες αβλεψίες και παρανοήσεις. Το κακό που μας συμβαίνει σε όλα τα μέτωπα είναι η ανυπαρξία της συνέχειας. Οι πρόσφατες μεταφράσεις του Μαντελστάμ που αναφέρω, σαφώς δεν υπολόγισαν τις προγενέστερες στο αφιέρωμα των *Θεμάτων Λογοτεχνίας*⁹, και ήρθαν αντιμέτωπες με αναπόφευκτες συγκρίσεις. Θα σταθώ στο ποίημα που έχετε στο ανθολόγιο¹⁰. Συγκρίνετε τους δύο εναρκτήριους στίχους:

Ξαναγύρισα στην πόλη μου, έως δακρύων γνωστή...
(Ανθολόγιο)

και

Να 'μαι στην πόλη μου ξανά, που τη γνωρίζω...

Τη γενέθλια πόλη του την γνωρίζει κανείς, είναι αυτονόητο, γι' αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία η διευκρίνιση *έως δακρύων*. Είναι δυνατόν να χάνεται; Από δω ξεκινά η υποβάθμιση του υπόγειου τραγικού στρώματος στο ποίημα, της διάστασης ανάμεσα στη σημερινή «λενινγκραντινή» όψη της πόλης και την παλιά, μητρική, οικεία – της Πετρούπολης. Η «λενινγκραντινή» σημαδεύει την οδυνηρή πλευρά της επιστροφής:

*Α, ξαναγύρισες – έλα λοιπόν και πιες αμέσως
Το μουρουνέλαιο των λενινγκραντινών ποταμίστων
φαναριών!*
(Ανθολόγιο)

Στην πρόσφατη μετάφραση η διάσταση αυτή, η μνεία της «λενινγκραντινής» όψης δεν υπάρχει:

*Γύρισε; Καλώς τον – βιάσου να καταπιείς
Το μουρουνέλαο που καίει στα φανάρια των ποταμιών.*

Στον τελευταίο στίχο η προσθήκη «που καίει» υπονομεύει τη μεταφορά, εξουδετερώνει το μυστήριο που εκπέμπει η οπτική εικόνα κίτρινων φώτων στην ομίχλη της πόλης.

Άγνωστο, για ποιο λόγο στις επόμενες εκκλήσεις του λυρικού προσώπου του ποιήματος, του ίδιου του ποιητή, προς τη δική του αγαπημένη πόλη, την Πετρούπολη, που έτσι κατονομάζεται δυο φορές στη σειρά, η νέα μετάφραση χρησιμοποιεί τη νέα ονομασία – Λένινγκραντ:

*Λένινγκραντ, ακόμη δεν θέλω να πεθάνω,
Κρατώ ακόμη τους αριθμούς των τηλεφώνων σου.*

*Λένινγκραντ, έχω ακόμη διευθύνσεις στην ατζέντα
Μπορώ ακόμη ν' ακούω τη φωνή των πεθαμένων.*

Η λανθασμένη απόδοση χάνει την αναφορά στην **αμοιβαία** σχέση, το **αμοιβαίο** δέσιμο της πόλης και του ποιητή, την υπόνοια κινδύνου από μια καθολική πολιορκία.

*Πετρούπολη, δε θέλω να πεθάνω ακόμα:
Κι εσύ τους αριθμούς των τηλεφώνων μου τους έχεις όλους.*

*Πετρούπολη, κρατώ απάνω μου συστάσεις κι άλλες
Των πεθαμένων τις φωνές να πάω να ξαναβρώ.*

(Ανθολόγιο)

Οι τελευταίοι τέσσερις στίχοι κορυφώνουν την άμεση συναίσθηση της απειλής και την αγωνία:

*Στην πίσω σκάλα μένω'Η μες στα μηνίγγια μου χτυπά
Ο ήχος του ξεριζωμένου κουδουνιού*

*Κι όλη τη νύχτα περιμένω τους φίλους επισκέπτες,
Σέρνοντας σαν τους κατάδικους την αλυσιδίτσα της πόρτας.*
(Ανθολόγιο)

Οι αστοχίες της νέας μετάφρασης σ' αυτό το κρίσιμο σημείο δε νομίζω πως θέλουν σχόλια.

*Στριμωγμένος στη μαύρη σκάλα, κτυπά
Στον κρόταφό μου η ξεριζωμένη κλειδαριά.*

*Όλη τη νύχτα προσμένω φίλους επισκέπτες
Παίζοντας με τις χειροπέδες της εξώπορτας.*

Πάμπολλες λοιπόν οι παγίδες στον στίβο της μετάφρασης – ως προς τη μέθοδο, επάρκεια γνώσης της ξένης γλώσσας και πολιτισμικών συμφραζόμενων, την αίσθηση του τόπου και χρόνου. Συζητώντας τα, ίσως προλάβουμε μερικά σοβαρά αποπήματα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Την σχετική πληροφορία ανακαλύψαμε στο δοκίμιο του Στέφανου Καραθεοδωρή «Περί Ρωσικής Φιλολογίας» (*Ο εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος*, τόμος Ε' 1870-1871, 77).
2. *Γενική Επιθεώρηση*, τ. Β' 1892, 26-36.
3. Ι.Ν. Γρυπάρης, «Ένας φιλολογικός μας χρόνος», *Φιλολογική Ηχώ*, 1-1-1894, 169.
4. *Θέματα Λογοτεχνίας, Αφιέρωμα στη Ρωσική Λογοτεχνία. Κείμενα και Μεταφράσεις Μήτσου Αλεξανδρόπουλου*, αρ. 11, Μάρτιος '99 – Ιούνιος '99. Βλ. σχετικά το δοκίμιο του Μ. Αλεξανδρόπουλου «Λίγα λόγια που έγιναν πολλά» (σ. 9-32) και τα δοκίμια του Ν. Μπαχτίν (Μετάφραση: Όλγα Αλεξανδροπούλου, σ. 212-227).
5. Άρης Αλεξάνδρου, *Διάλεξα*. Συγκέντρωση υλικού, βιογραφικά σημειώματα, σχόλια: Καίτη Δρόσου, Εκδ. Κείμενα, 1984, 24.
6. Α. Ποτεμπνιά, *Αισθητική και ποιητική*, Μόσχα, 1976, 264.
7. Του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου.
8. *Θέματα Λογοτεχνίας, Αφιέρωμα: Άγγελος Σικελιανός, Κωνσταντίνος Καβάφης*, αρ. 18-21, 89-132.
9. *Θέματα Λογοτεχνίας, Αφιέρωμα στη Ρωσική Λογοτεχνία, Κείμενα και Μεταφράσεις Μήτσου Αλεξανδρόπουλου*, 53-61.
10. Εικοστό Τρίτο Συμπόσιο Ποίησης, *Μεταφράσεις* (Για τους συνέδρους), Πάτρα 2003. Μεταφράσεις του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου: Μαγιακόφσκι, Μαντελστάμ (σ. 4-16).

ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ

«[...] ΠΑΡΕΞ ΑΝΙΣΩΣ ΚΑΙ ΗΘΕΛΕ ΝΑ ΤΗΝ ΠΛΟΥΤΙΣΗ ΑΠΟ ΤΑ ΝΑΜΑΤΑ ΕΚΕΙΝΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΕΛΑΓΟΥΣ· ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΩΝ ΕΠΤΑΝΗΣΙΩΝ ΚΑΙ Ο ‘ΔΙΑΛΛΟΓΟΣ’ ΤΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ».

Το δίλημμα των Επτανησίων για το ποια γλώσσα θα ακολουθήσουν έφτασε στο οριακό σημείο του στο διάστημα 1750-1830, οπότε και λύθηκε υπέρ της γλώσσας του λαού, με όλες τις ευεργετικές συνέπειες που επέφερε στην εξέλιξη του νεότερου ελληνισμού το κεφαλαίο αυτό γεγονός.¹ Η δημοτική στη σολωμική ποίηση και η θεωρητική κατοχύρωσή της με το *Διάλογο* του ποιητή, θέτουν την απαρχή της λύσης του γλωσσικού μας ζητήματος, ασχέτως αν η οριστική διευθέτησή του ακολούθησε μακροχρόνια και επίπονη διαδρομή –τεκμήριο προφανές των ερεισμάτων και της αντοχής της αρχαίας γλώσσας–, διαδρομή που μέσα από διαδοχικά στάδια καθιέρωσε τη γλώσσα του λαού ως επίσημη γλώσσα του κράτους και συνάμα συνένωσε στο αυτό τη δυτική με την ανατολική άποψη του ελληνισμού. Σωρεία γεγονότων πολιτικών, –έτσι μόνο μπορεί να εξηγηθούν φαινόμενα συλλογικά²– κοινωνικών και πνευματικών, με βασικό-τερο την ελευθερία του γένους συνέτειναν στην κορύφωση του διλήμματος της γλωσσικής επιλογής· συσσώρευση, με άλλα λόγια, κρίσιμων γεγονότων συνέτειναν σε μια τέτοια τροπή εντός του επτανησιακού χώρου, πρόσφορου πολιτικά για πνευματικές αλλαγές τη δεδομένη στιγμή.³

Είναι αβάσιμη και αβασάνιστη η άποψη ότι στα Επτάνησα επιβλήθηκε ακώλυτα η δημοτική. Η καθιέρωσή της πέρασε μέσα από ποικίλες δοκιμασίες και πειραματισμούς, από ανακατατάξεις και δολιχοδρομήσεις, μέσα από διαξιφισμούς και έναν άτυπο γλωσσικό διάλογο ή χαμηλών τόνων αντίλογο, η ύπαρξη των οποίων πιστοποιείται σε όλα ανεξαίρετως τα νησιά. Ένας τέτοιος διάλογος έλειψε από την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, όπου η αρχαία γλώσσα, ως σύστημα με ευρεία υποδομή⁴ και αδιάλειπτη εκμάθηση από τους κλασικούς χρόνους και εξής αποτελούσε, εκ πρώτης τουλάχιστον όψεως, την πιο σάφρονα λύση.

Στα Επτάνησα, αντίθετα, η παιδεία λειτούργησε σχετικώς ελεύθερα και οι επιδράσεις από τη Δύση,⁵ που παρείχε εν πολλοίς και τα

θεωρητικά πρότυπα, ευνόησε τους συγγραφικούς πειραματισμούς⁶ και καλλιέργησε τις φιλελεύθερες προτάσεις εκείνες που συνέδεαν την παιδεία και τη γλώσσα με την ελευθερία, σε εποχές που οι αστικές ελευθερίες γεφύρωναν σταδιακά το χάσμα μεταξύ αριστοκρατίας και των άλλων τάξεων.⁷ Δεν πρέπει, μάλιστα, να μας διαφεύγει και η αναγνώριση της ελληνικής γλώσσας στα πρώτα φιλελεύθερα συντάγματα επί Ιονίου Πολιτείας στην αρχή του 19ου αι.⁸

Θα εξετάσουμε μέσα από τις επτανησιακές μεταφράσεις της περιόδου αυτής, επιλέγοντας μερικά ενδεικτικά κείμενα, ποιες θέσεις αναπτύχθηκαν για τη γλώσσα, ποιο σκεπτικό τις κινούσε, ποιοι ιδεολογικοί, πολιτικοί και εθνικοί λόγοι αποτελούν τη βάση τους, μια και εύκολα μπορεί να δεχθεί κανείς ότι η γλώσσα αποτελεί επιστέγασμα όσων συνέβαιναν στην πρακτική βάση. Οι μεταφράσεις, ειδικά, αυτές αποκτούν σημαντικό ιδεολογικό βάρος, διότι συνοδεύονται από σκεπτικό, που διατυπώνεται σε προλογικά συνήθως κείμενα, τα οποία αποκαλύπτουν χωρίς υπερβολή την κίνηση των ιδεών, τις ανάγκες της επτανησιακής κοινωνίας και το ρόλο που καλείται να διαδραματίσει η παιδεία υπό τις κοσμογονικές αλλαγές του 19ου αι.

Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι κάτω από το ανακινούμενο γλωσσικό ζήτημα κρύβεται η ανάγκη της σύνθεσης των πολιτισμικών στοιχείων του ελληνισμού, στοιχείων διάσπαρτων λόγω της μακροχρόνιας δουλείας και εν πολλοίς ετερόκλητων· λανθάνει ο ανταγωνισμός των κοινωνικών ομάδων που ωστόσο μετέχουν με απαιτήσεις στα δρώμενα. Η γεραρά αρχαιότητα, το ένα σκέλος του ζητήματος, έρχεται σε σύγκρουση, αλλά και σε ερωτική συνάφεια με την ιστορία του νεότερου ελληνισμού, με αποκορύφωμα το 1821, τον νέο θρύλο του ελληνισμού, και συνακόλουθα ξεπροβάλλει η αντίθεση μεταξύ της αρχαίας γλώσσας, με τις όποιες μεταβολές της, και της δημόδους. Και αντίστοιχα, η μια εκφράζει το λαμπρό και καταξιωμένο σε πανευρωπαϊκό επίπεδο παρελθόν, ενώ η άλλη τη ζωντάνια και το σφρίγος του νέου, του αναγεννημένου ελληνισμού, εμποτισμένου από την ορθοδοξία και το μυστικιστικό πνεύμα της καθ' ημάς Ανατολής. Η σύγκρουση όμως αυτή καθαυτήν δηλώνει προσέτι και την ισχύ των δύο μερών, αλλά και την αναγκαιότητά τους για τη διαμόρφωση του ελεύθερου κράτους, και τα κείμενα που μας απασχολούν εδώ ποικιλότροπα –συχνά και απροκάλυπτα– την προαναγγέλλουν.

Με αφορμή τα προηγούμενα θα διακρίνουμε, λοιπόν, δύο κυρίαρχες αντιμετώπισεις στα Επτάνησα: Η μία είναι του Ανδρέα Κάλβου, λόγια με κρυπτοδομημένη στοιχεία, συμβιβαστική, με σύστημα μελετημένο μέχρι κεραίας, λύση που εδράζεται στην παιδεία και σχετίζεται ασφαλώς με την καλλιέργεια, την αρχαιομάθεια και την αρχαιογνωσία του. Η άλλη είναι του Διονυσίου Σολωμού, που η αρχαιογνωσία του ανάγεται σε ιταλικά κυρίως πρότυπα, άρα δεν είναι πρωτογενής και, το κυριότερο, δεν αλλοιώθηκε από το λογιότατισμό. Ο Κάλβος λειτουργεί συναινετικά και γεφυρωτικά, λαμβάνοντας υπόψη του και τους φιλέλληνες, προς τους οποίους είναι σαφές ότι επίσης απευθύνεται, αναζητώντας αναγνώστες ειδότες και παπαιδευμένους. Ο Σολωμός αποτελεί την επανάσταση, συμφωνεί δηλαδή η όλη τακτική του με τη φύση της επαναστατικής, της αναγεννητικής και προβλητικής νέων τάσεων και τάξεων εποχής του. Στρέφεται στη δημοτική ως τη μόνη που μπορεί να εκφράσει την αναγεννητική διάθεση του ελληνισμού. Αντιλαμβάνεται το οξύμωρο μιας γλώσσας εν πολλοίς ακατανόητης στο ευρύ κοινό ή πεποιημένης, που επιστρατεύεται ή κατασκευάζεται για να εκφράσει το νέο. Γι' αυτό και στρέφεται στην αγνότητα, στη ζωντάνια της δημοτικής, που σημειωτέον, παρομοιαζόμενη με αγνή χωριατοπούλα, παραπέμπει στην ανανέωση και συνάμα στον υπαίθριο και λαϊκό χώρο του 1821, προφανώς στη μεγάλη μάζα του απλού λαού.

Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε και την αξιοποίηση από τον Σολωμό της αρχαιότητας⁹ και την εκμετάλλευση της γλώσσας της παραγωγικά: αλλά και του Κάλβου τη μετριοφροσύνη, εφόσον κατανοεί —η *Ιωνιάς* αποτελεί τεκμήριο σαφές—την ανάγκη για συνύπαρξη όλων των δυνάμεων και ασφαλώς του λαϊκού στοιχείου και της γλώσσας του. Ήταν αναπόφευκτο, παρά ταύτα, το λογότερο αποτέλεσμα στη μορφή και στο περιεχόμενο της ποίησής του ως προερχόμενο από την αρχαία παιδεία του. Παράλληλα πρέπει όμως να τονιστεί και η παρασάγγας απόσταση που τον χωρίζει ως ποιητή και θεωρητικό από τους οπαδούς της αρχαϊζουσας. Αρκεί προς επιβεβαίωση να υπενθυμίσουμε τα λόγια του Σούτσου, που τον βάζει στο ίδιο καλάθι με τον Σολωμό, θεωρεί αμφοτέρους μεγάλους ωδοποιούς, που όμως παραμέλησαν της αρχαίας γλώσσας τα κάλλη.

Οι μεταφράσεις των Επτανησίων αποτέλεσαν το πρόκριμα, λειτούργησαν ως χώρος γλωσσικών δοκιμών, σταδιακής προετοιμα-

σίας και επίπονης εξάσκησης. Μέσω αυτών δημιουργήθηκε η υποδομή, η κοπιαστική σύνθεση και το καταστάλαγμα της γλώσσας για να τις αξιοποιήσουν οι δύο μεγάλοι ζακύνθιοι ποιητές και δευτερευόντως ο Αντ. Μάτεσης στο θέατρό του, με λόγο που έρρεπε προς το πεζό, και να οριοθετήσουν τη γλώσσα.

1)Γύρω στα 1770-1790 εντάσσονται οι ανέκδοτες μεταφράσεις έργων του Μεταστάσιου από τον ζακύνθιο Ι. Καντούνη. Αυτές καθαυτές αποτελούν πεδίο όπου μπορεί να μελετήσει κανείς τους γλωσσικούς κλυδωνισμούς, την υπέρ της δημοτικής φορά των πραγμάτων, την προσπάθεια κάθαρσης επί το επτανησιακό και όχι το κοραϊκό της γλώσσας, τη λελογισμένη και αυτόχημα αφομοιωτική χρήση του λεξιλογίου της αρχαίας και τη βούληση για διαμόρφωση ενός ανθεκτικού τυπικού, με άλλα λόγια την αναζήτηση ενός ευρέως αποδεκτού και λειτουργικού γλωσσικού κανόνα που να αναδεικνύει τη δύναμη της δημοτικής. Έτσι, αν η αρχαιότητα δεν βαραίνει από πλευράς γλωσσικής, επικρατεί όμως εξισοροπητικά από πλευράς περιεχομένου, εφόσον η θεματική των μεταφρασθέντων έργων, έστω και μέσω του ιταλικού νεοκλασικισμού, συνδέεται στενά με την αρχαιότητα (πρόκειται για τον *Αρταξέρξη* και τον *Δημοφώντα*, ενώ χριστιανικό περιεχόμενο έχουν τα *Πάθη του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, δείγμα και αυτό της αναζήτησης, του συγκρητισμού και της συστράτευσης των δυνάμεων του ελληνισμού, και στην προκειμένη περίπτωση της αρχαιότητας με την ορθοδοξία).

Μεταφέρω λίγα λόγια από τον πρόλογο του Καντούνη «Προς τον Αναγινώσκοντα», τεκμήριο της μελετημένης και συστηματικής προσπάθειάς του, τονίζοντας ότι η δημοτική που χρησιμοποιεί είναι στον πεζό λόγο. Γράφει: *Ανίσως [...] και τις των εμπείρων της ιταλικής διαλέκτου, δεν ήθελεν απαντήση εις την παρούσαν μετάφρασιν του απαράλλακτου τον ποιητού, πιστεύω πως θέλει μου δώση αρκετήν την συμπάθειαν, αποβλέποντας πρώτον εις τον κόπον οπου περιέχει μία τέτοια μετάφρασις, δηλαδή το σχεδόν κατά λέξιν, και με ιδιόφωνο στίχον, και δεύτερον εις την πτωχείαν της κοινής βαρβαρικής Γλώσσεως των Γραικών* (το *Γλώσσεως* με κεφαλαίο αρχικό και κατά τα τριτόκλιτα). Μοντέλο λοιπόν η ιταλική γλώσσα, συστηματική και κοπιώδης ενασχόληση με τη μετάφραση και χρήση της ως είδους μεταφοράς της γνώσης, αλλά και εργαλείου υπό διαμόρφωση, τεχνικές δεδομένες (*κατά λέξιν* μας είπε ότι μεταφράζει) και στίχος ελλη-

νικός (ιδιόφωνο εννοεί τον ελληνικότατο 15σύλλαβο, η χρήση του οποίου αποτελεί αδιαμφισβήτητη χειραφέτηση), επισήμανση της αδυναμίας της δημοτικής γλώσσας (της κοινής, έτσι την καλεί) ως ακαλλιέργητης (βαρβαρικής αποκαλούμενης, ως γέμουσας ξενισμών). Και συνεχίζει: *Επειδή και είναι αδύνατον να επιτύχη τινάς το ταυτό¹⁰ της λέξεως μιας διαλέκτου μεταβαλλομένης εις μίαν άλλην έρημον, και υστερημένην, οποία είναι τούτη η κοινή διάλεκτος, πάρεξ ανίσως και ήθελε να την πλουτίση από τα νάματα εκείνα του ελληνικού πελάγους* (του αρχαίου ελληνικού δηλαδή λόγου). Η αδυναμία της κοινής γλώσσας, όπως τη βιώνει ο μεταφραστής Καντούνης (*έρημος και εστερημένη, εγκαταλελειμμένη δηλαδή και παραπεταμένη*) και η άντληση υλικού από την αρχαία, συναποτελούν το σκεπτικό που ακολούθησε στις επόμενες του Προλόγου μεταφράσεις του.

Δεν επιλέξαμε τυχαία πρώτον τον Ι. Καντούνη ούτε είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι οι πρώτες γλωσσοβελτιωτικές απόπειρες έγιναν στη Ζάκυνθο, γεγονός που σχετίζεται με το επόμενο βήμα, το ποιητικό, των δύο άσπονδων συμπατριωτών, τέκνων επίσης της Ζακύνθου, του Σολωμού και του Κάλβου. Αν του δευτέρου η όλη δομή και η επιστράτευση αρχαιοπρεπών λέξεων οδηγεί μορφικά στην αρχαιότητα, του Σολωμού η αρχαιολατρία έχει φιλοσοφικό βάθος και σκεπτικό που παραπέμπουν επίσης στην αρχαιότητα, όχι τύποις, αλλά στην ουσία. Και αν η κλασική παιδεία μοιραία παράγει λογότερο αποτέλεσμα, ο μεν Σολωμός μη διαθέτοντας από το πρωτότυπο την παιδεία αυτή λειτουργεί παραγωγικά και ανανεωτικά, τασσόμενος με τους φορείς αυτού του νέου, που είναι ο λαός, ενώ ο αρχαιομαθής Κάλβος, για να μην οδηγηθεί στην άγονη μίμηση μετριάζει το λόγο στοίχειο, το εμβαπτίζει στη νεοελληνική κοινή και παρά τη χρήση των αρχαίων λέξεων, η σκέψη και η σύνθεση, το ύφος και το ήθος της ποιήσής του είναι αμιγώς νεοελληνικά. Με τη λογική, μάλιστα, αυτή ερμηνεύονται και όλες οι πρωτότυπες προτάσεις του στο στίχο και στα περικειμενικά στοιχεία των δέκα ωδών της *Αύρας* του,¹¹ όπου με συγκεκριμένο τρόπο σκέψης και σχεδιασμό επιζητεί επίμονα το καινόν και συνάμα το κοινόν. Κοντολογίς, η γλώσσα του Καντούνη αποτελεί προσπάθεια έντεχνης απόδοσης της κοινής, διαμόρφωσης και κωδικοποίησης ενός συστήματος, απόδοσης στο *απλούν διάμα*, κατά τη δική του έκφραση, όπου εμπεριέχονται, τιθα-

σευμένα και ως εκ τούτου αμεσόχρηστα υλικά από την αρχαία ελληνική, στοιχεία από τη γλώσσα των μορφομένων της εποχής του, αλλά και ιδιωματικά, είτε επιχωριάζοντα είτε προερχόμενα από τη σύζευξη της επτανησιακής με την κρητική διάλεκτο.

2)Θα μεταβούμε στην Κέρκυρα, σε μία άλλη κυψέλη γλωσσικών αναζητήσεων, και θα εξετάσουμε το ελληνικό κείμενο και τα απαραιτήτα προλογικά στοιχεία ενός έργου του 1827. Πρόκειται για τη μετάφραση μιας σημαντικής μορφής της επτανησιακής παιδείας, του Ιωάννη Πετριτσόπουλου, στενού συνεργάτη του Ναπ. Ζαμπελίου και του Βράιλα Αρμένη, με ενδιαφέρουσα πνευματική προσφορά τόσο μέσω της εφημερίδος *Πατρίς*, όσο και των φιλολογικών επιλογών του στο περιοδικό *Ίόνιος Ανθολογία* και της σύμπτωσης της δραστηριότητάς του με εκείνην του ευαίσθητου περί τα εκπαιδευτικά Πλάτωνα Πετρίδη. Το γεγονός ότι ο Πετριτσόπουλος ανήκει στην κερκυραϊκή λογιοσύνη αποτελεί και το κέντρο του ενδιαφέροντος, διότι αποκαλύπτεται ότι η λογιοσύνη στα Επτάνησα δεν αντιμάχεται το λαϊκό, αλλά συγκλίνει προς αυτό, Το κείμενο που μας ενδιαφέρει είναι η μετάφραση της τραγωδίας του Αλφιέρι *Ο Αγαμέμνων*, προσπάθεια συνδυασμού του αρχαίου πνεύματος, μέσω του νεοκλασικισμού και πάλι, και της κοινής γλώσσας: απόπειρα παρεμφερής με εκείνην του Ι. Καντούνη. Η μετάφραση αυτή, με την εν είδει μνημοσύνου αφέρωση του έργου στον κόμητα Γκίλφορντ, και αυτή τη φορά θα λειτουργήσει ως όχημα της γλώσσας, η αρχαιότητα θα προσπελασθεί και πάλι χωρίς τα αρχαία, αλλά με μια γλώσσα που τείνει εμφανώς προς το κοινό, ακανόνιστη οπωσδήποτε, πειραματική, αλλά απερίφραστα δεδηλωμένη ως δημοτική. Πέραν του κειμένου της μετάφρασης καθαυτό, διεγείρεται το ενδιαφέρον και από την τρισέλιδη «Υπόθεσιν» της τραγωδίας, γραμμένη σε πεζό λόγο, κράμα καθαρευόντων και δημοτικών τύπων, ύφους και ήθους σαφώς αποκλινόντων από την αρχαίουςσα. Η μετάφραση είναι εμφανώς απαλλαγμένη από τα λόγια δεσμά και είναι αξιοπαρατήρητη, διότι ενυπάρχουν σ' αυτήν γλωσσικές επιλογές και καινοτομίες που σε ένα ποσοστό αργότερα θα κωδικοποιηθούν και θα αποτελέσουν γέφυρες μεταξύ λόγιας και δημοτικής γλώσσας, ιδίως ως στερεότυπες φράσεις ή κρυσταλλωμένες λεκτικές φόρμες. Ο Πρόλογος του Πετριτσόπουλου προς τους *φιλόμουςους Έλληνες* (ο όρος *Έλληνας* με ιδεολογική φόρτιση) είναι αποκαλυπτικός ενός πνεύματος συμφιλιωτικού που συνθέτει μια

κοινή γλώσσα με τη σύνδεση δημοτικών, κοραϊκών, ιδιοματικών και αρχαϊκών στοιχείων. Συμπερασματικά, καθιερώνεται μία δυναμική για την πολύμορφη σύνθεση αρχαιότητας και σύγχρονων ιδεών, ορμώμενων από την Ευρώπη, σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική εφαρμογή τους σε μια γλώσσα ευρέως κατανοητή, μια αδιαμόρφωτη, αλλά σαφώς επιζητούμενη κοινή, ευρείας πράγματι απήχησης, μια σύζευξη που να εδράζεται στις δυνάμεις του σύγχρονου του Πετριτσόπουλου ελληνισμού, η οποία καλείται από το μεταφραστή να συμμετάσχει στη διαμόρφωση του νέου κράτους. Στο σημείο αυτό θα τονίσουμε τις πολυσυλλεκτικές διαθέσεις του, την αναγνώριση της συστράτευσης όλων των δυνάμεων του γένους –πρακτική που ακολούθησε από άλλο, αν και όχι πολύ διαφορετικό, γλωσσικό δρόμο ο Κάλβος—για τον κοινό σκοπό, υπενθυμίζοντας ότι ο μεταφραστής Πετριτσόπουλος είναι και ο εκδότης της *Ρομείκης γλώσσας* του Ι. Βηλαρά στην Κέρκυρα. Η Εισαγωγή του στο πρωτοποριακό εκείνο βιβλίο δηλώνει τις γλωσσικές και συνακόλουθα τις εκπαιδευτικές ανησυχίες και προτάσεις του μέσα και από άλλο γλωσσικό χώρο, αλλά και την κινητικότητα του γλωσσικού ζητήματος σε όλο το επτανησιακό τόξο. Παραθέτω τμήματα από την Εισαγωγή της μετάφρασης του *Αγαμέμνονα* για να δειχθεί το ιδεολογικό, το εθνικό, το πατριωτικό και το γλωσσικό ενδιαφέρον της περίπτωσης Πετριτσόπουλου, υπενθυμίζοντας παράλληλα ότι αποτελεί μια ενδεικτική περίπτωση μόνον από τις πολλές –γι' αυτό και αξιοπρόσεκτες— του χώρου, που εν τέλει προπαρασκεύασαν τη σολωμική γλωσσική ανανέωση.

Αρχίζει η Εισαγωγή του ως εξής: *Ότε συνέλαβον κατά νουν να μεταφράσω τας τραγωδίας του αθανάτου Αλφίερου, όσα ελληνικήν παρασταίνουσιν υπόθεσιν, εστοχάσθην να γίνω οπωσούν ωφέλιμος εις το Ελληνικόν Έθνος, το οποίον δι' επουράνιον ευδοκίαν προσεγγίζον ήδη εις την κατάπαυσιν των βασάνων του [...] ταχέως θέλει λάβει χρείαν να ανακαινίση πάντα σχεδόν τα της κοινωνίας συστήματα, μεταξύ των οποίων, εν των αξιολογωτέρων, αναντιρρήτως είναι η σύστασις του Θεάτρου εις την καθομιλουμένην γλώσσαν ημών [...].* Θα επισημάνουμε τη διττή έννοια της λέξης *ελληνικός*, απόδειξη της διαχρονικής αίσθησης του ελληνισμού κατά τον μεταφραστή. Η *ελληνική υπόθεση* του έργου συνάπτεται με τη αρχαία ελληνική πλευρά, ενώ η ωφέλεια για το ελληνικό έθνος που προβάλλ-

λει, αναφέρεται στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Η γλώσσα, η *καθομιλουμένη*, όπως την αποκαλεί, είναι η γέφυρα, είναι ο συνδετικός κρίκος, είναι η αρραγής μαρτυρία της συνέχειας, του αδιάπτωτου, της διαχρονίας του ελληνισμού.

Από το χώρο της Κεφαλονιάς, που διαπιστώνονται, τηρουμένων πάντοτε των ποιοτικών κυρίως αναλογιών, παρόμοιες αναζητήσεις, επιλέξαμε και θα αναφερθούμε πολύ σύντομα στη διδακτική γλωσσικά περίπτωση του ιερέα και διδασκάλου Παναγή/Μαρίνου Φωκά, που από το 1802 κ.ε. έζησε στην Κέρκυρα, και στα ανέκδοτα κείμενά του *Επιτομή Γραμματικής εις την απλήν ρωμαϊκήν διάλεκτον* του 1810, την *Επιτομή Λογικής εις την απλήν ρωμαϊκήν διάλεκτον*, συναγωγή κειμένων για τη Λογική και τη Φιλοσοφία από Ιταλούς συγγραφείς, και το έργο *Τι εστιν άνθρωπος*, μετάφραση εις την απλήν και πάλι *ρομαϊκήν διάλεκτον* τμήματος γαλλικού βιβλίου, για να καταφανεί η προσπάθεια κωδικοποίησης και διάδοσης της κοινής γλώσσας μέσω ενός εγχειριδίου διδακτικού της γλώσσας και δύο άλλων σχετικών με την παιδεία. Στην αφιέρωση της *Γραμματικής* του στο στρατηγό Δονζελότ (θυμίζουμε το παράλληλο της αφιέρωσης του Κάλβου στο στρατηγό Λαφαγιέτ), που σημειωτέον πρόκειται για μεταφρασμένη επιτομή της *Γραμματικής* του Κωνστ. Λασκάρως, διαβάζουμε μεταξύ των άλλων: [...] *Προσφέρω το παρόν ευτελές πονημάτιον, [...] έχοντας θάρρος ότι η αγαθοσύνη της υμετέρας καρδιάς θέλει καταδεχθή να το δεχθή, και να θεωρήση με συμπαθητικόν όμμα την παραμικράν τούτην πραγματείαν, η οποία αγκαλά και να είναι ολίγον τι εις τον εαυτόν της, δεν θέλει είναι όμως τελείως ανωφελής εις τούτους τους ομογενείς μας Νέους.* [...] Για τη γλώσσα που προτίμησε, τη θεωρεί ότι *με όλον οπού είναι ζωντανή, όχι μόνο εις τούτας τας Ιωνικάς Νήσους, αλλά και εις πολλές άλλας επαρχίας δεν έγινεν έως τώρα καμμία Γραμματική* [...]. Ρωμαϊκό, λοιπόν, ιδίωμα, ήτοι η ομιλούμενη ελληνική της εποχής του, με έμφαση μνημονευόμενη, οι λόγοι της συγγραφής διδακτικοί, απευθύνονται προς τους νέους, τη βελτίωση των οποίων επιζητούν.

Η ανανεωτική ορμή, συνεπώς, ξεκινά σχετικά οργανωμένα από τη Ζάκυνθο, η λογιότερη Κέρκυρα την υιοθετεί, η Κεφαλονιά συμμετέχει επίσης, με λαϊκότερο μάλιστα προσανατολισμό. Πρόκειται, ασφαλώς, για εναγώνιες και πολύπλευρες προσπάθειες από άνδρες διαφόρων κοινωνικών ομάδων, εμπνευσμένες προφανώς από τις πολι-

τικές αλλαγές της Ευρώπης πρόκειται για την αναζήτηση ενός γλωσσικού μοντέλου στο πλαίσιο της ανάγκης της υλοποίησης και της εφαρμογής της διδασκαλίας της γλώσσας του λαού. Συνάμα πρόκειται για το άγχος της συστράτευσης όλων των δυνάμεων του έθνους κάτω από το κοινό γλωσσικό σχήμα. Αρχαιότητα και προσπέλασή της μέσω του νέου ελληνισμού, ορθοδοξία, επιχώριες απόψεις, αφομοίωση των ευρωπαϊκών ιδεών, νεότερες δυνάμεις του γένους φαίνεται πως ζητείται επίμονα να συνενωθούν συνθετικά και στη γλώσσα που θα τα εκφράσει. Με άλλα λόγια, η γλώσσα αποτελεί αδιάφευστο επιχείρημα συνοχής και εργαλείο ενωτικό.

Ερχόμαστε τώρα στην περίπτωση Κάλβου, στο έργο του οποίου ενυπάρχουν και συνυπάρχουν όλα όσα διαπιστώσαμε στα προηγούμενα. Πρόκειται οπωσδήποτε για μια ολοκληρωμένη πρόταση που υιοθετεί τα πάντα, εκτιμώντας ότι το κοραϊκό μοντέλο είναι το προσηρότερο. Ωστόσο, η πρόταση του ποιητή των *Ωδών* πηγαίνει ένα, μικρό έστω, βήμα προς το κοινότερο. Αυτό που συνέλαβε η ευαισθησία και η διορατικότητα του Σολωμού για μια γλώσσα κοινή, σ' αυτό ο Κάλβος αστόχησε. Ο δρόμος προς την αρχαιότητα μέσα από το ζωντανό σώμα του ελληνισμού δικαίωσε τον Σολωμό. Ο Κάλβος απέτυχε στην εποχή του. Αναγνωρίστηκε η ποιητική μεγαλοσύνη του αργότερα, όταν οι Έλληνες ήταν αρκούντως πεπαιδευμένοι και αρχαιομαθείς χάρη στη θεαματική πρόοδο της παιδείας στο διάστημα 1850-1900, αλλά και αρκούντως γνώστες της κοινής λαλιάς τους, οπότε και εξετίμησαν, αφότου κατανόησαν το λόγο του σε βάθος.

Το θέμα κλείνει από επτανησιακής πλευράς, υπό την έννοια της κωδικοποίησης σε εδραία και ενιαία βάση με το «Διάλογο» του Σολωμού. Πρακτικά με την ποίησή του, τρανή απόδειξη των όποιων γλωσσικών θέσεων, και θεωρητικά με το «Διάλογο», θα κλείσει τον πρώτο κύκλο και θα οδηγήσει στον επόμενο, στην πανελλήνια καθιέρωση της δημοτικής. Ωστόσο, όπως η όλη ποίηση του Σολωμού προϋποθέτει μία τουλάχιστον έντονη προκριματική ποιητική πεντηκονταετία, αυτήν των Προσολωμικών συγκεκριμένα, έτσι και η θεωρητική πρόταση του Σολωμού για τη γλώσσα προϋποθέτει την ύπαρξη μεταφραστικών προσπαθειών, τρεις από τις οποίες καταγράψαμε δειγματοληπτικά. Ο όριμος «Διάλογος», κείμενο του 1824, απότοκο των επαναστατικών και αναγεννητικών συνθηκών, έχει αναπτύξει τα

σπέρματα που εξέθρεψε η προηγούμενη πεντηκονταετία, έχει συνοστεώσει ολοκληρωμένη πλέον γλωσσική πρόταση. Τα αφοπλιστικά σολωμικά επιχειρήματα, η κατάδειξη της κοινωνικής και εθνικής λειτουργίας της γλώσσας με αποκορύφωμα το πολυσήμαντο *μήγαρις έχω άλλο στο νου μου πάρεξ ελευθερία και γλώσσα*, η αποδεικνυόμενη αρχαιογνωσία του από το ίδιο το δοκίμιο του «Διαλόγου», η λαϊκή πηγή και επιστροφή της γλώσσας στην υπηρεσία των πολλών, η αξία της ως γνωστικού εργαλείου είναι σαφές ότι κυοφορήθηκαν επί μακρό στον επτανησιακό χώρο μέχρις ότου καρποφορήσουν όπως είναι γεγονός ότι παρά τις όποιες ενδογενείς αποκλίσεις, διακατέχονται οι Επτανήσιοι από τις ίδιες γενικές αρχές. Δεν θα διαφωνούσε λοιπόν, ο Κάλβος, παρά τις διάφορες μορφικές επιλογές του στα λόγια της ακροτελεύτιας παραγράφου του σολωμικού «Διαλόγου», που εκθέτουν τις αρχαϊστικές και τις γλωσσαμυντορικές αντιφάσεις και συμποσώνουν όσα ιδεολογικά στοιχεία εντοπίσαμε στους μακρινούς ή και εγγύτερους προδρόμους του: *Μου πονεί η ψυχή μου, γράφει χαρακτηριστικά, ' οι δικοί μας χύνουν το αίμα τους αποκάτου από το Σταυρό για να μας κάνουν ελεύθερους, και τούτος και όσοι του ομοιάζουν πολεμούν γι' ανταμοιβή να τους σηκώσουν τη γλώσσα*.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για μια σύντομη περιδιάβαση στο χώρο των σκαπανέων, των πρωτοπόρων και των μεγάλων αναμορφωτών της νεοελληνικής γλώσσας (π.χ. Ν. Σοφιανού, Αδ. Κοραή) βλ. Γιάνη (sic) Κορδάτου, *Ιστορία του γλωσσικού μας ζητήματος*, Αθήνα ³1973, εκδ. Μπουκουμάνη, Α.Ε.Μέγα, *Ιστορία του γλωσσικού ζητήματος*, Αθήνα 1997 (ανατύπωση), Εκδόσεις «Δωδώνη», τόμ. Α' - Β', και Μανόλη Α. Τριανταφυλλίδη, *Νεοελληνική γραμματική*, Αθήνα 1938. Η δημιουργία των δύο τάσεων, των δημοτικιστών και των οπαδών της αρχαίας, με τα όσα παρακλάδια τους, δείχνει ακριβώς τη δύναμη των μερών αυτών. Με άλλα λόγια, το κύρος της αρχαίας γλώσσας είναι αδιαμφισβήτητο στα προ της απελευθέρωσης χρόνια, παρά την αναγκαιότητα της επίσημης καθιέρωσης μιας γλώσσας κοινής, κατανοητής και εύχρηστης από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Και στον επτανησιακό χώρο πολύ προ του Σολωμού υπάρχουν περιπτώσεις, εκτός του προαναφερθέντος Σοφιανού με την οργανωμένη του πρόταση, παραδοχής της

- καθέρωσης αυτής, όπως του Νικ. Λουκάνη, του Ιάκ. Τριβώλη, του Ιωαννίκιου Καρτάνου, του Ανδρόνικου Νούκιου κ.ά. Σημαντική μεταγενέστερη περίπτωση, σύγχρονη του Σολωμού, είναι εκείνη του Εμμ. Στάη, χρήσιμη για τις μεταβολές των γλωσσικών πεποιθήσεων, τις απότοκες της περιρρέουσας κοινωνικής ατμόσφαιρας. Βλ. Θεοδόση Πυλαρινού, *Επτανησιακή Σχολή*, Αθήνα 2003, Εκδόσεις Σαββάλας, σ. 27 κ.εξ., και 136 κ.εξ.
2. Διαφωτισμός και Γαλλική Επανάσταση, έλευση των Γάλλων δημοκρατικών στην Επτάνησο στα 1797, ποικίλες σχέσεις με τη Δύση (πολιτικές, πνευματικές κ.λπ.), σπουδές των Επτανησίων στη Δύση, ιδίως στην Ιταλία.
 3. Στην ίδια λογική υπέκει, χωρίς άλλο, και η όλη επτανησιακή παραγωγή, όχι μόνο στην ποίηση, αλλά σε όλους τους τομείς του επιστητού, των γραμμάτων και των τεχνών, καθώς και στην άνοδο του υλικοτεχνικού και βιοτικού επιπέδου.
 4. Υπήρχαν αρχαιομαθείς δάσκαλοι υψηλού επιπέδου, υπήρχαν και παρήγοντο δοκιμασμένα βιβλία και διδακτικά εγχειρίδια, υπήρχε στοιχειώδες εκπαιδευτικό σύστημα, που εδραζόταν σε συγκεκριμένα κέντρα του παροικιακού ελληνισμού κατά τους χρόνους της δουλείας, και ιδίως στο Πατραρχείο.
 5. Βλ. τη λύση του γλωσσικού ζητήματος στην Ιταλία, λύση που γνώριζαν στις λεπτομέρειές της οι Επτανήσιοι λόγω της σχέσης τους με τη Δύση. Ως ένα σημείο, μάλιστα, αποτέλεσε η επίλυση εκείνη το μοντέλο των θέσεών τους περί το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα.
 6. Θα επιστήσουμε την προσοχή στη σωρεία των μεταφράσεων, κυρίως έργων ιταλικών, στην ελληνική, ικανοποιητική εικόνα των οποίων διαμορφώνει ο αναγνώστης στην *Ιονική βιβλιογραφία* του Αιμίλιου Λεγκράν.
 7. Βλ., λ.χ., για το Βυζαντινό σύνταγμα, αλλά και για τα συντάγματα επί Επτανήσου Πολιτείας (1800-1807), στη μελέτη μας «Η λογοτεχνική παραγωγή στα Επτάνησα στα χρόνια της Επτανήσου Πολιτείας», σ. 183-194: 187-188, στα *Πρακτικά του Συνεδρίου «Επτάνησος Πολιτεία (1800-1807)», 200 χρόνια από την ίδρυσή της (1800-2000)*. Αργοστόλι, 28-31 Οκτωβρίου 2000, Αργοστόλι 2003.
 8. Βλ. *ό.π.*, σ. 188-189.
 9. Πέραν του *Διαλόγου*, όπου είναι έκδηλη η αρχαιογνωσία του, βλ. και την *Αλληλογραφία* του, στον 3ο τόμο των *Απάντων* του, με Επιμέλεια – Μετάφραση – Σημειώσεις του Λίνου Πολίτη, Αθήνα 1991, Ίκαρος, όπου υπάρχει άφθονο υλικό για τη σχέση του με τα κλασικά κείμενα, τα βιβλία που μελετούσε κ.λπ.
 10. Δύο σοβαρά γλωσσικά λάθη στον Πρόλογο του Καντούνη δείχνουν την αδυναμία των Επτανησίων έναντι της περί την αρχαϊζουσα δεινότητας

των λόγιων Ελλήνων η κατά τα τριτόκλιτα σόλοιχη γενική της *Γλώσσας* και η ανύπαρκτη χρήση, από άγνοια της κράσης, της λέξης *ταυτόν*, αντί της οριστικής αντωνυμίας *το αυτό*. Παράλληλα όμως εξάγονται και άλλα συμπεράσματα, όπως ότι η επτανησιακή παιδεία, κυρίως λόγω της καθιέρωσης της ιταλικής γλώσσας είχε αποστεί από την πρωτογενή εκμάθηση της αρχαίας γλώσσας από το πρωτότυπο, και ότι η αρχαιογνωσία των Επτανησίων ήταν δευτερογενής, μέσω ακριβώς της ιταλικής γλώσσας. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι διατήρησαν την ταυτότητά τους διττά, με τη γλώσσα του λαού δηλαδή και την ταυτόχρονη αρχαιογνωσία από την παιδεία τους και τις σπουδές τους στο εξωτερικό, ευεργέτημα που άφησε ελεύθερη τη σκέψη τους να προσαρμοστεί στα δεδομένα της εξέλιξης της έστω ακωδικοποίητης δημοτικής, σε αντίθεση με τους οπαδούς της αρχαίας, που, ενώ ήταν δεινοί στη γνώση της, ενώ ήταν πράγματι αρχαιομαθείς, είχαν περιορισμένη αρχαιογνωσία, στηρίζοντας την ύπαρξη του νέου κράτους μονομερώς σε μια κλεινή γλώσσα, μη ομιλούμενη και ακατανόητη συνάμα από το πολύ λαό, τη βάση δηλαδή του νέου ελεύθερου κράτους. Έτσι, οι οπαδοί της αρχαίας στηρίχθηκαν στο γράμμα και όχι στο βάθος της γλώσσας.

11. Η περίπτωση του Κάλβου, που μεθοδικά και συστηματικά επιχείρησε να συγκεράσει τις δύο τάσεις, είναι ενδεικτική της αγωνίας για την ελληνική παιδεία και τη γλώσσα που θα καθιερωνόταν. Βλ. Ανδρέα Κάλβου, *Ωδαί*, Φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Δάλλας, Αθήνα 1997, Ωκεανίδα, σ. 59-63.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΟΥΒΑΛΗΣ

ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ

Λατινική Αμερική, μια ήπειρος, δύο γλώσσες δεκαεννέα χώρες

1. Για έναν ευρωπαϊκό μεταφραστή, η Λατινική Αμερική είναι η πιο “γνωρίμη” ήπειρος. Σε ένα βιβλίο του, ο Γάλλος πολιτολόγος και διπλωματικός Alain Rouquié την είχε χαρακτηρίσει ως την “Απω Δύση”, μια μακρινή Ευρώπη θα λέγαμε.

Πραγματικά, η ήπειρος αυτή έχει πολλά γνωστά στοιχεία για κάποιον Ευρωπαίο, σε αντίθεση με την Αφρική και ιδίως την Ασία. Κατ’ αρχήν οι χώρες αυτές κατακτήθηκαν από Ισπανούς και Πορτογάλους, δηλαδή Ευρωπαίους. Υιοθέτησαν τις δυο γλώσσες των κατακτητών, τη θρησκεία τους και τη νοοτροπία τους. Ο Νερούδα, ας πούμε, όπως αναφέρει ο Ruggiero Romano, λέει για τη δεκαετία του ‘20 ότι “γемίζαμε το κεφάλι μας με τα τελευταία βιβλία που έφερναν τα υπερωκεάνια” (Nos llenabamos la cabeza con lo ultimo de los transatlanticos). Όλοι οι θεσμοί τους έχουν αντιγράψει τους δικούς μας, π.χ. οι Αστικοί Κώδικες είναι αντιγραφή του Ναπολεόντειου κ.λ.π. Ακόμα και ο όρος Λατινική Αμερική που έχει επικρατήσει σήμερα στον τύπο και την λογοτεχνία, αποτελεί εύρημα του Ναπολέοντος του Τρίτου, όταν θέλησε να επεκτείνει την Αυτοκρατορία του στο Μεξικό και επέβαλε τον πρίγκιπα Μαξιμιλιανό. Βέβαια, αυτά τα όνειρα είχαν μελανή κατάληξη γιατί ο Μαξιμιλιανός τουφεκίστηκε από τον Χουάρες, επικεφαλής των Φιλελευθέρων. Με την πάροδο του χρόνου ο όρος Λατινική Αμερική υιοθετήθηκε από τους ενδιαφερόμενους, οι οποίοι τον προτιμούν από εκείνον της Ισπανικής Αμερικής που χρησιμοποιούν, για προφανείς λόγους, σήμερα οι Ισπανοί. Βέβαια, όταν λέμε Λατινική Αμερική εννοούμε χώρες με λαούς λευκούς, αλλά και μιγάδες, ινδιάνους, μαύρους ακόμα και κινέζους. Ιδιαίτερα στις ΗΠΑ, όπου πρόσφατα η στατιστική υπηρεσία ανακοίνωσε ότι οι Latinos κατέστησαν η πρώτη μειονότητα της χώρας με 38,7 εκατομμύρια κατοίκους, κυρίως μεξικάνους, έναντι 38,3 των μαύρων, υφίσταται μια υπερηφάνεια Latino.

Η Λατινική, λοιπόν, Αμερική αποτελείται από 19 χώρες που μιλάνε οι περισσότερες ισπανικά και η Βραζιλία πορτογαλικά. Σ' αυτές η γλώσσα είναι η ίδια, αλλά υφίστανται ιδιότυπες εθνικές καταστάσεις που διαμόρφωσε η ιστορία. Το όνειρο του Bolívar για μια ενωμένη ήπειρο δεν κράτησε πολύ, αφού οι ντόπιοι οπλαρχηγοί (Santander στην Κολομβία, San Martín στην Αργεντινή, Sucre στο Εκουαδόρ, κ.λ.π.) αποσχίσθηκαν και ο καθένας οργάνωσε το κράτος του.

2. Τι σημαίνει λατινοαμερικανική χώρα; Είναι μια χώρα που έχει δική της ιστορία, συνάρτηση του τρόπου ανεξαρτησίας της. Έπειτα, υπήρξαν μεταξύ τους διάφοροι πόλεμοι, ακόμα και πολύ πρόσφατα, τον 20ο αιώνα, που ανέπτυξαν τους εθνικισμούς και τα αμοιβαία μίσση. Για παράδειγμα, ο Πόλεμος του Ειρηνικού το 1878 είδε το Περού και τη Χιλή να στερούν τη Βολιβία από την έξοδο στη θάλασσα. Στον Πόλεμο του Τσάκο τη δεκαετία του '30 μια σειρά γειτονικών κρατών κατατρόπωσαν την Παραγουάη. Υπάρχει ακόμα ο "παράξενος" πόλεμος του ποδοσφαίρου, που ξεκίνησε από έναν ποδοσφαιρικό αγώνα την δεκαετία του '70 μεταξύ Σαλβαδόρ και Ονδούρας. Τέλος, όλοι θυμόμαστε τον πρόσφατο, δεκαετία του '90, μικροπόλεμο Εκουαδόρ-Περού στον Αμαζόνιο, που δεν ήταν μάλιστα ο πρώτος μεταξύ των δυο κρατών. Επίσης, σε κάθε χώρα υπάρχουν ιδιομορφίες της αποικιοκρατίας και των εθνών των μεταναστών και των ιθαγενών. Για παράδειγμα, στην Αργεντινή και την Ουρουγουάη οι ντόπιοι ιθαγενείς εξαφανίστηκαν τελείως (λίγοι μόνον μένουν στην Αργεντινή) και οι κάτοικοι είναι σχεδόν όλοι απόγονοι Ευρωπαίων, με λίγους μαύρους. Έτσι, οι δυο αυτές χώρες αισθάνονται ιδιαίτερα "ευρωπαϊκές", τόσο που να λένε οι κριτικοί ότι, π.χ. ο Μπόρχες είναι ένας Εγγλέζος που έγραφε ισπανικά. Σε άλλες χώρες υφίσταται, πολύ ζωντανό, το ιθαγενές στοιχείο, όπως π.χ. στις Δημοκρατίες των Ανδεων (Περού, Εκουαδόρ, Βολιβία), αλλά και στην Παραγουάη και στο Μεξικό. Σε άλλες, οι κινέζοι ή γι�πωνέζοι είναι ιδιαίτερα πολυπληθείς, όπως π.χ. στα παράλια του Περού, ακόμα και στο Μεξικό όπου κατασκεύασαν μεγάλο μέρος των σιδηροδρόμων, ή στον Παναμά, όπου έχτισαν τη διώρυγα.

Μπορούμε, λοιπόν, να πούμε ότι κάποιες χώρες της Λατινικής Αμερικής παρουσιάζουν ένα ιδιότυπο "ινδιάνικο πρόβλημα" γιατί

υφίστανται μεγάλες μάζες ιθαγενούς στοιχείου που ζει σε άλλες εποχές και με άλλες αξίες. Τούτο επηρεάζει και τη λογοτεχνία: είναι γνωστή στο Περού η “παράξενη” σύνταξη των μυθιστορημάτων του Χοσέ Μαρία Αργκέντας και των ποιημάτων του Σέσαρ Βαγιέχο. Οι δυο αυτοί συγγραφείς είχαν μητρική τους γλώσσα τα Κέτσουα και έγραφαν διαφορετικά τα ισπανικά.

3. Ποιος είναι ο τέλειος μεταφραστής σ’ ένα λατινοαμερικάνικο κείμενο; Αυτός που έχει ζήσει σε κάθε χώρα, την έχει περιηγηθεί εξαντλητικά και έχει διαβάσει επιτόπου γι’ αυτήν κείμενα σε όλους τους τομείς: ιστορία, λογοτεχνία, κινηματογράφος, ζωγραφική. Ο πολιτισμός μιας χώρας δεν αποκτάται μόνον με τα διαβάσματα, αλλά και με την καθημερινή επαφή μαζί του στη ζωή.

Ενας διπλωμάτης μπορεί να μην είναι καλός μεταφραστής γιατί συχνά τον ενδιαφέρει μέρος μόνον της χώρας (π.χ. η ιστορία και όχι η λογοτεχνία της). Ακόμα, οι διπλωμάτες συχνά βαριούνται να βγουν από τα κλιματισμένα γραφεία τους στην πρωτεύουσα και να ταξιδέψουν μέχρι τις πιο απόμακρες γωνιές της χώρας. Φυσικά η παρατήρηση αυτή δεν ισχύει για έναν διπλωμάτη όπως ο Octavio Paz, που ξόδεψε πολύ χρόνο στις Ινδίες για να γνωρίσει εις βάθος τον πολιτισμό τους.

4. Επομένως, ένας καλός μεταφραστής δε φτάνει να έχει διαβάσει τα πάντα για μια χώρα, ζώντας στην Ελλάδα. Πρέπει να πάει εκεί, να γνωρίσει τους κατοίκους “στο ζουμί τους”, να γευτεί την κουζίνα τους, να αγαπήσει τις γυναίκες τους, να γελάσει με τα αστεία τους, να προσπαθήσει να μάθει όσο το δυνατόν περισσότερους ιδιωτισμούς ή τοπικισμούς. Φυσικά υπάρχουν πολύτομα λεξικά, π.χ. των ισπανικών της Βενεζουέλας ή του Μεξικού, αλλά αν δεν τάχεις ζήσει δεν θα μπορέσεις να τα αποδόσεις ανάλογα. Θυμάμαι μια Πολωνή μεταφράστρια που μετέφραζε μεξικάνικη λογοτεχνία από το σπίτι της στη Γαλλία. Είχε ταξιδέψει μια-δυο φορές στη χώρα και είχε μείνει κατά διαστήματα, αλλά ήταν αδύνατον να γνωρίσει όλους τους ιδιωτισμούς της λαϊκής γλώσσας που μετέφραζε. Έτσι τάραζε στα τηλεφωνήματα τη μεξικάνικη γυναίκα μου, που αμέσως της έδινε την απάντηση για κάθε όρο, για κάθε άγνωστη λέξη. Και δε μιλάμε μόνο για παράξενα τροπικά φρούτα ή μαγειρικά κατασκευάσματα αλλά

και για εκφράσεις της αργκό. Θάνατι ίδιες αυτές οι εκφράσεις με την αργκό στο Εκουαδόρ (Ισημερινός); Όχι βέβαια. Όταν πριν δυο χρόνια είδα μια ταινία με πρωταγωνιστές περιθωριακούς νέους στο Κίτο, μπόρεσα να την καταλάβω μόνον όταν επανέφερα στην μνήμη μου όλες τις εκφράσεις που έλεγαν οι παλιοί συμφοιτητές μου από την ίδια χώρα.

Θέλω, λοιπόν, να πω ότι κάθε μια από τις 19 λατινοαμερικάνικες χώρες έχει τις ιδιομορφίες στην ιστορία, την καθημερινή της ζωή και την γλώσσα της, παρ' όλο που τα ισπανικά μιλιούνται παντού. Φυσικά, σε όλη τη Λατινική Αμερική η προφορά είναι πιο “γλυκιά” και ήπια από την “τραχιά” ισπανική προφορά. Κάθε χώρα όμως έχει την δική της. Ένα εξασκημένο αυτί, μάλιστα, μπορεί να αναγνωρίσει και τις επιμέρους προφορές και να κατατάξει αμέσως τον κάτοικο της Χιλής ξεχωριστά από εκείνον της Κολομβίας. Μπερδεύεται λίγο, μόνο, με τους κεντροαμερικανούς.

5. Και για την ποίηση; Ο μεταφραστής μπορεί να έχει τύχη, γιατί όπως παντού υπάρχουν “απλά” και “δύσκολα” ποιήματα. Απλά είναι βέβαια εκείνα τα ποιήματα που χρησιμοποιούν μια στρωτή γλώσσα, όπως εκείνα του Μεξικάνου Χοσέ Εμίλιο Πατσέκο, ενώ στα δύσκολα θα βρούμε ιδιωματοσιμούς, ιστορικές αναφορές ή και εθνικά “κουτσομπολιά”. Όταν, π.χ. ο Χουάν Λισκάνο από τη Βενεζουέλα γράφει ένα μεγάλο επικό ποίημα με τίτλο “Ορινόκος”, θα ταλαιπωρηθείς αρκετά με τις ινδιάνικες φυλές, τα δέντρα ακόμα και τα ονόματα των παραποτάμων που αναφέρει. Το ίδιο και ο Ερνέστο Καρδενάλ από τη Νικαράγουα στο ποίημά του “Ωρα μηδέν” που φιλοδοξεί να αποδώσει όλη την ιστορία, την γεωγραφία και το ανθρώπινο στοιχείο των πέντε χωρών της Κεντρικής Αμερικής. Για να μη μιλήσουμε βέβαια για το “Κάντο Χενεράλ” του Νερούδα, όπου η Αμερική όλη προβάλλει πολύμορφη, πολύχρωμη, με όλους τους μύθους, την ομορφιά και την ασκήμια της.

Όταν ο Οκτάβιο Πας στο ποίημά του “Μεξικό, Ολυμπιάδα του 1968” μιλάει για τους δημοτικούς υπαλλήλους που πλένουν το αίμα στην πλατεία των Θυσιών, πρέπει να καταλάβεις ότι μιλάει για την πλατεία των Τριών Πολιτισμών στο Τλατελόλκο, όπου έγινε η σφαγή των άοπλων φοιτητών στις 2 Οκτωβρίου του 1968.

Από την άλλη μεριά, όταν ο Βιρχίλιο Πινιέρα μιλάει στο εκτεταμένο ποίημά του “Αβάσταχο νησί” (La isla en peso) του 1943 για την Κούβα, το εκτυφλωτικό φως της, τα μάνγκος και τις κατσαρίδες της, πρέπει να τα έχεις υποστεί για τα αποδώσεις όσο το δυνατόν καλύτερα. Και ο σον, δεν είναι ο ήχος αλλά το είδος μουσικής που ξεκίνησε από την ανατολική επαρχία της Κούβας για να καλύψει όλο το νησί. Οι κλάβες, δεν είναι κλειδιά αλλά το βασικότερο όργανο της κουβανέζικης μουσικής, τα δυο ξυλάκια που χτυπάει μεταξύ τους ο μουσικός για να δώσει τον τόνο στην ορχήστρα και οι “ξύλινοι σπόροι” στο ποίημα του Λόρκα “Son των νέγων στην Κούβα” (Son de los negros en Cuba) είναι η μαράκα που ηχεί ρυθμικά. Στο ίδιο ποίημα, όπως παρατηρεί με οξυδέρκεια μεταφραστή ή τουλάχιστον ντόπιου, για να μην πούμε ιθαγενούς, ο Κουβανός συγγραφέας Guillermo Cabrera Infante, ο Λόρκα μιλάει για τη “ζεστή μέση και τη ξύλινη σταγόνα”. Και πόλι αυτές οι εικόνες αντιστοιχούν σε μουσικές αναφορές, η “ξύλινη σταγόνα” στις κλάβες και, φυσικά, η “ζεστή μέση” σε εκείνη της μιγάδας (μουλάτα) από το Oriente που χόρευε πάντα ένα son. Όσο για το “ξανθό κεφάλι του Φονσέκα” ο μεταφραστής θα ιδρώσει πολύ να βρει ποιος ήταν ο εν λόγω Φονσέκα αν δεν γνωρίζει την ομώνυμη μάρκα πούρων με την όμορφη χρωμολιθογραφία Φονσέκα!

6. Και η Βραζιλία; Στη χώρα αυτή τα πορτογαλικά ακούγονται επίσης πιο “ήπια” και εύηχα από εκείνα της Πορτογαλίας. Αρκετές επιρροές στη γλώσσα, ιδίως σε τοπωνυμία από τους ιθαγενείς Tupi-Guarani. Η χώρα είναι γεμάτη από πόλεις όπως Ibirapoeira, Pacaembu, κλπ. Αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτοί οι Tupi ήταν στην αρχή και ανθρωποφάγοι, όπως μας θυμίζει η ταινία “Τι νόστιμος που ήταν ο μικρός Γάλλος” του μεγάλου σκηνοθέτη Nelson Pereira dos Santos, όπου ο εν λόγω Γάλλος καταβροχθίζεται στο τέλος. Συχνά τα τοπωνύμια αυτά σημαίνουν διάφορα πράγματα, π.χ. η μικρή πόλη Pirassununga στην Πολιτεία του Σάο Πάολο, δίπλα σε ένα ποτάμι, σημαίνει “τόπος όπου τα ψάρια αναστρέφουν πορεία”. Επίσης, πολλές επιρροές υπάρχουν από την ύπαρξη των μαύρων, κυρίως αναφορικά με τη αφρικάνικη θρησκεία (προέλευσης κυρίως Γιουρούμπα από την Δυτική Αφρική), όπως και στην Κούβα, που είναι στοιχείο της καθημερινής ζωής των κατοίκων, μαύρων και πολλές φορές και

λευκών. Πρέπει λοιπόν ο μεταφραστής να “παίζει στα δάχτυλα” τους αφρικάνικους θεούς (Xango, Yemanjá, κλπ) και άλλους όρους καθημερινής χρήσης. Κι ακόμα υπάρχει το ιδιαίτερο λεξιλόγιο του Nordeste όπου οι άγονες τεράστιες εκτάσεις του Σερτάο, της Καατίνγκα έχουν δημιουργήσει πολλούς μύθους στην πεζογραφία, την ποίηση και τον κινηματογράφο, κυρίως στις ταινίες του Glauber Rocha που ασχολήθηκε με τους Cangaçeiros (ληστές). Για να μη μιλήσουμε βέβαια για το Καρναβάλι, που έχει κι αυτό το δικό του λεξιλόγιο και όταν ο Chico Buarque de Holanda μιλάει σ’ ένα τραγούδι του για την Mangueira, derradeira estaçao, πρέπει να καταλάβουμε ότι δεν αναφέρεται μόνο στη σχολή της Σάμπας Mangueira, αλλά και στην ίδια την τενεκεδούπολη του Ρίο που στη σιδηροδρομική γραμμή είναι: primeira estaçao da Mangueira.

Συμπερασματικά, όσο καλά ισπανικά ή πορτογαλικά και να ξέρεις είναι πολύ δύσκολο να αποδώσεις ένα ποίημα, οποιασδήποτε λατινοαμερικάνικης χώρας. Η τέλεια μετάφραση μπορεί να γίνει από κάποιον -ποιητή- που έχει ζυμωθεί με τη χώρα και ίσως και με το συγγραφέα. Από την άλλη, όπως ξέρουμε, η λογοτεχνική και ιδίως η ποιητική μετάφραση δεν θέλει βιασύνη. Θέλει γούστο, μεράκι και κανένα εμπορικό ενδιαφέρον (όπως π.χ. για τα μυθιστορήματα της μόδας). Θα την κάνεις όταν σου έρθει η όρεξη, θα αργήσεις όσο πρέπει και οι άλλοι και ο εαυτός σου θα σου πουν αν πέτυχες τελικά...

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Ο κ. Πετρόχειλος έχει τον τρόπο βέβαια όταν μιλάει να κλέβει τις καρδιές των ακροατών και πραγματικά, αν ενδιαφέρει κανέναν, πολύ χάρηκα την εισήγησή του. Αλλά να μην μείνουμε στα συναισθηματικά.

Είπατε μια μεγάλη αλήθεια, κύριε καθηγητά, ότι η μετάφραση είναι μια δύσκολη υπόθεση, ιδιαίτερα μάλιστα από τα Λατινικά. Με την μετριότητα των γνώσεων που έχω στον τομέα αυτό μάλιστα, συγκρινόμενος με εσάς που έχετε δοθεί σ' αυτό το τεράστιο έργο, η δυσκολία γίνεται μεγαλύτερη, όταν λάβουμε υπόψη μας τις συνταγές που μας δίνουν οι ρωμαίοι για το πώς πρέπει να μεταφράζουμε. Είπατε να «ερμηνεύουμε» πολύ σωστά. Ως έλλην κι εσείς κι εγώ χαίρομαστε φέρνοντας στο νου μας τον Πλατωνικό *Ίωνα* που οι ποιητές είναι ερμηνείς, μάλιστα με ήτα, των θεών και χαίρομαστε. Έλα όμως που ο Κικέρων λέει ότι ο μεταφραστής... δεν πρέπει να είναι, δεν πρέπει να εκφράζουμε ούτε ως ερμηνείς, ούτε ως *oratores*, ως ρήτορες. Δηλαδή να επαληθεύσουμε την πραγματικότητα στη γλώσσα αφίξεως. Οπότε, τι κάνουμε εδώ πέρα τώρα; Παύουμε να είμαστε έλληνες απεμπολώντας τον ερμηνευτικό προορισμό της μετάφρασης και γινόμαστε ρωμαίοι προσπαθώντας να 'ρθουμε κοντά στο ρητορικό προσανατολισμό της μετάφρασης και με ό,τι αυτό συνεπάγεται, ή μήπως αυτό γίνεται για να μας πει ο Κικέρων κάτι; Ότι κάθε γλωσσική κοινότητα, δηλαδή, κάθε κοινωνός γλώσσας στη γλώσσα τη δική του οφείλει να είναι *orator*, να είναι ρήτορας, να αναγνώσει, να αποκωδικούσει την πραγματικότητα, την ρωμαϊκή-λατινική πραγματικότητα και να την ανακωδικούσει, να την επαληθεύσει στη νέα του γλώσσα. Που σημαίνει, πρέπει να γνωρίζουμε καλά την κουλτούρα, το πνεύμα του έθνους όπως έλεγε ο Χούμπολντ, και εκεί είναι τα πραγματικά δύσκολα πράγματα. Αν είχατε την καλοσύνη, ένα μικρό σχόλιο σε αυτό.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Ναι, ευχαριστώ, κύριε Κεντρωτή. Πιστεύω ότι αυτό το δεύτερο που λέτε ήταν περισσότερο στο πνεύμα του Κικέρωνα, η δεύτερη θέση, τοποθέτηση. Βέβαια ο καθένας μεταφράζει ανάλογα με τις δικές του συντεταγμένες, το προσωπικό του ύφος και το δικό του ζήλο για το συγκεκριμένο αντικείμενο. Είχα παρουσιά-

σει αυτές τις μεταφράσεις στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και εκεί έγινε μια μεγάλη συζήτηση, που έτσι πολύ φιλικά περίπου και ένα μέρος των φοιτητών με κατηγόρησε ότι έκανα τον Σουητώνιο ωραιότερο απ' ό,τι πράγματι είναι. Δεν είναι τόσο ωραίος ή, δεν είναι τόσο ελκυστικός, μου είπαν. Εγώ αντίθετα επέμεινα ότι δεν είναι έτσι. Δηλαδή, για εκείνον ο οποίος ζει την ατμόσφαιρα της λατινικής γλώσσας, και ομολογώ ότι αυτό προσπαθώ να κάνω όταν μεταφράζω —δηλαδή η μετάφρασή μου έφτασε ύστερα από χρόνια ενασχόλησης με τα λατινικά κείμενα. Κάποτε το λέω αυτό στους φοιτητές, ότι όταν τελείωσα την έρευνα που έκανα για το διδακτορικό μου, για τις θέσεις των ρωμαίων έναντι των ελλήνων, είχα την εντύπωση, ύστερα από το διάβασμα ενός και χρόνου, (μόνο διάβασμα τίποτε άλλο, κανένα γράψιμο), είχα την εντύπωση ότι βρισκόμουν, (παραίτηση θα'λεγα), σ' έναν από τους λόφους της Ρώμης και έβλεπα κάτω τη ζωή να κινείται. Στις ομορφιές της, στις ασχήμιες της, στις αντεγκλήσεις της, στους πολέμους και στις ειρηνικές διαθέσεις και στη φιλοσοφική ενατένιση, όπου υπήρχε. Λοιπόν πρέπει να τα μετουσιώσει αυτά ο μεταφραστής, πρέπει να νιώσει τη ζωή να πάλλεται. Από κει και πέρα πιστεύω, κύριε Κεντρωτή, όπως και αν μεταφράσει, καλώς θα έχει.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Ίσως μπορώ να ξεκινήσω από αυτό που είπατε, ότι μεταφράσατε Σουητώνιο κατά έναν τρόπο που ήταν ωραιότερος απ' ό,τι στο πρωτότυπο.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Παρατηρήθη...

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Παρατηρήθη, και μια τέτοια αναφορά σε μια τέτοια δυνατότητα είχα κάνει και εγώ, προσπαθώντας μάλιστα να την νομοποιήσω σ' αυτή τη συμμετοχή μου στο συνέδριο που αναφέρατε, με μια μικρή ανακοίνωση, όπου θέλησα να μεταφέρω κατά κάποιον τρόπο ένα πολύ γνωστό σχήμα ή μοντέλο, αν θέλετε, προσέγγισης της «προφορικής λαϊκής λογοτεχνίας», όπου μιλάμε για μια αρχική μορφή και παραλλαγές.

Μάλιστα καμιά φορά συμβαίνει να μη την ξέρουμε την αρχική μορφή και να προσπαθούμε, δίκην στέμματος κτλ, να αναχθούμε σ' αυτή μελετώντας από τις μετέπειτα παραλλαγές. Πίστευα και πιστεύω, (και αυτό είναι μια θέση διαφοροποιούμενη από εκείνη του

Κακριδὴ που ἦταν και ο πρῶτος που εἶχε συζητήσει τέτοια θέματα μεταφράσεως, μ' αυτό το μεταφραστικό πρόβλημα, ο οποίος ζητούσε και με τη συνείδηση ότι αυτό δεν μπορεί να συμβεί ποτέ, εξέφραζε ἔτσι μια ἀπόγνωση, ζητούσε την ταύτιση του μεταφραστή με το μεταφραζόμενο· ἐγὼ θεωρούσα ότι ὄχι μόνο δεν εἶναι δυνατό αυτό, ἀλλὰ δεν εἶναι και σκόπιμο, διότι κάθε μετάφραση πρέπει να ἔχει τα στοιχεῖα της δικῆς της εποχῆς. Ἐτσι λοιπὸν το πρωτότυπο και οι ἐκάστοτε μεταφράσεις εἶναι ἓνα ἔργο εν εξελίξει, δηλαδή συνεχῶς ἐμπλουτίζεται. Υπάρχει ο Αισχύλος, υπάρχουν μεταφράσεις του Αισχύλου. Η κάθε μια μετάφραση βέβαια ὑπὸ την ἀναγκαῖα συνθήκη της ἐπάρκειας του μεταφραστή. Δεν μιλοῦμε τώρα για τυχοδιωκτικές περιπτώσεις. Κατὰ συνέπεια, ὄχι μόνο εἶναι ἀνέφικτο να ἀποστασιοποιηθεῖς ἀπὸ την εποχὴ σου και να ταυτιστεῖς με τον συγγραφέα που ἔζησε αἰῶνες πριν ἀπὸ σένα, ἀλλὰ πρέπει να ἀφήνεις σε δυο πράγματα: Πρῶτον στην ἀγάπη σου και στο ενδιαφέρον σου σ' αυτό —γι' αυτό μεταφράζεις, ἀλλιῶς δεν βλέπω γιατί να πας σ' αυτόν. Δεύτερον, ν' ἀφήσεις να λειτουργήσει μέσα σου η αἰσθαντικότητα, ἀν μπορῶ να το πῶ ἔτσι, της εποχῆς. Δηλαδή να δώσεις την μετάφραση, που θα εἶναι πιο πολὺ ἐρμηνεία, ἀν θέλετε, με την μουσική ἔννοια του ὄρου, του πρωτότυπου. Ἐχουμε λοιπὸν μια συνεχὴ διεύρυνση, ἓναν συνεχὴ ἐμπλουτισμὸ της ἀνθρώπινης δημιουργίας σε κάθε μια περίπτωση. Ο Αισχύλος και οι παραλλαγές του Αισχύλου. Ο Αισχύλος ὡς η ἀρχικὴ μορφή, πρώτη μορφή, και οι μετέπειτα παραλλαγές του. Κατὰ συνέπεια, σχετικοποιῶ αυτό που εἶπατε, ὅτι δεν εἶστε ποιητῆς και ὅτι φοβόσαστε πῶς θα προδίδετε το Λουκρήτιο, και λυπάμαι που δεν το κάνατε, γιατί προέχει η ἀγάπη σας και, ἀπ' ὅ,τι εἶδα και κατὰλαβα, πρέπει να ἀγαπάτε πάρα πολὺ αυτόν τον σπουδαῖο ποιητὴ και ἴσως πρέπει να κάνετε ἓνα διάλειμμα ἀνάμεσα στον Κάτουλο και στον Λίβιο και να μας δώσετε τον Λουκρήτιο. Θα εἶναι η παραλλαγὴ του Λουκρητίου στις μέρες μας.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Θα το σκεφθῶ. Ευχαριστῶ πολὺ.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ: Εἶμαι και ἐγὼ κλασικὴ φιλόλογος.

Θέλω να μιλήσω και ἐγὼ μετὰ τους δυο σημαντικούς καθηγητές, ἀπὸ τις ἐμπεριρίες μου που ἔχω, γιατί ἔχω μεταφράσει την *Ιλιάδα* του

Ομήρου, βραβευμένη από το Πανεπιστήμιο των Αθηνών, την *Οδύσσεια* του Ομήρου, αλλά στο ενδιαμέσο έχω μεταφράσει και την *Αινειάδα* του Βιργίλιου ολόκληρη δυο φορές. Είχα πράγματι ολοκληρώσει την μετάφραση και θα μου επιτρέψετε, μου αρέσει και μένα ο όρος μετάφραση, της IX *Αινειάδας*, διότι ήδη είχαμε στον ελληνικό χώρο μεταφράσεις της *Ιλιάδας*. Ο Βιργίλιος, όπως όλοι γνωρίζουμε και ιδίως ο σεβαστός ομιλητής μας, είναι ένας από τους μεγαλύτερους σε παγκόσμια κλίμακα ποιητές. Πάρα πολύ μεγάλος ποιητής. Είναι ίσως μεταξύ των πρώτων-πρώτων. Εγώ τον ισοφαρίζω με τον *Όμηρο*, η λέξη είναι ομηρική, και είναι και προσωπικός ποιητής. Εντράπηκα και σεβάστηκα να τον εκδώσω αυτόν πρώτον, διότι με τις εντυπώσεις και τις διδασκαλίες που είχαμε και στο Πανεπιστήμιο ακόμα, ότι δηλαδή ο Βιργίλιος αντέγραψε τον *Όμηρο*, θα μου λέγανε για την υποστήριξή μου στην εισαγωγή μου ότι, «έ δεν ξέρεις τον *Όμηρο*, άρα λοιπόν μας γράφεις ό,τι θέλεις για τον Βιργίλιο». Εργάστηκα λοιπόν επί μια δεκαετία για να δώσω την μετάφραση της *Ιλιάδας*, ώστε να δει το αναγνωστικό, ευγενικό και σημαντικό, ελληνικό κοινό, ότι κατέχω τον *Όμηρο*. Αγωνίστηκα πάνω στον *Όμηρο* και ως δεύτερη ποιητική μου μετάφραση έδωσα την *Αινειάδα* του Βιργίλιου, η οποία πριν από δυο έτη, το 2001, επανεκδόθηκε με μια σημαντική εισαγωγή με τις νεότερές μου εντυπώσεις. Εκεί λοιπόν θα μου επιτρέψετε να ομολογήσω ορισμένα πράγματα από τον αγώνα μου πάνω στα λατινικά και γενικά στις μεταφράσεις. Πιστεύω ότι πράγματι πρέπει να υπάρχει πρώτα η αγάπη και ισχυρότατη αγάπη, μια έφεση, θα μου επιτρέψετε να πω, ένας έρωτας. Εκεί λοιπόν πάνω στον έρωτα με το κείμενο αυτό, εδώ να πούμε για το λατινικό, πρέπει να αποφασίσεις πώς θα το εκδώσεις. Να αποφασίσεις. Εγώ είχα την χαρά και την ευτυχία ότι είχα περάσει πρώτα από το ηρωϊκό κείμενο του Ομήρου, άρα κατείχα πολλά προβλήματα μεταφραστικών λύσεων, αλλά επίσης κατείχα και γνώριζα τη συνέχεια, που κατά κάποιον τρόπο είναι οι στίχοι του Βιργίλιου στα όσα είχαν συμβεί στα τραϊκά πεδία και βεβαίως μετά την αποχώρηση των *Αινειάδων* κτλ. Εκεί λοιπόν συχνά, όταν είχε κανείς...

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ (Πρόεδρος): Αν έχετε την καλοσύνη, να είστε πιο συνοπτική. Δεν θέλω να σας διακόψω, συγνώμη έ:

Α. ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ: Όχι να μη με διακόψετε, γιατί ξέρετε για ποιο λόγο. Ζητώ συγνώμη, δεν τα λέω για τον εαυτό μου, λέω ακριβώς εκείνο που πέρασα και ζητώ συγνώμη, αν δεν μπορώ να μιλήσω τόσο ωραία όπως μίλησαν οι καθηγητές. Λοιπόν, εκείδά ακριβώς, όταν είχα το πρόβλημα, έλεγα ότι εδώ, ως πούμε πως ήρθε ο Βιργίλιος εδώ τώρα σε μας στα νέα μας Ελληνικά. Τι ακριβώς και πώς θα μας το έδειχνε ένας τόσο μεγάλος ποιητής, αυτό που ήθελε τότε να πει στα νέα Ελληνικά μας; Εκεί ακριβώς ήταν και είναι, νομίζω, για όλες τις μεταφράσεις, το πρόβλημα που δημιουργείται στο μεταφραστικό. Αν μπορέσει δηλαδή εκείδά, όχι να συναγωνιστεί, γιατί είναι ντροπή μας να πούμε αυτή τη λέξη, αλλά τουλάχιστον να επιδιώξει μήπως είναι κατορθωτό να δοθεί εκείνο που δόθηκε από τον αρχαίο, και εδώ πρόκειται για το λατινικό ποιητή, με τον τρόπο και την τότε γλώσσα του στα νέα Ελληνικά μας.

Έ, κατά κάποιο τρόπο νομίζω ότι αυτό βέβαια έχει διαβαθμίσεις, αλλά είναι κατορθωτό να γίνει. Σας ευχαριστώ πάρα πολύ και τι να κάνω, αυτές τις εμπειρίες είχα, αυτές μπόρεσα να πω και σας ευχαριστώ που με ακούσατε.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΕΦΟΣ: Κύριε Πετρόχειλε, ήθελα να σας θέσω μια ερώτηση. Με την παραγωγή αυτή την μεταφραστική της πεζογραφίας, ιδιαίτερα του Σαλλούστιου και των άλλων και με την μετάφραση τώρα της *Αινειάδας* του Βιργίλιου από την κυρία Πανωφοροπούλου, τώρα το άκουσα, έχω κάποιους προβληματισμούς. Τι θα βλέπατε, ενώ ξέρουμε βέβαια ότι τα λατινικά διέρχονται μια δεινή κρίση στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, αντίστοιχη με των Αρχαίων Ελληνικών στις ευρωπαϊκές χώρες, είναι λογικό; Έχουμε όμως διδασκαλία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από μετάφραση στα γυμνάσια. Πώς θα βλέπατε την πρωτοβουλία διδασκαλίας λατινικής γραμματείας από μετάφραση, δηλαδή από ειδικά διδακτικά βιβλία, π.χ. Σαλλούστιο, *Αινειάδα*, παράλληλα με την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, που διδάσκονται βέβαια από μετάφραση; Γιατί ο κόσμος ο ελληνικός αγνοεί παντελώς την γραμματεία αυτή, όχι βέβαια στην πρωτότυπη μορφή. Είναι πολύ δύσκολο. Τουλάχιστον να μπορέσει να την βιώσει από μετάφραση.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Έ, δεν θα είχα προσωπικά καμία αντίρρηση, αντίθετα θα το επιδοκίμαζα, θα το επικροτούσα, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι δεν αντιτίθεται στην φιλοσοφία του ωρολογίου προγράμματος στα σχολεία της Μέσης Εκπαίδευσης. Όντως θα αντιτίθεται, αλλά μήπως πρέπει η φιλοσοφία αυτή πρέπει να μεταβληθεί; Μήπως πρέπει να προσαρμοστούν τα προγράμματα με βάση αυτό το δεδομένο; Εγώ θα έλεγα ναι, αλλά δεν είμαι εγώ εκείνος που θα αποφασίσει. Φυσικά επικροτώ την άποψή σας. Θα το ήθελα πολύ.

Π. ΤΡΑΚΑΛΑΣ: Είμαι, καθηγητής φιλόλογος, συνταξιούχος. Θα ήθελα να ρωτήσω, εάν συμφωνείτε ότι οι λατίνοι συγγραφείς υπερτερούν από τους αρχαίους έλληνες, ως προς το γεγονός ότι είναι πιο λακωνικοί και μήπως, αν αυτό το θέμα υπάρχει, δημιουργεί εμπόδια στη μετάφραση. Ένα δεύτερο θέμα θα ήθελα να θέσω.

Στο λύκειο, στην Γ΄ λυκείου, διδάσκονται τα λατινικά στην 3^η δέση τέσσερις φορές εβδομαδιαίως, τώρα τα ίδια κείμενα τα έχουν μοιράσει σήμερα και στη Β΄ και στη Γ΄ λυκείου. Έχει ειπωθεί και είχε προταθεί, αντί των λατινικών να μπει ως μάθημα στις πανελληνιες εξετάσεις η φιλοσοφία, διότι είναι μάθημα αφυπνιστικό. Αυτή την αιτιολογία παρουσίασαν.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Καταρχήν δε θα έλεγα ότι τα λατινικά είναι ανώτερα από τα ελληνικά, επειδή είναι πιο συνεκτική, συγκροτημένη και λιτή γλώσσα, όχι. Απλώς αυτά είναι τα χαρακτηριστικά της λατινικής γλώσσας. Δε συμφωνώ ότι είναι ανώτερη κατά κανένα τρόπο, δεν είναι ανώτερη, απλώς έχει χαρακτηριστικά για τα οποία δε διακρίνεται η ελληνική, η οποία όμως έχει ένα σωρό άλλα χαρακτηριστικά για τα οποία δεν διακρίνεται η λατινική. Επίσης, συναπτόμενο με αυτό, είναι αν αυτό κάνει δυσκολότερη τη μεταφραστική προσπάθεια. Όχι, δεν την κάνει καθόλου δυσκολότερη. Θα είναι πιο αναλυτική η παρουσίαση στα ελληνικά, για να αποδώσει κάτι. Θυμάμαι, όταν έκανα την παρουσίαση στο Πανεπιστήμιο Αθηνών κάποτε, πάλι, γιατί μ' έχουν καλέσει σε διάφορα Πανεπιστήμια και παρουσιάζω το θέμα, είπε ο κ. Χριστοδούλου, ο Γιώργος Χριστοδούλου, ο οποίος είναι λαμπρός φιλόλογος και ο οποίος ήτανε στην επιτροπή η οποία θα έκανε τη συζήτηση μαζί μου, και με το κοινό

βέβαια, είπε ο Γιώργος Χριστοδούλου: “Ναι, μα αυτή τη λέξη δεν τη μεταφράσατε με αυτό τον τρόπο, δεν λέγεται έτσι στα λατινικά”. Ε, και βέβαια είπα πάνω σ’ αυτό ότι τη μετέφρασα με βάση το αισθητήριο το ελληνικό, βλέποντας τη λέξη αυτή. Και βέβαια επενέβη και ο Γιώργος Μπαμπινιώτης, ο οποίος είπε: “Μα πώς αλλιώς είναι δυνατόν να μεταφράσουμε εκτός μ’ αυτόν τον τρόπο”. Τώρα το άλλο θέμα που μου θίξατε ήτανε ποιο; Ότι είναι στις δύο τάξεις. Είπατε για τα φιλοσοφικά κείμενα. Το ένα δεν αίρει το άλλο. Δηλαδή θα μπορούσαν να διδαχθούν φιλοσοφικά κείμενα του Κικέρωνα. Έχουμε άφθονα φιλοσοφικά κείμενα του Κικέρωνα, που αν είχαμε τις κατάλληλες μεταφράσεις, —βέβαια όλα είναι στο ‘αν’ και η ζωή ενός ανθρώπου, δεν φτάνει, ούτε δυο ανθρώπων, ούτε τριών, για να κάνει όλες αυτές τις μεταφράσεις. Αλλά εάν είχαμε τις κατάλληλες μεταφράσεις, γιατί δεν θα μπορούσαν να διδαχθούν φιλοσοφικά κείμενα του Κικέρωνα; Θα ήταν, σας ομολογώ, μια απόλαυση —Σενέκα, Σενέκα. Ήδη θα δείτε έξω στην έκθεση βιβλίων, έχω κάνει εγώ τρεις μεταφράσεις του Σενέκα, τριών ομιλιών του. Θα τα δείτε αυτά έξω.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: Θεωρώ ότι ήταν η τελευταία παρέμβαση. Θέλω να πω, ότι όσο μιλούσατε για μεταφράσεις, κ. Πετρόχειλε, και φέρνοντας στη μνήμη μου, κυρίως από το χώρο των ποιητών, τους ανθρώπους που ζουν και δρουν και παράγουν έργο μερικές φορές σημαντικό και δεν είναι γνωστό, όσο μιλούσαμε λοιπόν και αναφερθήκαμε στην *Αινειάδα*, θυμήθηκα, ότι ένας παλιός μου γυμνασιάρχης, σαν έργο ζωής, μετάφρασε την *Αινειάδα*, —να εκδόθηκε, δεν είναι γνωστή. Δεν ξέρω αν μπορώ να πω ότι είναι μια πολύ σπουδαία μετάφραση, νομίζω ότι είναι μια σημαντική μετάφραση και ως τη θέση υπόψη σας: Κάποτε, ήταν γυμνασιάρχης, επιθεωρητής, ο Αντώνης Αντωνόπουλος.

Α. ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ: Κύριε Πετρόχειλε, στις εκδόσεις που κάνουν των κλασικών κειμένων οι ξένοι, ο (προλογισμός) μπροστά είναι στη λατινική γλώσσα. Λέτε ναι ή όχι;

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Σε πολλά από αυτά, ναι.

Α. ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ: Θα μου επιτρέψετε, μπορεί να κάνω λάθος, αλλά έχω προσέξει, ότι αυτή η λατινική, των εισαγωγών αυτών, δεν είναι η κλασική λατινική γλώσσα, την οποία διδασχτήκαμε στα σχολεία και στα Πανεπιστήμια.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Ναι, φυσικά

Α. ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ: Είναι η γλώσσα αυτή που καλλιεργείται στο Βατικανό, διότι σε πολλά αυτά που κατατίθενται ως λεκτικά στοιχεία δεν τα συναντούμε και δεν τα ανακαλύπτουμε ούτε στα λεξικά τα υπάρχοντα της λατινικής, ώστε να βεβαιωθούμε.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Ναι, ναι. Έχετε δίκιο. Είναι μια λατινική γραφή. Λατινική γραφή ακριβώς, δεν είναι η κλασική λατινική προφανώς και, ενώ σε ορισμένα σημεία προσπαθεί να μιμηθεί την κλασική λατινική, όμως σε άλλα αφίσταται πλήρως.

* * *

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Υπάρχουν κάποια όρια λεπτά, τα οποία είναι δύσκολο να υπερβούμε. Υπάρχει ένας κίνδυνος πραγματικά. Εγώ μερικές φορές μπερδεύομαι. Τι είναι τελικά η μετάφραση; Είναι ερμηνεία, είναι διασκευή και πόσο δικαίωμα έχουμε να αποδίδουμε αυτό το οποίο είπατε και μέχρι ποιο σημείο έχουμε την δυνατότητα να διευρύνουμε το μεταφραστικό έργο στην προσπάθειά μας να αποδώσουμε το πρωτότυπο.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Σας ευχαριστώ πάρα πολύ κ. πρόεδρε. Επιτρέψτε μου να σας απαντήσω μέσω Αχλοδοκάμπου, όπως λένε. Δηλαδή, όταν κάποιος είναι γιατρός, είναι γιατρός. Όταν κάποιος είναι φυσικός, είναι φυσικός. Ρωτάμε την ειδικότητα του, τι κάνει, πώς το κάνει. Για την μετάφραση συμβαίνει το εξής παράδοξο: Δεν ρωτάμε ποτέ, δε ρωτάμε τι είναι ο μεταφραστής. Υπάρχουν καλοί, κακοί γιατροί, διάσημοι γιατροί και λιγότερο διάσημοι γιατροί, ερευνητές γιατροί και πρακτικοί γιατροί κι όλοι είναι νόμιμοι. Στην μετάφραση δεν ρωτάμε ποτέ το μεταφράζον υποκείμενο τι είναι. Άρα μετάφραση

εν τέλει είναι έργο μεταφραστού. Αυτό είναι η μετάφραση, τίποτα άλλο. Έργο μεταφραστού. Το λέω αρχαιοπρεπώς, συγχωρήστε με, η μετάφραση είναι δουλειά μεταφραστού. Όπως η ιατρική είναι δουλειά ιατρού, είτε αυτός είναι ο Ασκληπιός είτε είναι ο γιατρός της γειτονιάς μας. Μην φορτώνουμε την μετάφραση, (συγγνώμη για το δασκαλιστικό ύφος, επειδή ξέρετε μου ξεφεύγει, τα διδάσκω αυτά και μου ξεφεύγει), μην φορτώνουμε την μετάφραση με ιδεολογήματα ή, με ό,τι έχει ο καθένας στο μυαλό του. Η μετάφραση είναι μια διαδικασία, η οποία μπορεί να φτάσει μέχρι και την παραγωγική διαδικασία. Να ζεις απ' τη μετάφραση. Αλλά ο μεταφραστής, που παράγει μεταφράσματα, είναι το βαρύνον στοιχείο, όχι το μετάφρασμα. Το μετάφρασμα είναι το αποτέλεσμα μιας δράσης. Εάν δεν υπάρχει ο μεταφραστής, δεν υπάρχει το μετάφρασμα, δεν υπάρχει το αποτέλεσμα. Να δώσουμε λοιπόν βάρος στο μεταφραστή. Ο μεταφραστής βεβαίως είναι μια προσωπικότητα, αυτή που είναι ή έστιν. Αυτός είναι. Δεν ξέρω αν είμαι πειστικός, αλλά, όταν μιλάμε, το είπα και χθες σε μια παρέμβαση, αναφερόμαστε στο υποκείμενο το ομιλούν. Ανατρέχω στον όρο το διάσημο του Σοσίρ. Πάει πιο πίσω στο Σακράτη, στον Πλάτωνα, εν πάση περιπτώσει. Για όλα υπάρχει το υποκείμενο το μεταφραστικό. Δεν μπορούμε, απ' την μια μεριά να λέμε το ομιλούν υποκείμενο και το μεταφράζον υποκείμενο να είναι κάτι έξω από την ομιλία. Η μετάφραση, είναι ομιλία. Και μάλιστα είναι και άποψη. Αυτό εγώ βλέπω, γι' αυτό και πρέπει να είμαστε φειδωλοί στο να παίρνουμε τους κεραυνούς και να τους ρίχνουμε επί των μεταφραστών. Όσο μπορούμε και μέχρι νεοτέρας.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Σκέφτομαι το εξής: Στην Ελλάδα δεν υπήρξε καθόλου θεωρητική συζήτηση για την μετάφραση, μέχρι που εμφανίστηκε, εκεί στα μέσα της δεκαετίας του '50, '56, '57 νομίζω, το μικρό βιβλιαράκι του Γιάννη Κακριδή, που υπαινίχθηκα και προηγούμενος και νομίζω ο τίτλος του ήταν *Το μεταφραστικό πρόβλημα*. Καθώς δεν υπήρχε τίποτα και καθώς ο Κακριδής ήταν μια μεγάλη μορφή των γραμμάτων, ένας δάσκαλος, πιστεύω, ότι επηρέασε βαθύτατα η ωϊωνεί θεωρία του Κακριδή και δημιούργησε ένα είδος ταμπού, μέσα στους έλληνες, που ασχολούνται ή συζητούν για θέματα μετάφρασης. Η ωϊωνεί θεωρία, θα έλεγα, ήταν μια πιο πολύ συναισθηματική, ρομαντική διατύπωση του προβλήματος, που θα τη

συνόψιζα με τη λέξη, την είπα ήδη και στην προηγούμενη παρέμβασή μου, της ταύτισης του μεταφραστή με το έργο που μεταφράζει. Έτσι, οτιδήποτε διατυπώνεται έκτοτε σαν δυνατότητα αποστασιοποίησης, ως πούμε έτσι από το στενό πνεύμα, όχι πνεύμα, γράμμα του μεταφραζόμενου έργου, θεωρείται ήδη περίπου ανοσιούργημα. Από και ίσως έχουμε επηρεαστεί εμείς οι έλληνες, στο να θεωρούμε κάτι εντελώς διαφορετικό την ερμηνεία από τη μετάφραση. Σιγά-σιγά όμως με συζητήσεις που γίνονται με προβληματισμούς των ίδιων των μεταφραζόντων έργα ξένα, τείνουμε να δούμε ότι η μετάφραση απαραίτητως πρέπει να είναι και μια ερμηνεία, αλλιώς δε γίνεται τίποτα. Αλλιώς γίνεται μια εντελώς μηχανιστική μεταφορά. Βέβαια άκουσα με προσοχή χθες την θέση της κυρίας Κωνσταντουλάκη, που με απόλυτη σαφήνεια και ακρίβεια είπε ότι ο μεταφραστής έχει μια mission, αποστολή, να μεταφέρει ένα μήνυμα. Υπάρχει αυτή η θέση, αλλά νομίζω ότι σιγά-σιγά κατανοούμε πια τη μετάφραση ως ερμηνεία, που σημαίνει σε τελευταία ανάλυση παροχή αρκετά μεγάλων περιθωρίων αυτενέργειας του μεταφραστή, ώστε να προκύπτει ένα άλλο έργο, και αυτό εννοούσα κι εγώ όταν έλεγα “το πρωτότυπο και οι παραλλαγές του”. Και όλα μαζί αποτελούν ένα μεγαλειώδες, αν θέλετε, σύνθεμα και πανόραμα πνευματικής διαδικασίας μέσα στο χρόνο.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Θα ήθελα να συμφωνήσω απόλυτα με τον κύριο Μερακλή και να επαναλάβω αυτό που λέει ο μακαρίτης ο Κακριδής, ότι η μετάφραση είναι μια αναδημιουργία, και βέβαια πρέπει να σας πω πως κάπως σκόπιμα έθεσε το ερώτημα αυτό, όχι ως δική μου απορία, διότι ήδη αυτά είναι πάρα πολύ γνωστά, αλλά είναι ένα γενικότερο πόρισμα, το οποίο έπρεπε να συζητηθεί επ’ ευκαιρία.

Ν. ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ: Ε, δεν θα ξαναπώ, κύριε Κεντρωτή, πόσο χάρη μου τις ανακοινώσεις σας. Θα ήθελα μόνο να σταματήσω σ’ ένα σημείο, που είπατε —και αυτό παρεμβατικά το είπατε, δεν αποτελούσε την ουσία της ομιλίας σας, αλλά εμένα μ’ ενδιαφέρει αυτό το σημείο. Κάποια στιγμή έγινε μια μετάφραση ενός ρωμαίου ποιητή. Δεν θα πω όνομα τώρα, δε θα πω για τον μεταφραστή —και μου έλεγαν οι φοιτητές μου: “Λοιπόν μας είχατε μιλήσει γι’ αυτόν. Μα καλά αυτός είναι ο ποιητής;”, κρίνοντας από την μετάφραση, την οποία

διάβαζαν. Πηγαίνω τώρα στην ομιλία σας. Είπατε σε κάποιο σημείο, ότι ο μεταφραστής αυτό κάνει. Έχει κάθε δικαίωμα να κάνει, παρουσιάζει μια μετάφραση. Και λέω, όντως έχει κάθε δικαίωμα, αν πρόκειται με την μετάφρασή του να διαλύσει τον συγγραφέα, τον κύριο δημιουργό; Όντως έχει το δικαίωμα;

Ν. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Δεν είναι ευγενικό, σεβαστέ καθηγητή, να απαιτεί κανείς με ερωτήσεις, αλλά όλοι (έφυγε ο κ. Γεωργούσης, ευτυχώς, γιατί είναι καρδιολόγος), όλοι οι καρδιολόγοι είναι Γιακούμπ; Ζήτησε κανείς από κανένα καρδιοχειρουργό τα ρέστα, γιατί το θύμα, παρόλο που χειρουργήθηκε σωστά, πέθανε; Αυτά δεν είναι δικά μου, αυτά τα έλεγε ένας, τον οποίο εγώ αντιγράφω, ο πλέον σοφός των προπατόρων μας, ο Πλάτων. Μιλούσε για γιατρούς, για μάγισρες, για βυρσοδέψες, με πρακτικά παραδείγματα. Και ο μεταφραστής να μην μπαίνει ή να μην τον βάζουμε πιο ψηλά από κει που είναι. Αν όντως είναι ψηλά, να μπαίνει ψηλά δια του έργου του. Αλλά το έργο του αποδεικνύεται δια των μεταφράσεων. Ξέρω ότι αυτή τη στιγμή γίνονται εντελώς αντιδημοφιλής. Το αποδέχομαι όμως, γιατί δεν μπορείς σε κάποιον να του πεις: “Μην μεταφράζεις”. Και θα σου πει: “Ποιος είσαι εσύ, που θα πεις σ’ εμένα να μην μεταφράζω”. [*Σημ. Παρέμβαση που δεν ακούγεται*]. *Απάντηση*: Αν το καταλάβει ο ίδιος, θα πει ότι δεν τον ενδιαφέρει. Όπως επίσης, σε κανέναν δεν μπορείς να πεις μην γράφεις στίχους γιατί δεν είσαι ποιητής, αν βεβαίως έχεις στο νου σου τον Όμηρο.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Οι πάντες όμως κρίνονται, κύριε Κεντρωτή.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Αν έχει στο νου σου τον Όμηρο, κανείς δεν θα αναγράψει ποιήματα —να τελειώνει η υπόθεση. Αλλά κανείς δε δικαιώθηκε ποτέ να πει: Μάλιστα, κάνουμε και ωραία παιχνίδια, οι μείζονες, οι ελάσσονες, οι των ελασσόνων ελάσσονες, οι των μειζόνων μέγιστοι. Αυτά είναι όλα κόλπα, να είμαστε ειλικρινείς, ο ένας απέναντι στον άλλο. Το ζητούμενο, αγαπητές φίλες και φίλοι, κρατάει απ’ την παρέμβαση του σεβαστού καθηγητή κύριου Μερακλή. Τον προβληματισμό, συμμερίζομαι. Δεν είναι το τι. Το τι, το έχουμε μάθει. Τι να μεταφράσουμε. Το θέμα είναι το πώς θα το μεταφράσουμε. Τα γένη γλωσσών, που έλεγε ο μέγας αυτός εκλαϊκευτής ο

Παύλος στην “Α΄ προς Κορινθίους”, υπάρχουν, το θέμα είναι οι ερμηνείες των γενών των γλωσσών, κι αν θυμηθούμε το ευαγγελικό χωρίο, θα δούμε ότι οι ερμηνείες των γενών των γλωσσών έρχονται αμέσως μετά από τα γένη των γλωσσών. Βάζει και τελεία, μάλιστα, εκεί πέρα, σ’ έναν “ατελείωτο” κατάλογο, του τι είναι σοφόν σ’ αυτό τον κόσμο. Το θέμα της ερμηνείας είναι το θέμα του πώς. Γιατί, ας πούμε, ο Φούτβεν είναι δηλαδή καλύτερος πιανίστας από τον Κεντ, αν είναι; Γιατί ο Νταλάρας είναι καλύτερος από το Μητσιά, αν είναι; Γιατί η Μαρία είναι ωραιότερη από την Ελένη ή η Ελένη από τη Μαρία, αν είναι; Είναι θέμα ερμηνείας. Ε, κάπως έτσι είναι και με τη μετάφραση. Ξέρω ότι τα παραδείγματά μου είναι εντελώς χυδαία, αλλά δεν μπορούμε να το αποφύγουμε. Τελικά το κέντρο της μετάφρασης είναι ο μεταφραστής, όπως το κέντρο της φιλοσοφίας είναι ο φιλόσοφος, το κέντρο της ιατρικής είναι ο γιατρός, της νομικής ο δικηγόρος ή ο δικαστής.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Πάντως κύριε Κεντρωτή, όλοι έχουμε δικαίωμα να μεταφράζουμε, όλοι έχουμε δικαίωμα, αλλά όλοι επίσης κρίνονται.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Βεβαίως.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Κρίνουν τώρα το αποτέλεσμα της μεταφράσεως.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Μα βεβαιότατα.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Έχουμε το δικαίωμα να εργαζόμαστε, αλλά και να υφιστάμεθα την κριτική.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Μα βεβαιότατα.

ΙΑΣΩΝ ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ: Κύριε καθηγητά, γνωρίζω δύο από τα πολλά και θαυμαστά έργα σας: Το θεωρητικό για τη μετάφραση και «Ο θάνατος του Χέρμαν Μπλοκ». Το ερώτημά μου, που η απάντησή σας θα με βοηθήσει να κάνω ένα δεύτερο ερώτημα: Τι γράψατε πρώτα; Το θεωρητικό σας για τη μετάφραση έργο ή τη μετάφραση του Χέρμαν Μπλοκ;

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Το θεωρητικό. Φαίνεται εξάλλου κι από την ημερομηνία εκδόσεως.

Ι. ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ: Ποιο;

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Το θεωρητικό. Το θεωρητικό έργο έγγραμα πρώτα.

Ι. ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ: Ευχαριστώ. Δεύτερο ερώτημα: Αυτό το θεωρητικό σας βοήθησε αποφασιστικά, για να μεταφράσετε από τα γερμανικά στα ελληνικά, ένα τόσο μεγαλειώδες έργο, και που, δε διστάζω να πω, το δώσατε στη νεοελληνική με μια ανάλογα μεγαλειώδη μετάφραση. Σας βοήθησε τόσο πολύ ή, από όσα άκουσα, τον κύριο ρόλο τον παίζει αυτή η έξαρση του μεταφραστή ποιητή, όπως σας είδα πάλι σήμερα εδώ;

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Να είστε καλά. Ευχαριστώ πολύ για τα καλά σας λόγια. Αφού ο κ. Δεπούντης έθεσε το θέμα έτσι, θα παρακαλέσω το ακροατήριο να ακούσει την απάντηση κι ας εκτιμήσει ο καθείς κατά το ήθος του. Το ένα είναι για να βγαίνει το ψωμί. Το ακαδημαϊκό ψωμί, το θεωρητικό έργο, όπου περιέχονται και πράγματα, τα οποία δεν πιστεύω αναγκαστικά. Το άλλο είναι η πρακτική δουλειά. Βέβαια, αχώριστος εστί η θεωρία από την πράξη, είναι γνωστό αυτό, και από την πράξη πάμε στη θεωρία, ξαναγυρνάμε στην πράξη και γίνονται όλοι αυτοί οι κυκλικοί έλικες. Αλλά η μετάφραση, ως μετάφραση, δεν έχει σχέση, προσωπική μου άποψη εκφράζω, απολύτως με τη λεγόμενη θεωρία της μετάφρασης, γιατί η θεωρία της μετάφρασης είναι λόγος περί μεταφρασμάτων, δηλαδή περί αρτιωμένων ήδη έργων, από τα οποία βγαίνει το α΄ ή το β΄ συμπέρασμα, η α΄ ή β΄ οδηγία, ενώ η μετάφραση είναι γέννηση, είναι δημιουργία. Είναι εκείνη τη στιγμή. Θα αρχίσει να απασχολεί τη θεωρία; Πότε; Όταν γίνει μετάφρασμα, όταν από διαδικασία γίνει αποτέλεσμα. Άρα η θεωρία της μετάφρασης, αν είναι κάπου χρήσιμη, είναι στο να παγιώνει κάποιες παρατηρήσεις, έχει στη βάση της στατιστική λογική. Τι απαντάται συχνότερα, τι λιγότερο, τι ξενίζει, κι όλα αυτά επαναλαμβάνει επί τη βάση του αξιώματος της συμβατικότητας, κι ευτυχώς, όπως λέω φίλοι και φίλες, είναι έτσι τα πράγματα, γιατί διαφορετικά, αν ήταν δηλαδή ανάποδα τα πράγματα, αν έπρεπε δηλαδή

δια του μεταφράσματος να αποδείξουμε μια θεωρία, τότε η θεωρία αυτή δεν θα υπήρχε. Είναι ίσως άτοπο. Ακούγεται άτοπα. Αλλά έτσι είναι. Το κάθε νέο μετάφρασμα δίνει ένα σπινθήρα για να αναφλεγεί η θεωρία και βεβαίως η θεωρία της μετάφρασης δεν είναι αυτόνομη επιστήμη, αν είναι επιστήμη, λόγια είναι. Είναι γλώσσα - θεωρία. Είναι η μεταφρασεολογία ως κλάδος της γλώσσας - θεωρίας, ως κλάδος της γλώσσας-φιλοσοφίας.

Ι. ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ: Ευχαριστώ με το παραπάνω, αλλά θα ήθελα, για να σας ακούσω εδώ, να σας ακούσουμε ακόμα λίγο, να προσθέσω, δεν εξειδικεύω, είναι στο *Βιργιλίου θάνατος*, υπάρχει πολύ από τον κανόνα, ας πούμε έτσι, μια τάση να γίνει κανόνας ό,τι έρχεται από τη μουσική. Θεωρήστε, και ταπεινόφρονα μιλάω, (δε μου φτάνει, αφού διάβασα την ελληνική σας μετάφραση), ανακαλύπτω ότι ο γερμανός συγγραφέας, πραγματικός ποιητής σ' αυτό του το έργο, έχει πολύ υπολογίσει το πώς ο ρυθμός στο σύγγραμμά του θα βρίσκεται στα ανθρώπινα μέτρα της αναπνοής, αλλά και των κτύπων της καρδιάς μας. Γι' αυτό μας συνεπαίρνει και στη γερμανική του εκφραστική και στη δική σας, θα το επαναλάβω, μεγαλειώδη μετάφραση. Να μας πείτε, έτσι, δύο λόγια.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Ο κ. Δεπούντης είχε μια καιριότατη παρατήρηση. Ο ρόλος της αναπνοής, ακριβώς, δεν είναι μόνο αυτό που μπορεί να αποτυπωθεί στο χαρτί. Είναι αυτό που έχει το ομιλούν υποκείμενο στο μυαλό του. Αυτό που κατεβαίνει στο μυαλό κι εξέρχεται του έρκους των οδόντων και γίνεται λόγος κι αυτό που μένει από τον προφορικό λόγο, ως καταστάλαγμα, στο χαρτί. Φυσικά, όπως μιλάμε κανονικά, έτσι πρέπει να γράφουμε. Βέβαια, η στίξη είναι μεγάλο πρόβλημα. Πόσο βοηθάει η στίξη; Λίγο. Και από το 100% της διαύγειας των νοημάτων που έχει ο προφορικός λόγος ένα 10% περνάει στο γραπτό λόγο ή κάπου εκεί γύρω. Που σημαίνει ότι όλες οι μεγάλες προσπάθειες που έγιναν στην ποίηση και στο μυθιστόρημα, ιδιαίτερα στο μυθιστόρημα του 20^{ου} αιώνα κι έχουμε παραδείγματα, όχι μόνο στο γερμανόφωνο χώρο, το *Paradio* του Χοσέ λε Φαν Μαλίνα, που κυκλοφόρησε προ καιρού στα ελληνικά. Είναι μνημιώδες μυθιστόρημα γι' αυτό το λόγο. Φέρνει τον άνθρωπο στο κέντρο της λογικής του [*Σημ. Κενό κασέτας*].

Επιτρέπει όχι περιόδους των 68 και 70 αράδων, που είναι συμαντικότερες, αλλά των 250 αράδων, όπου είναι ημιπερίοδοι για την ακρίβεια, άνω τελεία: σημαίνει τι; Ότι απαγορεύεται στον μεταφραστή να κατατεμαχίσει, να κατακερματίσει τον ενιαίο λόγο. Πώς όμως θα το κάνει αυτό; Στα ελληνικά υπάρχει μια μέθοδος, με τον υποταγμένο λόγο τον οποίο τον ξεχνάμε μερικές φορές, και βεβαίως με τις επαναλήψεις. Ο Μπλόχ έχει δώσει μάλιστα την συνταγή, κάντε επαναλήψεις, γιατί κι ο ίδιος κάνει μάλιστα περισσότερες ενδεχομένως, από όσες κάνω εγώ ακριβώς, για να διαβάζεται φυσικά. Αν προσπαθήσουμε να διαβάσουμε μια περίοδο 70 αράδων, χωρίς σταματήματα, χωρίς τομές, έτσι, χωρίς σκαμνάκια, πεζουλάκια να αναπαυθούμε, δεν θα μπορέσουμε να το κάνουμε και φυσικά μόνο με το κόμμα, την τελεία, την άνω τελεία, την οποία δεν χρησιμοποιούμε πια δυστυχώς, το ερωτηματικό και τις παύλες δεν τα καταφέρνουμε. Θέλει κι άλλους τρόπους, έτσι ώστε να είναι φυσική η ροή του λόγου, γι' αυτό εξάλλου κι είναι και μεγάλο μυθιστόρημα. Ευχαριστώ που μου το υποβάλατε να το πω. Δεν λέει τίποτα πιο σπουδαίο από άλλα πράγματα, αν θέλετε θα ήταν ακόμα πιο κουραστικό αν δεν είχε αυτή την μουσική δομή, γιατί αυτή είναι που τέρπει τ' αυτήν και τους φρένας των ανθρώπων, πιο εύκολα από οποιοδήποτε άλλη τεχνική, πιο αποτελεσματικά, για να μπορεί κάτι να είναι σπουδαίο.

Ι. ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ: Αρχισα με το να απευθύνομαι στον καθηγητή. Θα τελειώσω με τον χαρακτηρισμό ότι ακούγω τον μεταφραστή ποιητή. Να γίνω συγκεκριμένος στο τέλος μου: Γνωρίζουμε την άποψη του Έλιοτ για τον Βιργίλιο, ότι είναι ο μόνος, ο μοναδικός κλασσικός της αρχαιότητας. Δεν βάζει κανέναν άλλο κοντά του. Ο γερμανός συγγραφέας τόλμησε να μας δώσει, αν δεν με γελά η μνήμη, αυτές τις 18 μέρες πριν από το θάνατο του Βιργιλίου...

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: 18 ώρες.

Ι. ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ: 18 ώρες. Ευχαριστώ. Δεν έχω άλλα να πω μπροστά σε τόσο μεγάλη δημιουργία. Ας μου συγχωρήσετε το τέλος μου σαν αδιέξοδο.

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Ήθελα να πω αμέσως μετά την ομιλία του κ. Κεντρωτή, ότι ασφαλώς η μετάφραση είναι το έργο του μεταφραστή, όπως η ποίηση είναι το έργο του ποιητή, και συμφωνώ απόλυτα σ' αυτό, αλλά έχω ακόμη στ' αυτιά μου αυτή την τελευταία φράση του κ. Πετρόχειλου, που εγώ την άκουσα σαν κραυγή αγωνίας. Έχει κάθε δικαίωμα λοιπόν, κι είναι μια αγωνία που την συμμερίζομαι, δεν μπορούμε να απαγορεύσουμε να μεταφράζει οποιοσδήποτε θέλει να μεταφράζει, όπως δεν μπορούμε να απαγορεύσουμε να εκδίδει ποιήματα όποιος θέλει να τα εκδώσει. Μια ποιητική συλλογή κάθε μέρα εκδίδεται στον τόπο μας. Κανείς δεν λείπει να απαγορεύσει τίποτα από όλα αυτά και ασφαλώς είναι αξιοκατάκριτη και η σκέψη. Εντούτοις μου φαίνεται ότι το δικαίωμά μου σταματάει στο σημείο που προξενεί βλάβη σε κάποιον άλλον, έτσι; Θέλω να πω, ο μεταφραστής βεβαίως εκθέτει τον εαυτό του, όπως ο ποιητής εκθέτει τον εαυτό του άμα νομίζει πως είναι ποιητής και εκδίδει ένα βιβλίο. Όμως ο μεταφραστής εκδίδει και τον μεταφραζόμενο. Εκθέτει το μεταφραζόμενο κείμενο και εκεί πέρα καμια φορά υπάρχει και ανεπανόρθωτη βλάβη. Κάπου πρέπει (για να συννενοούμαστε, δεν είναι δυνατό), κάπου πρέπει να πατήσω το κουμπί, για να πάρει μπροστά η ματαρία. Υπάρχει κάπου ένα "πρέπει", δεν είναι έτσι; Λοιπόν κάποιον "πρέπει" και για τους μεταφραστές, γι' αυτό και ακριβώς σε άλλες χώρες, (όπως είπα και χθες, να μην επαναλάβω τώρα, θα μείνει στα πρακτικά αυτή η εισήγησή μου η χθεσινή), έχουν ήδη προχωρήσει τα πράγματα μέχρι του σημείου να έχει καθιερωθεί πλέον πτυχίο ανώτατο, μεταπτυχιακό μάλλον, επαγγελματικής λογοτεχνικής μετάφρασης. Τα είπα και χθες. Κοιτάζετε, για να διεκδικήσουμε αυτό το πτυχίο, για να το διεκδικήσει κανείς, πρέπει να έχει άλλα σοβαρά πτυχία στην δική του γλώσσα, σε μια τουλάχιστον ξένη γλώσσα, ίσως και σε δεύτερη. Δεν μπορεί, δεν μπορούμε έτσι να παίρνουμε σήμερα στις σχολές, στα πανεπιστήμια, στα προγράμματα, στα διάφορα κέντρα λογοτεχνικής μετάφρασης, να παίρνουμε κόσμο που θα βγει αύριο με μια αξίωση, με ένα κάποιο χαρτί, με κάποια εγγύηση τελospάντων, ότι είναι μεταφραστής. Θα παρουσιαστεί στον εκδότη και ο εκδότης γιατί να μην τον πιστέψει ότι είναι μεταφραστής, και θα εκθέσει όπως εκθέτουμε και καταστρέφουμε τους ξένους συγγραφείς, την ξένη λογοτεχνία και καταστρέφουμε κι εμάς που δημιουργούμε μια

εντύπωση ψεύτικη για μια ξένη λογοτεχνία. Λέμε αυτό, άκουσα, το έχω ακούσει: Ρεμπώ, και ποιος είναι ο “Ρεμπώ”; Λέω: “Δεν έχεις διαβάσει, ξέρεις γαλλικά”, “Όχι, διάβασα την μετάφραση”. Και ποιος είναι ο Ρεμπώ και ποιος είναι τούτος και ποιος είναι ο άλλος κι εμείς είμαστε, μπορεί αυτός να σταθεί μπροστά στον δικό μας, τον δεν ξέρω εγώ ποιον, τον έλληνα, —όχι! Κι αυτά τα πράγματα που δεν ξέρω, “πρέπει ή δεν πρέπει”, μου προκαλούν μια αηδία καταρχήν.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Να πω μια κουβέντα; Αν κάποιος φούρναρης κάψει τα ψωμιά, ε τότε δεν ξαναπάει κανείς να πάρει ψωμί από τον φούρναρη.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Ο κ. Κεντρωτής παίζει μιλώντας, παίζει! Τα μισά από αυτά που είπε θα πρέπει να τα πάρουμε στην αρνητική εκδοχή τους. Δηλαδή ειρωνευόμενος, Σωκρατικό τω τρόπω, μιλούσε για το δικαίωμα του καθενός, ενώ τους είχε ήδη καταδικάσει, τους σκιντζήδες, εξαρχής, άρα δεν υπάρχει θέμα, όλοι συμφωνούμε σε αυτό. Υπάρχει κανείς που να διαφωνεί ως προς το ότι υπάρχουν απορριπτέες μεταφράσεις και δεν συζητούμε καθόλου; Αλλά από την άλλη μεριά, τι; Να λάβουμε αστυνομικά μέτρα; Να λέμε δηλαδή: “δείξε μας το δίπλωμά σου για να σου δώσουμε την άδεια να μεταφράσεις”; Μα δεν μπορεί να γίνει αυτό!

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Και ευχόμαστε να μην γίνει ποτέ αυτό το πράγμα, διότι δεν πάει, γιατί με τα διπλώματα δεν βγάζεις άκρη.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Και αυτό έγινε.

Λ. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Ως εκεί που βλέπεται κάποιος άλλος σοβαρά. Ως εκεί που βλέπεται ο ξένος συγγραφέας. Και βεβαίως δεν είναι όλοι γιατροί Γιακούμπ, αλλά είναι όλοι γιατροί. Έτσι;

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Καμμία αντίρρηση; Να...

Λ. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Είναι γιατροί, δεν είναι όλοι οι μεταφραστές...

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Χατζόπουλοι.....

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: ...Αλλά πρέπει να είναι μεταφραστές και εκεί υπάρχει ένα "πρέπει".

Ι. ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ: Εγώ θα είμαι πάρα πολύ σύντομος. Θα ήθελα να πω στον κ. καθηγητή Κεντρωτή ότι ξεκαθάρισε, αν θέλετε, θολή ατμόσφαιρα, η οποία είχε δημιουργηθεί εχθές με την εισήγηση της κας. Χάντζου. Εγώ έκανα την παρέμβασή μου στην κα. Χάντζου, είπα μια θέση την οποία είχα, και χαίρομαι πάρα πολύ που αυτή η θέση νομιμοποιείται από το δικό σας κύρος και από το κύρος του κ. Μερακλή.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Σας ευχαριστώ πολύ για τα καλά σας λόγια, αλλά, κύριε Βεντούρα, δεν είναι θέμα κύρους, ειλικρινά σας το λέω. Δεν είναι θέμα κύρους, γιατί, αν πω αυτό, θα αντιστρατευτεί προς αυτά που είπαμε προηγούμενα, πως ο καθένας έχει δικαίωμα να μεταφράσει. Βεβαίως, κυρία Στεφάνου, την αγωνία σας τη συμμερίζομαι, την καταλαβαίνω, αλλά σας είπα το παράδειγμα του φούρναρη. Ο καλός φούρναρης και ο κακός φούρναρης. Όποιος κάιει τα ψωμιά, χάνει. Όποιος μεταφραστής κάιει τα ψωμιά, χάνει. Ο λόγιος και ο κερδώς να μην ανακατεύονται όμως, εν προκειμένω. Ή, να το πω με ένα πολύ αγαπημένο μου παράδειγμα, ποδοσφαιριστής είναι ο Μαραντόνα, ποδοσφαιριστής είναι και ο Χ, Ψ, Ω, που παίζει στη γειτονιά. Ε, δεν είναι το ίδιο, και είναι γνωστό αυτό, και ποιος δεν το ξέρει. Μεταφραστής είναι και ο ένας μεταφραστής είναι και ο άλλος και ο κόσμος κρίνει..

* * *

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Επιτρέψτε μου να υποβάλω εγώ πρώτος μια ερώτηση: Αν κατάλαβα καλά οι απόψεις του Blake κατά κάποιο τρόπο αντιστρατεύονται μια παράδοση αιώνων, Χριστιανικού στοχασμού [*Σημ. Κενό κασέτας*].

ΣΤ. ΠΑΪΠΕΤΗΣ: Δε νομίζω ότι έχει καταγραφεί οποιαδήποτε αντίδραση την εποχή εκείνη. Από τη μια πλευρά η αγγλική κοινωνία ήταν ιδιαίτερα ανεκτική και εξακολουθεί να παραμένει, ως τοιαύτη, στο βαθμό που παραμένει, διότι υπάρχουν κάποιες γραμμές που δεν

ξεπερνάς με τίποτα. Άρα δεν υπάρχει καμιά αντίδραση την οποία εγώ τουλάχιστον να γνωρίζω. Δεύτερον, θα μπορούσα να το εξηγήσω κιόλας. Ήταν τόσο άγνωστος και τον είχαν και για τρελό, που κανένας δε θα τον έπαιρνε στα σοβαρά. Από την άλλη μεριά όμως, θεμελιώνει κατά ένα θαυμάσιο τρόπο αυτά που λέει. Δηλαδή, και μεταξύ μας δεν απέχουν και πάρα πολύ από την αλήθεια, το γεγονός ότι, μη με βάλετε να σας πω πώς θα φανταζόμουν μια θρησκεία σ' ένα ελεύθερο κράτος, μια θρησκεία η οποία παρεμβαίνει με τον οποιοδήποτε τρόπο στη ζωή του ατόμου, κατά την άποψή μου αμέσως – αμέσως, αίρει το ελεύθερο του πράγματος, έτσι...

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Αυτό είναι ένα θέμα που συζητείται, δεν είναι δεδομένο, είναι συμπέρασμα δικό σας.

ΣΤ. ΠΑΪΠΕΤΗΣ: Εγώ είπα ότι είναι η άποψή μου....

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Η άποψή σας είναι, θίγεται ένα τεράστιο θέμα τώρα. Εν πάση περιπτώσει εγώ είχα ένα συγκεκριμένο ερώτημα. Το δεύτερο σκέλος της ερώτησής μου είναι πώς, ποια είναι η θέση σήμερα του Blake.

ΣΤ. ΠΑΪΠΕΤΗΣ: Νομίζω ότι το ανέφερα στην αρχή, είναι από τις πλέον υψηλές από τις οποίες θα μπορούσαν να υπάρχουν.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: Νιώθω ότι πρέπει εκ μέρους της Οργανωτικής Επιτροπής να θυμίσω κάτι, που είχαμε πει πριν από 2-3 χρόνια, ότι οι φίλοι της Επιτροπής που συμβαίνει να είναι καθηγητές των θετικών επιστημών, φάνηκε ότι παίζουν πολύ ενεργό ρόλο στο Συμπόσιο. Αυτό που θα πω φαίνεται αυτονόητο, αλλά δεν ξέρω σε ποιο βαθμό το αυτονόητο το συνειδητοποιούμε. Η ποίηση και η λογοτεχνία δεν είναι δουλειά ειδικά των φιλολόγων. Το ξέρουμε αυτό, ξέρουμε ότι ένα σωρό λογοτέχνες δεν είναι φιλόλογοι. Δίπλα μου έχω έναν εισαγγελέα εφετών που είναι ποιητής. Στην Επιτροπή μας είναι ο κ. Λυκουργιώτης, ο κ. Παϊπέτης, ο κ. Βερύκιος, άνθρωποι που έχουν να κάνουν με την ποίηση με τρόπο ουσιαστικό. Λοιπόν δε θεωρώ ότι διευκρινίζω κάτι, αλλά θέλω να επισημάνω αυτό: Το Συμπόσιό μας υπάρχει σε ένα τεχνολογικό Πανεπιστήμιο, στο οποίο τεχνολογικό

Πανεπιστήμιο οι άνθρωποι του παίζουν ένα πολύ ουσιαστικό και ενεργό ρόλο, και όλα αυτά τα λέω γιατί νομίζω, εκφράζω και το κοινό αίσθημα, επισημαίνοντας ότι ο κ. Παϊπέτης μας είπε πολύ σημαντικά πράγματα.

ΣΤ. ΠΑΪΠΕΤΗΣ: Ευχαριστώ κύριε Πρόεδρε. Επιτρέψτε μου να κάνω ένα σχόλιο. Μην το λέτε έτσι απαξιοτικά για τους φιλόλογους. Συνεχίζω θυμίζοντας ότι ο Αντρέας ο Δημαρόγκωνας, ο αείμνηστος, στον οποίο πολλά οφείλει η ύπαρξη αυτού του Συμποσίου, είναι ένας από τους μεγαλύτερους μηχανικούς κατασκευαστές και τεχνολόγους που πέρασαν όχι μόνο από εδώ έτσι, αλλά θα μπορούσα να πω και σ' ένα παγκόσμιο επίπεδο. Είχε πει κάποτε, κι αυτό το προσυπογράψω, μονάχα που το ανακάλυψαν πολύ αργά, «τι έπαθα και δεν έγινα φιλόλογος..» Για να είμαι ειλικρινής, είναι ωραίο να μπορείς να συνδυάζεις, διότι κάπου εκεί ανάμεσα στις διαχωριστικές επιφάνειες υπάρχει τόσο πλούσιο υλικό να μελετήσεις, όπου κυριολεκτικά το ευχαριστιέσαι. Κάθεσαι όμως και λες: «Τόσα χρόνια που θα μπορούσα να ασχοληθώ σε πολύ μεγαλύτερο βάθος, δεν πήγανε χαμένα»: είναι μια άποψη, ένα αίσθημα, μια αίσθηση αν θέλετε χωρίς να πω ότι είναι και απόλυτο.

Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: Επειδή φορτίστηκε λίγο η ατμόσφαιρα, Μιχάλη, με την αναφορά στον Αντρέα το Δημαρόγκωνα, και βρισκόμαστε στον 23^ο χρόνο του Συμποσίου, που δεν ξέρω πόσο θα μείνει, νομίζω ότι δεν πρέπει να ξεχνάμε και όλους αυτούς που πέρασαν από εδώ, και ανθρώπους σαν το Δημαρόγκωνα, χωρίς τον οποίο, ξέρω καλύτερα από όλους, δε θα ήταν το Συμπόσιο, δε θα υπήρχε, και δε θα υπήρχε στο Πανεπιστήμιο καταρχήν, κι έπειτα να μην ξεχνάμε και απόντες που έχουν με το κύρος τους θεμελιώσει το Συμπόσιο. Και επαναλαμβάνω, επειδή βρισκόμαστε σε στιγμή φόρτισης, θυμάμαι τον Αντρέα το Μπελεζίνη, αυτό το τεράστιο μέγεθος, και φυσικά το Μιχάλη το Μερακλή που είναι δίπλα μου, επίσης τη Λύντια Στεφάνου... Λοιπόν το Συμπόσιο έχει τους ανθρώπους του και όλοι είμαστε μαζί μ' αυτούς τους φίλους των θετικών επιστημών, συνομιλώντας απόλυτα φυσιολογικά.

Α. ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ: Εμείς οι φιλόλογοι με αγάπη τους αγκαλιάζουμε όλους, γιατί εκάστοτε οι φιλόλογοι βγαίνουν έξω από τους ποιητές. Δεν είμαστε τίποτα εναντίον των ποιητών. Ίσα- ίσα, τους διαβάζουμε, τους αγαπάμε οτιδήποτε κι αν τελούν, αλλά ως φιλόλογοι όλο και κάποια καρπαζούλα δεχόμαστε.

* * *

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Πριν δώσω το λόγο σε άλλους συνέδρους θέλω εγώ να υποβάλω μια ερώτηση: Είναι μια λαμπρά ευκαιρία λόγω της ελληνορωσικής σας παιδείας να μου λύσετε μια απορία, εάν η σημερινή ρωσική ποίηση έχει ανταπόκριση στην ελληνική κοινωνία και αν υπάρχουν μεταφραστές οι οποίοι μας φέρνουν σε επαφή με την ποίηση αυτή.

Σ. ΙΑΙΝΤΣΚΑΓΙΑ: Πρέπει να σας πω ότι εγώ με τη ρωσική ποίηση και την αποδοχή της και τις μεταφράσεις στην Ελλάδα ασχολούμαι ιστορικά. Δηλαδή θέλω να κάνω αυτές τις καταγραφές, αυτό το βιβλίο που ετοιμάζουμε, θα έχει τους καταλόγους των μεταφράσεων, των δοκιμίων, των αναφορών. Θα έχει ανθολογία των μεταφράσεων και των δοκιμίων. Θα έχει αρκετά ενδιαφέροντα πραγματά, θα έχει κάποια ερμηνευτικά σχόλια πάνω σ' αυτά τα θέματα. Αυτό είναι το δικό μου πεδίο, δηλαδή τη συγχρονη ρωσική ποίηση δε μπορώ να πω ότι την παρακολουθώ κιόλας, κακώς, κι έτσι δεν θα διακινδύνευα κρίσεις, και δυστυχώς δεν παρακολουθώ επαρκώς το τι γίνεται τώρα με τις συγχρονες μεταφράσεις, κι έτσι δεν νιώθω αρμόδια να μιλήσω. Δεν αποφεύγω, είμαι απόλυτα ειλικρινής.

Γ. ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ: Πιστεύω ότι, όταν ο καλύτερος μαθητής, ο Σαπίρ, προσπάθησε να βάλει μια τάξη στη μεγάλη αταξία που επέφερε ο Χούμπολτ, αταξία εν γνώσει της αταξίας, μεταφράζοντας τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στα γερμανικά, ή προσπαθώντας να τον μεταφράσει, καταλήγει ο Χούμπολτ στο συμπέρασμα, αυτός ο μεγας γλωσσολόγος που ήξερε όλες τις γλώσσες του κόσμου, ότι είναι δυνατόν να μεταφράζεται. Παρά τούτα έχει μεταφραστεί εκατοντάδες χιλιάδες φορές, το ήξερε ο Χούμπολτ τότε, το ξέρουμε εμείς καλύτερα σήμερα, διότι έχουμε ζήσει μετα από αυτόν, τι δε μεταφράζεται. Αυτό

που έλεγε ο Χούμπολτ ότι είναι η μετάφραση μορφή της γλώσσας και αυτό που σε φέρνει σε απελπισία. Πώς θα μεταφράσω κάτι όταν αλλιώς λέγεται και κατανοείται στη γλώσσα Α΄ και αλλιώς λέγεται και κατανοείται στη γλώσσα ή δεν κατανοείται η δεν λέγεται στη γλώσσα Β΄; Το ιγκλού, αν το πούμε παγοκαλύβι, δε λύσαμε το πρόβλημα, εάν δεν έχουμε δει ιγκλού, γιατί δεν ξέρουμε πως λειτουργεί, δεν αλλάζει τίποτα. Σε μια γλώσσα που η λέξη *φίδι* δεν υπάρχει γιατί δεν υπάρχουν φίδια, όπως και να το μεταφράσουμε, δεν σώζουμε τίποτα και ο Μπόας προσπάθησε να βάλει μια τάξη. Βεβαίως τα ήξερε πολύ, πολύ καλύτερα από εμένα, αλλά προσπάθησε να πει ότι, ναι, δε μεταφράζονται οι λογοτεχνίες αλλά παρά τούτα, επειδή, *μεταφράζονται* πρέπει να βρούμε τους διαύλους. Και το άλλο, και θα κλείσω, δε θα μακρυνορήσω άλλο, μια και πιάσαμε τον Αισχύλο, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* υπάρχει μια λέξη: την ώρα που έρχεται ο Ερμής να πει αυτά που έχει να πει με απαξιωτικό ύφος, ο Προμηθέας του λέει «καλώς τον τον τροχύν θεόν!», ο τραχύς θεός, αιτιατική. Αυτό, καταλαβαίνουμε όλοι, είναι του ρήματος τρέχω, που τρέχει, ο φερωτός. Αυτό πώς θα το μεταφράσουμε; Αναλόγως, τώρα, μπορούν μερικοί να πούνε “το φερωτό παιδί”. Μπορούν πολλοί να πούνε το “τσιράκι”. Ή να πουν το παιδί για τα θελήματα κάποιιοι, να πουν το DEL των θεών. Αυτό, αναλόγως του τι και του πώς τα συνυφαινόμενα, θα καθορίσουν αν Α, Β, Γ, Δ ή ΑΒΓΔΕ απόδοση είναι σωστή ή όχι. Σε μια πολύ κλασική μετάφραση δεν μπορείς να βάλεις “καλώς το DEL των θεών”, θα έχουμε κάποια άλλη απόδοση, σε μια πιο ελεύθερη μπορεί να μπει και αυτό, σε μια πιο επικαιρική επιβαλλεται να μπει μόνο αυτό και τίποτε άλλο.

Σ. ΙΛΙΝΤΣΚΑΓΙΑ: Ναι, οι μεταφράσεις του Μπρόντσκι στον Καβάφη έχουν την αξία τους. Τις διαβάζουμε με ενδιαφέρον ως μια ποιητική κατάθεση, ως μια δική του ανάγνωση, του Καβάφη. Όταν όμως επιδιώκουμε, κατά κάποιο τρόπο, κανονική, δηλαδή κανονιστική μετάφραση, πρέπει να δώσουμε στον αναγνώστη την κανονική εικόνα του Καβάφη και πιστεύω απόλυτα ότι υπάρχει τρόπος να τη δώσουμε. Να δώσουμε δηλαδή και ένα σύγχρονο ήχο, αλλά να είναι κλασικός, μέσα στο κλασικό πλαίσιο, εκεί παίζεται το παιχνίδι, εκεί καλούμαστε να δώσουμε τις μαχες μας. Είναι πάντα δυνατόν — δηλαδή οπωσδήποτε υπάρχουν ποιητές που μεταφράζονται πολύ πιο

δύσκολα, όπως ο Καβάφης. Εγώ το πρώτο ποίημα του Καβάφη το μετέφρασα το 1963 και μου βγήκε λοιπόν μια μετάφραση που μου προκαθόρισε σε πολύ μεγάλο βαθμό την πορεία μου. Και μου βγήκε εύκολα και δεν είχα κάνει και πολλές αλλαγές, μετά άλλο· αυτό δε σημαίνει ότι δεν έχω δουλέψει πολύ τις μεταφράσεις μου. Θέλω να πω ότι αυτό που έλεγα για την ομοιοκαταληξία βεβαίως είναι μέσα στα ζητούμενα. Βεβαίως πρέπει να το επιδιώκουμε, όμως, όταν δε βγαίνει, να μην εκβιάζουμε το ποίημα, να μην το εκβιάζουμε, είναι πάρα πολύ ουσιαστικός ο παλμός, ο ρυθμός του στίχου, η εικόνα, η ποιητική σκέψη, άμα χάνεται, χάθηκε όλη η μάχη, ιδιαίτερα στην Ελλάδα με την επικράτηση του ελεύθερου στίχου —γιατί σώνει και καλά ατελής ομοιοκαταληξία; Αν τά βγάζει ο μεταφραστής πέρα άξια με την ομοιοκαταληξία, να υποκλιθούμε όλοι μας. Όταν δεν τα βγάζει πέρα, υπάρχουν... τώρα να, είναι μια ευκαιρία να θέσω ένα ερώτημα, ένα γενικό ερώτημα: έχω την αίσθηση, τώρα θα με διαψεύσετε, προτείνω προς συζήτηση, ίσως όχι τώρα αλλά κάποια άλλη φορά: Έχω την αίσθηση ότι η δομή της ελληνικής γλώσσας δεν πολυπροσφέρει για μια μεγάλη ποικιλία και τελειότητα της ομοιοκαταληξίας. Μπορείτε να μου πείτε πολλούς έλληνες ποιητές που έχουν τέλεια ομοιοκαταληξία; Εγώ μπορώ να σας πω πάρα πολλούς ρώσους. Άλλη δομή της γλώσσας, τελείως άλλη δομή. Τώρα, εγώ δεν είμαι γλωσσολόγος, δε θα διακινδυνέψω τίποτε άλλο. Έχω διακινδυνεύσει ήδη πολλά, είναι σχεδόν απρέπεια αυτό που είπα, αλλά η αίσθησή μου, και πιστεύω, η συναίσθηση αυτής της κατάστασης, πρέπει να μας κάνει να είμαστε πολύ προσεκτικοί, να ελέγχουμε τον εαυτό μας.

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Ήθελα μια μικρή παρατήρηση να κάνω, όχι σε αυτά που είπατε, αλλά θυμήθηκα κάτι άλλο που απλώς το αναφέρω τώρα. Ποιητής, άγγλος, δεν έχει καμία σχέση με τη ρωσική λογοτεχνία ή τη μετάφρασή της, Στίβεν Σπέντερ μεταφράζει Λόρκα, τον *Ματωμένο Γάμο*. Λοιπόν έχει εκεί που λέει ο Γκάτσος “θα γίνει γλέντι απόψε, μεταφράζει ο Σπέντερ, “shall we have a party”. Καμιά φορά, όταν πάμε στη γλώσσα, τη σημερινή μας ας πούμε, θα μπορούσε να βρεί μια παλιότερη αγγλική, κάτι άλλο, για να αποδώσει ενδεχομένως, ελεύθερος ο καθένας...

Σ. ΙΛΙΝΤΣΚΑΓΙΑ: Γι' αυτό κι εγώ βεβαίως, αλίμονο... Κοιτάζετε, σε καμία περίπτωση δεν θέλω να υποτιμήσω την ελληνική ποίηση. Αλίμονο, αλλά είναι γεγονός, είναι μια παρατήρηση που την έχω κάνει πριν από πολύ καιρό, —και ο Παλαμάς, κάποιες ομοιοκαταληξίες του είναι εκπληκτικές αλλά σε μεγάλο έργο αυτό δεν κρατάει. Είναι γεγονός.

Δ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Τώρα βέβαια άλλο η ρίμα και άλλο η γλώσσα και ο πλούτος και η ωραιότητα.

Σ. ΙΛΙΝΤΣΚΑΓΙΑ: Για πλούτο δε συζητάμε.

Δ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Τώρα βέβαια θυμάμαι —ότι ο Χάιντεγκερ έχει πει ότι τα αρχαία ελληνικά δεν είναι μια γλώσσα, είναι η γλώσσα!

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Ίσως γι' αυτό και δεν είναι δική μας εξ αρχής η ρίμα. Ήρθε αργότερα και μετά από πολλές συζητήσεις. Βέβαια απεναντίας η ελληνική γλώσσα αρχήθεν ήταν πλουσιότερη σε μέτρα. Αλλά δεν ήθελα να πω αυτό, ήθελα να πω έτσι, δίκην υστερόγραφου, να θυμίσω, να αναφέρω το τρίτομο έργο του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου —που είναι και ο σύζυγος, όπως ξέρετε, της κας. Ιλίντσκια— για την *Ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας*. Ένα πολύ σημαντικό έργο, νομίζω έχει βγει από τον Κέδρο εδώ και κάμποσα χρόνια, που είναι μια ουσιαστική κατάσταση όχι μόνο πληροφοριών αλλά και τοποθετήσεων, αξιολογήσεων, κατατάξεων της πλουσιότητας ρωσικής λογοτεχνίας.

Σ. ΙΛΙΝΤΣΚΑΓΙΑ: Είναι και μια ευκαιρία να κάνω μια δημόσια κατάθεση. Είχα καλό δάσκαλο στα ελληνικά μου. Όπου δεν πάω καλά, φταίω εγώ.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΠΑΣΑΡΗΣ: Θα ήθελα να ρωτήσω, στην καταγραφή που μας κάνατε σήμερα σχετικά με τα βιβλία που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά από τα ρωσικά, καταγράψατε μεταξύ άλλων, αν κατάλαβα καλά, έλληνες οι οποίοι ασχολήθηκαν εμπορικά στη περιοχή του Εύξεινου Πόντου, του βορείου Ευξείνου Πόντου. Εάν κατάλαβα

καλά από την καταγραφή του 19^{ου} αιώνα που κάνατε, πρόκειται περί τέτοιων ανθρώπων ή προέρχονταν από τις σχολές της Πετρούπολης και της Μόσχας γενικότερα;

Σ. ΙΛΙΝΤΣΚΑΓΙΑ: Ο Τζορμπατζόγλου; Ήταν λόγιος, ήταν καθηγητής της τουρκικής στην Πετρούπολη, σ' αυτόν ανήκουν οι πρώτες μεταφράσεις του Κριλόφ και του Πούσκιν. Ξεχώρισα αυτούς τους δύο Έλληνες, τον Αξιώτη και τον Κωνσταντινίδη, επειδή πραγματικά οι άνθρωποι αυτοί λειτούργησαν ως μεσολαβητές ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς, είχανε αυτή τη συναίσθηση αυτής της αποστολής, να προσφέρουν, όχι μόνο στο εμπόριο αλλά και στο πνεύμα, και η τέχνη του Αξιώτη είναι εξαιρετικά υψηλού επιπέδου. Έχω μαζί μου τώρα εδώ ένα ποίημα σε μετάφραση και του Αξιώτη και του Τζορμπατζόγλου. Ξέρετε τι άνετη ομοιοκαταληξία, τι χιούμορ, απίστευτο πράγμα, δηλαδή μεγάλη τέχνη, και είχανε φοβερή απήχηση αυτές οι μεταφράσεις, πάρα πολύ σημαντική απήχηση. Αλλά να σας φέρω και ένα άλλο παράδειγμα. Στην *Πανδώρα* κάπου στα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του, ένας Έλληνας της Πόλης στέλνει ένα γράμμα και εκφράζει το παράπονό του για τους Έλληνες της Ρωσίας γιατί δε μεταφέρουνε στην Ελλάδα ό,τι μαθαίνουνε στη Ρωσία, "γιατί να μην είναι γνωστή, πώς είναι δυνατόν να μην είναι γνωστή στην Ελλάδα η ρωσική λογοτεχνία" και λέει ότι "εγώ θα ασχολούμαι με το εμπόριο κλπ. αλλά ό,τι ακούσω, αν έχω τη δυνατότητα, θα συμβάλω", και στέλνει δύο κείμενα με ενδείξεις, βιβλιογραφίες κλπ. Ένα για τον Κιρλόφ πάλι και ένα άλλο για τις απαρχές της ρωσικής λογοτεχνίας, τις σχέσεις της με το Βυζάντιο, με τη Βυζαντινή κλπ. Αυτή η δουλειά εγώ πιστεύω θα είχε αυτή την ιδιομορφία. Είναι κατάκτηση όχι μόνο φιλολογική, αλλά και ιστορική και ανθρώπινη.

* * *

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Θα ήθελα να με διορθώσετε εάν κάνω κάποιο λάθος, έχω διαβάσει σ' αυτή τη μελέτη του Τωμαδάκη "Ο Σολωμός και οι Αρχαίοι", ότι ο Σολωμός είχε άμεση γνώση των αρχαίων κειμένων και το ίδιο υποστηρίζει και ο Κριαράς στο γνωστό του έργο για το Σολωμό. Δεν ξέρω αν κάνω λάθος, αλλά δεν ήταν έμμεση η αρχαι-

ογνωσία του Σολωμού. Γιατί παρεμβατικά δυο φορές είπατε ότι η γνώση του είναι έμμεση. Ότι δεν είχε γνώση των αρχαίων πηγών, αλλά τις έμαθε από μεταφράσεις ή από ξένους. Δεν ξέρω, σας λέω ότι ήταν διαφορετική η άποψη του Τωμαδάκη και του Κριαρά. Πώς φτάσατε σ' αυτό το συμπέρασμα —απορία δική μου.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Να σας απαντήσω, να σας διαβάσω μισό λεπτό: Μίλησα στο τέλος για το διάλογο, ότι στο διάλογο φαίνεται πεντακάθαρα η αποδεικνυόμενη αρχαιογνωσία του από το ίδιο το δοκίμιο του διαλόγου.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Μα είπατε σε άλλο σημείο ότι δεν είναι πρωτογενής.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Μίλησα για την αρχαιομάθειά του, τη γλώσσα εννοούσα.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Είναι το ίδιο πράγμα, μην παίζουμε με τις λέξεις.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Όχι, να σας πω, δεν είναι έτσι, δεν ήξερε τη γλώσσα. Τη γλώσσα δεν την ήξερε, αλλά την είχε μάθει μέσω των λατινικών, που από την αλληλογραφία του ξέρουμε.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Η αρχαιογνωσία είναι ευρύτερος όρος, εν πάση περιπτώσει.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Αλλά αρχαία γλώσσα ο Σολωμός δεν ήξερε, μέσω των λατίνων τα είχε πάρει αυτά. Ήταν όμως γνώστης της αρχαίας πραγματείας, είπα για αρχαιογνωσία.

Η. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Καλά, εντάξει, είπα δεν είμαι σίγουρος, έχω διαβάσει τον Τωμαδάκη, εντάξει, εντάξει.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Φρόντισα να το εξηγήσω.

Λ. ΣΤΕΦΑΝΟΥ: Για τον Κάλβο, μου 'χει πολλές φορές έτσι περάσει από το νου η υποψία ότι υπήρχε και κάτι άλλο που σκεφτότανε,

όταν αποφάσισε να γράψει σ' αυτή τη γλώσσα. Φαίνεται ότι ήθελε να μπορεί αυτό, αυτή η νεοελληνική ποίηση να διαβαστεί από τους ξένους. Κάπου το λέει, ότι ίσως ένας συντελεστής με μεγαλύτερο βάρος...

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Μα το είπα εννοώντας και τα περικειμενικά στοιχεία. Όταν έχει μετάφραση για τα γαλλικά, όταν έχει γλωσσάρι για τους γάλλους, αυτά όλα αυτό δείχνουν.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Η ώρα έχει περάσει, είμαστε κατάκοποι, παρόλα αυτά θα ήταν κρίμα να πάει χαμένη η ανακοίνωσή σας. Νομίζω ότι είναι εκτάκτως ενδιαφέρουσα. Θίγει ένα ζήτημα που δεν έχει ακόμα συζητηθεί όσο θα έπρεπε και φυσικά δεν έχει λυθεί το θέμα της συγκρότησης της ελληνικής γλώσσας, της νεοελληνικής γλώσσας και της βαθύτερης ουσίας της. Προσωπικά ολοένα πείθομαι ότι η γνησιότερη της φυσικής ελληνικής γλώσσας ήταν η μικτή γλώσσα, έτσι άκουσα με πάρα πολύ ενδιαφέρον αυτά που είπατε, μια προσέγγιση από έναν άλλο Σολωμικό δηλαδή, σ' αυτή την προσπάθεια αναζήτησης της σύνθεσης ουσιαστικά παρελθόντος και παρόντος της αρχαίας και νεοελληνικής ζωής. Το περιγράψατε ως εξής, με αυτό το σχήμα: Γίνεται σε δύο επίπεδα αυτή η συνάντηση. Όσον αφορά την αρχαιότητα, γίνεται στο επίπεδο του περιεχομένου. Όσον αφορά τη γλώσσα, τη Νέα Ελλάδα, στο επίπεδο της γλώσσας. Εγώ με βάση αυτά που άκουσα και τα σημείωσα εδώ πέρα είδα να τεκμηριώνεται η άποψή μου ότι αυτή η συνάντηση έγινε στο επίπεδο της γλώσσας, δηλαδή όταν λέμε οι ίδιοι “κράμα δημωδών και λογίων στοιχείων”, όταν μιλάνε συνεχώς για αυτή τη σύγκρουση, τολμήσατε να πάτε πιο πέρα. Μπορεί θεωρητικά να είναι πάρα πολύ ευφύες αυτό που είπατε και είναι και πραγματικό, δηλαδή θέματα από το παρελθόν σε μια γλώσσα σημερινή, αλλά, θα έλεγα βοηθούμενος από τα ίδια τα τεκμήρια που εσείς προσάγετε: Αυτός ο ιερέας ο τελευταίος είναι χαρακτηριστικότετος, πραγματοποιείται ρεαλιστικότερα στη γλώσσα, έχουν περάσει πλείστα όσα λόγια στοιχεία στην λαϊκή γλώσσα. Το είπατε άλλωστε αναφέροντας το ρόλο της εκκλησίας και το μυστικισμό της Ανατολής, και αυτό παίζει ρόλο.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Κύριε Μερρακλή, προσπάθησα να δείξω ότι ούτε η περίπτωση Κάλβου ξεκινάει παρθενογενετικά ούτε η περίπτωση Σολωμού, αλλά πέραν της ποίησης που είναι η λαϊκή έκφραση και δεν μπορούσε να πνιγεί και μέσω Προσολωμικών, έχει αρχίσει να φαίνεται. Υπάρχει και η λογιόσύνη, υπάρχει και η αγωνία για την παιδεία που από άλλους δρόμους προσπαθεί να εξαγάγει κάποια συμπεράσματα και να κάνει τη σύνθεση αυτή.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Εγώ τώρα θα πω κάτι που είναι εντελώς αιρετικό και θα με κατακρίνετε, αλλά ας τελειώσουμε αυτό. Η πιο ρεαλιστική εφαρμογή ή μάλλον δημιουργία της νεοελληνικής γλώσσας μετά την απελευθέρωση γίνεται από τον Κάλβο και όχι από το Σολωμό. Εάν τώρα έχουμε στον Κάλβο αυτές τις υπερβολές, αυτές οι υπερβολές οφείλονται στο ότι ο Κάλβος είναι ποιητής. Δηλαδή κάνει μια πρόταση, αλλά ο ίδιος πάει πέρα από την πρόταση αυτή.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Θα συμφωνήσω απόλυτα μαζί σας με μια αίρεση: ο Κάλβος αν αποτυγχάνει, αποτυγχάνει γιατί δεν έχει ώριμο κοινό για να καταλάβει ακριβώς αυτή τη σύνθεσή του.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Και διότι πήγε πέρα από τα όρια.

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Το κατάλαβε μετά, αυτό είπα, ότι όταν υπάρχει μια αξιόλογη παιδεία, όχι μόνο αρχαιογνωσίας, αλλά και γνώσης της δημοτικής, τότε ο Κάλβος αρχίζει και γίνεται κατανοητός.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Ο Σολωμός δε συνέλαβε τη βαθύτερη σύγκλιση και σύγκραση λογιόσύνης και λαϊκού αισθήματος που είχε πάντα ...

Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ: Μα το έδειξα, λέγοντας ότι, μη γνωρίζοντας την αρχαία γλώσσα, δε μπορούσε να το κάνει αυτό.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ - ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΣΚΑΡΤΣΗΣ
ΛΙΤΣΑ ΛΕΜΠΕΣΗ
ΣΤΑΘΗΣ ΓΚΟΥΡΒΕΛΟΣ - ΤΑΚΗΣ ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ
Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ - ΑΝΤΩΝΕΤΑ ΚΩΤΣΗ
ΓΙΩΤΑ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ - ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΣΠΥΡΕΛΛΗ
ΒΙΚΤΩΡ ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ - ΣΩΤΗΡΗΣ ΛΙΟΝΤΟΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΚΕΡΑΜΜΥΔΑΣ - ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ - ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΛΑΧΟΥΡΗΣ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ - ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΝΤΩΝΑΚΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ - ΑΝΔΡΕΑΣ ΦΛΟΥΡΑΚΗΣ
ΜΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΤΟΣ - ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ,
ΛΗΔΑ ΜΑΡΓΩΝΗ

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Σωκράτης Σκαρτσής

Την περασμένη χρονιά ο Σωκράτης Σκαρτσής τύπωσε το ποιητικό τεύχος υπό τον τίτλο «Το φως του νερού», που περιλαμβάνει «μια ανθολόγηση και νέα ποίηση».

Δικαιολογείται λοιπόν κανείς να πει, ότι το τεύχος αυτό περιλαμβάνει ό,τι θα μπορούσε να είναι αντιπροσωπευτικό για την ποίησή του, απλωμένη σε τριάντα δύο (32) ως τώρα βιβλία. Αλλά και ο τίτλος, κωδικοποιημένη τρόπον τινά αναφορά στο περιεχόμενο του αντιπροσωπευτικού, όπως είπα και όπως νομίζω, τεύχους, παραπέμπει ήδη σε δύο βασικές αξίες της ποίησής του, φως και νερό, που διατρέχουν τη ζωή και τη δημιουργία μισού σχεδόν αιώνα, δεδομένου ότι τους πρώτους στίχους του ο ποιητής γράφει ή έστω, δημοσιεύει το 1958.

Το τεύχος αρχίζει με δύο μότα (στίχους από πρόσφατα ποιήματά του). Το ένα μου θυμίζει, κάπως, και τη λατρευτική στάση των παλαιότερων ανθρώπων του λαϊκού πολιτισμού, που συνήθιζαν το πρωί, αρχίζοντας τη δουλειά, να στρέφονται προς την ανατολή κάνοντας το σταυρό τους: «Τα μάτια σου, ανατολή αγαπημένη/ με δύνουν ήλιο/ κι ο αιώνας μένει». Η ανατολή βέβαια, σαν να μας λέει, θα δει κάποτε τον ηλιοχαρή ποιητή να δύει, ενώ εκείνη θα ανατέλλει πάντα: μπροστά στα νέα μάτια, νέων ανθρώπων· αυτό είναι και μια αιωνιότητα. Θα πει στα τελευταία ποιήματά του: «*Περνάει το αιώνιο πάχνη/ κι αχνογίνονται/ κορμοί κι αναστήματα/ κι ωραία πρόσωπα*» κι ακόμα: «*Ο αιώνας πάχνη περνάει/ σ' ωραία πρόσωπα της αθανασίας*». Η επαμβεβόμενη αυτή αθανασία είναι λύπη; Είναι χαρά; Ίσως είναι, ως πω και εγώ, μια χαρμολύπη.

Το άλλο μότο ταυτίζει, προκειμένου περί φωτός, βάθος και επιφάνεια: «*Γλυκό μου βάθος/ του ελαφρού φωτός/ της επιφάνειας*»: στη φύση κάθε επιφάνεια είναι και βάθος, η επιφάνεια στη φύση είναι η ωραία μορφή του βάθους της.

Και αμέσως μετά, σε μια πρώτη ενότητα, στίχοι του 1957, μια ενότητα, αδημοσίευτοι ως τώρα, «Για το νερό».

Οι ποιητές μας συχνά είδαν στο ζευγάρι αυτό (νερού και φωτός) τη διαλεκτική μιας στέρησης, που έκανε τη ζωή μας εδώ, στο

«δίψιον» τούτο από αρχαιότατους χρόνους τοπίο, δύσκολη αλλά καταυγάζουσα και θαμπωτική μέσα στο φως· τη διαλεκτική αυτή έδωσε ο εμβληματικός στίχος του Γιάννη Ρίτσου: «Δεν υπάρχει νερό μονάχα φως».

Οπωσδήποτε το νερό της ποίησης του Σκαρτσή κατεξοχήν παραπέμπει στη θάλασσα, τη θάλασσα με το θαύμα, ανάμεσα στ' άλλα, της αένας ποικιλομορφίας της, σχεδόν μυθικό σύμβολο της ίδιας της ζωής, και της δημιουργίας:

*Κοντά στον κάμπο στ' ακροθαλάσσι
μορφές καινούργιες
σιγαναπνέουν.*

*Η θάλασσα πλατιά
μ' ανόμοια κίνηση...*

Η μετάβασή του εκεί, οποιαδήποτε ώρα, σαν σε τόπο ευλογίας και χαρμονής, γίνεται ένα από τα πιο συχνά επαναλαμβανόμενα ποιητικά θέματα: «σαν οι εσπέρες μαλακώνουν τα βουνά και τα χέρια μας./ κατεβαίνουμε αλαφροί στα περιγιάλια/ και ταξιιδεύουμε στη θάλασσα άσπρα ιχνογραφήματα./ Μα τις αυγές που απλώνουν αλώνια πλατιά σαν τις παλάμες μας/ μένουμε άνεργοι ανάμεσα άσπρο και γαλάζιο/ ποια πόρτα πια ν' ανοίξουμε άλλη απ' του σπιτιού μας./ που το νερό κρυστάλλινο ποτίζει την καρδιά μας;»

Υπάρχουν στίχοι αποκαλυπτικοί, που δείχνουν το μοίρασμα του ποιητή στο νερό και το φως, μετωνυμικά καλούμενο ενίοτε ουρανό, χωρίς πάντως κάποια μεταφυσική προέκταση· η ποίηση αυτή είναι ενθαδική, και η αθανασία που αυτή συχνά επικαλείται, συνίσταται στην αδιάκοπη επανάληψη της εικόνας της φύσης μπρος στις αισθήσεις του ποιητή, ή των εκάστοτε επιγιγνομένων: «Μισός με το νερό, μισός στον ουρανό/ κι ολόκληρος ανοίγω τα μάτια κι ωραίος/ μ' αυτό το κορμί στ' άστρα πετούμενα.// Γαλάζιος πότε στο νερό και πότε στον αέρα/ κι οι κόκκινες φλέβες μου όλο μπαίνουν στον κόσμο/ κι όλο το αίμα στην καρδιά μου». Και τα πουλιά, απ' τα οποία βρίθει αυτή η ποίηση, δεν υποβάλλουν την ιδέα κάποιας μετουσίωσης στο επέκεινα, κελαηδούν το γλυκασμό της εγκόσμιας αθανασίας.

Υφίσταται ηδονικά τη μετουσίωσή του στη φύση: «*λέω ο τόπος είμαι όλο το άπλωμα /(...)/ τραγουδάω και λέω κι όλο γίνομαι, / χύνομαι νεράκι, μόνο πίνομαι*». Εντοπίζει κανείς πολλά τέτοια παθητικά ρήματα μετουσίωσης νέας αφομοίωσης απ' τη γύρω φύση π.χ.: *θέλω-μαι*, ή σ' αυτό το fragmentum «*Υπάρχω/ ή/ νερό/ καθαρό/ εδώ/ κυλούμενο*» κ.λπ.

Εξάλλου οι κόκκινες φλέβες που όλο μπαίνουν στον κόσμο υπονοούν ότι η μετάληψη της φύσης δεν είναι μονήρης, όπως θα συνέβαινε αίφνης με το Σαραντάρη· στίχοι όπως οι επόμενοι, επανερχόμενοι σε παραλλαγές, δηλοποιούν την αναγκαία παρουσία, κοντά του, της φιλίας του άλλου φύλου: «*Με ντύνει ο ήλιος/ με γδύνει ο άνεμος/ κι ακούω νερά στα χαλίκια./ Δίπλα το κορίτσι*».

Με το φως, με το νερό –της θάλασσας! –, με τη γυναίκα: με τη δική του αγία τριάδα συνθέτει και πάντως θεμελιώνει την αθανασία του· θα ξαναπαύ, επίτηδες τώρα, την ενθαδική, την ενθάδε κειμένην· επίτηδες, για να συνδηλώσω (το παρατήρησα ήδη και πιο πάνω), ότι ο Σκαρτσής δεν εθελοτυφλεί μπροστά στη μοίρα μας: στη θνησιμότητά μας. Μόνο θέλει, προηγουμένως, να έχει γευθεί (η γεύση είναι αίσθηση δραστηκότεατη στην ποιησή του) όσο γίνεται περισσότερες στιγμές πληρότητας και αθανασίας, *εδώ*: όλο το φως, όλο το «*φρέαρ ύδατος ζώντος*», όλος ο έρωτας αυτόν *εδώ* τον κόσμο αποκαλύπτουν, που ο ποιητής τον αποθεώνει: «*Νερό κρύσταλλο ποτάμι/ της αυγής των δέντρων και των βράχων του βουνού/ που το ανοίγουν τρύπες πριν απ' την αθανασία/ λείες σπηλιές του νερού/ ήχος εικόνας αυγής/ αυτού του σώματος κι εμένα/ που είμαι ξαπλωμένος αφημένος/ και στέρεος ανοιχτός/ έρωτας...*»

Πολυσήμαντο, λέω, είναι το ακόλουθο δίστιχο:

Κύματα του τίποτα/ κύματα νερού...

Είναι δίστιχο της ματαιότητας; Θα έλεγα, όχι: δεν είναι τα κάθε στιγμή μεταβαλλόμενα, ασταθή στη μορφή τους, με τον οιονεί ακαριαίο θάνατό τους, κύματα, που μας πηγαίνουν στο τίποτα, σε μιαν επαλληλία ματαιότητας και ματαιότητας· αντίστροφα η επαλληλία των πάντα νέων κυμάτων χαρίζει τη μαγεία της ατελεύτητης εναλλαγής των μορφών αυτού του αγαπημένου, μοναδικού κόσμου, απ' τον οποίον αντλεί εικόνες, πίστη, χαρά:

*Να το ψάρι. Υπάρχει, δεν υπάρχει, / όλος είμαι ή όνειρο/ του
κόσμου ή με τον κόσμο/εδά. / Να το ψάρι απ' έξω / στα γυμνά
μου μάτια / δροσερό. / Να το ψάρι / μόνο.*

Το ψάρι, το όνειρο, ο κόσμος όχι η ιδέα του ψαριού, του ονείρου,
του κόσμου: τον κόσμο, όχι την ιδέα του κόσμου δοξάζει ο ποιητής
Σκαρτσής που λέει κάπου:

*Γλυκά κυλάει ο καιρός των κυμάτων.
Τι θέλω; Αυτό που είμαι.*

Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

*Μέλι και γάλα σ' έτρεφα, ψυχή μου,
και μου 'φυγες αέρας και νερό,
μου 'φυγες κι έμεινε ο κόσμος,
λάθος παλιό και νέα αλήθεια,
λόγος και κόσμος.*

(Μέλι στο νερό, σήμερα)

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Λίτσα Λεμπέση

Η κυρία Λεμπέση είναι ένας πολυτάλαντος και δημιουργικά ανήσυχος άνθρωπος, έστω και αν η βασική και κύρια εκλογή της υπήρξε η μουσική, και για την ακρίβεια, —όπως σιγά σιγά εξελίχθηκε,— ο παιδαγωγικός και παιδευτικός ρόλος της μουσικής. Με σπουδές στην Αθήνα και Saltsburg, όπου διδάχθηκε το σύστημα Orff με δάσκαλο τον ίδιο τον εμπνευστή και δημιουργό του συστήματος, εργάστηκε ως καθηγήτρια στη Μέση εκπαίδευση, αργότερα ως σχολική σύμβουλος. Με τη διπλή ιδιότητά της —μουσικός, παιδαγωγός— ανέπτυξε μίαν εντυπωσιακή δραστηριότητα στην εκπαιδευτική τηλεόραση, ως μέλος της επιτροπής του υπουργείου Παιδείας για την αναμόρφωση της μουσικής παιδείας (1988)· στην επιτροπή του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου για το αναλυτικό πρόγραμμα του μαθήματος της μουσικής· στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, ως μέλος του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής, μέλος της συντακτικής επιτροπής και συνεργάτιδα του περιοδικού *Ανοιχτό Σχολείο* κ.λπ. Αυτονόητα έχει γράψει πολλά κείμενα σχετικά με τη μουσική, αλλά και με τη σχέση της μουσικής με την λογοτεχνία (αναφέρω ενδεικτικούς τίτλους: «Η μουσική στο θέατρο πρόζας», «Ποίηση και λογοτεχνία στην ελληνική μουσική»), ενώ από το δρόμο της μουσικής εισήλθε, όπως ακούσατε κιόλας, και σε άλλους συγγενείς χώρους όπως είναι αυτός του θεάτρου· χαρακτηριστικός και ο τίτλος κειμένου της «Η σχέση του θεάτρου με τα διδασκόμενα μαθήματα». Για όλα αυτά της έχει απονεμηθεί το μετάλλιο του Δήμου Αθηναίων και άλλες διακρίσεις.

Δεν μπορούσε λοιπόν η κ. Λεμπέση να μείνει έξω από το χώρο και της ποίησης. Έχει εκδώσει τις συλλογές: «Οδυσσέας», «Ποιήματα», «Σ' αγαπώ, εσύ;», «Περιουσία», «Επουσιώδη» και συνδέθηκε με στενή φιλία με το Γιώργο Χειμωνά: το βιβλίο του «Ο εχθρός του ποιητή» της ενέπνευσε ένα πεζό κείμενο και στίχους προσαρμοσμένους σε μουσικές διασκευές έργων για πιάνο (ενόσω ζούσε ο Χειμωνάς, το 1981), αλλά και «Το τελευταίο γράμμα στο Γιώργο Χειμωνά», που δεν είναι παρά η μεταφορά, σε επιλογή και αναδιτάξη χωρίων της *Αποκάλυψης* του Ιωάννου σύμφωνα με τη «μεταγραφή» του Σεφέρη. Στον ίδιο αφιερώνει το τελευταίο ποιητικό βιβλίο της, «Στα μάτια τα

ψιχαλιστά» (σε σημείωση μας θυμίζει, πως ο τίτλος του είναι από το ποίημα του Παπαδιαμάντη «Εικόν' αχειροποίητη...»).

Διαβάζοντας τα «Επουσιώδη» (συλλογή το 1987) η Βικτωρία Θεοδώρου σημείωνε: «Η γενική μου εντύπωση από τα κείμενά σας είναι: εικαστική η γραφή σας, προβάλλει αλληπάλληλες εικόνες και ψυχικά τοπία ριγηλής ευαισθησίας. Άλλοτε ομιχλώδη ερμητικά κι άλλοτε διαυγή ηλιόλουστα (...). Το μαντείο μπορεί να μη δίνει χρησμό, αλλά επιμένετε. Κάποτε θα μιλήσει και θα σας την αποκαλύψει». Το τελευταίο είναι υπαινιγμός στο ακόλουθο μικρό, απλό, αλλά βαθιά υποβλητικό ποίημα: «Αναβολή στην αναβολή/ έφτασα στο Μαντείο/ όταν είχε σιωπήσει.// Και τώρα ποιος/ θα μου απαντήσει;/ Τι θα τα κάνω/ τόσα ερωτηματικά;/ Δίχως χρησμό πώς ζούνε;»

Διαβάζω και μια πιο γενική κρίση (εξ' αφορμής της ίδιας συλλογής) από το περιοδικό *Αντί*: «Η ποιητική συλλογή της Λίτσας Λεμπέση αποκαλύπτει ένα λόγο άμεσο και βιωματικό που προσδιορίζεται από την έκφραση της ερωτικής επιθυμίας ή της ακύρωσής της. Κάποτε τα ποιήματά της δημιουργούν την αίσθηση ανεπίδοτων επιστολών. Έτσι κι αλλιώς παραμένουν, σχεδόν όλα, μικροί μονόλογοι που ξορκίζουν την απουσία ή την αδυναμία της επικοινωνίας με τον άλλο».

Εις επίρρωσιν αυτών διαβάζω και το επόμενο ποίημα:

*Είμαι μέσα στ' ασήμαντα
θα ψάξεις να με βρεις;
Σε περιμένο
μέσα στις λεπτομέρειες
στην καθημερινότητά μου
στα άδεια συναίσθηματα
μέσα στη μοναξιά μου
Σε περιμένω
θα ψάξεις να με βρεις;*

Η κ. Λεμπέση μπορεί να είναι ακόμα πιο λιτή και λακωνική, συμπτυκνώνοντας ωστόσο ακόμα πιο πολλή δραματική ουσία:

*Έβαλα τα λόγια σου
πέτρες στις τσέπες μου
και βυθίζομαι*

Οπωσδήποτε στο τελευταίο βιβλίο της δίνει και εκτενέστερα ποιήματα, χωρίς τη δραματική ένταση να χαλαρώνει. Είναι πλέον σαν να το ζητάει, να το απαιτεί σχεδόν η έκταση που έχει λάβει η εσώτερη αθυμία. Καλή είναι η επιγραμματική έκφραση, αλλά η ψυχή κάποτε, —όπως εδώ, τώρα,— καταλαμβάνεται από τη ανάγκη να υπερβεί τα όρια του λογαριασμένου μέτρου, να αφηθεί σε μια, —που μπορεί να είναι περισσότερο λυτρωτική,— έκχυση του εσωτερικού βάρους, εκτόνωση και αποφόρτισή της απ' τη συσσωρευμένη μελαγχολία: «... Μιλώ με την υπομονή του δέντρου που ανεβαίνει/ μπρος απ' το συνομήλικό παράθυρό του/ που του' χει φάει ο αέρας τα παντζούρια// Κι όλο σπρώχνει στ' ανοιχτά κι όλο βρέχει/ Το δέντρο που με ξέρει λέει κρατήσου/ Σ.... σύννεφα και τους κρατάει παρέα/ όπως εγώ σ' άσπρο χαρτί και στο μολύβι/ τις νύχτες που δεν έχουνε ρολόι να δούνει// Πού είσαι λοιπόν όταν στερεύει την ψυχή/ ο νοτιάς κι η πούλια νεύει στη νυχτιά/ να λευτερώσει το άπειρο, που είσαι!! Σε πήρα σύντροφο στην αστραπή,/ στο δέος, στο ένστιχτο. | Γι' αυτό κάθε φορά που αλλάζω μέρα/ σφίγγοντας την καρδιά μου/ ως το ναδίρ/ εσύ φεύγεις χάνεσαι νικώντας/ την παρουσία σου/ δημιουργώντας μια μοναξιά θεού/ μια πολυτάραχη ανεξήγητη ευτυχία// Το ποσοστό της ομορφιάς/ που μου αναλογούσε/ πάει, το ξόδεψα όλο.// Χαμένοι αυτοί που πιάνονται από τ' Άπιαστα/ όπως κι εγώ προχθές του Αγίου Γεωργίου ανήμερα/ που πήγα να παραβγώ μ' αλόγατα όρθια/ και θωρακοφόρους και μου χύθηκε όλη,/ έξω απ' της γης, η ερωτοπαθής ψυχή μου/. . .// Μου' ρχεται να πετάξω ψηλά/ κι από' κει να μετρήσω δωρεάν την ψυχή μου./ Ύστερα να κατέβω/ και θαρραλέα να καταλάβω/ τη θέση στον τάφο που μου ανήκει/. . .// Και θέλω να κλείσω τους κύκλους που άνοιξαν τα δικά σου δάχτυλα,/ να εφαρμόσω επάνω τους/ τον ουρανό για να μην είναι πια ποτέ/ ο στερνός τους λόγους άλλος// Είναι καιρός που ρίχτηκε η σιωπή/ κατάστηθα στον άνεμο/ είναι καιρός που ο άνεμος/ ένα ένα ονομάτισε τα σωθικά της// Γιατί πετάξαμε μιαν αγκαλιά φλοιούς/ με χαραγμένα ανάμεσα στην αμμουδιά/ που ελπίζει πάντα// Όλα τα κυπαρίσσια δείχνουνε μεσάνυχτα/ Όλα τα δάχτυλα/ σιωπή».

Για τον παράξενο, όπως λέει, τρόπο, που την επηρεάζουν, ώστε να γράφει δικά της ποιήματα, στίχοι και φράσεις άλλων, όπως εδώ του Ελύτη (π.χ. συχνά τους εντάσσει, εν μέρει ή εν όλω, σε ευρύτερες μάλιστα ενότητες, στα δικά της ποιήματα), μιλάει η ίδια σε μιαν επισημείωσή της.

Θα έλεγα, ότι υπάρχει εδώ μια τολμηρή πρόταση αναίρεσης ή άμφισβήτησης της σχολαστικής διακρίβωσης των φιλολογικών πηγών και επιδράσεων που πρώτοι και πάντως φανατικά άσκησαν οι παλαιότεροι γερμανοί, οι περίφημοι -άντε να βρούμε απο ποιόν το έχει πάρει αυτό. Είναι αυτό λοιπόν μια διατράνωση της πίστης της κας. Λεμπέση —έχει άλλωστε πολλούς οπαδούς— ότι η καλή ποίηση ανήκει σε όλους και, σε τελευταία ανάλυση, δεν είναι ιδιοκτησία κανενός, ή αλλιώς, ότι ο καλός ποιητής είναι ένας δωρητής, ευεργέτης των ανθρώπων.

ΛΙΤΣΑ ΛΕΜΠΕΣΗ

ΦΟΒΑΣΑΙ

*Φοβάσαι μη λυπήσεις αυτούς που αγαπάς
φοβάσαι τις αρρώστιες των παιδιών
φοβάσαι μέσα στο πλήθος να βρεθείς
φοβάσαι πάντα να ερωτευθείς
φοβάσαι και τον έρωτα των άλλων
φοβάσαι την πανσέληνο που σ' αγρυπνά ολοβραδύς
φοβάσαι τις αράχνες και τις μάγισσες
φοβάσαι τα γεράματα και την ασχχημία σώματος
φοβάσαι κάθε λέξη να μην τύχει κι είναι άλλου
φοβάσαι μη στερέψει η έμπνευσή σου
φοβάσαι κάθε αλλαγή
φοβάσαι κάθε χωρισμό για τη βαθιά του πίκρα
φοβάσαι μες στα κόκκινα να ντυθείς
φοβάσαι κάθε πάθος να φωνάξεις
φοβάσαι το φόβο όλων των ανθρώπων
φοβάσαι και μ' αυτόν τον φόβο ζείς
κι αυτόν τον επιτάφιο περιφέρεις
φοβάσαι μην δεν έχεις δύναμη αρκετή
έως το θάνατο το φόβο ν' αποδιώχνεις.*

ΣΤΑΘΗΣ ΓΚΟΥΡΒΕΛΟΣ

Ο Ευλοκαστρίτης ποιητής Τάκης Μιχόπουλος

Αν με περιόριζαν να πω μόνο δυο λέξεις γι' αυτόν τον ποιητή θα έλεγα «Χωματάνθρωπος» και «Κορακοφωληά».

Θα ξεκινήσω διαβάζοντας την αρχή από πρόσφατο κείμενό του.

Σε αυτό το κείμενο, τρόπον τινά, βλέπεται η σύγχρονη ποίηση από τη σκοπιά του Χωματάνθρωπου.

Τίτλος: «*Συμπύκνωση άποψης*»

ΟΡΙΣΜΟΣ

*Ορίζω σα Χωματάνθρωπο
τον Άνθρωπο εκείνο
που αν βρεθεί στο χωράφι
να μαζεύει φασόλια κι αραποσίτια
θα είναι
σε πλήρη αρμονία με κείνα
κι ας πατάει για πρώτη φορά του γόνιμο χώμα
κι ας αγγίζει για πρώτη φορά του
ζωντανό τον καρπό.*

Ο «Χωματάνθρωπος» αποτελεί εντεινόμενη ανάγκη των καιρών. Ανάγκη για την ποίηση, τη σκέψη, τη ζωή. Ανάγκη να συμφιλωθεί το πνεύμα με το χώμα.

Ειδικά για τον ποιητικό λόγο είναι και μια πρόταση-σύμβολο δυναμικής εναντίωσης στις χίλιες μορφές της επιτήδευσης που κυκλώνουν και τους τελευταίους θύλακες μιας χλιαρής αντίστασης. Σε αστερίσκο σημειώνω ο ποιητής:

«Κακόφερτη μίμηση, κατασκευή, ελιτισμός, γαλαζοσίματη επίδειξη βάθους, εργαστηριακή φυσιολατρία και ελληνικότητα, σπουδαιοφάνεια, υπερβολές της μαγείας και της υποβολής, πλαστή ενδοσκόπηση, έκκεντρα –με προφυλάξεις και λογαριασμούς– προσέγηση της αλήθειας, στίχος που συναλλάσσεται, λόγος άνευρος – χλω-

μός – αρρωστημένα “πολύ πολιτισμένος”... Κάποτε είπα (συμπληρώνει): Η μεγάλη εισβολή όλων των μορφών της επιτήδευσης συμπίπτει με την εμφάνιση της γενιάς του 30».

Και τώρα η λέξη Κορακοφωλιά:

Από τα πολλά που έχουν γραφτεί και έχουν λεχθεί για τις περιφημες βραδιές της Κορακοφωλιάς. Σας διαβάζω μικρά αποσπάσματα από δημοσίευμα του Ξυλοκαστρίτη γιατρού, Ανδρέα Χασούρα:

«Στη θέση Κορακοφωλιά, δίπλα στο μυθικό ποτάμι Σύθα, 4 χμ έξω από το Ξυλόκαστρο, μέσα σε θεϊκή φύση γιομάτη καρπούς, υπάρχει το χτήμα-ποιητικό αλώνι του T.M.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 70 συγκεντρώνονταν παρέες του ποιητή σε άτακτα χρονικά διαστήματα με κιθάρα, κρασί, κουβέ-ντα και ποίηση.

Με το ξεκίνημα της δεκαετίας του 80 καθιερώθηκε μια καλοκαιρινή εκδήλωση κάθε χρόνο. Εντυπωσιάζει η συμμετοχή εκατοντάδων νέων ανθρώπων, που παρακολουθούν με κατάνυξη μια ποιητική μυσταγωγία ενάντια στην εσωστρέφεια της σύγχρονης ποίησης.

Βρισκόμαστε μπροστά σε δημιουργία αυτόνομη στην ουσία εκ του μηδενός και με μηδενικά έξοδα.

Το μόνο που προσφέρεται στην Κορακοφωλιά, είναι η απλότητα, το χιούμορ, η φύση, η φωτιά, ο άξιος ποιητικός λόγος συνδυασμένος με γενικότερες απόψεις για την ποίηση, τη σκέψη και τη ζωή.

Στην Κορακοφωλιά, η ποίηση ορχείται με ρυθμούς πανάρχαιους σύμφωνους με τον καθοδηγητικό της ρόλο. Και φυσικά δεν έχει σχέση με ονειρέματα πολυδάπανα, χιμαιρικά, μη βιώσιμα».

Αυτά για τις βραδιές της Κορακοφωλιάς από τον Ανδρέα Χασούρα.

Ας δούμε τώρα τα –κατά τη γνώμη μου– σπουδαιότερα χαρακτηριστικά της ποίησης του T.M.:

Οικονομία στα ακρότατα: Αυτός ο ποιητής δεν αποκοιμείται πάνω στο στίχο, πάνω στο χαρτί. Υποδειγματική ροή του λόγου. Γεροσύνη των λέξεων, των εικόνων, της δομής. Νεύρο, αμεσότητα, γήινη αίσθηση. Ύφος σα να μας λέει με συνείδηση: *αισθάνομαι «ως εξουσίαν έχων» και έτσι μιλάω:*

ΚΕΡΑΙΕΣ

*Κι αν κάτι δεν πιάνετε
μην ψαχουλεύετε
κριτικά τον πομπό
μάταιος κόπος
ξεσκουριάστε τους δέκτες σας*

Πράγματι, ο Τ.Μ. δεν προσπαθεί να πείσει. Δε συμμαχεί. Προσεγγίζει την αλήθεια ευθύγραμμα. Δε φυλάγεται:

*Σκατά στα προφυλακτικά
οπού η γλώσσα τα φορά*

ή

*Μου προκαλούν εμετό
οι επαναστάτες εδώ
και δούλοι μπουσουλητοί παραπέρα*

Τα σύμβολά του κατά κανόνα τα αντλεί από τη γη και τον περίγυρο. Γενικότερα, η προσέγγιση της φύσης δεν είναι η συνήθης τουριστική ή νοσταλγική, αλλά η εκ των ένδον, του ανθρώπου που έχει ιδρώσει και έχει ματώσει μέσα σ' αυτήν. Εξάλλου, η αδρότητα ακατέργαστων συμβόλων από την έξω ζωή και το χώμα, υπηρετεί το μέγα πάθος του ποιητή για υγεία και γνησιότητα:

.....
*Γονατισμένος μ' εulάβεια
στην καλαμποκιά
θε να πεις:
«Τα καλαμπόκια σου
τα καλαμπόκια σου
ψάμωσέ τα λιγάκι
σου έφερα ζεστή κοπριά»*

*Τότε
θα σπιάσουν οι κόθορνοι
Θα γεννηθούμε ψηλότερα.*

Τελικά το ζητούμενο είναι η αρμονία ανάμεσα στη γη και το πνεύμα, αρμονία που ο κλωνισμός της εντείνεται και πέρα από την ποίηση.

Η απάντησή του στην άποψη ότι, τέτοια σύμβολα και τέτοιοι τρόποι δεν αγγίζουν τον άνθρωπο της πόλης, είναι απλή και από καθέδρας:

«Αν τον άγγιζαν για το καλό του θα τον άγγιζαν».

Κάτι άλλο που εντυπωσιάζει είναι η ευρύτατη κοίτη, από τη σάτιρα την εποχή της χούντας για το ποδόσφαιρο π.χ. «που χρησιμοποιήθηκε σαν εκτονωτικό της δίψας του λαού για ελευθερία», έως την «παράξενη σύμπτωση», σαν προφητεία, απόρροια μάλλον λογικών επεξεργασιών:

Το σχετικό ποίημα θα μας διαβάσει ο ίδιος. Ποίημα πρωτότυπο, έξω από τον ξύλινο καταγγελτικό λόγο που και παραφορεθεί έχει, και κουράσει.

Ο Τάκης Μιχόπουλος δεν έχει σχέση με θεωρίες για το «έξω» της ποίησης, ούτε υποκύπτει σε ερμηνευτικά εργαλεία που έχουν καταστήσει μανιέρα για δημιουργούς και κριτικούς. Τίποτα δεν απορρίπτει, από τίποτα δεν περιορίζεται. Ωστόσο μας λέει: Πέρα από το «δέρμα» (μορφή) και το «θέμα» (περιεχόμενο) υπάρχει το «αίμα». Εκεί, έξω από προσεγγίσεις λαβίδων και λεξικών, στο «Χωματάνθρωπο» θα πρέπει να αναζητηθεί και η συνοχή του λόγου του. Ενός λόγου που σε ότα σχολαστικά θα ηχούσε απειθάρχητος. Ενός λόγου-απάντησης- στην πανθομολογούμενη κρίση της ποίησης, που ωστόσο όλοι σχεδόν αντιμετωπίζουν φορμαλιστικά, και εκεί, σε προβλήματα της μορφής, εξαντλούνται.

Εντυπωσιάζει επίσης η ευστροφία και ευθυβολία των στίχων του, ώστε πολλοί από εκείνους που έχουν πλησιάσει την ποίησή του να τους θυμούνται σε βαθμό που ξαφνιάζει και κάποτε να τους χρησιμοποιούν σε δημοσιεύματά τους:

- * *Κρεμάστε τους ανάποδα
να δουν το ψέμα αλήθεια*
- * *Βοηθάτε να δώσουμε χάρμα στο πνεύμα*
- * *Όσο μετριότερος είναι ο εγκέφαλος
τόσο εγκεφαλικότερος είναι αυτός που τον φοράει*
- * *Αν είσαστε όπως λέτε
γιατί κατά διαβόλου πηγαίνετε;*

Μια άλλη διάσταση αυτού του ποιητή είναι η φιλοσοφική, επηρεασμένη από τις θετικές επιστήμες.

Πρόσφατα τον άκουσα στην Κορακοφωλιά, να μιλάει για την ισοδυναμία αφηρημένης έννοιας και μάζας. Τη μετουσίωση σε λόγο ποιητικό μιας τέτοιας θέσης, θα ακούσουμε από τον ίδιο στο ποίημα «ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ...».

Τέλος, η ποίηση στο πρόσωπο του Τάκη Μιχόπουλου συναντά ένα γνήσιο εκφραστή, αποβάλλοντας από το σώμα της επιστρωματώσεις και στερεότυπα που βάρυναν το λόγο και περιόρισαν τη δράση στα κλειστά πλαίσια συντεχνιακών λογοτεχνικών διαπιστευτηρίων.

Στον Τ.Μ. ένα, ας πούμε, πείραμα επανόδου του έμμετρου λόγου στη ζωή έχει πετύχει. Η ποίηση ξαναβρίσκει το κοινό της, παύει να είναι αυτοαναφορική, ομφαλοσκοπούσα, επηρεάζει συνειδήσεις, διεγείρει το Δήμο. Από τη μια βλέπουμε περιπτώσεις κάποιων που δηλώνουν: «μετά από τη μελέτη των ποιημάτων του Τάκη Μιχόπουλου, εγώ άλλαξα ζωή!» και από την άλλη να υπάρχουν καταγραμμένες στιγμές όπου χιλιάδες άνθρωποι έξω στη φύση, πέρα από τις βραδιές της «Κορακοφωλιάς», σπάζουν τα υψωμένα χέρια τους χειροκροτώντας την ποίηση.

Και κλείνω με δυο λόγια του ίδιου:

“Πιστεύω πως η ποίηση θα επιστρέψει στον κόσμο μόνον τότε που μέσα από νερά δροσερής πηγής θα αγκαλιάσει το « ΧΩΜΑΤΑΝ-ΘΡΩΠΟ».”

Ο ποιητής Τάκης Μιχόπουλος απαγγέλλει ποιήματά του:

«ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ...»

*Με τους συντρόφους κατάκοπους
(δίψα και πείνα έως θανάτου)
κάτω από γιγάντιο δέντρο Αυτός
Με δυσκολία ανασηκώθηκε...
Ψέλλισε στίχους ωραίου ποιήματος
και έπεσε
Χορευτικά το ωραίο ποίημα
εισχώρησε στο μεγάλο κορμό
έγινε νερό και κρασί
άγριο μέλι και σταρένιο ψωμί
«Εχορτάστησαν».*

ΓΕΡΑΚΙ

*Εκεί στη ρεματιά την πολύφωνη
πέτυχε τη φωλιά των αηδονιών
το γεράκι
Σταθερά τοποθέτησε ράμφος
πάνω από τα λευκά όλο στόμα κορμάκια
Εκείνα
για τη μάνα παίρνοντάς το που άργησε
άνοιγαν τα στόματα
και υψώναν διαμαρτυρία χαρούμενη
Το όρνιο
απολάμβανε θέαμα
χωρίς βιάση καμιά*

Το παρακάτω ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε το 1999. Στη συνέχεια το συμπεριέλαβα στο βιβλίο μου με τίτλο «Κορακοφωλιά» που εκδόθηκε για το δήμο Ξυλοκάστρου. Τον Ιούλιο και τον Αύγουστο του 2001 μοιράστηκαν δωρεάν, σε έκθεση βιβλίου, 1000 αντίτυπα. Ύστερα από μερικές μέρες ακολούθησαν τα τραγικά γεγονότα της 11 Σεπτεμβρίου.

ΤΑΚΗΣ ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΑΒΥΛΩΝ Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΙ Η ΓΥΦΤΙΣΣΑ

*Ψηλομύτα τραβάς
Έτσι ήσουν;
Περπατάς και τρίζεις
Περιφρονάς
Δύναμη λες
Κατακάθια βλέπω
Μαμμωνάς σεβντάς σου
Κορώνα τον έχεις*

Να σε πω τη μοίρα σου;

*Κάτι σούρχονται
Κάτι σου φέρνουν
Μαύρο πουλί στο σπίτι σου
Φωτιά στα μαλλιά σου
Κορώνα σου καίγεται...*

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Αντωνέτα Κώτση

Όπως όλα τα έργα του ανθρώπου, αποκτάει και η τέχνη την καταγραμμένη ιστορία της, που σαν έργο γραφής, αυτή, βρίσκεται από τα πράγματα στην απόσταση που της επιβάλλει η ίδια η φύση της. Η ιστορία λοιπόν της τέχνης είναι μια καταγραφή όσων μπορούν και όσων επιλέγεται, με κάποια, μεταβαλλόμενα συχνά, κριτήρια, να καταγραφούν. Αυτά είναι σχεδόν πάντα κινήματα και ομαδοποιημένα υπό κάποια χαρακτηριστικά επιλεγμένα πρόσωπα. Όστε το στοιχείο το συστατικό για τον καλλιτέχνη, η ιδιαιτερότητά του, παραμερίζεται υπό αυτούς τους όρους τους οπωσδήποτε τεχνητούς, αφού ο καλλιτέχνης δε δημιουργείται από το κάποιο κίνημα καθαυτό ή από την πρωθύτερη ομάδα της κατάταξής του, αλλά καταρχήν και αποφασιστικά από την ποιότητά του, στο βαθμό τουλάχιστον που είναι αυθεντικός και όχι αντιγραφικά μιμητικός. Φυσικά δεν είναι δυνατό να γίνει ιστορία της τέχνης χωρίς κατατάξεις, αλλά και με κατατάξεις δε γίνεται καλλιτέχνης και αληθινή ζωή. Και ίσως αυτή είναι η μοίρα του καλλιτέχνη στην αληθινή του ουσία, να υπάρχει πραγματικά έξω από την καταγραμμένη ιστορία, και να μένει ό,τι πραγματικά μένει από αυτόν μόνο ανεπίγνωστα μέσα από την πράξη της ζωής.

Αυτά νομίζω ισχύουν και στην ιστορία της ποίησης. Μένουν σ' αυτήν κάποια σχήματα κινήματων, ποιητών που επικαιρικά καταγράφηκαν και έμειναν στα χαρτιά, αλλά και που ασκούν, έτσι, μια διαρκή επίδραση, που συχνά διαπιστώνεται συμβατικά ή και επιβάλλεται, προκαταβολικά, από τα κηρύγματα μιας άμουσης κριτικής, σαν αυτή που κυριαρχεί στις μέρες μας. Όμως όλα αυτά κάνουν υποχρεωτική την πρόσληψη ενός ποιητικού έργου υπό τον όρο κατατάξεων –η, πιο σωστά ίσως, υπό αυτόν τον αποκλειστικό όρο; Προσωπικά νομίζω, και ανέκαθεν ενόμιζα, το αντίθετο. Και, ως μου επιτραπεί, μετά τα πολλά χρόνια της ζωής μου, να επικαλεσθώ την προσωπική μου εμπειρία, που δε μου επιτρέπει να κατατάξω δεσμευτικά πολλούς ποιητές που αγαπάω και ούτε καν ο ίδιος τον εαυτό μου.

Έχοντας λοιπόν μπροστά μου την ποίηση της Αντωνέτας Κώτση, πρέπει να την περιχαρρακώσω στον προσδιορισμό «υπερρεαλιστική»

και να τελειώσω με αυτήν την κατάταξη, θεωρώντας ότι έτσι αντικειμενικοποιείται αυτή η συγκεκριμένη ποίηση, επειδή ακριβώς η κατάταξή της απορροφά την ιδιαιτερότητά της και εγώ κάνω έτσι κάτι δόκιμο; Δεν είμαι κριτικός και δεν έχω ούτε την ευθύνη ούτε τα σχετικά προβλήματα. Όμως δικαιούμαι, ή νομίζω, μου επιβάλλεται να διαβάσω αυτή την ποίηση προσωπικά και να προτείνω, εδώ, την ακρόασή της, υποδεικνύοντας την ανάγκη της αναγνώρισης μιας χωριστής ταυτότητας. Έτσι η ακραία τόλμη αυτής της ποιητικής γλώσσας, που θέλει να πει ό,τι έχει να πει αυτοαιρούμενη σχεδόν ολοκληρωτικά σ' όλα τα πεδία, από το νοηματικό μέχρι τον ίδιο το ρυθμό, κάποτε, αναγνωρίζεται βέβαια ως υπερρεαλιστική, αλλά αυτό ούτε τη διευκρινίζει, ούτε τη διακρίνει, ούτε βέβαια τη δικαιώνει. Μια τέτια τόλμη είναι απλώς προσπάθεια υπέρβασης εν κενώ, είναι επιτήδευση, ενδιαφέρει φιλολογικά ως δείγμα γλωσσικής συμπεριφοράς, και με όλα αυτά αποκτά μια ταυτότητα ανάγνωσης; Φυσικά όχι. Υπάρχουν πολλά δείγματα τέτιας τόλμης, γ.π. αυτή του Κώστα Κρεμμύδα και άλλων της χορείας του *Μανδραγόρα*, που όμως είναι μια τόλμη διαφορετική. Άρα το ενδιαφέρον σημείο δεν είναι η απόκλιση, το « σουρεαλιστικό » αλλά κάποιο άλλο, που η αντίληψη και αποτίμησή του θα γίνει βέβαια από την προσωπική μου πρόσληψη, αφού ποιητής και αναγνώστης λειτουργούν συμπληρωματικά για τη γλώσσα.

Προσωπικά λοιπόν ακούω στην ποιητική γλώσσα της Αντωνέτας Κώστη μια ένταση, ένα ρυθμό που γίνεται από τους ήχους όσο από την ποικιλία, την αφνίδια αλλά όχι τεχνητή, των αλλαγών του φράση τη φράση και πιο συχνά λέξη τη λέξη, ώστε εκείνο που φαίνεται να λειτουργεί πιο πολύ είναι ο τρόπος που το ηχητικό και λεκτικό υλικό χρησιμοποιούνται δομικά σ' όλα τα πεδία, από το νόημα ως την απόσταση των μεγεθών και την ποικιλία εναλλαγής της, ένα μίλημα, μια άσκηση της γλωσσικής πράξης με διάλυση των τυπικών αρθρώσεων αλλά και με αυστηρή ρύθμιση από την αρχική, αδιαμόρφωτη πράξη του ομιλείν, και όχι με τον τρόπο του παιδιού, που είναι ολότελα άλλο πράγμα, αλλά σκόπιμα και οργανωμένα.. Μέσα ακριβώς στην παράβασή του, στην εκφυγή του από τον αναγνωρίσιμο λόγο.

Όμως είναι αυτό γλώσσα; Η απάντηση είναι, έτσι αλλιώς, θέμα προσωπικό, αφού ο καθένας ακούει ό,τι και όπως ακούει, ή διαβάζει.

Και δυστυχώς, αυτή είναι η πραγματικότητα, στην ποίηση, στην τέχνη, αξίες υποχρεωτικές δεν υπάρχουν –και μπορεί, γ.π., ο Σολωμός να θεωρηθεί ασήμαντος από ένα φοιτητή, επαρκή μάλιστα, που σ' ακούει να τον αρθρώνεις ή που τον διαβάξει ο ίδιος με τη δική του φωνή. Τελικά, βέβαια, μπορεί κανείς να λείπει τη γνώμη του, που όμως πάντως καταλήγει σε κάποιες αξιολογικές κατατάξεις, ή να το αποφεύγει με τρόπο ανεκτό γι' αυτόν και για τους άλλους.

Ας πω λοιπόν ότι αποφάσισα να σας απασχολήσω με την Αντωνέτα Κώτση, επειδή στην ποιητική της γραφή νιώθω να αναγνωρίζω το πρόσωπό της, εννοώ (γιατί ελάχιστα την ξέρω) πως με την ανάγνωση της ποίησής της ακούω ένα γυναικείο, ανθρώπινο πρόσωπο, μια ζέστα οικειότητας. Αυτό, το να έχεις *αίσθηση* από τη γλώσσα, θεωρώ πως είναι η αρχική της φύση και η δουλειά που έχει να κάνει στον ακροατή της. Στην ουσία της αυτή η αίσθηση δείχνει μια *κίνηση* γενικά, ένα ρυθμό ζωής. Ή, ίσως, η Αντωνέτα μού έδωσε την αφορμή σε μια αιτία που λανθάνει μέσα μου. Πάντως έχω τη βεβαιότητα πως οι δυο μας διαβαστήκαμε, ακουστήκαμε. Και αυτό συνιστά, έτσι κι αλλιώς, γλωσσική πράξη.

ΑΝΤΩΝΕΤΑ ΚΩΤΣΗ

*Υπάρχουν νύχτες που ξεθυμαίνουν σιγανές
αργόηχες κάπηλες μ ο υ σ ι κ έ ς και τα αγκομαχητά
πληθαίνουν μέσα σε μια ολική προσπάθεια να
ξαναβγούν στο φως παλιές αποθυμίες και
συγκινήσεις στα κινήματα του αιώνα και στα
κινήματα των νυχτών που ποτέ δεν έσβησαν ή
θα σβηστούν.*

Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Γιώτα Αργυροπούλου

Η Γιώτα Αργυροπούλου έχει εκδώσει μια συλλογή, την *Τοιχογραφία της άνοιξης*, το 1999, με δυο εκδόσεις, και έχει δημοσιεύσει λίγα ποιήματά της. Η ταυτότητά της είναι μάλλον σαφής: μικρά ποιήματα και λιτότητα, κυρίως λεξιλογική, που βοηθάει τη σιωπηρή αλλά ρητή ανάπτυξη της ποιητικότητάς της. Η εξέλιξη της ποίησής της μένει μέσα σ' αυτή την αναγνωρίσιμη ταυτότητά της, κερδίζοντας από τη λιτότητα στίχου και ύφους. Μπορεί λοιπόν ν' αφήνεται με την εμπιστοσύνη ειδήμονα στη γλώσσα και να κερδίζει από τη γυμνότητα της λέξης:

*Αναπαύομαι πλάι σου
και οι ώρες ήταν,*

ή να μένει η πρόθεσή της για λιτότητα στο ύφος, στον αέρα της γραφής της, εκβιάζοντας την ποιητικότητα, σε λόγο σχεδόν κοινότοπο:

*Τώρα ξυπνώ κι έχω τη στάχτη σου
απλασμένη στην καρδιά μου,*

αλλά η λιτότητά της ξεκαθαρίζεται με τα χρόνια, όπως σ' αυτό το δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία* ποίημά της:

*Ίσαλο πλοίο
στον ορίζοντα*

*μισό
μες στο νερό
στον ουρανό
μισό*

με φώτα.

Αυτή η γλώσσα, είναι φανερό, προέρχεται από σπουδή και ευαισθησία. Η Γιώτα Αργυροπούλου, φιλόλογος, έχει διαβάσει καλά κείμενα κι έχει μελετήσει τη γλώσσα, και επιπλέον, από την καταγωγή της, έχει ζήσει τα γλωσσικά αντικείμενα, ώστε να νιώθει το βάρος τους και τις διαφορές του. Η γλωσσική της παιδεία την οδηγεί στο σεβασμό, στον δισταγμό μπροστά στη γλώσσα, στη χρήση, ή στην εκμετάλλευση έστω, αυτού του δισταγμού. Αυτό δεν είναι καθόλου συνηθισμένο στην ποίηση των ημερών μας, που συσπειρούμενη γύρω από περιτρίμματα επιδράσεων ή τεχνητών ποιητικών δογμάτων προσπαθεί να κερδίσει με τον εντυπωσιασμό. Αυτή η οδός όμως σίγουρα δεν είναι ποιητική αλλά συντεχνιακή. Ένας poeta doctus, όπως η Αργυροπούλου, δε βρίσκεται αναγκαστικά σε τέτια θέση. Έχει βέβαια την οδηγητική παιδεία της, αλλά αυτή μπορεί να συνιστά μια αγωγή, δεν είναι αφετηρία ποιητικής γραφής. Η γλωσσική ευαισθησία λοιπόν μπορεί με αυτά τα δεδομένα να γίνει γενετική. Στην περίπτωση της η γλωσσική εμπειρία του φιλόλογου, ο συνακόλουθος σεβασμός και ο τόπος ανατροφής και ζωής της την κάνουν να αφήνεται με εμπιστοσύνη στην αφομοίωση ποικίλου γλωσσικού υλικού, όπως σ' αυτό το δημοσιευμένο, πάλι στη *Νέα Εστία*, ποιήμά της:

ΠΑΡΑΛΙΟ

I

*Μαύρα τα βράχια και κρατούν
κι από τον ήλιο ξεξασπρότερο στις γούβες τους
το αλάτι.*

II

*Κι από πάνω οι γλάροι
ζυγίζουν το πέταγμά τους
Στα φτερά τους ζυγίζουν την έγνοια τους,*

όπου η καθόλου τυχαία χρήση της παιδικής «καθαρογλωσσιάς» συνταιριάζεται ρυθμικά με την οπτική παρουσία της «έγνοιας των

γλάρων» και η έκφραση της λευκότητας αποκτάει γνήσιο γλωσσικό βάθος. Έτσι η λιτότητα παίρνει άλλες διαστάσεις.

Βέβαια δεν είναι ολόκληρη η ποίηση της Αργυροπούλου το ίδιο αποτελεσματική. Κάποτε η ποιητικότητα αλλοτριώνεται σε θεματική ευρηματικότητα, φιλοσοφικότητα ή αφηγηματικότητα που τανύει τα όρια της πλαστικής της λιτότητας:

*Έπρεπε τώρα πια εγώ
να τοποθετηθώ παράλληλα
σαν αναγνώστης ξένου βίου.*

Αλλά πρέπει αυτά να τα συνδέσεις με δημιουργίες όπως η παρακάτω, που οργανώνει το λαϊκό γλωσσικό ρυθμό και λόγο, χωρίς έμφαση ή εκμετάλλευση, με γλώσσα άλλης ποιότητας και πετυχαίνει ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, όπου ο ελεύθερος δεκαπεντασύλλαβος, αυτός ο παντοδύναμος λαϊκός στίχος, γεννάει καθαρότατες εικόνες αρχαϊκής μονοκοντυλιάς:

ΑΓΟΝΗ ΓΡΑΜΜΗ

*Σαρανταπέντε κύματα
σαράντα πέντε μνήματα
στου μαντιλιού την άκρη.*

Καράβια ποντισμένα στο βυθό.

*Στα νηολόγια του καιρού
ανθίζει το μελάι.*

Νομίζω λοιπόν πως η Γιώτα Αργυροπούλου, έχοντας μελετήσει και αφομοιώσει καλή σπουδή, πατώντας καλά σε νεοελληνικό χώμα και μένοντας άγρυπνα σεβαστική προς τη γλώσσα όσο θέλει να αρθρώσει ένα ποιητικό λόγο, αναπτύσσει ελεγχόμενα την ποίησή της και ότι μπορεί να αξιωθεί να παραγάγει σημαντικά πράγματα.

ΓΙΩΤΑ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΟΥ 'ΝΑΙ Τ' ΑΝΘΗΣΟΥ ΝΕΡΑΤΖΟΥΛΑ

*Ταξιανθίες μόνο της ελιάς
και του χωριού μου
τα κόκκαλα.*

*Όλα κάποτε εδώ
άνθρωποι, ζώα, καρποί — και οι νεκροί,
ήταν όλα μια σάρκα σφιχτή
φωτολόγαγε ο τόπος.*

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

ΘΕΑΣΗ ΦΩΤΟΣ ΑΘΕΑΤΟΥ

Περίληψη δοκιμίου –

εισαγωγή στην ποίηση της Χρυσούλας Σπυρέλη

ΤΗΛΕΦΑΟΣ (Αγρίνιο 2002)

Μετά από μακρά και ευδόκιμο θητεία στην ποίηση, η Χρυσούλα Σπυρέλη, φιλόλογος και διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, εξέδωσε την πρώτη ποιητική της συλλογή το 2002. Φέρει τον τίτλο «Τηλεφάος» και αποτελείται από 3 ενότητες, η πρώτη εκ των οποίων επιγράφεται «Στο φως». Οι δυο αυτοί τίτλοι ορίζουν και τον άξονα της συλλογής και μαζί με πολλά άλλα ευδιάκριτα στοιχεία, όπως το Ομηρικό απόσπασμα από το Ρ της Ιλιάδας «*Εν δε φαιει και ολεσσον*», που προτάσσεται, αποτελούν κλειδιά για την είσοδο στη μυστηριακή ποίησή της.

Από τους πρώτους στίχους μέχρι τον τελευταίο της συλλογής που είναι «*Φως που ετύφλωσε σήμερα την παλαιά όρασή μου*», γίνεται φανερό ότι η ποιήτρια αναφέρεται στο φως όχι με την πραγματολογική αλλά με την οντολογική και μεταφυσική του σημασία, ως φως – θεμέλιο των δομικών στοιχείων του σύμπαντος και συνάμα αίτιο της ύπαρξης και ουσία της ανθρώπινης ψυχής: «*Λευκοί στο λευκό φως /λευκάζουμε/σε διάπυρη ζώνη/εξ ων συνετέθημεν...*»(σ.16), και αλλού:

*Μεγάλωνω μαζί σου
μια και κλείνεις το δρόμο
να γυρίσω.
Φέρνω βόλτα στο φως
στροβιλίζομαι
το σκοτάδι με ντύνει
«Σπίθα των Άστρων»
Τινάζομαι πέρα
και φεύγω μαζί σου»(σ. 15).*

Η έμφαση στη λευκότητα στο στίχο «*Λευκοί στο λευκό φως λευκάζουμε*», υποδηλώνει την πνευματικότητα του εν λόγω φωτός ενώ

οι στίχοι «*Σπίθα των άστρων... μαζί σου*», υποδηλώνουν ότι αυτό ως φως της Αλήθειας μας ελευθερώνει καθώς αίρει το σκοτάδι της άγνοιας περί του τι είμαστε, απαλλάσσει από αυταπάτες και διευρύνει τους πνευματικούς μας ορίζοντες.

Η επαφή μας με το «Τηλεφάος» που προσωποποιείται με το όνομα Τηλέμαχος, επιτυγχάνεται όχι με τα αισθητήρια όργανα του σώματος αλλά ενορατικά και η ποίηση αποτελεί εργαλείο προς το σκοπό αυτό. Πρόκειται για προσέγγιση βιωματική και όχι διανοητική.

*«Τώρα τα καράβια δεμένα στο μάλιο
αχρηστεύονται
Ο γέρο κωπηλάτης σχεδιάζει στην άμμο
με ξεχρωματισμένο θαλασσί κουπί
Οι νιότεροι με τα μελαπιά κορμιά
βολεύονται στα δείπνα
Δεν υπάρχει κανείς ποντοπόρος Θεός
να ορίσει τη μοίρα σου.*

*

*Δες ένα ποτάμι βαθύ σαν το αίμα μου
φεύγει απ' την κοίτη του
και καταπίνει το ξύλινο σκηνικό*

*

Καλώς ήλθες Τηλέμαχε, μακρινό μου φάος! (σελ. 10).

Συνεπώς το πρώτο συνθετικό της λέξης «Τηλεφάος», δεν αναφέρεται σε απόσταση μέσα στον τρισδιάστατο χώρο αλλά σε εσωτερικό βάθος στα βαθύτερα στρώματα της ανθρώπινης ύπαρξης. Για τους λόγους αυτούς μπορούμε να εντάξουμε την ποίηση της Χρυσούλας Σπυρέλη στο μοντέρνο ποιητικό είδος, που αποκαλείται «ουσιαστική ποίηση» και είναι ποίηση της εσωτερικής εμπειρίας και του πνευματικού βιώματος και αποτελεί μετεξέλιξη του συμβολισμού. (Για περισσότερα επί του θέματος βλ. Γ. Θέμελη, Η νεότερη ποίησή μας, εκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1978 τομ. 2^{ος} σ.σ. 29 – 43 και Μιχ. Μερakλή, Σύγχρονη Νεοελληνική Λογοτεχνία, Α' Τόμος Ποίηση, Εκδόσεις Πατάκη 1987 σ.σ. 97 – 127).

Οι ποικίλες αναφορές της ποίησης αυτής στο αρχαίο Ελληνικό πνεύμα παίζουν ρόλο καθοριστικό στον προσδιορισμό της προέλευσης της πνευματικότητας.

Διευκρινίζεται δηλαδή ότι δεν πρόκειται για κάποιου είδους μαγεία ή μυστικιστική, αποκρυφιστική δοξασία, ή φαντασίωση. Δεν πρόκειται για ξενόφερτη αντίληψη, ούτε για κάτι καινοφανές ή ασυμβίβαστο με την ιδιοσυγκρασία του Έλληνα.

Γι' αυτό τοποθέτησε δίκην φρουρού στην πρώτη – πρώτη σελίδα της. Φως πνευματικό: Ναι, αλλά πρωτίστως φως Ελληνικό! Είναι το φως της αυτογνωσίας αλλά και αυτοσυνειδησίας που απορρέει από το «ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ» και είναι βέβαια αξιοσημειωτο το γεγονός ότι η εντολή αυτή προέρχεται από τη θεότητα του φωτός, το Φοίβο – Απόλλωνα που δίδαξε και την έννοια του ανθρωπισμού μέσω των Ελλήνων σε όλο τον κόσμο. Αυτό είναι το φως που εμπνέει και την ποιήτρια και με αυτό αντιμετωπίζει την τραγική μοίρα οσάκις την συναντάει στο δρόμο της:

Ποίημα γράφω

*όταν πρωί ξεστρατίζω στον άγνωστο δρόμο
και έρχονται δίπλα μου τα πουλιά τραγουδώντας
“Γοργά ντυθείς, γοργά’ λλαχτείς, γοργά να πας το γιόμα
γοργά να πας και να διαβείς της Άρτας το γιοφύρι”.*

Ποίημα γράφω

*Κάθε φορά που εισβάλουν στην κάμαρά μου
Εξαίσιες μελωδίες και Φως Εωθινό.
Σκόνη τότε αόρατη κάθομαι δίπλα στις λέξεις [...]
Από τους στίχους αυτούς συνάγουμε τα ακόλουθα:*

Ποίηση = ξεστράτισμα απ' το γνωστό στο άγνωστο = βίωση του μυστηρίου της ύπαρξης με συνειδητοποίηση του υπάρχοντος τραγικού (αλλού σκοτεινού ή μαύρου) στοιχείου.

Από εκεί σε μια δεύτερη φάση φανερώνεται και αποκαλύπτεται Φως Εωθινό = Μια νέα όραση = «Φως που ετύφλωσε σήμερα την παλιά όρασή μου» παράλληλα με «εξαίσιες μελωδίες» = μετεξέλιξη της τραγικής προ – εξαγγελίας των πουλιών σε αποχαρетиσμό του κόσμου πάνω στον οποίο είχαμε προσκολληθεί με ταυτόχρονη είσοδο σε μια νέα φάση, τρόπο ύπαρξης. Στο «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον» του Καβάφη οι εξαίσιες φωνές ακούγονται λίγο πριν το θάνατο του Αντωνίου, όταν η Αλεξάνδρεια τον αποχαρетиτά για πάντα.

Επομένως το Εωθινό Φως είναι το ξημέρωμα μιας νέας πραγματικότητας, και η πνευματική εμπειρία, που βιώνουμε μετά από οριακές καταστάσεις, που συγκλονίζουν συθέμελα την ύπαρξή μας.

Στο ποίημα «Τώρα» έχουμε μια διείσδυση στο παρόν. Δεν είναι χρόνος της Φυσικής αλλά της Οντολογίας. Στο βάθος αυτής της διάστασης ανακαλύπτουμε μια άλλη δύναμη με σημαντικές προεκτάσεις που ονομάζουμε αγάπη. Οι τρεις πρώτοι στίχοι μας αφιιδιάζουν με την πυκνότητα και την ένταση που περιέχουν.

*«Ήξερα πως ερχόσουν Φως
γι' αυτό γινόμουν όλο
και πιο πυκνό σκοτάδι» (σ. 12).*

Αν δεν προηγηθεί το σκοτάδι δεν φτάνουμε στο Φως. Αν δεν τυφλωνόταν ο Οιδίποδας δεν θα άνοιγαν τα μάτια της ψυχής του. Και εκείνου η τύφλωση και το σκοτάδι εδώ είναι βαθιά μυστηριακά βιώματα. Στη Ν.Ε. λογοτεχνία λάμπει ο επιγραμματικός στίχος από τον «Πόρφυρα» του Δ. Σολωμού «*Αστραψε φως και γνώρισε ο νιός τον εαυτό του*». Ως γνωστόν η λάμψη αυτή, το ζύπνημα αυτογνωσίας και αυτοσυνειδησίας, προέκυψε, όταν το αιώνιο σκοτάδι επικάλυψε τα μάτια του νέου καθώς τον κατασπάραζε το θαλάσσιο τέρας. Τη στιγμή εκείνη συναντήθηκε με τον «Τηλέμαχο» το «*γλυκερό του φάος*» τον εσώτερο δηλαδή εαυτό του, μέσα στην αιώνια γαλήνη του.

Αυτό το «*πυκνό σκοτάδι*» που στο μεταίχμιό του γίνεται Εωθινό Φως, γέννημα σύγκρουσης με την τραγική μοίρα, η ποιήτρια το αποδέχεται «εν πλήρει επιγνώσει».

«Ήξερα πως ερχόσουν φως γι' αυτό γινόμουν όλο και πιο πυκνό σκοτάδι».

Όμως αυτή η φώτιση ως πνευματικό γεγονός δεν μπορεί να περιγραφεί, δε χωράει σε λέξεις. Ο πεζός λόγος που διαθέτει τη μεγαλύτερη περιγραφική ικανότητα, όταν θέλει να εκφράσει το άρρητο, καταφεύγει σε μύθους κατά το έζοχο παράδειγμα του Πλάτωνα. Η ποίηση τολμά να το προσεγγίσει με τη διαίσθηση όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται κι εκεί έγκειται η διαχρονική αξία της.

Με δωρική λιτότητα, εσωτερικό ρυθμό, επιλεγμένες λέξεις, πλούσιο συναίσθημα, λυρική διάθεση αλλά και επίγνωση του θέματός της, η Χρυσούλα Σπυρέλη συνέθεσε μια ποίηση που προκαλεί να

ενσκήψουμε μέσα της. Είναι ποίηση βιωματική, πονεμένη και λυτρωτική. Πουθενά όμως δε γίνεται κραυγή ή θρήνος.

Έχει Ελληνική ευπρέπεια, ισορροπία και καταναλάζει φως Ελληνικό και συνάμα πανανθρώπινο.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΣΠΥΡΕΛΗ

ΕΞΑΓΝΙΣΜΟΣ

*Περίμενε,
Μια στιγμή ν' αφουγκραστώ στο στήθος μου
ένα παλιό τραγούδι
κι ύστερα θα σκορπίσω τα μαλλιά μου στο φως.
Κάθε πρωί, ένα χέρι απλωμένο στην είσοδο
με την αρχαία μετόπη καρτερεί
την πέτρινη ανάβασή μου.*

*Περίμενε,
Μια στιγμή να γυρίσω τη σκάφη στον ήλιο
να παίζω με ύδατα βιβλικά
σε διχάλα να βάλω το πρώτο μου ρούχο
και μετά,
θα γίνω πράσινο φύλλο
στον κορμό που μυρίζει ρετσίνα.*

*Ασώματη, άλφα κι ωμέγα, ρωμαλέα
χαράζω στη φλούδα πεντάγραμμο σχήμα
και φεύγω μ' αέρινο φόρεμα.*

ΒΙΚΤΩΡ ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ

Σωτήρης Λιόντος

Ο Σωτήρης Λιόντος είναι, όπως λέγεται, ένας ποιητής «με άποψη» ή, αν προτιμάτε, ένας ποιητής «υποψιασμένος».

• Που θα πει ότι είναι, πρωτίστως, *poeta faber*: η ποίηση δεν «του ῥχεται» την ποίηση «την κάνει». Θα μπορούσα να αποδείξω με κειμενικά επιχειρήματα, το κοπιώδες της σύνθεσής του, την σφικτή δόμηση των ποιημάτων καθ' εκάστων, αλλά και των δύο μέχρις στιγμής ποιητικών βιβλίων του (*Ανοσοποίηση*, 2001 και *Ταχυδακτυλογραφία*, 2003), ως συνόλων. Αντιλαμβάνομαι όμως ότι ένα τέτοιο εγχείρημα δεν είναι της ώρας, εδώ και τώρα.

• Κατά δεύτερο λόγο, θα πει πως είναι επίσης *poeta doctus* (για να θυμηθούμε τον Κάτουλλο). Δεν νομίζω, για παράδειγμα, να υπάρχει στην Ελλάδα ένας άλλος νέος ποιητής που να είναι τόσο ενήμερος για τα διεθνή ποιητικά πράγματα, κυρίως εις ό,τι αφορά την περιοχή του Υπερρεαλισμού, του Μοντερνισμού της πρωτοπορίας και της νεοπρωτοπορίας. Επειδή τυγχάνει να έχω περάσει κι εγώ – ως μελετητής – από την ίδια περιοχή, σας διαβεβαιώ ότι ο Σ. Λ. ξέρει τα πάντα (και κάτι παραπάνω) για τους υπερρεαλιστές των Καναρίων Νήσων (την δεκαετία του 30) και για τον χιλιανό «Μανδραγόρα» (το 40-50), για την σουρεαλιστική ομάδα του Βουκουρεστίου (1944-48) και για τους Ρουμάνους «Ονειριστές» (γυρω στα 1968), για τους *Nadaistas* της Κολομβίας και για την ομάδα *Noigandres* της Βραζιλίας... και πάει λέγοντας, ακόμη και προκειμένου για σχολές και κινήματα πολύ πιο «εξωτικά» από τα προηγούμενα. (Και για να χαμογελάσουμε και λιγάκι, μη μου πείτε ότι υπάρχει δεύτερος ποιητής που σε ποίημά του να έχει βάλει έναν τίτλο στα λατινικά και έναν υπότιτλο στα... ουγγρικά !)

Από την άλλη όμως, τις οίδε εάν σε κάποιον που δηλώνει πιστός, όπως ο Σ. Λ., σε έναν διαχρονικό Υπερρεαλισμό, τα παραπάνω χαρακτηριστικά δεν φαντάζουν (ή αν όντως δεν είναι) τυχόν αντιφατικά. Με άλλα λόγια, αναρωτιέται κανείς κατά πόσον η υπόσταση του *poeta faber* κι εκείνη του *poeta doctus* είναι συμβατές με την εμμονή του κινήματος στο αίτημα της «αυτόματης γραφής» (ως ύστατο κριτήριο «υπερρεαλιστικότητας»), με τις ρομαντικές καταβολές και με

την προσπάθειά του να διεκδικήσει από τον Ρομαντισμό την δυναμική της *έμπνευσης* (την οποίαν εν συνεχεία «να την κραδαίνει σαν όπλο», όπως έλεγε ο Octavio Paz). Εις ό,τι με αφορά, πιστεύω ότι καμία αντίφαση δεν υφίσταται εν προκειμένω, και θυμάμαι την δήλωση του Breton ότι η *dictée automatique* δεν τον εμποδίζει να γνωρίζει επακριβώς την σημασία των λέξεων που χρησιμοποιεί και να χειρίζεται σωστά την σύνταξη (και όντως, στην *Nadja* υπάρχουν κάποια επιτεύγματα αυτού του είδους, π.χ. κάποιες κομψότερες υποτακτικές παρατατικού, μπροστά στις οποίες θα ωχριούσαν από φθόνο οι μεγάλοι δάσκαλοι της κλασικής γαλλικής πρόζας του 16^{ου} αιώνα).

Όταν είπα ότι ο Σ. Α. είναι ένας ποιητής «με άποψη», εννοούσα με άποψη τόσο για τους άλλους όσο και για τον εαυτό του. Το πρώτο σκέλος του παραπάνω ισχυρισμού το αποδεικνύει η συστηματική του ενασχόληση με την κριτική, η σιγουριά και η ευθύτητα της κρίσεώς του (μιλάω από πείρας, σαν κάποιος που κάποτε είχα και κάποια πολεμική μαζί του, και δεν τα 'βγαλα πέρα – εάν τα 'βγαλα – διόλου εύκολα...) Για το δεύτερο δεν υπάρχουν, για ευνοήτους λόγους, τεκμήρια ή πειστήρια (ούτως ειπείν) «δημόσια». Είχα όμως το προνόμιο να μου δείξει ο ποιητής κάποια αποφθέγματα, παραράγματα σκέψεων, ή ημερολογιακών εγγραφών που, για ιδιωτική χρήση, έχει σημειώσει κατά καιρούς στο περιθώριο των κυρίως γραπτών του· εξεπλάγην διαβάζοντάς τα όχι μόνο για το πόσο αποστασιοποιημένα και «κρύα» ήταν ικανός να πλησιάζει κομμάτια κατά τα άλλα ιδιαίτέρως «θερμά» και βιωματικά φορτισμένα, αλλά και για το πόσο ολοκληρωμένα τα φώτιζαν, τα εξηγούσαν και τα ερμήνευαν οι αποσπασματικές εκείνες κρίσεις.

Ως εκ τούτου, φρονώ ότι και σκόπιμο και εύστοχο είναι να στηρίζω εν συνεχεία την παρουσίασή μου στον σχολιασμό ενός από τα εν λόγω αποφθέγματα. Γράφει λοιπόν ο Σ. Α. «Η ποίησή μου είναι το μέτρο της αγανάκτησής μου». Εκ πρώτης όψεως, μοιάζει με παραλλαγή επάνω στο αρχαίο εκείνο ρητό *Indignatio fecit versus*, που έγραψαν στο λάβαρό τους αρκετοί (μερικοί ουκ αμελητέοι, οι περισσότεροι ανύπαρκτοι) ποιητές της κοινωνικής και πολιτικής «στράτευσης». Δεν είναι αυτή, προφανώς, η διάθεση και ούτε η έφεση του δικού μας ποιητή. Τι είναι όμως αυτό που τον εξοργίζει; Προσωπικά, ο τόνος αυτής της οργής – η αδημονία και η υπερδιέγερση που ακού-

γοντα μέσα της— μου θυμίζουν την «υπαρξιστική» σχεδόν φρενίτιδα των Ρουμάνων υπερρεαλιστών της «αντι-οιδιπόδειας» τάσεως (Gherasim Luca και D. Trost) οι οποίοι, παραμονές της σταλινικής λαίλαπας που θα σάρωνε την χώρα τους, διεκήρυτταν την αντίθεση του Υπερρεαλισμού «απέναντι σε όλο τον κόσμο και απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό», απέρριπταν «στο σύνολο του το παρελθόν της ανθρωπότητας και το μνησιακό στήριγμά της», εξήραν την «διαλεκτική της διαλεκτικής» και την ανάγκη για «άνευ ορίων ερωτικοποίηση του προλεταριάτου», δήλωναν ακράδαντη πίστη στις «επαναστατικές δυνάμεις του Έρωτα»... Εις εξ αυτών, ο D. Trost, προτού ξανοιχθεί στα πελάγη της εξορίας (που τον ξέβρασαν κάποτε σε ένα φρενοκομείο του Σικάγου) έγραφε: «Το ενιαίο της πνευματικής δραστηριότητας [...] εισπράττει με πικρία την αυθαίρετη αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στο όνειρο και στην ζωή». Βαθύς γνώστης και του D. Trost και, εν γένει, του ρουμανικού υπερρεαλισμού, ο Σ. Λ. νομίζω ότι θα υπέγραφε μια τέτοια τοποθέτηση.

Την οργή του ποιητή προκαλεί λοιπόν η αντίθεση μεταξύ ονείρου και ζωής, και κατ' επέκτασιν μεταξύ του εσώτερου και του εξωτερικού κόσμου. Και η ποίησή του μας δίδει «το μέτρο της αγανάκτησής» του μπροστά σε παρόμοια «αυθαιρεσία», καθώς ο Σ. Λ. είναι ένας οργισμένος ουτοπιστής, που δεν συμβιβάζεται με την ου-τοπικότητα της Ουτοπίας.

Μια τέτοια οργή δεν είναι ποτέ μόνον άρνηση, και εν πάση περιπτώσει δεν είναι σκέτη άρνηση· είναι η «άρνηση της αρνήσεως» (που με τόσο πάθος καλλιέργησαν οι Ρουμάνοι σουρρεαλιστές): η Ουτοπία για παράδειγμα, ενώ απορρίπτει τον κόσμο του υπαρκτού, προβάλλει την ίδια στιγμή και μέσα από την απόρριψη την ίδια, το όραμα ενός κόσμου άλλου και διαφορετικού. Ενός κόσμου όπου το μέσα και το έξω συμφιλιώνονται, αφού κατά βάση είναι ένα και το αυτό· ενός κόσμου κατοικήσιμου από τους ποιητές, αφού, όπως τόνιζε κάποτε ο Henry Miller, «ο αληθινός ποιητής δεν θέλει σώνει και καλά να γράφει· θέλει κυρίως (και γι' αυτό γράφει) ο κόσμος όπου ζει να του επιτρέψει να ζήσει την ζωή της φαντασίας του».

Την γεύση αυτού του κόσμου θα την νιώσουμε άραγε, πώς και πού, στην ποίηση του Σ. Λ.; Κατά την γνώμη μου, πρωτίστως στο επίπεδο του εικονισμού, αφού, όπως ειπώθηκε, ο Υπερρεαλισμός είναι η

απεριόριστη χρήση του ναρκωτικού που λέγεται εικόνα. Όποιοι έχουν ήδη διαβάσει ή ακούσει τον Σ. Λ. θα μπορούσαν ίσως να εγείρουν την αντίρρηση ότι οι δικές του εικόνες δεν προβάλλουν ούτε προτείνουν ένα σύμπαν ή έστω κι ένα τοπίο διαφορετικό, καθώς αποπνέουν την ίδια οργή, είναι φτιαγμένες από το ίδιο υλικό, και μετέχουν της ίδιας φύσεως, σκοτεινής, επώδυνης, κολασμένης. Θα συμφωνήσω ενδεχομένως μαζί τους, επισημαίνοντας ωστόσο ότι οι εικόνες αυτές έχουν και κάτι άλλο, που είναι το ουσιαστικότερο: **ομορφιά**. Μια ομορφιά επίσης κολασμένη, αλλά από μια Κόλαση που είναι ένας αντίστροφος Παράδεισος. Από τα έγκατα, λοιπόν, της παραδεισιακής αυτής Κολάσεώς του, ο ποιητής εξορύσσει μαύρα διαμάντια με λάμψη αντάξια του «μαύρου ήλιου της *Μελαγχολίας*» (του ίδιου, δηλαδή, που φωτίζει τον πίνακα του Dürer και τους στίχους του Nerval).

Ας θαυμάσουμε μερικά απ' αυτά τα πετράδια:

- *Απολαμβάνοντας την γεύση της σκοτεινής φράουλας* είναι ένας στίχος έντονα φορτισμένος, που ωστόσο στηρίζεται σε ελάχιστα υφολογικά μέσα: αποκλειστικά και μόνο στο οξύμωρο σχήμα «σκοτεινή φράουλα», το οποίο δεν μπορεί να μη μας θυμίζει το *Μαύρο γάλα της αυγής* του Celan. Και η μία (η φράουλα του Λ.) και το άλλο (το γάλα του C.) μας αφήνουν στο στόμα μια «γεύση» μεταφυσικών εδεσμάτων.

- *Η φωταύγεια των κυμάτων σβήνει τα λασπομένα όνειρα*: τα επί μέρους συστατικά της εικόνας ανήκουν στην σφαίρα του αφηρημένου· ο συσχετισμός τους παράγει όμως μίαν ακρίβεια η οποία, χωρίς να παραπέμπει στον χώρο των αισθήσεων, δεν είναι εντούτοις εγκεφαλική.

- Άλλο τόσο θα έλεγα για τους στίχους: *πόσο απρόσμενα γεννιούνται χιλιάδες λευκές νύχτες/ από μια φωτιά που πυρπολεί θάλασσες αμνησίας*. Επιπλέον, εδώ διακρίνω κάτι που δύσκολα θα το παραδεχθεί ο ποιητής: έναν λυρισμό «παραδοσιακού» τύπου (με την καλή σημασία της λέξεως), που προσβλέπει όχι στην μεταβίβαση ιδεών, αλλά στην μετάγχιση συναισθημάτων.

Άντλησα όλα τα παραθέματα που σχολίασα παραπάνω από ένα και μόνο ποίημα, τον «Ενδόκρino καθρέφτη», της ποιητικής συλλογής *Ανοσοποίηση*. Επειδή ο χρόνος δεν με παίρνει να επεκταθώ

περαιτέρω, θα συμπεράνω εσπευσμένα ότι αυτού του είδους ο εικονισμός αποτελεί το υφολογικό στίγμα της συλλογής αυτής, η οποία βρίσκεται πιο κοντά στον «ιστορικό» Υπερρεαλισμό.

Στην *Ταχυδακτυλογραφία* – η οποία κατά βάσιν δεν είναι «συλλογή» με την συνηθισμένη σημασία της λέξεως αλλά μία ποιητική σύνθεση, ένα μακρο-σύνολο που η συνοχή και η συνεκτικότητα της δομής του θα έπρεπε να αποτιμηθούν ολικά (αλλά και πάλι ο χρόνος δεν μας το επιτρέπει) - στην *Ταχυδακτυλογραφία* λοιπόν ο εικονισμός υποχωρεί, και στο προσκήνιο προωθούνται καινούρια υφολογικά «τεχνάσματα» και τεχνικές.

Θα αναφέρω κατ' αρχάς μία κάποια «γλωσσοκεντρική» ροπή, με ποικίλες επί μέρους εκδηλώσεις και υποστάσεις, όπως φερ' ειπείν:

- Η προσεκτική επιλογή του λεξιλογίου από μία συγκεκριμένη σημασιολογική σφαίρα, που είναι η ιατρική ορολογία. Η συστηματική αναφορά σε εσωτερικά όργανα και λειτουργίες του ανθρώπου στοχεύει σε δύο αντίθετες κατευθύνσεις. Αφ' ενός μεν σε ένα ολοκληρωτικό ξεγύμνωμα της ψυχής, παρόμοιο με τις δραματικές εκείνες εικόνες εκδοράς που βλέπουμε σε ορισμένους ζωγράφους της Αναγέννησης. Αφ' ετέρου δε, ο λεκτικός αυτός κόσμος, με την δυσκολία του (που ενίοτε εγγίζει τα όρια της λεξιθηρίας), λειτουργεί προστατευτικά, μετριάζοντας την «λυρική» ειλικρίνεια και εμποδίζοντας την βάνουση σύληση της εσωτερικότητας του ποιητή.

- Η συστηματική επίσης προσφυγή στο λογοπαίγνιο, που θα την έλεγε κανείς «παιγνιώδη» (χωρίς αυτό να αποκλείει την βιοματική φόρτιση και ούτε να της αφαιρεί ειδικό βάρος), τάση η οποία δηλώνει εν πάση περιπτώσει θεαματική δεξιοτεχνία στον χειρισμό της γλώσσας. Παραθέτω ενδεικτικά τον ίδιο τον τίτλο του βιβλίου, ένα πολύ επιτυχημένο *mot-valise* φτιαγμένο από άλλες τρεις λέξεις, η μία εντός της άλλης ως εάν «ρωσικές κούκλες»: 'ταχυδακτυλογραφία', 'ταχυγραφία' και 'δακτυλογραφία'. 'Η το ακόλουθο παιγνίδι με παράγωγα του ίδιου θέματος, που στην ρητορική ονομάζεται *figura etymologica*: Σε αυτό τον αναθεματισμένο τόπο όπου δεν μπορείς να γνωρίσεις ούτε μία γυναίκα ψυχοφελή και ψυχεδελική/ Συναντάς όμως εκατοντάδες χιλιάδες ψυχοφθόρες, ψυχαναγκαστικές και εντελώς αφνωχολόγητες.

- Η στροφή στον «γραμματικό εικονισμό» (όπως θα έλεγε ο Roman Jakobson), που εκδηλώνεται στο επίπεδο εκτενών συνόλων, με την

βοήθεια ορισμένων γραμματικών λειτουργιών (υπόταξη, παράταξη κλπ.) Η μέθοδος αυτή αποβλέπει στην δημιουργία μιας ρητορικής διαμόρφωσης του εκάστοτε συνόλου η οποία να παραγάγει (και) εικονικά εφέ. Η περαιτέρω ανάλυση αυτής της τεχνικής θα απαιτούσε όμως την ανάπτυξη ολόκληρης φιλολογικής, δηλαδή «τεχνικής» επιχειρηματολογίας για την οποία, και πάλι, μας λείπει ο χρόνος.

Νομίζω ότι πρέπει να θέσω τέρμα εδώ στην παρουσίασή μου, αφήνοντας τον λόγο στον ίδιο τον ποιητή. Πριν το κάνω θα ήθελα να απολογηθώ για το ότι, ενώ από μιας αρχής παραιτήθη της προσεγγίσεως του Σ. Λ. ως *poeta faber*, βρέθηκα εν τέλει να μιλάω για το ύφος (που αποτελεί το πιο φιλόπονο και κοπιώδες κομμάτι της δουλειάς του). Δεν νομίζω ωστόσο πως αθέτησα την άλλη υπόσχεσή μου: να επιχειρήσω την ανασκόπηση του εσωτερικού Παραδείσου ή Κολάσεως του Σ. Λ. –που στο επίπεδο αυτό, όπως είπα, ταυτίζονται–, ενός χώρου που η «αυθαίρετη» α-συμφωνία του με τον έξω κόσμο προκαλεί την οργή του ποιητή, αλλά και την ποιητική αντίδρασή του. Θεωρώ λοιπόν ότι κράτησα αυτή την υπόσχεση διότι εάν, όπως λένε, η πατριδα του ποιητή είναι η μητρική του γλώσσα, θα πρόσθετα ότι το δικό του σπίτι, που καταφέρνει ή όχι να κτίσει επάνω στο πάτριο έδαφος, είναι ακριβώς το ύφος του.

Μέσα απ' αυτό το σπίτι, το λιτό και μοναχικό, ένα μονήρες άτομο μας στέλνει ένα μήνυμα. Θα το πω με τα λόγια του Guillaume Apollinaire: *Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières/ de l'illimité et de l'avenir* – «Έλεος για μας που δίδουμε τη μάχη μας πάντα στα σύνορα του απείρου και του μέλλοντος». Θα καταφέρουμε άραγε να νιώσουμε στους στίχους του Σ. Λ. αυτή την μεγάλη στοργή που πάλλεται μέσ' στην οργή του;

ΣΩΤΗΡΗΣ ΛΙΟΝΤΟΣ

TAXYΔAKTYΛOΓPAΦIA (2003)

14

*L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers
aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard,*

tant que l'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur du canon.

André Breton

*Είμαι το τούβλο που περίσσεψε από την πληθυσμιακή
πυραμίδα ενός ανώνυμου πλήθους
Από αδιαχώρητα σώματα και ασώματα πρόσωπα με
απρόσωπα ονόματα και ανομολόγητους πόθους
Το πυροτέχνημα που διαγράφει οφιοειδή τροχιά μέσα στο
απόλυτο σκοτάδι που γαβγίζει
Ακολουθώντας τα μάτια της νύχτας στον αυτοκινητόδρομο
εισπνέω την σκόνη από όλα τα αστέρια που
δεν λάμπουν ποτέ
Μέσα από τις αμφίδρομες αναπνευστικές οδούς μιας
κατανεμημένης νοημοσύνης που προβαίνει
στο απονενημένο διάβημα
Να αυτοεξουδετερωθεί προφασισζόμενη ασθένεια στην
άβυσσο ενός υπερτροφικού εγώ
Κέντρο αποκατάστασης της ακαταστασίας του σώματος και
της ακατανοησίας του μυαλού
Μηχανισμός αναστροφής μιας αντίστροφης πορείας
αρνητικού ανθρωπομαγνητισμού
Μια εγκάρσια τομή στον άξονα Ζ αποκαλύπτει την φωτεινή
αφετική ικανότητα του εγκεφαλονωτιαίου υγρού
Που απομυζά το φυσόκλειστο χταπόδι που αναπνέει
γαντζωμένο στα πνευμόνια μου
Προϊόν πλήρους έρματος μιας ψευδοσυνουσίας που
διαπιστώνεται από την κοραιοσκοπία ενός
αναίσθητου από μέθη έρωτα
Υπόλογου τόσο για μια αντόματη γέννηση όσο και για έναν
προμελετημένο θάνατο
Εφόσον στον παιδαγωγικό έρωτα προηγείται η εκμάθηση της
ηδονής και έπεται η εξάσκηση στην οδύνη της ζωής
Περπατώντας ανάμεσα σε εκατομμύρια πτώματα που με*

κοιτάζουν σαν να μην έχω γεννηθεί ποτέ
Με επισκέψεις σε διανυκτερεύοντα γραφεία εξυπηρέτησης
νεκρών που αναζητούν κηδεία
Την ώρα που θα έπρεπε να κοιμούνται ακρωτηριασμένοι
μέσα στην στοματική κοιλότητα ενός ύπνου
σε κωματώδη λήθαργο
Κύματα βαρύτητας προκαλούν τραύματα ενσωμάτωσης
στην διάπυρη ύλη αυτού του εξαύλωτη ενέργειας
Που επεκτείνεται περνώντας το διαφορικό κατώφλι της
φωτόσφαιρας ψάχνοντας για μια θέση στον
ήλιο του μεσονυκτίου
Η χρονοκάψουλά του δεν περιέχει καμιά σημαντική
πληροφορία για την πομπή των ισημεριών μέσα
από τα λειωμένα μάτια μου
Από τον υποθάλαμο στους φλεγματοειδείς αδένες μιας
ουτοπικής θερμοπροώθησης στο αχανές διάστημα
Κρατώντας στην καρδιά μου την φλόγα παγωμένη και την
φωτιά φυλακισμένη μέσα στο δοτηνώδες σώμα μου
Γνωρίζω καλά πως η ζωή μου πρόκειται να τελειώσει
ανατρεπτικά με διθυραμβικούς πυροβολισμούς
Δεν είμαι όμως απολύτως σίγουρος από ποια κατεύθυνση
θα προέρχονται και ποιον θα σημαδεύουν.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ

Λάμπρος Σπυριούνης: Εξήγηση με τις εξείς, παρεξήγηση με τις λέξεις

*έχω ανάγκη ένα μα-χαίρι αυτό το ποίημα
υψώθηκε βωμός*

(Λ. Σ., «Πλάγιον ανάλογον μαθύματος γυμναστικής,
ή επταλογάκια»)

Ο τίτλος και το μότο που επιλέξαμε αποτυπώνουν συμπερασματικά την ποιητική ιδιόλεκτο του Λάμπρου Σπυριούνη, όπως αλιεύεται ή μάλλον προκύπτει αβίαστα από το έργο του. Οι αρχικοί στίχοι περιέχονται στην πρώτη ποιητική του συλλογή «Φιλιρίκ» που εκδόθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1972, όπου σπούδαζε νομικά· δεύτερη έκδοση στην Αθήνα το 1977, τόπος μόνιμης εγκατάστασης και βιοπορισμού. Του *Φιλιρίκ* προηγήθηκαν οκτώ ποιήματα που κυκλοφόρησαν σε μονόφυλλα τη διετία 1968-69 και τα οποία ανήκουν στην ενότητα «ειλητό μοίημα», που περιλαμβάνεται στην υπό έκδοση συγκεντρωτική συλλογή *Πολύτροπον*. Το «ειλητό μοίημα» περιέχεται ως τίτλος ποιήματος (και παραλλαγής) στα *Μυστικά ποιήματα 1-7*. Το προθύστερον της αναφοράς μας και η παράθεση ενδεικτικών στίχων από την τελευταία συλλογή *Μυστικά ποιήματα 1-7* (1996), μας επιτρέπει να προιδεάσουμε τον αναγνώστη για τον κεντρικό καταληκτικό άξονα της προβληματικής του Λ. Σπ.:

*Σιγά-σιγά έχασα το αθάο μου βλέμμα
Κατάδικος να γράφω να σβήνω ισοβίτης
Ωχρά πουά το γράψιμο το σβήσιμο ωχρά
Ώσπου στο τέλος έχασα και την όσφρηση
Το φρέσκο μανταρίνη δεν μου έλεγε τίποτε[...]*

*Μια σταγόνα ζήτησα από την ποίηση·
Η Κάψα μ' έρριξε στα βαθιά ποιήματα*

Επόμενη του *Φιλιρίκ* συλλογή ο «Ιάννης» (1978), με νωπές ακόμα τις φοιτητικές μνήμες και τον απόηχο —τόσο διακριτικό που μοιάζει

να αντιστέκεται απάν στον πολιτικό λόγο— της γενιάς του '70, στην οποία ανήκει κι ο Σπυριούνης. Κοινό γνώρισμα των δύο αυτών βιβλίων —πέραν της εξωτερικής μορφής— το μόντο που προτάσσεται αντί σελιδοδείκτη στη βάση της συλλογής: μόντο που τη λέξη «συνείδηση» αντικαθιστά το επίσης μεγαλόπρεπα φορτισμένο «ευθύνη»:

*για να φωνάξει δεκάξι φορές
μέρα τη μέρα
και στίχο με το στίχο
για συν-είδηση και για ψωμί.*

Το α.α. της σελίδας 7 στον «Ιάννη» των επτά «****» συνοδεία του ρήματος «αποφασίζω» ποιημάτων, δεν ερμηνεύεται ως ανάγκη παραίτησης από το άχθος της ποίησης, δηλαδή ως ικεσία να αναλάβει άλλος «αντ' αυτού» το βαρύ φορτίο της διεκπεραίωσης του ποιητικού δράματος, (κάτι ανάλογο με το αίτημα του Χριστού προς τον πατέρα Θεό, στο όρος των Ελαιών, λίγο πριν τη σταύρωση), αλλά κατατίθεται ως γνώρισμα του ποιητή να προτάξει —σχεδόν με το ξεκίνημα της τέχνης του— τον πρώτο φθόγγο του ανθρωπίνου ήχου που θα εξελιχθεί σε λόγο: το «α». Αν δεχτούμε την ερμηνεία αυτή ως θεωρηθούν περιττά τα πνεύματα και οι τόνοι που υπερίπτανται των «α».

Το όνομα του «Ιάννη», δίχως την ξενάκαιο απάλειψη του ωμέγα επανέρχεται στο «ιδιότροπον συμείον» για να συνεισφέρει, ως Ιωάννης Ρωμανός και Βυζαντινός υμνογράφος του βου αιώνα, στα λυρικά σχεδιάσματα και στους ποιητικούς πειραματισμούς του Α. Σπ.. Να συνυπολογίσουμε και τον τίτλο του «Φιλιρίκ» που, κατά τον ποιητή, απαντάται ως όνομα στη Ν. Αφρική, αλλά στην αίσθησή μας αναμορφώνεται ακουστικά και ως παιχνίδι μέσα από τις λέξεις «φίλος» και «λυρικός», για να τεκμηριώσουμε την εμμονή του Λάμπρου Σπυριούνη στη λυρική ποίηση.

Στις δυο αυτές συλλογές που ουσιαστικά αποτελούν την πρώτη προσέγγισή του με την τέχνη, σε μια εποχή μάλιστα έντονων πολιτικών ζυμώσεων, σημειώνουμε το γεγονός της προσεκτικής απ-εξάρτησης από έναν ούτως ή άλλως ελάχιστο φορτισμένο ιδεολογικά λόγomonάχα η συχνή χρήση επιρρημάτων, προσωπικών αντωνυμιών, συνδέσμων —μερών του λόγου που γενικά αποφεύγονται στη συνέχεια

της ποιητικής του, μας υποψιάζουν για το κλίμα και το χρόνο παραγωγής, στη δεκαετία του '70. Μεγαλύτερο βάρος στα γενικότερα νοήματα, σε έννοιες και αξίες που κυριαρχούσαν στα τελευταία χρόνια της δικατορίας και τα πρώτα της μεταπολίτευσης, προσωπικές στα όρια της συντροφικότητας και της κοινής πορείας αναφορές, μια παρατακτική παράθεση λέξεων, δίχως την πρόθεση εξομάλυνσης και εξευγένισής τους, είναι στοιχεία που καταγράφονται περισσότερο στο *Φιλιρίκ* και λιγότερο στον *Ιάννη*, αποδεικνύοντας εξ αρχής μια σοβαρή, μοναχική, ιδιόκεντρη και αμιγώς προσωπική —παρά τις λογικές επιρροές— ποίηση:

*πόσο θάθελα να σου μιλήσω Φιλιρίκ
—και το προσπάθησα τόσες φορές—
για την απελπισία της διαίσθησης
για τη χίμαιρα του συν - αισθήματος*

*πλάσαμε διαμαρτυρίες για βροχή και χιόνι
πλάσαμε κραυγές γι' ανθρωπότητες και λάσπες
πλάσαμε δάκρυα για μουσική και π - οίηση
μα στο τέλος μας έμεινε η ετοιμόγεννη πέτρα της
μνήμης (Φ. σ. 19)*

*ούτε λυπάμε ούτε χαίρομαι
γνήσιος πόνος και γνήσιο σκοτάδι
γνήσιο χιόνι και γνήσια παρανόηση
έτσι ξαναβρίσκω την αλλαγή των εποχών
και τη διαφορά των πόλεων (Φ: σ. 16)*

*θέλω να είμαι η συνείδηση ή τίποτα
θέλω να είμαι η ευθύνη ή τίποτα
θέλω να είμαι το λευκό ψωμί ή τίποτα*

*κι όλα τούτα για να 'χω τη βεβαιότητα της
ειλικρίνειας (Φ. σ. 22)*

*για την ψυχή
να μην γίνει*

*ποτέ νησί
για τη συν-είδηση
ή συν-είδηση ή τίποτα
για την ευθύνη
ή ευθύνη ή τίποτα (Ε. σ. 23)*

«Η έσχατη λ-έξη μου είναι η ποίηση»: Στίχοι που προέρχονται από τη συλλογική εμφάνιση —κατά τα πρότυπα των τριών σωματοφυλάκων του Αλεξάνδρου Δουμά, όπως ρητώς υπονοείται στην υπ' αριθμ. 1 σημείωση της εισαγωγής— του Λ. Σπ. με τους Στέφανο Κατή και Αγγελή Δίπλα, υπό τον τίτλο «ιδιότροπον ΣΥΜΕΙΟΝ». Να υπονοήσουμε την αντιδιαστολή των προθέσεων των συγγραφέων μέσω του συμπλεκτικού συνδέσμου «συν» και του επιρρήματος «μείον» που σηματοδοτεί αφαίρεση; Για την ιστορία, το «ΣΥΜΕΙΟΝ» έμελλε να αποτελέσει το όνομα βραχύβιας εκδοτικής προσπάθειας την εποχή (1986) που κυκλοφορούσε το τεύχος Α' του ούτως ή άλλως πεπερασμένου περιοδικού «Φωνη-εν».

Τα μικρόστροφα, (επίσης) επτά, ποιήματα της συλλογής «ιδιότροπον ΣΥΜΕΙΟΝ» που κυκλοφόρησε το Φθινόπωρο του 1986 —διαπιστώνω αντίφαση από την εμμονή στον Μάρτιο των λοιπών εκδόσεων— αποτελούν ουσιαστικά την πιο εμφανή εκδοχή γλωσσόκεντρης γραφής. Ο αριθμός επτά και τα πολλαπλάσιά του, μαζί με τα ουσιαστικά «ποίηση», «οίηση» (έπαρση, αλαζονία), (απουσιάζει εντούτοις η λέξη μύηση), «γ-ράψω», «μ-άτια» (άτι: αρσενικό, μη ευνοησιμένο άλογο), παραμένουν ως γνωρίσματα της εκφραστικής εμμονής, ή ποιητικής συνέπειάς του. Στα γνωρίσματα-ερεθίσματα να συμπεριλάβουμε τους δωριείς, τον Τάυγετο και τη Λακεδαίμονα (την άνω κοιλάδα του Ευρώτα), ως γενέθλιο τόπο, τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, γιο του Μανουήλ Β', που γεννήθηκε το 1405, ανέλαβε τη διοίκηση του Δεσποτάτου της Πελοποννήσου και στέφθηκε στο Μυστρά στις 6 Ιανουαρίου του 1449 αυτοκράτορας —ο τελευταίος— του Βυζαντίου: ΚΑΠΟΙΟΥ ΠΡΟΓΟΝΟΥ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ ΣΤΑ ΧΙΛΙΑ - ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ - ΔΕΚΑΞΗ ΟΤΑΝ ΕΚΟΒΕ ΡΟΔΑ ΜΕ ΝΗΠΙΑΚΕΣ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΕΣ ΟΔΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΕΦΑΡΜΟΣΤΗ ΑΝΤΙ - ΤΕΧΝΗ ΚΑΠΟΙΑΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑ - ΣΤΑΣΗΣ ΣΤΟΝ ΤΑΪΓΕΤΟ. Περιορισμένα παιχνίδια-ασκήσεις, εύληπτα και αναγνωρίσιμα σε απλές φόρμες και αρχικά στάδια

γλωσσοκεντρικών προσπαθειών που έμειναν ανολοκλήρωτα καθώς έπαψαν, σχεδόν από τα τέλη της δεκαετίας του '80, να προβληματίζονται και να συγκινούν, ως πρόσφορο υλικό πειραματισμών, τον ποιητή. Το δίφυλλο ποίημα «Λινό σεντόνι» (1992) προαναγγέλει την οριστική στροφή του από τον κόσμο των λέξεων και των γραμμάτων, στη μουσική λυρική αποτύπωση των εικόνων, όπως αναβλύζει στα «Μυστικά ποιήματα 1-7» (Μανδραγόρας 1996).

Η εξέλιξη της ποιητικής φόρμας αλλά και της ουσίας στο υποκείμενο ποίημα είχε διαφανεί από την ταξινομητική ανθολόγηση του Λ. Σπ. ποιημάτων της Ελένης Βακαλό —και πάλι παρέκκλιση στον μήνα έκδοσης— τον Οκτώβριο του 1981, με τίτλο «Πριν από το λυρισμό». Στις συνοδευτικές σημειώσεις ο ποιητής παραθέτει τίτλους βιβλίων που περιέχουν τις λέξεις «λύρα, λυρικά, λυρικός», καθώς και περιπτώσεις ποιητών που επιλέγουν να επαναλαμβάνουν τον ίδιο τίτλο στις εν εξελίξει ποιητικές συλλογές τους, δίνοντας την αίσθηση της αδιάλειπτης συνέχειας: Μανόλης Αναγνωστάκης *Εποχές, Εποχές 2, Εποχές 3, Η Συνέχεια, Η Συνέχεια 2, Η Συνέχεια 3*, Τάκης Σινόπουλος *Μεταίχμιο*, Άρης Δικταίος *Πολιτεία*, Μαντώ Αραβαντινού *Γραφή*, Δημήτρης Δούκαρης *Αποδημία*, κλπ. Είναι η έμμεση εκδήλωση της προτίμησης του Σπυριούνη που επιμένει να βλέπει την ποίηση ως εξέλιξη-εξ-άσκηση του ίδιου πράγματος, του αυτού επαναλαμβανόμενου μοτίβου, της γνωστής εικόνας ως παραλλαγής αλλά όχι και ως πρότασης προς τον αναγνώστη· περισσότερο ως δικαίωση του ποιητή και ως απόδειξη της ικανότητάς του να διαχειρίζεται τα μέρη και τα είδη της ποίησης προχωρώντας από τον ίαμβο, στο δακτυλικό εξάμετρο, περνώντας στο δεκαπεντασύλλαβο και τελευταία στις μεταγραφές ή από-μιμήσεις της ποιητικής μανιέρας ή ποιητικής φόρμας γνωστών δημιουργών. Οι φράσεις που διατρέχουν όλα σχεδόν τα ποιήματα της τελευταίας του συλλογής: *αναίδης τόλμη, της τέχνης ναυαγός, στα βαθιά ποιήματα, οπισθοχωρεί ελαφρά στο χαρτί, ένα ρίγος στήθους και γ-ραφής, πιάνεται η αναπνοή μου χωρίς ένα στίχο, η αποκοτιά μου είχε το μήκος των εφήβων*, αναδεικνύουν όχι τόσο την αγωνία, αφού ο συγγραφέας μοιάζει βέβαιος για το αποτέλεσμα του εγχειρήματός του, όσο τους *Προσανατολισμούς* (για να θυμηθούμε έναν αγαπημένο ποιητή του Λάμπρου Σπυριούνη και συχνό σημείο αναφοράς), της ποιητικής του κατάληξης.

«Στα σοβαρά πράγματα ήμουν πάντοτε επιμελέστατος», γράφει δια στόματος Μανούσου Φάση, ο Μανόλης Αναγνωστάκης. Ένα μόντο που τριάζει απόλυτα στο έργο του Λάμπρου Σπυριούνη και στην ειλικρινή, μεστή, ακριβολόγα και εν-αγώνια αισθαντική εμπλοκή του με την ποίηση. Μια ποίηση καθαρή, εικονοπλαστική, βεβαίας αποδοχής στην αβεβαιότητα ενός τελικού εγχειρήματος, μια ποίηση αρρώστια —κάτι σαν το διάσπαρτο καρκίνωμα του σώματος— που ενώ προειδοποιεί για το μάταιο του βίου, δεν αποτρέπει την ελπίδα για ίαση σε κάποιο μέλλον μακρινό και άγνωστο. Μέχρι τότε η αμφιβολία, όχι ως φόβος παραίτησης αλλά ως θέση μάχης, εξακολουθεί ν' αποτελεί τον καλύτερο σύντροφο κι οδηγό μας· ακριβώς όπως το περιγράφει ο Λ. Σπ.:

*δεν πείθομαι για το ότι γράφω ποιήματα
ούτε για το αν είμαι ο Ιάnnης
απλώς λέω η άνοιξη κάποτε έχει τέσσερους μήνες*

ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

Γιάννης Πλαχούρης: Σταθερές και απόκλιση

Το να γράφεις τριανταπέντε χρόνια και να έχεις τριακονταετή εκδοτική δραστηριότητα είναι πράξεις που αναμφισβήτητα ξεπερνούν τα όρια του ερασιτεχνισμού. Στο ποιητικό σώμα που ήδη έχει διαμορφωθεί και αποτελείται από εννέα ποιητικά βιβλία από το 1973 («Στο Δέλτα των Ονείρων» ιδ. Εκδ.) μέχρι σήμερα («Σεπτέμβριος Άνεμος» εκδ. Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 2001) μπορούμε να παρατηρήσουμε τρεις σταθερές και μία απόκλιση.

Πρώτη σταθερή παράμετρος, η οποία με την πάροδο του χρόνου έλαβε εσωτερική αξία επιπέδου συνέπειας και μονιμότητας είναι η πρωταρχική ιδιότητα του ποιητικού ήρωα: «Πολίτης εν εγρήγορσει».

Ακόμη και στους εξομολογητικούς και εμφανώς προσωπικής φύσεως στίχους ο ήρωας (ή /και ο Πλαχούρης) δεν είναι ιδιώτης. Το ενεργό μέλος της κοινωνίας απλά ιδιωτεύει διατηρώντας στο ακέραιο τον πρωταρχικό χαρακτήρα του.

Δεύτερη, η προχωρημένη ηλικία του πρωταγωνιστή στα όρια της ακμής της ωριμότητάς του. Ο συνειδητός πολίτης του Πλαχούρη δεν είναι νέος. Άλλωστε η συνείδηση ποτέ δεν υπήρξε νέα και όμορφη κοπέλα πάντοτε ήτανε μπαμπούρια. Θα είχε ενδιαφέρον η έρευνα και η καταγραφή της ποσοστιαίας αναλογίας της χρήσης παρατατικού-αορίστου-υπερσυντελικού σε σχέση με τους λοιπούς χρόνους των ρημάτων. Θα αποδείκνυε με το καλύτερο τρόπο ότι ο Πλαχούρης είναι ποιητής του παρελθόντος χρόνου. Μερικοί ενεστώτες του, είτε λόγω της υφής του χρονικού σημείου, είτε λόγω του πλαισίου, είναι flash back ενεστώτες.

Τρίτη, η αγωνία του ποιητικού ήρωα μπροστά στην ακόλουθη εικόνα: «Εντάξει, η αντίσταση στέφθηκε με επιτυχία. Τα γκρεμίσαμε περίπου όλα και μπροστά στα ερείπια της κοινωνίας τίθεται το ερώτημα: Τώρα τι γίνεται;». Δηλαδή ο ποιητικός ήρωας είναι επαναστάτης με αιτία και συγκεκριμένο όραμα. Δεν αντιδρά εναντίον του κατεστημένου απλά για να αντιδράσει.

Η απόκλιση εντοπίζεται, είκοσι δύο χρόνια περίπου μετά την πρώτη εμφάνιση, με το έργο «Ο σκοπευτής των λέξεων και η αδερφή φωνήεν» (εκδ. Ειρμός 1995). Δεν είναι ζήτημα περιεχομένου ή ιδεοφο-

ρίας αλλά φόρμας και οργάνου. Παρατηρούμε ότι το μέχρι τότε γλωσσικό όργανο κρίνεται από τον ποιητή ως ανεπαρκές. Βέβαιες αποδείξεις για το μεγάλο αυτό ποιητικό πρόβλημα είχαμε και από το προηγούμενο βιβλίο «Πορεία προς ντο διεση» (εκδ. Κοχλίας 1992). Η γλώσσα με την παραδοσιακή μορφή της έφτασε στα όρια της εξάντλησης. Ίσως γιατί οι μεγάλοι ποιητές του εικοστού αιώνα την οδήγησαν στα όριά της. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ένα σύνδρομο ψυχοπαθολογικής τάξεως. Αντίθετα από το κύριο ρεύμα που επικρατεί ακόμα στις μέρες μας, ορισμένοι ποιητές βρήκαν διέξοδο επεμβαίνοντας στη γλωσσική μονάδα, δηλαδή τη λέξη και σπάζοντας το τσόφλι που την καλύπτει, της αφαίρεσαν το μονοσήμαντο χαρακτήρα της. Τηρουμένων των αναλογιών μετά την διάσπαση του ατόμου ακολούθησε η διάσπαση της λέξης. Έκτοτε η λέξη έπαψε να έχει ένα και μοναδικό νόημα. Η λειτουργία δεν ήταν αφαιρετική, τουναντίον θα λέγαμε ότι ήταν πολλαπλασιαστική δηλονότι κρατυλική. Η πολυσημία έγινε πλέον το νέο εργαλείο. Για παράδειγμα:

*« Έτσι, όπως ξετυλίγω τ' όνομά σου
ανοίγοντας τα γράμματα ένα ένα
μοιάζει να περπατώ ανάμεσα στους ήχους*

EEE λ EEE ν νΙΑ

*ο Πάρις δίδαξε την πόρτα του φωνήεντος
μ' επιμονή σοφού στο συμπαγές της άγνοιας.»*

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΜΠΙΑΤΖΗΣ

Αντώνης Αντωνάκος

ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΠΟΥΛΙ

*Σε ώρες κρίσης, ανθίζει
το ποίημα.
Σημείο διαιρέσεως
ονείρου
είναι,
με λευκοπλάστες στο κορμί
ουρανός
πάνω σε ρόδες,
ένα κλουβί στα μαλλιά
και το ωραίο κορίτσι
σφαγμένο από σύννεφο.*

Το παραπάνω ποίημα το έγραψε ο ποιητής Αντώνης Αντωνάκος, κι όχι Αντώνης Αντωνίου, όπως προφανώς εκ παραδρομής αναγράφεται στο πρόγραμμα του Συμποσίου και με αυτό ξεκινά την πρώτη ποιητική συλλογή του που τιτλοφορείται το Φθινόπωρο του Στρατιώτη, εκδόσεις Πάροδος, καλοκαίρι 1996. Η δεύτερη ποιητική συλλογή του που φέρει τον τίτλο ‘‘ Η μυθολογία των ανώνυμων κοριτσιών ‘‘ εκδόθηκε από τις εκδόσεις ‘‘ Μανδραγόρας ‘‘ την άνοιξη του 2003. Ο Αντώνης Αντωνάκος γεννήθηκε το 1972 στο Αργίριο, σπούδασε μαθηματικά και ποιήματά του και πεζά έχουν δημοσιευτεί σε περιοδικά και εφημερίδες.

Πάρα πολύ σύντομα:

‘Όταν πρωτοδιάβασα τα ποιήματα του Αντωνάκου σκέφθηκα αμέσως: να ένας άλλος ποιητής “μπαμπέσης”, με την έννοια βέβαια ότι η μπαμπεσιά είναι το κρυμμένο μυστικό της τέχνης του. Αλλά, όπως λέει και ο Σαρτρ, “η αλήθεια είναι πως κάθε τέχνη είναι ‘μπαμπέσικη’. Ένας πίνακας λέει ψέματα, μας τη ‘σκάει’ στην προοπτική. Κι ωστόσο, υπάρχουν αληθινοί πίνακες κι επίσης έργα ζωγραφικής φτιαγμένα για να ξεγελάν το μάτι”.

Θεωρώ, λοιπόν, ότι στο έργο του κυριαρχεί μία υποβόσκουσα παραπλανητική τακτική, τακτική της διχοτόμησης ή και τριχοτόμη-

σης εικόνων, εννοιών και γεγονότων με τη συμβολή ανεπαίσθητων τρικ που ξεγελούν το μάτι και προκαλούν δυνατές εντυπώσεις. Κι όμως, αυτό δεν σημαίνει ότι η ποίησή του βασίζεται σε κάποιον περίπλοκο, εξεζητημένο και σκοτεινό τρόπο μετάδοσης των μηνυμάτων της, καθόλου: αντίθετα, τα διακηρύττει μεγαφωνικά και τα εκθέτει τόσο διάφανα στην κοινή περιέργεια που σχεδόν τα διαπομπεύει, τα εξωθεί δηλαδή στο προσκήνιο και στο φως με την ίδια άνεση και βία που ο μαρκήσιος ντε Σαντ εξωθεί τις ηρωίδες του στην αμαρτία και την περιπέτεια. Κι ενώ ορισμένοι ποιητές σκόπιμα διασπείρουν σκοτεινά και δυσερμήνευτα ίχνη για να καταδυθεί ο αναγνώστης στα βαθιά νερά της ποίησης τους, ο Αντώνης Αντωνάκος τα ξεσκεπάζει, τα ξεμπροστιάζει θα έλεγα, τα παραδίδει ατόφια, απολεπισμένα, άσπογα συναρμοσμένα. Επειδή, όμως, είναι ορατό ότι τα πάντα εκτυλίσσονται με κραυγαλέο τρόπο, μας παρακινεί να ψυλλιαστούμε ότι αυτός ο άπλετος φωτισμός είναι υπαίτιος και προϊόν φενάκης. Οπότε, σαν καχύποπτοι αναγνώστες, που ούτως ή άλλως υποθέτω είμαστε οι αναγνώστες της ποίησης, η υποψία αυτής της φενάκης μας υποχρεώνει να ψάξουμε επιμελέστερα και βαθύτερα στην ετοιμοπαράδοτη πραγματεία των νοημάτων των στίχων του εξ Αγρινίου ορμώμενου ποιητή. Ένα ενδεικτικό, απλό παράδειγμα:

ΠΡΕΠΕΙ

*πρέπει
να ξοδέψεις και λίγη ζωή
για
να γράψεις ένα ποίημα*

*πρέπει
τέλος πάντων
να κάνεις κι ένα φόνο
αλλά
να μην παραδοθείς ποτέ*

Παρότι εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι το νόημα του παραπάνω ποιήματος είναι ξεκάθαρο και η παρότρυνση κατανοητή, ότι τέλος πάντων ο ποιητής πρέπει να γίνει δολοφόνος και φυγόποινος, κανείς αναγνώστης δεν πιστεύει βέβαια ότι το ποίημα στέκεται μέχρι εκεί:

εκτείνεται λοιπόν πάντα παραπέρα – πέρα από την απλή ανάγνωση, κι αυτό το παραπέρα του νοήματος πρέπει να κατακτηθεί. Αυτό το παραπέρα στο έργο του ποιητή είναι μια χαμένη ήπειρος, μια βυθισμένη Ατλαντίδα, που για να την γνωρίσουμε πρέπει να τη σύρουν από τα βάθη του ωκεανού οι γερανοί της φαντασίας. Γιατί όλο το παιχνίδι παίζεται εδώ, στην πράσινη τσόχα της φαντασίας, κι εδώ μένουν τα κέρδη κι οι χασούρες των ποιητών.

Ας σταθούμε τώρα λίγο στην πρόσφατη ποιητική συλλογή του Αντωνάκου ‘ ‘ Η μυθολογία των ανώνυμων κοριτσιών ‘ ‘. Ο ποιητής εδώ συνεχίζει την αλληλουχία των τρικ με μια σειρά οφθαλμαπάτες. Παρομοιάζω τα ποιήματά του με πίνακες ανεστραμμένων ειδώλων που προβάλλονται όμως στο μάτι μας σαν αληθινές εικόνες. Θα αποκαλύψα τον ποιητή, καταχρηστικά ίσως, ποιητή-φωτογράφο, γιατί ακολουθεί κατά βάση την ίδια τεχνική, όπως βέβαια κι έναν φωτογράφο κάλλιστα και όχι καταχρηστικά θα μπορούσα να τον αποκαλέσω ‘ ‘ φωτογράφο-ποιητή ‘ ‘. ‘ ‘ Φαντάζομαι, γράφει ο Μπαρτ, ότι η βασική κίνηση του Operator είναι να πιάσει εξ απροόπτου κάτι ή κάποιον (από την τρυπίτσα του θαλάμου), κι ότι η κίνηση αυτή είναι επομένως τέλεια όταν εκτελείται εν αγνοία του φωτογραφιζόμενου υποκειμένου. ‘ ‘ Το ίδιο ακριβώς πράττει κι ο ποιητής Αντώνης Αντωνάκος. Αδράχνει εξ απροόπτου τις λεπτομέρειες των γεγονότων ή των προσώπων με το βίτσιο του φωτογράφου και το φαντασιακό του εύρημα το μετατρέπει έντεχνα σε λέξεις. Η έντεχνη μετατροπή συντελείται στο ποίημα συνήθως με το σχήμα της μεταφοράς, δηλαδή υπάρχει πάντα κάτι από την πραγματικότητα που μένει απέξω, γιατί ασφαλώς κανείς, ούτε ο φωτογράφος, ούτε ο ποιητής μπόρεσε ποτέ να συλλάβει την πραγματικότητα ολόκληρη, δηλαδή μέσα και έξω. Αυτό που από την πραγματικότητα μένει σταθερό, αλώβητο κι αναπαραγόμενο στο άπειρο είναι το επίτευγμα του ποιητή. Παράδειγμα:

*Νάχα έστω μια φωτογραφία σου στο πορτοφόλι
να σκύγω στα κρυφά να τη φιλήσω*

*τώρα που περνάμε, βράδυ, με το τρένο
απ’ την Ξάνθη
κι έξω οι λάμπες του σταθμού
φωτίζουνε τις άδειες λεμονάδες
που αφήσανε οι φαντάροι στα τραπέζια.*

Η, ακόμη:

*Αυτή η βροχή, αυτός ο χαλασμός
το τρένο που με πάει στο Σουφλί*

*κι ούτε ένα κορίτσι για μένα απόψε
ούτε ένας σκοπός ξεπεσμένης όπερας.
Μονάχα σκοτεινά βαγόνια κατρουλιό
κασέτες με σκυλάδικα*

*κι ο Τάσος ο Παοκτζής
που πίνει μπίρες βρίζοντας
και πάει για Πάσχα στους δικούς του.*

Εν κατακλείδι, επειδή δεν περισσεύει χρόνος, δεν πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε εν τάχει την υποβλητική ερωτική και αισθησιακή ατμόσφαιρα των ποιημάτων, την περιπακτική και φιλήδονη διάθεση, την ακαταμάχητη ειρωνεία, την λιτή και έντεχνη διατύπωση που πολλές φορές θυμίζει τη λιτή και έντεχνη διατύπωση μιας μαθηματικής σχέσης.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΝΤΩΝΑΚΟΣ

*Έρχονται και ψήνουν τον καφέ
σαν συναμότες. Πάνω απ' την άμμο στέκονται
κι ανακατεύουν μεγαλόπρεπα
μέσα στο μπρίκι τον καφέ.*

*Πίνουν οι γυναίκες τον καφέ τους γύρω απ' το τραπέζι
Έξω δεν είναι ούτε μέρα ούτε νύχτα.
Δεν κάνει κρύο ή ζέστη. Κι είναι
σα να φτιάχνουνε τον κόσμο απ' την αρχή.*

*Αναποδογυρίζουν το φλιτζάνι και διαβάζουν
τα κατακάθια σαν ανοιχτό βιβλίο.
Βλέπουνε μουσικές και ταχυδρόμους.
Δέντρα, πουλιά, άλογα μες στους κάμπους.*

*Σηκώνονται έπειτα, τάχα βιαστικά
Κατηφορίζουν για τα σπίτια τους
που τα 'χουν παρατήσει.*

** * **

*Κορίτσια που ταξιδεύουν χρόνια
στην Ελλάδα.*

*Ψωνίζουν πάστες κι αμυγδαλωτά
στα φέρυ - μπώτ.
Και σουβενίρ απ' τα νησιά.*

*Πιάνουν δουλειά στα σύνορα
ή την επαρχία.*

*Όπου κι αν ταξιδεύουν
η Ελλάδα τις χουφτώνει.*

Η μυθολογία των ανώνυμων κοριτσιών

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ

Ανδρέας Φλουράκης-Σώματα σε στρώματα ποιήσεως

“Το σώμα σου ένας λαός/ που κάνει πως αντέχει/ Ξέρεις πως ξέμεινες εσύ/ Θα σε ξεγράψει η Ευρώπη/ θα σε ξεχάσει ο συρμός/ οι ιδέες θα σε βάλουν στην άκρη/ Στο τέλος θα τα μαζέψει και το σώμα/ Θα χάσεις, είναι αποφασισμένο/ Όμως τώρα η τελευταία παράσταση/ Στιγμή μαγική/ Δούλοι τους αυλούς, τη φωταψία!” Σας παρουσιάζω έναν άνθρωπο που με το ένα πόδι πατά στο θέατρο, συγγράφει και επιπλέον διδάσκει τεχνικές θεατρικής γραφής. Από τη θεατρική του πολυπραγμοσύνη σημειώνω ενδεικτικά την πρόσφατη ευτυχία που είχε τον Οκτώβριο του 2002) το έργο του “Οι μέρες πριν έρθεις” να παρουσιαστεί στο θέατρο του Νότου -Αμόρε σε σκηνοθεσία Γιάννη Μόσχου. Από την άλλη, (παράλληλα με τούτη τη συστηματική δραστηριότητά του) στον αγρό όπου με επαγγελματισμό σπουδάζει και συντηρεί τις περι το θέατρο καλλιτεχνικές του ανησυχίες, καλλιιεργεί επιπλέον και την ποίηση με δύο ποιητικά βιβλία ήδη στο ενεργητικό του) χωρίς να έχει αφήσει ανεξερεύνητο και τον πεζό λόγο) αφού εξέδωσε από πενταετίας κι ένα μυθιστόρημα... ..Και βέβαια θα μπορούσε ν’ αναρωτηθεί κάποιος, είναι έργο ή πάρεργο η ποίηση για έναν άνθρωπο του θεάτρου; Προεξάρχει ή έπεται ως ανάγκη δημιουργίας η ποιητική έκφραση για έναν ο οποίος ούτως ή άλλως εκφράζεται καλλιτεχνικά; Ο Ανδρέας Φλουράκης είναι θεατρικός συγγραφέας, μυθιστοριογράφος και ποιητής, με την ποιητική του ευχέρεια να διαπερνά όλες αυτές τις μορφές τέχνης με τις οποίες εκφράζεται, σε κυτταρικό επίπεδο.

Μήπως είναι λοιπόν, για να προλάβω μερικούς σκεπτικιστές, εκείνο που διαπιστώνει ο Στέφανος Μπεκατώρος από το 1984, αυτό που υπόγειο, ενδόμυχα, δεχόμαστε όλοι μας, ακόμα και εκείνοι που με κάθε τρόπο επιζητούν ως ποιητές την αναγνωριστικότητα και την αναγνωσιμότητα, ότι δηλαδή ο ρόλος του ποιητή στις μέρες μας είναι μηδαμινός; Ότι δεν υπάρχει σήμερα ουσιαστικό κοινωνικό ενδιαφέρον προς την ποίηση... ..και από τούτη ίσως την αιτία ένας ακόμα μέσα στους πολλούς υποβαθμίζει την όποια ποιητική του ιδιότητα ή την συνδυάζει για να την ενισχύσει με κάποια άλλη παραπλήσια και με ουσιαστικά σημαντικότερο κοινωνικό αντίκρισμα; Βέβαια πάντα

συναντούμε πολλαπλές ιδιότητες σ' έναν ποιητή. Εξάλλου αποτελούν συνάρτηση της ιδιοσυγκρασίας του αλλά αναρωτιέμαι ποιος είναι πια αυτός που δεν είναι και ποιητής αλλά μόνο ποιητής; Πρόκειται για ένα γενικευμένο κλίμα απαξίωσης του ποιητή το οποίο παρατηρούμε στην εποχή μας. Το διαπίστωναν οι ποιητές εκείνοι που συζητούσαν στο περιοδικό “γράμματα και τέχνες” (αρ. ψύλλου 35-36/ 1984) για την ποίηση πριν είκοσι περίπου χρόνια και δυστυχώς αποδεικνύεται η διαχρονικότητα των λεγομένων τους, ότι δηλαδή ο ποιητής μοιάζει να είναι άχρηστος και η ποίησή του ως μη καταναλωτικό προϊόν άχρηστη κι αυτή κι ο ρόλος τους διακοσμητικός. Ο ποιητής αισθάνεται ότι ανήκει σε μια κοινωνική μειονότητα και γι' αυτό είναι ανασφαλής.

Κι αν αυτή η διαπίστωση αφορούσε και θα συνεχίσει να αφορά την ποίηση, ίσως ο Ανδρέας Φλουράκης δεν αποτελεί εξαίρεση. Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι ο λόγος του, είτε ποιητικός, είτε θεατρικός παραμένει στο επίκεντρο τόσο των καλλιτεχνικών όσο και των επαγγελματικών ενδιαφερόντων του και σε τούτο τουλάχιστο είναι ίσως περισσότερο συνεπής από άλλους, αφού οι δύο αυτές μορφές λόγου έχουν κοινές ρίζες και παράλληλες πορείες. Αλλά η αιτία που ανέπτυξα μιαν τέτοια, απαισιόδοξη ίσως, προβληματική δεν είναι προφανώς για να εκθέσω μιαν αδυναμία του παρουσιαζόμενου. Το έκανα για να της αντιπαραβάλλω μιαν αισιόδοξη και μαχητική στάση. Ο Ανδρέας Φλουράκης πιστεύω πως όχι μόνο δεν φοβάται για την όποια ανταποδοτικότητα της ποίησης αλλά μοιολιάζει, εμπλουτίζει κι ενδυναμώνει μ' αυτήν κάθε μορφή καλλιτεχνικής του έκφρασης.

Κατ' αρχήν, κοιτώνας την ποίησή του από πιο κοντά, χωρίς όμως να την απομονώσουμε από το υπόλοιπο γραπτό υλικό του, θα έλεγα ότι αποτελεί πρόσφορο πεδίο ψυχαναλυτικής άσκησης, ότι προκαλεί του ψυχαναλυτή μέσα μας και εξηγούμαι... Στην ουσία και η ποιητική του δραστηριότητα, όπως εξάλλου κι όλος ο λόγος του, είναι συνεπής στο θέμα της και επιμένει τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο βιβλίο του, τα οποία και ονομάζει “σώμα” και “δεύτερο σώμα”, να κοινοποιεί αποσπασματικά τα τραύματα, τις φοβίες του, τις ενοχές του, τις επιθυμίες του, τις όποιες αποχρώσεις της σχέσης του με το γυναικείο σώμα. Γράφει η Ελισάβετ Αρσενίου (περιοδικό “Διαβάζω” 437, Φεβρουάριος 2003), ψυχαναλύοντας την ποίηση του Φλουράκη,

για “μνήμες που κουζαλούν τα ποιήματά του, μνήμες που φέρουν το τραύμα της αποκοπής απο το μητρικό σώμα και για την επούλωση του τραύματος αυτού που πραγματοποιείται με την ερωτική συνάντηση, τη μεταφυσική εμπειρία της ένωσης με το θείο ή ακόμα και την γνωριμία του θανάτου”. Κάποτε ο ποιητής Θανάσης Τζούλης μου είχε πει σε τόνο κατηγορηματικό ότι οι ποιητές δεν χρειάζονται ψυχανάλυση γιατί αυτό είναι κάτι που το κάνουν μόνοι τους με την ποίησή τους κι ο Έκτωρ Κακναβάτος επίσης σημειώνει ότι η ποίηση όταν εκφράζεται, όταν εκρήγνυται, είναι γιατί στα -βάθη των στοών του ψυχικού κόσμου έχουν προηγηθεί συσσωρεύσεις από του μέγιστο Έρωτα και του μέγιστο Θάνατο. Πάνω σε αυτές τις συντεταγμένες κινείται ο Ανδρέας Φλουράκης ανοίγοντας διόδους έκφρασης στου υποσυνειδητό του κόσμο. Στα ποιήματά του -βρίσκουμε την μητέρα “Πλάγιαζε στο δωμάτιο μικροσκοπική/ η γυναίκα που με γέννησε/ κοιτάζοντας επίμονα την ντουλάπα,/ την έκλεινε/ Όταν την έπαιρνε ο ύπνος/ ίσως ν’ άνοιγε το στόμα/ να τη ρουφούσε μαζί με το κρεβάτι/ στο σκοτεινό της τίποτα/. .” -βρίσκουμε του έρωτα “ο έρωτας ένας λαβύρινθος,/ Εγώ περιμένο στο -βάθος/ με έικοσι πέντε φθόγγους/ και με τα χέρια μου χαμένα στο κρεβάτι/ να σ’ αρπάξω./ Προτού σε δω να γέρνεις γερνώντας/ στου ιερό τόπο των σωμάτων.” -βρίσκουμε και το θάνατο “Θ’ αποκαίγεται στο σεντόνι/ Θα σβήσεις σύντομα/ Απ’ όσο νομίζεις συντομότερα/ Δε θα μάθεις γιατί έζησες ακριβώς/ Θα λιώσεις γρήγορα ευτυχώς/ Θα γίνεις Χώμα, θα πιάσει βροχή/ Αλλάζει η μνήμη των ανθρώπων, ξεχνάει/ και τίποτα δε θα μείνει...”

Με ορμητήριο το βάθος του μυαλού, την ευρυχωρία της ψυχής, είναι βέβαιο πως το ποιητικό προϊόν θα διακρίνεται για την δυνατή σύλληψή του, ο ποιητικός λόγος, ελευθερωμένος από κάθε είδους δομές, θα υπερεκχειλίζει. Τούτη η ελευθερία όμως φτάνει στο σημείο ν’ αποσβένει μιαν επιπλέον δυναμική που Χρειάζεται η ποίηση. Συνακολουθως με μια τάση, ίσως, κάποιων συγχρόνων ποιητών να χρησιμοποιούν του πεζό λόγο, στο Φλουράκη ο ρυθμός του συναισθήματος δεν ισορροπεί με το ρυθμό της αίσθησης, των λέξεων και της ηχητικής αντιστοιχίας τους. Όμως αν το περιεχόμενο και η γλώσσα μπορούν να συστήσουν λόγο ποιητικό χωρίς τη συνδρομή ενός εσωτερικού νοηματικού κι αισθητικού ρυθμού είναι ένα μεγάλο ερώτημα άλλης στιγμής. Πάντως, αυτό ίσως είναι και ένα τίμημα,

γιατί όταν κάποιος πεζογραφεί με τρόπους ποιητικούς, είναι δυνατό να υπεισέρχεται κάποτε και η πεζολογία στην ποίησή του. Είναι ένας ενδιαφέρον διάλογος. Όπως και νά 'χει, όταν ένας δημιουργός μας συστήνει το έργο του ως ποιητικό, θα πρέπει ως τέτοιο και να το αντι-μετωπίζουμε.

Και πηγαίνοντας λιγάκι παραπέρα, η "ποιητικότητα" έτσι κι αλλιώς πιστεύω είναι ένα αιθέριο χαρακτηριστικό κάθε έκφρασης, δίνοντας από του πλούτου της σε όλες τις μορφές τέχνης. Έναν τέτοιο διάλογο λόγων, βλέπω να επιχειρεί γράφοντας κι ο Ανδρέας Φλουράκης. Κι αν -βρίσκουμε κάτι από τον πεζογράφο εαυτό του στις ποιητικές του συλλογές, κι αν η ποίηση δεν βολεύεται στα ποιήματά του, από την άλλη τη βρίσκουμε να ελλοχεύει στον πεζό του λόγο.. ..Και για του λόγου το αληθές, θα τολμήσω να διαβάσω ευ τω μέσω ποιημάτων, αποσπασματικά, ελάχιστες σειρές από το μυθιστόρημά του... "ανάσαινε με δύναμη. Έβλεπε του περιορισμένο τοίχο ν' απλώνεται απεριόριστα μπροστά του. Απ' τον λευκό ορίζοντα θα ξεκόλλαγαν κάτωσπροι νοσοκόμοι, να ρετουσάρουνε τη ρεπλίκα.. ..Συγκεντρώθηκε με θέληση κι εμφανίστηκε μέσα του ένας υπέροχος βυθός....Μέσα του μυστηριώδη ψάρια, κουλουριασμένα όντα, εύθραυστα κοράλλια κι ο εαυτός του τιμωρημένος πίσω από τον πάγκο ενός καφενείου με αυτονόητα κάγκελα. Τα μάπα του ορθάνοιχτα. Στα χέρια του κρυμμένο ένα έμβολο. Ένα μαχαίρι..." Μιλάμε λοιπόν για έναν αμφίβιο κόσμο πλήρους ενδιαφέροντος κι έναν δημιουργό που τον εξερευνά έκθαμβος, με την ειλικρίνεια και την αφέλεια ενός μικρού παιδιού και με τη δύναμη ενός λογοτέχνη που ξέρει να ταπεινώνεται και ν' ανυψώνεται, ν' απογυμνώνεται και να θαρρακίζεται, ν' αρρωσταίνει και να θεραπεύεται γράφοντας. Ο Ανδρέας Φλουράκης.

ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ

*Ένα πρωί ψιθύρισες κι έφευγες
μ' όρθια μαλλιά σου στο σκοτάδι
με μάτια ετερόφωτα
Φρουμάξανε τα ζωντανά
Το σώμα φώναξε -σπλαχνίσου με,
θα πέσω κατά γης*

Αλλά η ψυχή φύσηξε, άλλο δε θα μπορούσε
Μαριονέτα η σάρκα στο πάτωμα
με τα σχοινιά κομμένα
Την πλύναμε, την ντύσαμε, την θάψαμε
Στη φυτεία
Μας κοίταγες συμπάσχοντας καθώς
σε λάμβανε ευειδής η ελευθερία

ΜΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΤΟΣ

Στεφανία Στεφάνου

Η ποίηση της Στεφανίας Στεφάνου είναι ξεκάθαρα ερωτοκεντρική.

Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου (για να θυμόμαστε τον Μπουνιουέλ) ακόμα και όταν απευθύνεται έμμεσα προς αυτό, δεσπόζει και εξουσιάζει ολοσχερώς την ύπαρξη. Η ανελέητη εξάρτηση από τούτο και τις ανάγκες που αφυπνίζει, την εμπλουτίζει με συναισθήματα πρωτόγνωρα και πηγαία, ώστε να χτίζει πάνω στην ψευδαίσθηση κόσμους ονειρικούς. Οι έντονες συγκινήσεις απ' τη δίνη της λατρείας και του έρωτα, τις ανοίγουν ορίζοντες προς το άπειρο όπου η μέθη των αισθήσεων κυριαρχεί. Εκεί θα παραδοθεί άνευ όρων στο φτερωτό θεό θυσιάζοντας τα πάντα στο βωμό του. Μα όπως πάντα, τ' όνειρο γίνεται επιβλήτης ή χάνεται, και το χάος επιβάλλει τη δική του δυναμική. Έτσι απ' τις κορυφές του Ολύμπου θα βρεθεί η ποιήτρια στον Καύκασο «Πως να τότε σηκώσω», θα πει, «Το φως του ήλιου με τυφλώνει» κι αμέσως μετά βυθίζομαι/ στ' απύθμενα του εαυτού μου βάθη». Είναι σαφές πως ξεκινά από τον βερμπαλισμό (των εντυπώσεων) μα αν και καταθέτει με ιμπρεσιονιστικό τρόπο, περνάει γρήγορα στην ωριμότητα που τις απέφεραν οι δοκιμασίες, οι απογοητεύσεις, τα βιώματα και θωρακίζει τα άδυτα του ψυχισμού της.

Έχουμε ως φυσική συνέπεια μια αέναη πάλη με όσα άδολα θεοποίησε κι έναν αγώνα να αποτρέψει το πρόσωπο από το ιερό πάθος το οποίο της έδωσε νόημα στην καθημερινότητά της. Όμως σπράχνεται προς την καταστροφή. Μέσα από αυτές τις συγκρούσεις, γεννιούνται κάποιοι σίχοι αδόκιμοι και ανεπεξέργαστοι, προέκταση των μαρτυρίων της γυναίκας όπου με την κραυγή, προσπαθεί να αποδιώξει οδυνες και μοναξιά.

Οι καταστάσεις την κάνουν ποιήτρια χωρίς να έχει σχέση με το χώρο και πορεύεται ψηλαφώντας. Κάνει πράξεις τους στίχους του Μαρσάδο «διαβάτη δρόμος δεν υπάρχει. Το δρόμο τον κάνουμε προχωρώντας».

Αυτοδίδακτη λοιπόν η Στεφάνου αξιοποιεί τα ρήματα υποδειγματικά, αποφεύγοντας την κατάχρηση επιθέτων.

ΓΡΑΜΜΑ Σ' ΕΝΑ ΘΕΟ

Κύριε
Το λόγο έκανες πνοή
Και την αδυναμία έκρυψες
Κι είπες. Δικός σου ο παράδεισος
Στο απαγορευμένο το χέρι άπλωσα
Κι όπως δεν έβλεπα τότε να συγχωρείς
Έπεσα κατα γής

Με σκέπασες με χάμα
Για να είναι ο λόγος πιο βαθύς
Ποτάμια άφησες να ξεθυθούν οι αδυναμίες
Και παρασύρομαι στη δίνη τους

Πονώ Κύριε
Την ώρα που η σάρκα σχίζεται
Για ν' ακουστεί ο λόγος παραλύω

Γιατί Κύριε
Τόσο μεγάλο το αμάρτημα που
Πρέπει ωκεανοί δακρύων να χυθούν
Και πως να ξαναβρώ το δρόμο
Που η μια αλήθεια από άλλη διαφεύδεται

Κάνε Κύριε
Ν' αναδυθεί πιο καθαρός ο λόγος
Μήπως και λυτρωθώ

Με ευλάβεια αναζητεί, καταθέτει, στρέφεται προς πεδία αμφισβή-
τησης ενώ θυμίζει έντονα Καβάφη.

ΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ

Μακρύς και πολυδαίδαλος
ανοίγεται ο δρόμος
Την Αριάδνη ξέχασες
Δεν είσαι ο Θησέας

*Με τον αέρα του εφήβου
Γκρέμισες
Ό,τι ως τώρα από σωστό
ή λάθος είχες κτίσει*

Φτερό στον άνεμο αυτό που ευαγγελίστηκες

*Θα περάσει ίσως
Καρός
Μέχρι να καταλάβεις*

*Μακριά είναι η οδός προς την ελευθερία
Κι έχεις πολλές να κάνεις διαδρομές*

Συνήθως στο τέλος του στίχου απαντάμε ρήματα σε β' ενικό πρόσωπο όπως φαίνεται και από τα αποσπάσματα που παραθέτω (αγγίζεις, μεταλλάβεις, μοιράζεσαι, ανασάνεις, ανηφορίζεις και πολλά άλλα) περισσότερο σαν εξπρεσιονιστική επισήμανση, παρά ως διδακτική ή κατογγελτική τοποθέτηση. Πρόκειται για διαπιστώσεις, όχι πάντα πικρές, δίχως βαρύγδουπες ρητορίες αλλά στην επικράτεια της μονοξυιάς.

Η ΠΟΛΥΤΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ

*Μόνη
Να χαίρεσαι έμαθες
Τα πιο μικρά μα και τα πιο μεγάλα*

Την ευτυχία δύσκολα κανείς να την κρατήσει

Μόνη να κλαίς και να πενθείς

Χάθηκαν οι «φίλοι» από δίπλα σου

*Στον πόνο στην αληθινή χαρά
Κανείς
Μάσκες
όλοι φορούν αρχαίας τραγωδίας*

ΜΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΤΟΣ

Λήδα Μαργώνη

Η Μαργώνη με την πρώτη της ποιητική συλλογή προσφέρει μια ευπρόσωπη, δυνατή και συναρπαστική γραφή. Αντιμετωπίζει τα υπαρξιακά και καθολικά προβλήματα με την πιο αγέρωχη, θα έλεγα υποδειγματική, αξιοπρέπεια.

Διάβαζα και ξαναδιάβαζα γοητευμένος τους στίχους, ρούφαγα και ξαναρούφαγα ως νέκταρ το απόσταγμα φοβερών βιωμάτων.

Ποιήματα πολυδύναμα και σύνθετα, με έκαναν να χαθώ στο χάος του περιεχομένου τους, καθώς η κοφτερή ματιά σε συνάρτηση με την αφοπλιστική ειρωνεία, με διαπερνούσαν. Περίπου ως παγωνιά νεκροταφείου, μεσάνυχτα χειμώνα.

Μιλούν από μόνα τους τα αντιπροσωπευτικά δείγματα που παραθέτουμε:

«Νοσοκομείο. Κλινική. Κι εγώ / σκόνη και μέταλλο λειώνω – παγώνω».

«Ακόμα σε κρατάω / σε μια ματωμένη παλάμη»...

«Τυφλά ψηλαφίζουν σε τοίχους ονείρων / να ανάψουν την κάφτρα σου / να σε ρίξουν στη στάχτη».

«Κυλιόμενος κεντρικός υπόνομος. / ... φαντάσματα στις σκιές των λοστών».

«Με απομόνωσαν και σιγά – σιγά / άρχισαν να τρέφονται με την καρδιά μου».

Λαβύρινθος τρόμου και πόνου αποκάλυψης πολλαπλών διαστάσεων για όσα βιώνει ένα εύθραυστο κορίτσι με πλούσιο συναισθηματικό οπλοστάσιο - μπουμέραγκ, γι' αυτό κι ευάλωτο στους κυκλώνες των καιρών.

Αποκαλύπτομαι στο πάθος, το ταλέντο, τα ιερά και τα κρύφια της Λήδας Μαργώνη.

Της εύχομαι αντοχή και δύναμη και αναμένω με ενδιαφέρον την επόμενη επίδοσή της στο στίβο του λόγου.

Έτσι χαιρέτιζα τη πρώτη της ποιητική συλλογή «Στάχτη ΄Αμμος ΄Αστρα» στην ΟΜΠΡΕΛΑ τεύχος 57 (Ιούνιος – Αύγουστος 2002). Με τα ποιήματά της που ακολούθησαν αλλά και τα πεζά γραφήματα που της εξέδωσα αυτές τις μέρες, φαίνεται να με δικαιοώνει. Θυμίζο-

ντας Γκρέκορου Κόρσο, Άλεν Γκίνσμπεργκ κι άλλους εκπροσώπους της Beat Generation, φτάνει στους λαβύρινθους των ασφυκτικών αδιεξόδων της Σύλβια Πλάθ, εμβαθύνοντας στις αναιρέσεις και τις ανατροπές ενός κόσμου ζοφερού που την πνίγει, χρησιμοποιώντας εκφραστικούς τρόπους που θα τους ζήλευε κι η Κατερίνα Γώγου, η οποία φαίνεται να την έχει επηρεάσει.

Εν κατακλείδι, πετάει στα μούτρα του κατεστημένου αγέρωχα και απροκάλυπτα τον πόνο, την καταφρόνια και τα βιώματα του περιθωρίου.

Ας δούμε τώρα κάποιες εικόνες από τον εφιάλτη αυτού του κόσμου με τα μάτια της ποιήτριας:

ΛΗΔΑ ΜΑΡΓΩΝΗ

Η ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ

*Κουρασμένες πόζες οι μανάδες,
με ψαλίδια για χέρια θα κόβουν
κομμάτι – κομμάτι ουρανό
και θα κλείνουν στα σκέλια τους
χαμηλά πετάγματα πάνω
από τα τυφλά όνειρα των παιδιών τους.
Και οι πατεράδες θα γυρίζουν
ακίνητοι σαν φαντάσματα,
με χέρια από πάγο θα χαϊδεύουν
τα λιγοστά μαλλιά των μικρών απογόνων τους
που παίζανε στον ήλιο
και με θανάτου φιλί στο μέτωπο
θα τα καληνυχτίζουν.
Κάτω η πόλη και όλοι παίζουνε
βελάκια και στόχους.
Όλα κινούνται σε ένα ρυθμό.
Κάτω η πόλη
ξυπνά τη νύχτα.*

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

ΟΜΙΛΗΤΕΣ
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ
Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ: Ακούσαμε πάρα πολύ ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις σχετικά με το πρόβλημα της μετάφρασης, η οποία παραμένει πρόβλημα. Δηλαδή είναι, περίπου: τι είναι η μετάφραση, ένα ερώτημα ισοδύναμο με το τι είναι ποίηση ή τι είναι λογοτεχνία. Ποτέ κανένας δεν θα μπορέσει να δώσει ή να δεχθεί ως πλήρη μια απάντηση. Έχω εδώ το δεύτερο τεύχος μιας ετήσιας έκδοσης του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, που ο τίτλος του, της έκδοσης αυτής, είναι «Διακείμενα». Είναι κυρίως συγκριτικοί φιλόλογοι, οι οποίοι το επιμελούνται, υπεύθυνος ο κ. Φρέρης, ένας συνάδερφος της γαλλικής φιλολογίας, και αυτό το τεύχος, το υπ. αριθμ. 2, είναι τα πρακτικά μας ημερίδας, που είχε οργανώσει το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας με θέμα–πλαίσιο «Η μετάφραση ως μέσω λογοτεχνικής πρόσληψης». Πράγματι, με την μετάφραση εξασφαλίζεται ένας κύριος τρόπος πρόσληψης, ξένης λογοτεχνίας εν προκειμένω. Αναφέρω ενδεικτικά τα ονόματα και τους τίτλους: η κ. Άννα Ταμπάκη μίλησε για «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Διαφωτισμού, ευρυχωρία και όρια της λογοτεχνίας». Η κα. Βίκυ Πάτσιου μίλησε με θέμα: «η αφηγηματική μεταφρασμένη παράδοση στα χρόνια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού». Όπως ξέρουμε η περίοδος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, θα 'λεγε κανείς, είναι κατεξοχήν η περίοδος των μεταφράσεων, η περιφημη μετακένωσις που ήθελε και ο Κοραΐς. Η κα. Γκαμπριέλα Μακρή «Οι μεταφράσεις του Σέρτζιο Κορατσίνι και του Τζουζέπε Ουνγκαρέτι και η παρουσία τους στο ποιητικό έργο του Γιώργου Σαραντάρη. Η Μάρω Ορφανίδου «Η τραγωδία της αυτομετάφρασης»: πολλές φορές ο ίδιος ποιητής ή συγγραφέας, που συμβαίνει να κατέχει και δεύτερη γλώσσα εξίσου καλά, μεταφράζει το δικό του έργο. Και τέλος ο Δημήτρης Δημητριάδης έκλεισε την ημερίδα με θέμα «Ο πόθος για μετάφραση». Θέλω, λοιπόν, απλώς να διαβάσω ένα απόσπασμα από μια τέτοια ανακοίνωση και ένα άλλο από την άλλη. Πρώτα από του Δημήτρη Δημητριάδη διότι, λέγοντάς μας προς το τέλος της ανακοινώσεώς του, για ποια πράγματα δεν μίλησε, συνοψίζει, όπως θα δείτε, τα κύρια και καίρια προβλήματα τα μεταφραστικά. Αυτός τα άφησε απ' έξω, διότι το θέμα, το ζήτημα που τον καίει τον ίδιο, είναι ο φόβος του για την επερχόμενη αγλωσσία, όπως

λέει. Πιστεύει ότι όλοι οι λαοί χάνουν τη γλώσσα τους, η γλώσσα υποβαθμίζεται. Έτσι κάθε μετάφραση θα είναι, αντί για αναβάθμιση της γλώσσας, (διότι πιστεύει, και νομίζω πολύ σωστά, ότι η μετάφραση είναι και μια συμβολή στην ανάπτυξη της γλώσσας του μεταφράζοντος), αντί να είναι λοιπόν αναβάθμιση της γλώσσας, θα είναι υποβάθμιση της γλώσσας. Όστε, επαναλαμβάνω, ευρηματικά για μας εδώ, συνοψίζει τα θέματα που και μας απασχόλησαν και στα οποία προσπαθήσαμε να δώσουμε απαντήσεις, όπως είπα, απαντήσεις πάντα ανοιχτές, διότι είναι εξίσου δύσκολο να ορίσει κανείς τι είναι η μετάφραση όσο και το να ορίσει τι είναι η ποίηση. «Όπως βλέπετε», γράφει, «δεν έχω μιλήσει καθόλου για την πρακτική της μετάφρασης, για την τεχνική της. Δεν έχω μιλήσει για το θέμα της πιστότητας ούτε της αντιστοιχίας. Δεν έχω μιλήσει για τη γλωσσική και μορφωτική επάρκεια του μεταφραστή. Για το τι σημαίνει μέσα στο πλαίσιο της μεταφραστικής διαδικασίας και των δεσμευσεών της ανεξαρτησία, πρωτοβουλίες, δημιουργικότητα. Για το ποια είναι η προεξάρχουσα ιδιότητα του μεταφραστή. Για την αναγκαιότητα της μετάφρασης ως πολιτικού παράγοντα, ως δημιουργού πολιτισμού. Για το τι είναι το κατά λέξιν και τι το κατά έννοιαν. Τι κερδίζεται και τι χάνεται πάντα σε μια μετάφραση. Τι σημαίνει πρωτότυπο, τι είναι η μετάφραση της ποίησης ή εάν η μετάφραση είναι πάντα ποιητική. Και βαθύτερα πέρα από τον ορατό και απ' το μηχανισμό της, τι είναι αυτό που ονομάζουμε μετάφραση. Μεταφράζοντας μήπως δοκιμάζουμε στην ευρύτερη έννοιά του κάτι που συνιστά τη σκιά κάθε μετάφρασης, δηλαδή το αμετάφραστο; Δεν έχω μιλήσει για όλα αυτά και δεν θα μιλήσω. Εμένα, επαναλαμβάνω, με καίει το γεγονός ότι γλώσσα δεν έχουμε, άρα και μετάφραση άξια του ονόματός της δεν θα έχουμε, ελάχιστοι θα μείνουμε, που μοναχικά θα διαλεγόμαστε, όσοι θα εξακολουθούμε να κρατάμε μια γλώσσα». Και σε μια υποσημείωση επίσης, μπορεί να είναι και επινοημένη αλλά πολύ έτσι χαρακτηριστική, (λέω σε παρένθεση ότι ο κ. Δημητριάδης είναι γνωστός, εξέχων, όπως το λέει εδώ και το βιογραφικό σημείωμα, μεταφραστής, από τους πιο γνωστούς, έχει μεταφράσει αρχαίους τραγικούς μέχρι σύγχρονους, μοντέρνους ευρωπαίους), σε μια υποσημείωση λοιπόν καταληκτική λέει το εξής: «Θα μπορούσα όλα τα παραπάνω να τα περιορίσω στην αφήγηση ενός αληθινού περιστατικού μέσα σ' ένα ταξί. Μπροστά στην ανικανότητα των οδηγών να κινηθούν σωστά

και γρήγορα, μου ξεφεύγει η λέξη βραδύνοια. Ο ταξιτζής μέσης ηλικίας με ρωτά τι σημαίνει, του τη μεταφράζω. Αμέσως μετά με ξαναρωτά: «από ποια γλώσσα είναι;». Λοιπόν, αυτό ως προς το φάσμα των θεμάτων αλλά και ως προς αυτή τη ζοφερή προοπτική, που μακάρι να μην είναι τόσο πολύ ρεαλιστική. Και ξεφυλλίζοντάς το ξανά αυτό το τεύχος έπεσα πάνω σε μια φράση από το ημερολόγιο του Κάφκα και θα σας τη διαβάσω, διότι σκέφτηκα κάτι που νομίζω ότι ισχύει, ότι δεν πλάθουμε μόνο εμείς τη γλώσσα οι άνθρωποι, αλλά και η γλώσσα διαμορφώνει και εμάς, η ίδια δηλαδή εξελίσσεται σε μια οντότητα αυτόνομη πολλές φορές, η οποία μας επηρεάζει. Υπάρχει μια αμοιβαία τελικά αλληλεπίδραση. Είναι από το κείμενο της Μάρως Ορφανίδου «Η τραγωδία της αυτομετάφρασης», αλλά αυτό μπορούμε να το αποσπάσουμε αυτοτελώς. Μιλάει για την περίπτωση του Κάφκα που αναγκάστηκε να γράψει στη γερμανική αντί στη χιμπίς, μια γλώσσα απαγορευμένη. Είναι ενδεικτικό το περίφημο απόσπασμα του Κάφκα από το Ημερολόγιό του, όπου αναφέρεται στην ανεκδήλωτη αγάπη για τη μητέρα του. «Χθες μου ήρθε στο νου ότι, αν δεν αγάπησα τη μητέρα μου όσο της άξιζε και όσο μπορούσα να το κάνω, είναι γιατί η γερμανική γλώσσα στεκόταν πάντα εμπόδιο ανάμεσά μας. Η λέξη Mutter στα γερμανικά δεν φαντάζει μόνο γελοία, αλλά μου είναι και εντελώς ξένη». Και υπάρχει μια υποσημείωση της συγγραφέως· έλεγε ακόμα ο Κάφκα: «οι Εβραίοι είχαν να αντιμετωπίσουν τρεις αδυναμίες, τις οποίες αποκαλώ τυχαία γλωσσικές αδυναμίες. Την αδυναμία να μη μπορεί να γράψει κανείς γενικά, την αδυναμία να μην μπορεί να γράψει κανείς στη γερμανική (αφού δεν ήταν και η μητρική του γλώσσα), την αδυναμία να μην μπορεί να γράψει κανείς διαφορετικά, δηλαδή στη χιμπίς», οπότε θα μπορούσε να προστεθεί και μια τέταρτη αδυναμία, αυτή του να μπορεί να γράψει κανείς, αλλά να μην του επιτρέπεται. Επρόκειτο λοιπόν για μια λογοτεχνία αδύνατη από κάθε πλευρά. Αυτά.

Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ: Αγαπώ πολύ τη μετάφραση όσο και την ποίηση και δεν μπορώ να τα ξεχωρίσω. Βέβαια άρχισα να μεταφράζω πολύ μετά, από τότε που άρχισα να γράφω στίχους αλλά πιστεύω ότι όταν οι μούσες με εγκαταλείψουν, θα το ρίξω στη μετάφραση. Και θα είμαι και ήσυχος, αναπαυμένος. Θεωρώ ότι είναι κάτι πολύ μεγάλο η μετάφραση, μεγάλο και σπάνιο. Δηλαδή έχουμε καλά ποιήματα,

αλλά έχουμε λίγες μεταφράσεις και αυτό μπορεί να το δει κανείς σε όλες τις λογοτεχνίες, όσο του είναι οικείες οι ξένες γλώσσες. Και στη δική μας, οι καλές μεταφράσεις —έχουμε γεραρούς ποιητές—, αλλά μεταφράσεις αντάξιες του πρωτότυπου, είναι λίγες. Μου έχουν κάνει εντύπωση οι τίτλοι, και γι' αυτό θα σχολιάσω ορισμένα πράγματα για την ουσία της μετάφρασης, ίσως. Οι τίτλοι που δίνουν μεταφραστές και ποιητές στα μεταφρασμένα βιβλία τους. Ένας απ' αυτούς είναι του Σπαταλά, που μου άρεσε πολύ το βιβλίο, *Ανθοδέσμη από τη Ρώμη και την Ιταλία*. Ίσως το αισθάνεται υπερβολικό και βάζει εντός παρενθέσεως (μεταφράσεις). Ο Ποριώτης, μέγας μεταφραστής, *Τραγούδια ξένα με λόγια ελληνικά ταιριασμένα στο ρυθμό της μουσικής*. Εδώ ερχόμαστε πολύ κοντά σ' αυτό που πιστεύω ότι είναι η μετάφραση, δηλαδή κοντά στη μουσική. Το «ξένα» υπάρχει σε αρκετούς, άλλοι θεωρούν ξένα ποιήματα, όπως ο Τσιριμώκος, άλλοι, όπως ο Κύρου, ακούραστος, ακάματος μεταφραστής, ξένες φωνές. Ο Σταύρου, επίσης μεταφραστής τόσο από την αρχαία γραμματεία, ή μεταγραφείς όπως θα πω αργότερα, όσο και της νεότερης, λέει «στον οδηγό του δικού μου στίχου», επιμένει στο στίχο. Ένα βιβλιαράκι που είχα βρει στο γυμνάσιο και με είχε επηρεάσει και το αναφέρω, ως μνημονεύω με συγκίνηση, ήταν του Φιλήντα: *Ξένες αρμονίες στη δική μου λύρα*. Αυτό λοιπόν το βιβλιαράκι ήταν εκδομένο στην Πόλη το 1913, το βρήκα σε ένα παλαιό βιβλιοπωλείο και πίσω είχε 10 και δίπλα στο 10, ΓΡ. Μου λέει ο βιβλιοπώλης: «Θα το πάρεις»; Λέω «Θα το πάρω». «Πόσο κάνει»; «Λέω 10 γράφει», αλλά απέκρυψα τα 10 γρόσια. Ο Φιλήντας ήταν μέσα στο δημοτικισμό, ο οποίος έκανε και καλό και κακό. Ξεκινούσε από τον “Α΄ Ολυμπιονικό” και τον μετέφραζε «Το κάλλιο μέσα στα στοιχεία, το νερό» και ο Χρ. Καρούζος στη συναγωγή των επιγραμμάτων των αρχαίων για την αρχαϊκή τέχνη, φθάνει στο σημείο να μεταφράζει το άγαλμα και να το λέει «χαρούδι» (Περικαλλέες άγαλμα εξεποίησ' ουκ αδαής) εκ του “αγάλωμα”. Αυτές ήταν οι ακρότητες, όπως και για να τελειώνω με τον Φιλήντα, την περιφημη ωδή στον ανατολικό άνεμο τη λέει «Ωδή στον πονέντε».

Έρχομαι τώρα στο Σεφέρη, ο οποίος έχει ένα θετικό και ένα αρνητικό. Τη συναγωγή των μεταφράσεών του τη λέει “αντιγραφές”. Όπως τυχαίως ανοίγοντας ένα βιβλίο, μετάφραση βέβαια, του Αντονέν Αρτώ, του '34, ενός Άγγλου μυθιστοριογράφου, νομίζω Μάθιου

Γκρέγορι Λιούις, γιατί υπάρχουν αρκετοί Λιούις, ο Αρτώ, στην εισαγωγή του μιλά για την δουλειά του μεταφραστή. Δηλαδή, όπως ο ζωγράφος, και οι ζωγράφοι μαθητεύανε στους μεγάλους δασκάλους και αντιγράφανε, έτσι και ο μεταφραστής. Αυτό στην εισαγωγή το επαναλαμβάνει κατά λέξη σχεδόν ο Σεφέρης. Πρόκειται για *κρυπτομνησία* ή δάνειο, δεν το γνωρίζω. Πάντως είμαι ριζικά αντίθετος στην σχέση της δουλειάς αυτής και στη σχέση της μετάφρασης με τη ζωγραφική. Αντίθετα, ο Σεφέρης έχει έναν όρο, τον όρο «μεταγραφεύς», που τον θεωρώ πάρα πολύ σωστό. Γιατί ; Διότι δεν μεταφράζουμε από την ίδια γλώσσα. Όταν είμαστε στο εσωτερικό της ίδιας γλώσσας, κάνουμε τη μεταγραφή. Ένα παράδειγμα: όταν οι γάλλοι μεταφέρουν κατά κάποιο τρόπο τον Rabelais σε σύγχρονα γαλλικά, δεν λένε *traduction*, λένε *traslation*. Δυστυχώς αυτός ο όρος δεν πέρασε. Και έρχομαι τώρα στον τελευταίο ορισμό, μάλλον τίτλο, που είναι πιο κοντά σ' αυτό που είναι η μετάφραση. Είναι του Παλαμά. Πέρα από την αξία των ίδιων των μεταφράσεων, όσο κι αν τα ίδια ποιήματα έχουν παλιώσει ή γεράσει, αν δεν έχουν ξεθωριάσει, *Η ξανατονισμένη μουσική* του Παλαμά νομίζω ότι είναι πολύ κοντά. Γιατί ; Διότι ο μεταφραστής, πρώτον, εάν είναι γνήσιος μεταφραστής, είναι μέσα στο μουσικό μέρος, είναι μέσα δηλαδή στο ρυθμό· και δεύτερον, ξανατονίζει ένα έργο. Δηλαδή, όπως ο μουσικός ενορχηστρώνει ένα έργο για πιάνο, όπως ο Ραβέλ παίρνει τις εικόνες για μια έκθεση του Μουσόρσκι και τις ξαναδίνει ενορχηστρωμένες, κάτι ανάλογο κάνει και ο ποιητής.

Έρχομαι τώρα σε δυο-τρία πράγματα που άκουσα χθες, πριν προχωρήσω στην πράξη, δηλαδή στην ανάγνωση ενός μεταφρασμένου ποιήματος. Το *θεωρία ή πράξη* λύνεται με ... κάποια τρίπλα, έτσι, γραμματική. Το η μπορεί να νοηθεί όχι διαζευτικό, *δηλαδή θεωρία και πράξη*. Όπως δηλαδή λέει ο Αριστοτέλης στη *Ποιητική* “τον ποιητήν μανικόν ή ευφυή”, δεν είναι ή το ένα ή το άλλο, είναι και τα δύο, είναι και μανικός και ευφυής. Γιατί και θεωρία και πράξη; Το *θεωρία* καταρχήν θα το θεωρήσουμε ως πολύ πιο κοντά στα αρχαία, δηλαδή ο θεωρός, ένας άνθρωπος που φεύγει από τη χώρα του, μετατοπίζεται και φέρνει κάτι καινούριο. Δεν μπορεί να μεταφραστεί και η πιο απλή λέξη δίχως να υπάρχει κάποια ιδέα διευθύνουσα στο μυαλό ενός ανθρώπου που μεταφράζει, που γνωρίζει λίγο ή πολύ την ξένη γλώσσα. Το *θεωρία* δεν είναι μια προκατασκευασμένη γενική

διασκεπτική αντίληψη την οποία την εφαρμόζουμε. Το παραμικρό που θα κάνουμε, έχουμε ήδη μια, συνειδητά ή ασυνειδητά, αντίληψη. Ένα παράδειγμα: πάω να μεταφράσω τον Σαιν Τζον Περς, και μιλάει για *ρετάμπλ*. Το *ρετάμπλ* είναι μέσα στο ιερό του καθολικού ναού, είναι η χτισμένη Αγία Τράπεζα. Δεν έχουμε όμως χτισμένη Αγία Τράπεζα στους δικούς μας ναούς. Τι έχουμε όμως; Έχουμε το αντιμνήσιο, το οποίο το προκρίνω εγώ ως αναλογία. Δεν έχω κάποια θεωρία ή κάποια ιδέα εκ των προτέρων για να προτείνω αυτό το πράγμα, αλλά προτείνοντάς το δημιουργώ την ιδέα της αναλογίας. Ότι από οποιαδήποτε γλώσσα πρέπει να βρεθεί κάτι ανάλογο.

Δ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ-ΤΣΕΚΟΣ: Για να είναι ένας καλός μεταφραστής, δεν απαιτείται να είναι οπωσδήποτε ποιητής. Περί αυτού έγινε λόγος σε ένα περιοδικό που έβγαине στην Πάτρα με τον ίδιο τίτλο «Συμπόσιο» το 1950 και έγινε εκεί μια συζήτηση δι' αλληλογραφίας μεταξύ των Κωνσταντίνου Τρυπάνη, του Τζένγκινς, του Σεφέρη, του Τρερζάκη και του επίσης αείμνηστου Αναστασίου Γιανναρά, τον οποίο είχα καθηγητή εγώ στη Μέση. Όταν ρωτήθηκε ο Σεφέρης, παραδείγματος χάριν: «πρέπει να είναι και ποιητής ο μεταφραστής;» είπε “ναι”. Ο Γιανναράς είπε το εξής: «Ναι, πρέπει να είναι και ποιητής, αλλά, αν δεν να έχει τη χάρη, να γίνεται, όταν μεταφράζει. Όπως όταν αγαπούμε, γινόμαστε παιδιά χωρίς να 'μαστε». Τι ωραία παρατήρηση και ψυχολογική τάξεως που έφερε ο Γιανναράς! Απαιτείται λοιπόν η ψυχολογική ευαισθησία και η γνώση τουλάχιστον δύο ξένων γλωσσών. Ο Ελύτης όταν μετέφρασε Λόρκα, έβαλε υποσημείωση στη Νέα Εστία: «εκτός από το ισπανικό κείμενο κοίταξα και γαλλική μετάφραση και αγγλική για το Λόρκα». Δηλαδή πώς τον αντιμετώπισε και ένας άλλος μεταφραστής, ότι η μετάφραση είναι κι αυτή δημιουργία. Θα σας δώσω ένα παράδειγμα από την προσωπική μου εμπειρία. Όταν μετέφραζα ένα από τα ποιήματα του Ντεσνός, τον οποίο θα ακούσετε σε λίγο, κατά τη συνήθειά μου το μεταφράζω σιγά –σιγά, το αφήνω, περνάει πολύς καιρός και μετά το ξαναβλέπω, να δω, αυτό είναι ελληνικά; Ή μήπως είναι σαν αυτά που λέγαμε σε μια στιγμή χτες; Τι γίνεται όμως; Από τις μεταθέσεις, τις οποίες έχω υποστεί, ων ουκ έστι αριθμός, κατά την διάρκεια του μακρού υπηρεσιακού βίου, χάνω το χαρτί. Ψάχνω, τίποτε. Οπότε αρχίζω να το ξαναμεταφράζω, και τι βλέπω; Δεν μου έρχεται το κείμενο εκείνο το

οποίο είχα τότε. Δεν μου ερχόταν το κείμενο. Λέω “Κοίταξε τι γίνεται. Γιατί τότε το κατάφερα και τώρα δεν μπορώ να το καταφέρω;” Ήταν δηλαδή και η πράξη της μεταφράσεως κάτι σαν μια μικρή έμπνευση, ένα κέφι, μια εγρήγορση, μια ευχαρίστηση, μια συγκινησιακή στιγμή εντονότερη. Όταν πέρασε αρκετός καιρός, το βρήκα και λέω “Α, κοίταξε να δείς, να τι είχα χάσει. Αυτή την λέξη, εκείνη την έκφραση”. Αυτά, για να δείξω ακριβώς ότι υπάρχει ένας δημιουργικός τόνος και στην μετάφραση. Αυτά που λέγαμε χθες για τον Λόρκα και τα οποία ήτανε ενδιαφέροντα πράγματα, που έλεγε ο κ. Γεωργούσης ο οποίος (κρίμα που δεν είναι εδώ) κρατήθηκε μόνο σε ένα σημείο. Δηλαδή στον πρώτο στίχο που λέει: “5 ακριβώς την ώρα που βραδυάζει” μεταφράζει ο Γκάτσος, ενώ είναι “5 η ώρα το απόγευμα ή το απομεσήμερο”. Η αλήθεια είναι ότι δεν μπορείς να κρίνεις ένα έργο, και είναι και μεγάλο, απ’ αυτό το στίχο και μόνο. Δεν το μετέφρασε ακριβώς. Είναι σαν να βλέπεις ένα άγαλμα και λες “εδώ το νυχάκι του είναι λίγο στραβό”. Το ’ξερε ο Γκάτσος, δεν γεννάται θέμα, ήθελε να το κάνει πιο υποβλητικό. Εγώ έχω δει μεταφράσεις — σας είπα και προχθές ότι οι μεταφράσεις είναι καμιά δεκαπενταριά. Οι καλύτερες είναι δύο: του Γκάτσου και του Στάθη Σπηλιωτόπουλου, του οποίου νομίζω πως δεν την ξέρει κανένας. Εγώ ένα κομμάτι το θυμάμαι απ’ έξω και μπορώ να σας το πω μετά. Ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος, θεατρικός κριτικός και μεταφραστής, μετέφρασε και Λόρκα. Και μάλιστα το απάγγειλε υπέροχα ο Νότης Περγιάλης, ο οποίος είχε μια φωνή θεία. Λοιπόν, ο Δικταίος το μετέφρασε άστοχα πολύ, η Γιάννα Χριστοφίλη, η παλιά ποιήτρια, έτσι κι αυτή “στις 5 το απόγευμα”. Δεν λέει τίποτα, ίσα ίσα για θάνατο πρόκειται και για να τονίσει την ώρα του θανάτου, λέει “5 η ώρα που βραδιάζει”. Ο θάνατος έχει σχέση με σκότος, καλά το είπε. Μάλιστα βρέθηκε και άνθρωπος που είπε το εξής υπερβολικό: η μετάφραση που έκανε ο Γκάτσος είναι ανώτερη από το πρωτότυπο. Είναι υπερβολή. Κι όμως ξέρετε κάτι εγώ το δοκίμασα σε ένα άλλο ποίημα αυτό. Είναι το περίφημο αυτό ποίημα του Γκαίτε όπου πάει το νεκρό παιδί του μέσα στο δάσος. Το ποίημα βρίσκεται στη μετάφραση Γιάνκου Γιαλουράκη και είναι μετάφραση του Πέτρου Δήμα. Είναι αριστούργημα. Αφού λες “μήπως το έγραψε στα ελληνικά ο Γκαίτε αυτό, καθώς ήξερε μάλιστα κι από δαύτα”. Τόσο ωραία είναι η μετάφραση!

Θα σας αναφέρω μια άλλη περίπτωση χαρακτηριστική σε άλλο ποίημα του Λόρκα το οποίο το έχει μεταφράσει και η Ρίτα Μπούμη-Παππά και είναι στην ανθολογία της. Εκεί που πάει την κοπέλα στο ποτάμι να κάνουν έρωτα ο Λόρκα, απ' τα λίγα ποιήματα που μιλάει γι' αυτό. Αρχίζει έτσι ακριβώς, “και την επήγα στο ποτάμι. Ήτανε νύχτα του Αγίου Ιακώβου”. Έτσι λέει το ισπανικό κείμενο. Αυτό ωραιότατα έρχεται Σαιν Ζακ στα γαλλικά, που είναι δύο συλλαβές, αλλά πώς να το πεις στα ελληνικά; Ήτανε νύχτα του Αγίου Ιακώβου; Ή όπως λέει η Ρίτα Μπούμη “ήτανε νύχτα του Αγιάκωβου”; Οπότε κάνει κάτι άλλο ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος: “Και την επήγα στο ποτάμι. Ήτανε νύχτα του Αϊ Γιάννη και σαν να το 'χαμε τόμα”. Τι ωραίο! Άλλαξε τον άγιο, δεν χάνεται ο κόσμος. Άμα ήταν ο γιατρός τώρα εδώ, ο κ. Γεωργούσης, θα μας κάκιζε. Αλλά δεν γίνεται αλλιώς, δεν έρχεται. Είναι η αρχή της αναλογίας. Τώρα, άλλωστε η μετάφραση είναι par definition, εξ ορισμού απιστία. Επομένως, αν είναι ωραία, δεν πειράζει. Ας είναι άπιστη, απαιτείται και αρκεί ότι είναι ωραία. Αν είναι και κάπως πιστή, τόσο το καλύτερο. Αν είναι ωραία και πολύ άπιστη, αυτό είναι σχεδόν αδύνατο. Διότι είναι δυνατόν να είχε την ικανότητα ο μεταφραστής να κάνει πάνω στο μεταφραζόμενο ένα ωραίο καινούργιο διαφορετικό ποίημα, ενώ δεν είχε την ικανότητα να το μεταφράσει; Αυτό δεν έχει συμβεί σχεδόν ποτέ. Το αντίθετο είναι συχνότατο, πιστή μετάφραση και άσχημη ή το άλλο ούτε πιστή ούτε ωραία.

Θάλω να πω κι εγώ ότι οι καλύτεροι έλληνες μεταφραστές είναι ο Παλαμάς και ο Καρυωτάκης. Δηλαδή και στον ελεύθερο στίχο δεν έχουμε μεταφραστές ελεύθερου στίχου που να είναι ανώτεροι απ' ότι ήτανε στο παραδοσιακό ο Παλαμάς και ο Καρυωτάκης. Εγώ τις μεταφράσεις που θα σας διαβάσω, μετά να το ξέρετε, οποιονδήποτε ποιητών και όσος χρόνος μου παρασχεθεί, ότι τις έκανα όλες από τα γαλλικά. Και όσες είναι του Ρομπερτ Ντεσνός και μια του Ριλκε και μια άλλη ακόμα γίνονται για πρώτη φορά στα ελληνικά. Αυτό έχει σημασία, το λέγαμε προχθές με την κ. Χάντζου εδώ. “Βεβαίως” μου λέει, “έχει σημασία”. Διότι άλλο πράγμα είναι να πάρεις ένα ποίημα το οποίο δεν έχει μεταφραστεί μέχρι σήμερα και πρώτος εσύ να το μεταφράσεις, (σε πόση αμηχανία και δυσκολία βρίσκεσαι), και άλλο να το βρεις μεταφρασμένο και να πας πάνω σ' αυτό πατώντας για να βάλεις κι εσύ τη δική σου πινελιά. Ένα πρακτικό ακόμα επιχείρημα

ότι δεν απαιτείται να είναι ποιητής. Ο Νίκος Προεστόπουλος δεν ήταν ποιητής, έγραφε στίχους, αλλά δεν ήταν ποιητής, αλλά μετέφρασε όμως ολόκληρο το Γουόλντ Γουίτμαν και το περίφημο αυτό ποίημα, ένα από τα ωραιότερα που έχει γράψει ο Γουόλντ Γουίτμαν στα *Φύλλα χλόης*. Το ποίημα αυτό το περίφημο που είναι γραμμένο για το θάνατο του Νίκολν, “Ω, Κάπτεν” το έχει μεταφράσει θαυμάσια. Δηλαδή μόλις το διάβασα, άρχισα να το αποστηθίζω.

Σ.Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: Αυτές τις μέρες ακούσαμε τόσα για μετάφραση, που το να προσθέσει κανείς κάτι, θα είναι, φοβάμαι μια επανάληψη. Εντοπίζουμε ένα πρόβλημα, έχουμε το παράδοξο ότι μεταφράσεις κάνουμε και ψάχνουμε να βρούμε τι είναι η μετάφραση. Ένας τρόπος ίσως να δούμε αυτό το θέμα ή τώρα να το κάνω εγώ μετά από τόσα που έχουμε πει, ίσως είναι η προσωπική εμπειρία και σε ποιές σκέψεις σε οδηγεί αυτό. Λοιπόν θυμάμαι όλες αυτές τις μέρες όταν παιδί πρώτη φορά, έχοντας ένα παλιό βιβλίο γαλλικών κειμένων και όντας με το φίλο μου το Σπύρο μαθητές στη Γαλλική Ακαδημία, πήρα κάποιο στίχο ενός ποιητή που δεν θυμάμαι πια και τον έκανα ελληνικά. Θυμάμαι ακόμη την μαγική αίσθηση που είχα, σαν να είχε γίνει ένα άλλο αντικείμενο που δεν υπήρχε πριν. Επειδή εμπιστεύομαι πολύ αυτές τις βιωματικές και προσωπικές προσεγγίσεις, τις ανθρωπολογικές όπως θα έλεγε ο φίλος μου ο Μπελεζίνης, (ο οποίος δεν είναι μαζί μας, θα μπορούσε να είναι αλλά δεν του το επιτρέπει η κατάσταση της υγείας του), μένει αυτή η εμπειρία και είναι ανάλογη, αν δεν είναι ίδια, με μια άλλη εμπειρία που θυμάμαι όταν πριν μερικά χρόνια, αποφάσισα πρώτη φορά να μεταφράσω αρχαίο ποιητή. Πήρα λοιπόν ένα μικρό ποίημα του Ανακρέοντα και το διάβαζα. Όσο το διάβαζα, βρισκόμουν στο χώρο του Ανακρέοντα, όμως, για να πάω και σ’ αυτά που θα πούμε μετά, φυσικά δεν διάβαζα τον Ανακρέοντα όπως τον διάβαζαν οι αρχαίοι. Δεν ξέρουμε καν με βεβαιότητα πώς προφέρανε τα πάντα οι αρχαίοι. Όσο πάντως τον διάβαζα, ένιωθα ότι γινόταν κάτι όλο και πιο προσωπικό. Το αποτέλεσμα ήταν, χωρίς να το καταλάβω, ότι μετά από κάποιες ώρες είχα γράψει κάποια δικά μου ποιήματα και αποφάσισα: αυτό είναι μετάφραση. Μετά από καιρό, όταν πια κόπηκαν οι δισταγμοί, όταν διαβάζοντας τις μεταφράσεις που είχαν κάνει άλλοι, είπα: “γιατί να μην μεταφράσω και εγώ”, ως χρησιμοποίησω το ρήμα, αποθρασύν-

θηκα και μετάφρασα ένα σωρό πράγματα και από αρχαία ελληνικά. Πάντως από τις εμπειρίες που έχω προσωπικά γ.π. από τον cummings, έναν τόσο δύσκολο ποιητή, θυμάμαι τη μελαγχολία μου για το τι χανόταν. Ώστε, έχοντας τον cummings και τη μετάφρασή μου, κάτι που γινόταν πιο πολύ με τα αρχαία κείμενα, προτού προλάβω να το συνειδητοποιήσω, η ματιά μου πήγαινε στο κείμενο το ξένο και όχι στη δική μου μετάφραση, την οποία ένιωθα, ως το πω έτσι παράδοξα, λιγότερο δική μου από το πρωτότυπο. Για το οποίο, πάντως, να πάω σε ένα άλλο θέμα, και θίχτηκε αυτό το ζήτημα, υπάρχει ένα πολύ σημαντικό θέμα. Ότι η σχέση με τον ποιητή που μεταφράζεις είναι αυθαίρετη, πας σ' αυτόν, έτσι γουστάρεις εσύ. Μ' αυτούς τους όρους, λοιπόν μπορεί ο καθένας να πιάσει και να μεταφράσει οποιονδήποτε. Και φοβάμαι ότι αυτό γίνεται, όπως, για να κάνω μια ίσως έντονη παραβολή, πολλοί μουσικοί παλιότερα πιάνανε και μελοποιούσανε σπουδαίους ποιητές, ώστε με το όχημά τους να προχωρήσουν όπως προχωρήσανε. Μελετώντας το θέμα πιο τυπικά ή επιστημονικά, αν θέλετε, σκέφτομαι το εξής απλό πράγμα: ένας στίχος που δεν είναι της γλώσσας σου έχει ένα σωρό στοιχεία, τα οποία δεν είναι δυνατό να επειπωθούν αλλιώς, παρά όπως είναι. Στίχος είναι αυτό που δεν γίνεται αλλιώς απ' το όπως είναι. Λοιπόν, ο στίχος έχει μια ηχητικότητα, τους ήχους που έχουν οι λέξεις, τους οποίους εσύ, όντας της τάδε γλώσσας του τάδε βιώματος, έχοντας τον τάδε χαρακτήρα, που σ' αρέσει πιο πολύ το λ από το μ, τους προσλαμβάνεις με έναν τρόπο. Οι ήχοι αυτοί χάνονται. Υπάρχουν ποιότητες λέξεων. Έλεγα πριν για τον cummings. Λέει κάπου: "dying is fine, but death", "ωραία το να πεθαίνεις, αλλά ο θάνατος", πώς να το αποδώσεις αυτό; Το death είναι σαν σφυριά, τι να πεις γι αυτό; Πρέπει να πεις αυτή τη βασική λέξη, δεν μπορείς να την πεις αλλιώς. Λοιπόν, υπάρχει ο ήχος, υπάρχει το μέγεθος των λέξεων, υπάρχει η ποικιλία των τομών ανάμεσα στις λέξεις, υπάρχει η τονικότητα που είναι έτσι ή αλλιώς και που ποικίλλει κατά την προφορά, υπάρχουν και άλλα πολλά στοιχεία τα οποία λειτουργούν καθώς λες τη γλώσσα. Η ποίηση είναι καταρχήν προφορικός λόγος. Ακόμη και σιωπηρά αν διαβάζεις, τη λες μέσα σου, αλλιώς δεν μπορείς να προσλάβεις τίποτα. Όταν λοιπόν ένα μικρό παιδί, όπως σας είπα στην αρχή, βρίσκεται μπροστά σε ένα γαλλικό στίχο, (που δε θέλω να πω αν μου άρεσε ή δεν μου άρεσε, δεν είναι αυτό το θέμα) και τον λέει στη γλώσσα του, τι κάνει τελικά;

Όταν ένας ποιητής κάνει μια σωστή μετάφραση, τι κάνει τελικά; Γράφει ένα καλό ποίημα, γράφει άλλο ποίημα, είναι καλό αυτό για λόγους πολιτιστικούς, πρέπει να γίνεται — όλα αυτά καλά είναι. Αλλά τι είναι η μετάφραση· δεν είναι δυνατόν να ειπωθεί ή να επιτευχθεί η μετάφραση, να πούμε ότι κάτι έχει επιτευχθεί επειδή κάναμε ένα καλό ποίημα. Αλλά σε τελευταία ανάλυση, όσο κι αν ακούγεται παράξενο, νομίζω ότι, όταν μεταφράζει κανένας, δεν ξέρει ακριβώς τι κάνει. Ακόμη κι αν έχει πόθο, ακόμη κι αν του αρέσει, ακόμη κι αν ευχαριστείται, είναι ένα θέμα ανοιχτό, ίσως γιατί το να μεταφράζεις, είναι, όπως και να το κάνουμε, και πια το λέω σε βάση ανθρωπολογική, κάτι τελείως αυθαίρετο. Ας το πω προκλητικά: είναι κάτι αφύσικο ίσως, όχι με την έννοια την αρνητική, δεν είναι κάτι που προκύπτει απ' εαυτού. Θα έλεγα πάλι αυτό που είπα στο δεύτερο παράδειγμα της προσωπικής εμπειρίας: η καλύτερη μετάφραση είναι οι αναγνώσεις που κάνεις στο ποίημα και το τι στη δική σου ποίηση βγαίνει απ' όλη αυτή την ιστορία.

Κ. ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ: Αυτό που θα ήθελλα να πω και μάλλον είναι αυτονόητο, είναι ότι ο καθένας μας κρίνεται. Κρίνεται ένα περιοδικό, κρίνεται ένα ποίημα, κρίνεται μια μετάφραση, άρα η ίδια η έκθεσή μας είναι ο καλύτερος οδηγός για το αποτέλεσμα της δουλειάς μας. Βεβαίως, η δυσκολία σε όλες αυτές τις περιπτώσεις προϋποθέτει ένα κοινό ενημερωμένο, και εδώ είναι το στοίχημα. Αλλά είναι ένα στοίχημα μιας άλλης συζήτησης. Κι ένα τελευταίο, που νομίζω ότι είναι ένας σοβαρός λόγος, όταν ο ίδιος ο δημιουργός γράφει ένα ποίημα, όταν γράφουμε ένα ποίημα, ίσως το ίδιο το ποίημα από μόνο του έχει πολλές αναγνώσεις. Στο βαθμό λοιπόν που ο ίδιος ο ποιητής κάποιες φορές αισθάνεται αμηχανία να εξηγήσει επακριβώς το τι θέλει να πει, είναι πολύ λογικότερο την ίδια δυσκολία να την αντιμετωπίσει και αυτός που θα 'θελε να μεταφράσει το συγκεκριμένο ποίημα. Άρα δεν υπάρχουν πάντα κακές προθέσεις ή ελλείψεις, υπάρχει και μια αντικειμενική πραγματικότητα που θέλει την τέχνη να είναι πολλαπλώς ορατή και πολλαπλώς να λειτουργεί.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

Κλείσιμο του Συμποσίου

Φίλοι, δεν έχω το χάρισμα του κ. Μερακλή να μπορώ να κάνω σύνοψη των εργασιών όλου του Συμποσίου και έτσι με την άδεια και των φίλων της Οργανωτικής απαλλάσσομαι απ' αυτό το καθήκον. Τώρα όμως, θα μου επιτρέψετε να βγάλω την τήβενο του προέδρου και να γίνω πάλι το απλό μέλος, ο απλός συμποσιαστής. Εμένα είναι μια παλιά εμμονή μου και μια αγωνία ειλικρινής η ζωή του Συμποσίου. Για να έχετε μείνει εσείς εδώ, σήμερα Κυριακή, όπως είπα κι εγώ στην αρχή, η «αδελφότητα των ελαχίστων», που αργότερα δεν ήταν πια ελάχιστοι, ψώμωσε η συγκέντρωση. Ήθελα να πω ότι το Συμπόσιο στα 23 χρόνια της ζωής του, που δεν είναι καθόλου μικρός αν αναλογιστούμε πόσοι θνησιγενείς παράμοιοι ή παρόμοιοι [Σημ. *Αλλαγή πλευράς κασέτας*] από μια σύντομη έξαρση καταβυθίζονταν στην άγνοια, αφού ενδεχομένως να είχαν σπαταληθεί με μύριους όσους τρόπους και ικανά φράγκα. Εδώ δεν είναι το ίδιο. Είναι ζήτημα να είναι άλλες δυο-τρεις διοργανώσεις στην Ελλάδα, άντεξαν στο χρόνο όχι μόνο για να αντέξουν αλλά και για να παράγουν έργο. Όσοι από σας είστε παλαιοί, ξέρετε ότι το Συμπόσιο είναι μια πολύτιμη προσφορά στη φιλολογική και την ποιητική ως επιστήμη ακόμη αυτού του τόπου. Να σκεφτείτε, 4.500 σελίδες πρακτικά. Όποιοι από σας έχετε ξεφυλλίσει εκείνο το 3φυλλο, 4φυλλο, δεν θυμάμαι πόσες σελίδες είναι, όπου γίνεται η ιστορική ανασκόπηση, τα θέματα κάθε χρόνο, οι εισηγητές, οι ποιητές που διαβάσανε δουλειά τους, οι κριτικοί που τους εισηγήθηκαν, θα δείτε ότι ξεπερνάει και αδικεί το Συμπόσιο η μετριοφροσύνη των ανθρώπων που το στηρίζουν και το οδηγούν. Άλλοι με πολύ λιγότερο έργο έχουν μια έπαρση πια ότι είναι οι θεμελιωτές του 4^{ου}, 5^{ου}, ή 6^{ου} νεοελληνικού πολιτισμού. Δυο πράγματα έχει ανάγκη το Συμπόσιο, τουλάχιστον στην κρίση τη δική μου, στα 21 χρόνια που το παρακολουθώ, και αυτό είναι το τεκμήριο γνησιότητας που μου δίνει το κουράγιο να σας απασχολώ τώρα. Μόνο στο πρώτο δεν είχα έρθει και πέρσι που σκληροί λόγοι υγείας δεν μου το επέτρεψαν. Έχει ανάγκη από οικονομικά, που δεν είναι δική σας δουλειά βασικά, είναι δουλειά της Οργανωτικής αλλά και μόνιμο άγχος της σ' αυτούς τους δύσκολους

οικονομικά καιρούς. Το δεύτερο, ισόποσα σημαντικό, είναι η αγάπη. Μην σας ξαφνιάζει, δεν είναι μια ρομαντική, γλυκερή έννοια, έχει ανάγκη από αγάπη. Έχει ανάγκη και από εισηγητές, έχει ανάγκη και από πρόσκαιρο ή μη ακροατήριο, κυρίως όμως έχει ανάγκη από ανθρώπους που έρχονται όχι για μια εφήμερη ικανοποίηση ματαιόδοξης ή νόμιμης φιλοδοξίας να ακουστούν από το βήμα, να καταγραφούν οι λόγοι τους. Έχει ανάγκη από ανθρώπους που υιοθετούν αυτή την προσπάθεια διαχρονικά και έρχονται εδώ να πούνε τους λόγους τους, να ακούσουνε τους λόγους τους, κυρίως όμως να βρισκόμαστε. Η ποίηση εξακολουθεί να είναι μια πολύ ζωντανή τέχνη στην Ελλάδα, δεν έχει σημασία αν ετούτη τη στιγμή δεν έχουμε πολύ μεγάλους ή έχουμε αρκετούς μέτριους ή πάρα πολλούς μικρούς, σημασία έχει ότι το ποιητικό φαινόμενο, προίκα της Ελλάδος διαχρονική, είναι παρούσα η ποίηση. Κάθε χρόνο στον ατέρμονα μπαίνουν συνεχώς νέα παιδιά τα οποία, υποψιάζομαι, από την οικονομική μας αδυναμία δεν μπορούν να πληροφορηθούν ότι συμβαίνει αυτό το γεγονός εδώ. Και αξίζει να έρχονται αυτά τα νέα τα παιδιά εδώ, να συναντιώνται με τους πρεσβύτερους, να γίνεται μια επικοινωνία αγάπης για χάρη του αντικειμένου της ποίησης. Είναι ευλογία του Θεού ή της συγκυρίας ότι αυτή η συνάντηση γίνεται στο Ρίο, που είναι μια πανέμορφη γωνιά, οι χώροι οι ίδιοι του Πανεπιστημίου ευφραίνουν, δεν είναι κλεισμένοι κάπου μέσα στην Αθήνα ή σε μια άλλη πολύβουη πόλη, που τους στριμώχνει μέσα στους 4 τοίχους. Οι βραδιές, η συνάντηση η χθεσινοβραδυνή είναι ευκαιρίες γνωριμίας, να μην αισθάνεται ο καινούργιος ποιητής ότι είναι οιονεί «ψώνιο» ή ο ωριμότερος ότι «μόνος μου είμαι, άντε να καταδεχθούν να με βάλουν σ' ένα περιοδικό 2 – 3 σελίδες και να βγάλω και μια συλλογή». Όχι, έχουμε ανάγκη αυτής της συνάντησης, αυτής της μέθεξης των ανθρώπων που τη διακονούν με περισσότερη ή λιγότερη αισιοδοξία ή ελπίδα. Τι θέλουμε λοιπόν; Εσείς πρέπει να είστε προζύμι γι' αυτό το γεγονός, πρέπει να ξαναρχόμαστε και να φροντίζουμε να φέρνουμε και ανθρώπους εδώ. Είναι βέβαιο ότι κανείς δεν πρέπει να μένει μετανωμένος, αν το δει από αυτή τη σκοπιά. Εύχομαι και ελπίζω να κατανοήσατε από ποια μεριά μιλάμε γι' αυτή τη μικρή μας τη γιορτή που κάνουμε επί τόσα χρόνια. Με την ελπίδα ότι θα συναντηθούμε ξανά του χρόνου, θα 'λεγα με βεβαιότητα, και να είστε βέβαιοι, ότι όσον αφορά εμάς, θα κάνουμε το καλύτερο. Η δική σας υποχρέωση είναι: ο ένας άλλον έναν. Καλό καλοκαίρι !

