

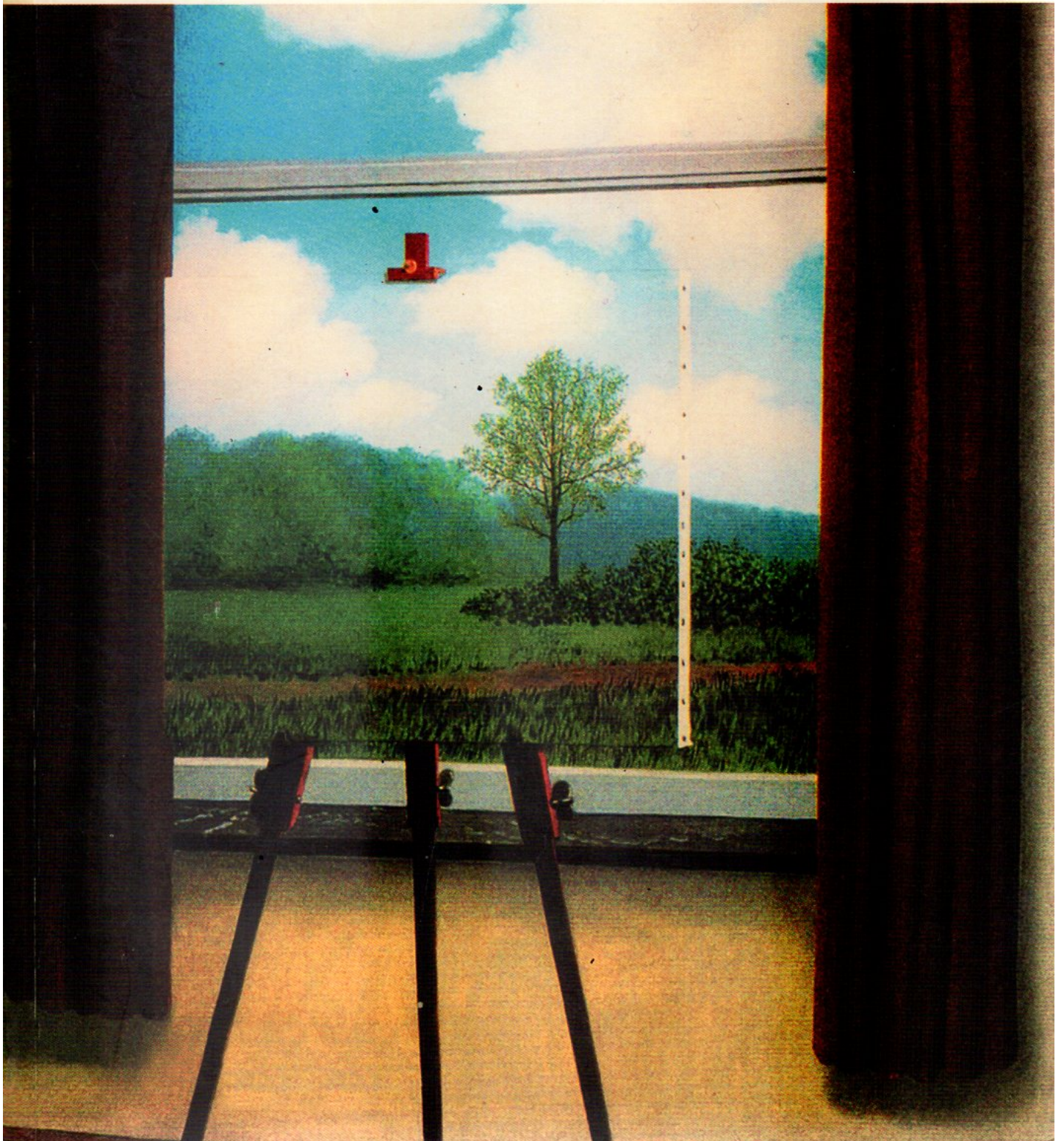
# Umberto Eco

## Εμπειρίες μετάφρασης

Λέγοντας σχεδόν το ίδιο

Ελληνικά  
γράμματα

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη



Διόρθωση: Παναγιώτης Τσιαμούρας, Γιάννης Τσατσαρός  
Σελιδοποίηση: Αφροδίτη Ανδριολάτου  
Εξώφυλλο: Κώστας Χουχουλής

Τίτλος πρωτοτύπου:  
Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa.*  
*Esperienze di traduzione*

© R.C.S. Libri S.p.A., Milano  
Bompiani 2003

Copyright © 2003 «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ»  
για την ελληνική γλώσσα σε όλο τον κόσμο

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμιά διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Επισημαίνεται πάντως ότι κατά το Ν. 2387/20 (όπως έχει τροποποιηθεί με το Ν. 2121/93 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με το Ν. 100/1975) απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αποθήκευση σε κάποιο σύστημα διάσωσης και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο ή μορφή, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

Εκδόσεις «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ»  
Εμμ. Μπενάκη 59, 106 81 Αθήνα. Τηλ.: 2103891800 - fax: 2103836658  
web: [www.ellinikagrammata.gr](http://www.ellinikagrammata.gr)

#### Βιβλιοπωλεία

- Γ. Γενναδίου 6, 106 78 Αθήνα. Τηλ.-fax: 2103817826
- Στοά Ορφέως, Στοά Βιβλίου, Πεσμαζόγλου 5, 105 59 Αθήνα. Τηλ.: 2103211246

#### Κεντρική διάθεση

- Ζωοδ. Πηγής 21 & Τζαβέλλα 1, 106 81 Αθήνα. Τηλ.: 2103302033 - fax: 2103817001
- Μοναστηρίου 183, 546 27 Θεσσαλονίκη. Τηλ.: 2310500035 - fax: 2310500034
- Μαιζώνος 1 & Καρόλου 32, 262 23 Πάτρα. Τηλ.: 2610620384 - fax: 2610272072

ISBN 960-406-525-4

## ΓΙΑ ΝΑ ΓΙΝΕΙ ΑΙΣΘΗΤΗ Η ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΦΟΡΑ

Σύμφωνα με διάφορους συγγραφείς, η διακειμενική αναφορά ή μάλλον το διάνθισμα ενός αφηγήματος ή ενός ποιήματος με απόηχους άλλων έργων και λογοτεχνικών (ή εν γένει καλλιτεχνικών) καταστάσεων είναι ουσιαστικό για μεγάλο μέρος της λεγόμενης μεταμοντέρνας τέχνης και κυρίως για εκείνη που η Linda Hutcheon (1988, §7) αποκαλεί *postfiction*.

Το ότι τα κείμενα συνδιαλέγονται μεταξύ τους, το ότι σε κάθε έργο είναι αισθητή η επιρροή των προγενέστερων (και η αγωνία που προκαλεί) είναι, θα έλεγα, μία σταθερά της λογοτεχνίας και της τέχνης. Αντίθετα, αυτό για το οποίο μιλάω είναι μια συγκεκριμένη στρατηγική, χάρη στην οποία ο συγγραφέας κάνει *άρρητους* υπαινιγμούς σε προηγούμενα έργα, αποδεχόμενος μια διπλή ανάγνωση: (α) ο αδαής αναγνώστης, που δεν εντοπίζει την αναφορά, συνεχίζει να ακολουθεί την εξέλιξη του λόγου και της πλοκής, σάμπως αυτό το οποίο του αφηγούνται να είναι κάτι καινούργιο και απρόσμενο (και έτσι, λέγοντάς του ότι ένας ήρωας μπήγει το σπαθί του σε μια ταπετσαρία φωνάζοντας *ένα ποντίκι!*, ακόμα και χωρίς να αναγνωρίσει τη σαιξπηρική αναφορά, μπορεί να απολαύσει μια δραματική και εξαιρετική κατά-

σταση)· (β) ο καλλιεργημένος και ικανός αναγνώστης θα αναγνωρίσει την αναφορά και θα τη νιώσει σαν ένα πονηρό γνέψιμο<sup>1</sup>.

Στις περιπτώσεις αυτές οι θεωρητικοί του μεταμοντέρνου μιλούν για *υπερκειμενική ειρωνεία*, δημιουργώντας κάποιες αντιρρήσεις μεταξύ των θιασωτών της ρητορικής, διότι, για την ακρίβεια, έχουμε ειρωνεία, όταν επίτηδες λέμε το αντίθετο απ' αυτό που πιστεύει ή που θεωρεί αληθινό ο παραλήπτης. Ωστόσο, ο όρος δημιουργήθηκε στους αγγλοσαξονικούς κύκλους, όπου εκφράσεις όπως το “ironically” χρησιμοποιούνται με ευρύτερη έννοια απ' ό,τι σε εμάς, για να εννοήσουν, λόγου χάρη, «όπως παραδόξως» ή «απρόσμενα, αντίθετα με κάθε πρόβλεψη», όπως, λόγου χάρη, όταν λένε ότι ένα γαμήλιο ταξίδι με τον *Τιτανικό* μετατράπηκε “ironically” σε κηδεία (από την άλλη μεριά, κι εμείς μιλάμε για ειρωνεία της τύχης).

Θα έλεγα πως όταν ένα κείμενο αναφέρεται σε ένα άλλο, χωρίς να το κάνει φανερά, έχουμε κάτι σαν κλεισίμο του ματιού στον πιθανόν ενήμερο αναγνώστη, έναν τρόπο ομιλίας “tongue-in-cheek”. Εν πάση περιπτώσει, αν υπάρχει ειρωνεία, δεν είναι επειδή θέλουμε να εννοηθεί το αντίθετο απ' αυτό που λέγεται, παρότι σε μερικές περιπτώσεις πρόκειται για το αντίθετο απ' αυτό που έλεγε το αναφερόμενο κείμενο. Το ίδιο συμβαίνει και όταν, μέσα στο νέο συγκείμενο στο οποίο εντάσσονται, η κατάσταση ή η φράση αλλάζουν νόημα και έχουμε ένα άλμα σε άλλη ρετζίστρα, μια στρατηγική υποβιβασμού (όπως αν το *Ένα ποντίκι!* το φώναζε ένας αναποφάσιτος ήρωας, ο οποίος, μετά από έναν μονόλογο για το νόημα της ζωής, φεύγει από τη σκηνή βλέποντας ένα ποντίκι να βγαίνει πίσω από ένα παραπέτασμα).

1. Για το θέμα αυτό έχω μιλήσει στο δοκίμιό μου «Διακειμενική ειρωνεία και επίπεδα ανάγνωσης» (στο Eco 2000). Εδώ επαναλαμβάνω απλώς τα σημεία που αφορούν το πρόβλημα της μετάφρασης.

Μετά απ' αυτές τις διευκρινίσεις, θα πω ότι στις επόμενες σελίδες, όταν ορισμένες φορές μιλώ για τέτοια φαινόμενα *διακειμενικής ειρωνείας*, θα το κάνω με την τρέχουσα χρήση του όρου.

Ωστόσο, αυτές οι σκέψεις για την ανακρίβεια του όρου «διακειμενική ειρωνεία» δεν μας στερούν το δικαίωμα για ορισμένους ρητορικούς-σημειωτικούς στοχασμούς. Μερικές φορές ο διακειμενικός υπαινιγμός είναι τόσο ανεπαίσθητος, ώστε, αν υπάρχει κάποια πονηριά, είναι αποκλειστικά από την πλευρά του εμπειρικού συγγραφέα, ενώ θα μπορούσε να πει κανείς ότι το κείμενο από μόνο του δεν κάνει τίποτα, εκτός κι αν γίνει αντιληπτό (παρότι μπορεί να κάνει επίκληση στην πονηριά του πρότυπου αναγνώστη, που θα πρέπει να μπορεί να εντοπίσει την αναφορά σε έναν τόπο της προγενέστερης λογοτεχνίας). Οι περιπτώσεις αυτές έχουν κάποια σχέση με το πρόβλημα της μετάφρασης, διότι αυτός που μεταφράζει πρέπει να βάλει τα δυνατά του για να εκφράσει αυτό που λέει το κείμενο-πηγή, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τις προθέσεις του αρχικού συγγραφέα, που, μεταξύ άλλων, μπορεί να είναι νεκρός από χιλιετίες.

Ας εξετάσουμε δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη, η αναφορά είναι διαφανής από την άποψη του κειμένου, όπως, λόγου χάρη, ένας κωμικός ήρωας που αρχίζει να στοχάζεται “*essere o non essere*” («να ζει κανείς ή να μη ζει»), ή μάλλον — και ξέρω ότι υπερβάλλω για χάρη του παραδείγματος — σε ένα *music hall* για τους πρώτους λουντιστές ένας τύπος που καταστρέφει τους μηχανικούς αργαλειούς να αναρωτιέται αν πρέπει “*tessere o non tessere*” («να υφαίνει κανείς ή να μην υφαίνει», «γαζί κανείς ή μη γαζί»). Στην περίπτωση αυτήν, αν οι μεταφραστές πάρουν από μόνοι τους την απόφαση να χρησιμοποιήσουν στη γλώσσα τους την τρέχουσα μετάφραση του *to be or not to be* είναι σημάδι ότι, εφόσον το αντιλήφθηκαν, κάτι στο κείμενο έδειχνε τη σχεδόν αναγκαστική αναφορά.

Η δεύτερη περίπτωση είναι αυτή όπου η αναφορά δεν είναι διάφανη ή τουλάχιστον δεν είναι διάφανη για την κουλτούρα του μεταφραστή. Είναι πολύ πρόσφατη η περίπτωση μιας μεταφράστριας, μιας μάλλον περιθωριακής γλώσσας, στην οποία δεν είχαν μεταφραστεί τα μεγάλα αριστουργήματα της σύγχρονης λογοτεχνίας, που με ρώτησε τι ήταν αυτές οι γυναίκες που πηγαινοέρχονταν στο δωμάτιο μιλώντας για Μιχαήλ Άγγελο, χωρίς να έχει συλλάβει την αναφορά στον Eliot. Αλλά μπορεί να τύχει και ο μεταφραστής μιας μάλλον διαδεδομένης γλώσσας να μη συλλάβει την ιταλική αναφορά σε “un meriggiare pallido e assorto presso un rovente muro d’orto” (και αυτές είναι προφανώς οι περιπτώσεις που προαναφέραμε, όπου ο συγγραφέας προσκαλεί τον μεταφραστή να βρει μια αντίστοιχη αναφορά στη δική του λογοτεχνία). Εν πάση περιπτώσει, αν οι μεταφραστές δεν συλλάβουν την αναφορά, ενώ ο συγγραφέας τούς προσκαλεί να την υπογραμμίσουν, τότε μπορούμε να πούμε ότι (α) ή ο συγγραφέας θεωρεί ότι κάποιοι αναγνώστες μπορούν να είναι πιο ικανοί από τους μεταφραστές και προσκαλεί αυτούς τους τελευταίους να τους κατευθύνουν κατά τον σωστό τρόπο, (β) ή ο συγγραφέας παίζει μια ανέλπιδη παρτίδα, όπου το κείμενο είναι λιγότερο έξυπνο απ’ τον ίδιο και, παρ’ όλα αυτά, δεν καταλαβαίνει γιατί να μην του κάνουν το χατίρι οι αγαπημένοι του μεταφραστές, αφήνοντάς του την ψευδαίσθηση ότι τουλάχιστον ένας αναγνώστης στο εκατομμύριο θα είναι διατεθειμένος να συλλάβει αυτό το κλείσιμο του ματιού.

Αυτά σκοπεύω να συζητήσω στις σελίδες που ακολουθούν σχετικά με τη μετάφραση των διακειμενικών ειρωνειών.

Ένα έργο μπορεί να βριθεί από αναφορές σε άλλα κείμενα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι υπόδειγμα της λεγόμενης *διακειμενικής ειρωνείας* ή της *διακειμενικής παραπομπής*. Η *Έρημη Χώρα* του Eliot απαιτεί σελίδες ολά-

κερες σημειώσεων για να εντοπιστούν όλες οι αναφορές της στα θησαυροφυλάκια της λογοτεχνίας, αλλά ο Eliot έβαλε τις σημειώσεις σαν μέρος του έργου του, διότι του ήταν δύσκολο να φανταστεί έναν αδαή αναγνώστη που δεν θα συνελάμβανε όλες τις αναφορές. Ή, μάλλον, οι ακαλλιέργητοι αναγνώστες μπορούν να εκτιμήσουν το κείμενο για τον ρυθμό του, για τον ήχο του, για εκείνη την ανησυχία που εμπνέεται από ονόματα όπως Στέτσον, Μαντάμ Σόσοστρις, Φιλομήλα, ή τα αποσπάσματα στα γαλλικά και στα γερμανικά, αλλά τελικά απολαμβάνουν το κείμενο σαν κάποιος που κρυφακούει σε μια μισόκλειστη πόρτα, συλλαμβάνοντας μόνον ένα μέρος μιας πολλά υποσχόμενα αποκάλυψης.

Η ειρωνική αναφορά στη διακειμενικότητα δεν έχει σχέση με το γεγονός ότι ένα κείμενο δεν έχει μόνο δύο, αλλά τέσσερα επίπεδα ανάγνωσης, δηλαδή κυριολεκτικό, ηθικό, αλληγορικό και αναγωγικό, όπως μας διδάσκει όλη η βιβλική ερμηνευτική. Πολλά κείμενα έχουν ένα διπλό επίπεδο νοήματος και αρκεί να σκεφτεί κανείς το ηθικό νόημα των ευαγγελικών παραβολών ή των μύθων: ένας αδαής αναγνώστης μπορεί να διαβάσει τον μύθο του λύκου και του αρνιού του Φαίδρου σαν την απλή περιγραφή μιας διαμάχης μεταξύ των ζώων, αλλά θα ήταν πολύ δύσκολο να μην αντιληφθεί ένα δίδαγμα καθολικού χαρακτήρα πίσω απ’ τις γραμμές, και αυτός που δεν θα τα κατάφερνε θα είχε χάσει το σημαντικότερο νόημα του απολογισμού.

Ωστόσο, οι περιπτώσεις των διακειμενικών αναφορών είναι εντελώς διαφορετικές, και ακριβώς γι’ αυτό χαρακτηρίζουν μορφές λογοτεχνίας που, παρότι λόγιες, μπορεί να σημειώσουν και μια ευρύτερη επιτυχία: το κείμενο μπορεί να διαβαστεί και να χαρίσει απόλαυση κατά τον απλοϊκό τρόπο, χωρίς να γίνουν αισθητές οι διακειμενικές αναφορές, ή μπορεί να διαβαστεί με πλήρη συνείδηση — και με την απόλαυση του κυνηγιού — αυτών των αναφορών.

Για να καταφύγουμε σε μια ακραία περίπτωση, ας υπο-

θέσουμε ότι πρέπει να διαβάσουμε τον *Δον Κιχώτη* στη μεταγραφή του Pierre Menard. Όπως φαντάζεται ο Borges, ο Menard καταφέρει, χωρίς να αντιγράψει, να επινοήσει εκ νέου το κείμενο του Cervantes, λέξη προς λέξη, αλλά μόνον ο πληροφορημένος αναγνώστης είναι σε θέση να καταλάβει πώς οι εκφράσεις του Menard, γραμμένες σήμερα, αποκτούν μια διαφορετική σημασία απ' αυτήν που είχαν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, και μόνον κατ' αυτόν τον τρόπο απελευθερώνεται η ξιρωνεία του κειμένου του Menard. Ωστόσο, κάποιος που δεν άκουσε ποτέ να γίνεται λόγος για τον Cervantes θα απολάμβανε μια έτσι κι αλλιώς συναρπαστική ιστορία με μια σειρά κωμικο-ηρωικών περιπετειών, το άρωμα των οποίων επιβιώνει στην όχι ιδιαίτερα σύγχρονη γλώσσα στην οποία είναι γραμμένες.

Τι πρέπει να κάνει ένας μεταφραστής στην παράξενη περίπτωση στην οποία πρέπει να μεταφράσει τον *Δον Κιχώτη* του Menard σε κάποια άλλη γλώσσα; Όσο παράδοξο κι αν είναι, θα πρέπει να βρει την πιο γνωστή εκδοχή του μυθιστορήματος του Cervantes στη γλώσσα του και να τον αντιγράψει λέξη προς λέξη.

Να λοιπόν που η πρακτική της μετάφρασης προσφέρει έναν καλό ακρογωνιαίο λίθο για να αναγνωρίσουμε την παρουσία της διακειμενικής αναφοράς σε ένα κείμενο: γίνεται όταν ο μεταφραστής νιώθει υποχρεωμένος να καταστήσει αισθητή στη γλώσσα του την πηγή του πρωτότυπου κειμένου.

Ας θυμηθούμε τι έγινε όταν ο Ντιοταλέβι ανέφερε τον φράκτη του Leopardi. Οι μεταφραστές έπρεπε να εντοπίσουν μια διακειμενική αναφορά και να αποφασίσουν πώς θα την καταστήσουν προφανή στους αναγνώστες τους (στην περίπτωση αυτήν αλλάζοντας εντελώς πηγή). Αλλιώς θα χανόταν η διακειμενική αναφορά. Είναι μια υποχρέωση που δεν αφορά τους μεταφραστές του Φαίδρου, οι οποίοι οφείλουν απλώς να μεταφράσουν (ίσως κατά γράμμα) την ιστο-

ρία, και έπειτα είναι θέμα του αναγνώστη το αν θα συλλάβει ή όχι το ηθικό της δίδαγμα.

### 9.1. Υποβάλλοντας το διακείμενο στον μεταφραστή

Ως συγγραφέας μυθιστορημάτων που παίζουν πολύ με τους διακειμενικούς αντίλαλους, ανέκαθεν χαιρόμουν όταν ο αναγνώστης συνελάμβανε την αναφορά, το κλείσιμο του ματιού. Αλλά, πέρα από την επίκληση στον εμπειρικό αναγνώστη, όποιος συλλάβει, ας υποθέσουμε, στο *Νησί της προηγούμενης ημέρας*, τις παραπομπές στη *Μυστηριώδη νήσο* του Verne (λόγου χάρη, την αρχική ερώτηση αν πρόκειται για νησί ή για ήπειρο) πρέπει να αποφασίσει ότι και οι άλλοι αναγνώστες θα αντιληφθούν αυτό το «γνέψιμο» του κειμένου. Εδώ, το πρόβλημα του μεταφραστή είναι να καταλάβει ότι, αν θέτω το δίλημμα «ήπειρος ή νησί;», επαναλαμβάνω την ερώτηση που εμφανίζεται στον τίτλο-περίληψη του κεφαλαίου 9 της *Μυστηριώδους νήσου*, και επομένως θα πρέπει να χρησιμοποιήσει τους ίδιους όρους που χρησιμοποιήθηκαν για τη μετάφραση του Verne στη γλώσσα του. Όσο για τον αναγνώστη που δεν συλλαμβάνει την αναφορά, θα παραμείνει εξίσου ικανοποιημένος μαθαίνοντας ότι ένας ναυαγός θέτει ένα τόσο δραματικό ερώτημα.

Θα πρέπει όμως να πληροφορούμε όσο το δυνατόν πληρέστερα τους μεταφραστές μας για τους υπαινιγμούς, που για κάποιον λόγο μπορεί να τους διαφύγουν, και έτσι τους στέλνω σελίδες επί σελίδων με σημειώσεις που επεξηγούν τις ποικίλες αναφορές. Και όχι μόνον, αλλά, όποτε μπορώ, προτείνω ακόμα και τον τρόπο για να αποδοθούν στη γλώσσα τους. Το πρόβλημα ήταν ιδιαίτερα επιτακτικό για ένα μυθιστόρημα όπως το *Εκκρεμές του Φουκώ*, όπου το πρόβλημα των διακειμενικών αναφορών τίθεται εις το τετράγωνο, γιατί όχι μόνον εγώ ως συγγραφέας παραθέτω σκο-

τεινά αποσπάσματα, αλλά το ίδιο κάνουν συνεχώς, με σαφώς ειρωνικές προθέσεις και πολύ πιο έκδηλα, οι τρεις ήρωες, ο Μπέλμπο, ο Καζαουμπόν και ο Ντιοταλέβι.

Λόγου χάρη, στο κεφάλαιο 11, ένα από τα *files* στο κομπιούτερ του Τζιάκοπο Μπέλμπο (που κατασκευάζει φανταστικούς κόσμους, ευρύτατα διακειμενικούς, για να ξεπεράσει το κόμπλεξ του επιμελητή εκδόσεων που είναι ανίκανος να δει τη ζωή, όπως ο Ντιοταλέβι, και δεν τη βλέπει παρά μόνο μέσω της λογοτεχνίας) είναι αφιερωμένο σε έναν ήρωα που στα ιταλικά λέγεται Τζιμ της Κάνναβης και που ζει σε ένα κολάζ περιπετειωδών στερεοτύπων (όπου εύθυμα αναμειγνύονται τοπωνύμια της Πολυνησίας, των θαλασσών της Σοντ και άλλων περιοχών του κόσμου, όπου η λογοτεχνία τοποθέτησε ιστορίες πάθους και θανάτου κάτω απ' τις φοινικιές). Οι οδηγίες προς τους μεταφραστές έλεγαν ότι ο Τζιμ της Κάνναβης έπρεπε να έχει ένα όνομα που να θυμίζει θάλασσες του Νότου και άλλους λογοτεχνικούς παραδείσους (ή κολάσεις), αλλά δεν ήταν βέβαιο ότι το ιταλικό όνομα μπορούσε να μεταφραστεί κυριολεκτικά (και στα αγγλικά το *Hemp Jim* μου φαίνεται ότι ακούγεται άσκημα). Το πρόβλημα δεν ήταν η αναφορά στην κάνναβη. Ο Τζιμ, αντί για κάνναβη, θα μπορούσε να πουλάει καρύδες και να τον λένε *Cocconut Jim*. Ή Τζιμ των Εφτά Θαλασσών. Θα έπρεπε πάντως να είναι σαφές ότι ο ήρωας ήταν ένα κράμα του Λόρδου Τζιμ, του Κόρτο Μαλτέζε, του Gauguin, του Stevenson και του Σάντερς του Ποταμού.

Πράγματι, ο Τζιμ έγινε *Jim de la Paraye* στα γαλλικά, *Seven Seas Jim* στα αγγλικά, *Jim el del Cãnam* στα ισπανικά, *Τζιμ της Κάνναβης* στα ελληνικά και, με μια ωραιότατη αναφορά στον Kurt Weill, *Surabaya-Jim* στα γερμανικά.

Στο κεφάλαιο 22 ένας αξιωματικός της αστυνομίας λέει *Η ζωή δεν είναι τόσο απλή όσο στ' αστυνομικά μυθιστορήματα και ο Μπέλμπο απαντάει Αυτό φανταζόμουν κι εγώ. Πληροφόρησα τους μεταφραστές ότι η έκφραση αυτή ήταν χαρα-*

κτηριστική ενός ήρωα κόμικς (αναγνωρίσιμου τουλάχιστον στους αναγνώστες της γενιάς μου, και ίσως στους πιο καλλιεργημένους της επόμενης γενιάς), του αστυνομικού Τσιπ του Jacovitti, που απαντούσε έτσι κάθε φορά που του αποκάλυπταν κάτι προφανές. Ο Μπέλμπο κάνει αναφορά στον Jacovitti. Συνέστησα στον άγγλο μεταφραστή ότι μπορούσε να αλλάξει αναφορά και να βάλει, λόγου χάρη, *Elementary, my dear Watson*. Δεν ξέρω γιατί ο Bill Weaver δεν δέχτηκε την πρότασή μου (ίσως η αναφορά στον Χολμς τού φάνηκε πολύ τετριμμένη) και αρκέστηκε στο να τον βάλει να λέει *I guess not*. Δεν καταφέρνω να βρω άλλη αναφορά στην αγγλική ή αμερικανική λογοτεχνία, αλλά ίσως να φταίω εγώ.

Στο *Νησί της προηγούμενης ημέρας* κάθε κεφάλαιο έχει έναν τίτλο που αναφέρεται αόριστα σ' αυτό που συμβαίνει. Στην πραγματικότητα, διασκέδασα δίνοντας σε κάθε κεφάλαιο τον τίτλο ενός βιβλίου του 17ου αιώνα. Από μεριάς μου ήταν μια *tour de force*, ελάχιστα αποδοτική, γιατί το παιχνίδι το κατάλαβαν μόνον οι ειδικοί εκείνης της εποχής (και μάλιστα όχι όλοι), και κυρίως οι παλαιοβιβλιοπώλες και οι βιβλιόφιλοι. Εμένα μου ήταν αρκετό αυτό και ήμουν εξίσου ικανοποιημένος: μερικές φορές αναρωτιέμαι μήπως γράφω μυθιστορήματα μόνο και μόνο για χάρη αυτών των αναφορών, που είναι κατανοητές μόνον από μένα, αλλά νιώθω όπως ένας ζωγράφος που σχεδιάζει ένα δαμάσκο και, ανάμεσα στις πτυχές, τα λουλούδια και τους κορύμβους, βάζει – αόρατα σχεδόν – τα αρχικά της αγαπημένης του. Δεν έχει σημασία αν δεν τα διακρίνει κανείς, ούτε καν αυτή, οι πράξεις αγάπης είναι δωρεάν.

Ωστόσο, ήθελα οι μεταφραστές να κάνουν αναγνωρίσιμο αυτό το παιχνίδι στις εκάστοτε γλώσσες. Για ορισμένα έργα υπήρχε ο πρωτότυπος τίτλος και ο τίτλος μερικών μεταφράσεων. Λόγου χάρη, το κεφάλαιο που λέγεται *La dottrina curiosa dei begli spiriti di quel tempo* («Οι παράξενες δοξασιές των επιφανών πνευμάτων της εποχής») έγινε αυ-

τόματα στα γαλλικά *La doctrine curieuse des beaux esprit de ce temps*, μιας και αυτόν τον τίτλο τού είχε δώσει ο Garasse, και ακόμα το *L'Arte de Prudenza* («Η τέχνη της σύνεσης») είναι το *Oraculo Manual y Arte de Prudencia* του Gracián. Για το *Curiosità Inaudite* («Πρωτοφανείς παραδοξότητες») του Gaffarel, είχα τόσο τον πρωτότυπο γαλλικό τίτλο *Curiositez inouyes*, όσο και τον τίτλο της πρώτης αγγλικής μετάφρασής του, *Unheard-of Curiosities*.

Σε άλλες περιπτώσεις επωφελήθηκα από τις γνωριμίες μου μεταξύ των βιβλιόφιλων και από καταλόγους που είχα στη διάθεσή μου, για να προτείνω τίτλους άλλων βιβλίων με ανάλογα θέματα. Και να που για το *La Desiserata Scienza delle Longitudini* («Η ζητούμενη επιστήμη του γεωγραφικού μήκους»), που παραπέμπει σε ένα λατινικό βιβλίο του Morin, το *Longitudinum Optata Scientia*, πρότεινα ότι στα αγγλικά θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ο τίτλος ενός έργου του Dampier, *A New Voyage Round the World*, και στα ισπανικά θα μπορούσε να ληφθεί από το *Dialogo de los perros* του Cervantes μια νύξη στην αναζήτηση του *Punto Fijo*.

Έπειτα, είχα έναν ωραίο ιταλικό τίτλο (κάποιου Rosa), *La Nautica Rilucente* («Η περίλαμπρη ναυτική τέχνη»), αλλά καταλάβαινα ότι εκτός του ότι ήταν σχεδόν άγνωστος θα ήταν και πολύ δύσκολο να μεταφραστεί. Πρότεινα ως εναλλακτικές λύσεις: *Arte del Navegar* (του Medina), το *General and Rare Memorial Pertaining to the Perfect Art of Navigation* (που είναι του John Dee) και, φυσικά, στα γερμανικά το *Narrenschiff*. Για το *Diverse e artificiose Macchine* («Ποικίλες και έξυπνες μηχανές») του Ramelli σημείωσα μια γερμανική μετάφραση του 1620 και, για τα γαλλικά, πρότεινα το *Théâtre des Instruments Mathématiques et Mécaniques* του Besson. Για το *Teatro d'Imprese* («Θέατρο συσσήμων») του Ferrò είχα ως εναλλακτικές λύσεις πολλά βιβλία εμβληματικής, και πρότεινα, λόγου χάρη, τα *Philosophie des images énigmatiques*, *Empresas Morales*, *Declaración magistral sobre*

*los emblemas*, *Delights for the Ingenious*, *A Collection of Emblems*, *Emblematisches Lust Cabinet*, *Emblematische Schatz-Kammer*.

Για το *La Consolazione dei Naviganti* («Η παρηγοριά των ναυτικών») που είναι το *Consolatio Navigantium* του Glauber, ανέφερα τη γαλλική μετάφραση *La consolation des navigateurs*, και για τις άλλες γλώσσες εξίσου συναρπαστικούς τίτλους, όπως *Joyfull Newes out of the Newfound Worlde*, *A Collection of Original Voyages*, *Rélation de divers Voyages Curieux*, *Nueva descripción de la tierra*.

Μεταξύ άλλων, σε εκείνο το κεφάλαιο, σημείωσα ότι η περιγραφή του άντρου του ευνούχου με τις διάφορες φυσικές ουσίες αναφέρεται εν μέρει στην πρώτη πράξη του *Celestina* του de Rojas. Είχα την ελπίδα ότι η αναφορά θα ίσχυε τουλάχιστον για τον ισπανό αναγνώστη και, όσο για τους άλλους, στη χειρότερη περίπτωση, δεν θα βρισκόνταν σε μεγαλύτερη ασάφεια από τον ιταλό αναγνώστη.

Θα αναφέρω άλλη μία οδηγία μου: «Σε όλο το ταξίδι του *Αμαρυλλίς* υπάρχουν αναφορές σε διάφορα νησιά και γνωστές προσωπικότητες. Σας τις γνωστοποιώ, ώστε να μη χάσετε τον υπαινιγμό, αν και στην πραγματικότητα δεν πρέπει να είναι τόσο έκδηλος. Η Μας Αφουέρα είναι το νησί του αρχιπελάγους Χουάν Φερνάντεζ, όπου ναυάγησε ο Ροβινσών Κρούσος (ο ιστορικός, δηλαδή ο Selkirck). Ο ιππότης της Μάλτας με το σκουλαρίκι είναι ένας υπαινιγμός στον Κόρτο Μαλτέζε, ο οποίος αναζητούσε την Εσκονδίδα. Το ανώνυμο νησί στο οποίο φτάνουν μετά τα Γκαλάπαγκος είναι το Πίτκερν και ο ιππότης θυμάται την ανταρσία του Μπάουντι. Το επόμενο νησί είναι το νησί του Gauquin. Όταν ο ιππότης φτάνει σε ένα νησί όπου αφηγείται ιστορίες και τον φωνάζουν Τουζιτάλα, είναι μια καθαρή αναφορά στον R.L. Stevenson. Όταν ο ιππότης προτείνει στον Ρομπέρτο να αφεθεί να πνιγεί στη θάλασσα, η αναφορά είναι στην αυτοκτονία του Μάρτιν Ήντεν. Η φράση του Ρομπέρτο *Ma μόλις θα τα*



μαθαίναμε, θα παύαμε να τα ξέρουμε, θυμίζει την τελευταία φράση του ομώνυμου μυθιστορήματος του Jack London (*and at the instant he knew, he ceased to know*). Προφανώς ο Weaver έπιασε την αναφορά και μετέφρασε “*Yes, but at the instant we knew it, we would cease to know*”.

## 9.2. Δυσκολίες

Να όμως μια περίπτωση όπου οι μεταφραστές μου (από δικό μου φταιξιμο) έχασαν τη διακειμενική αναφορά από σεβασμό στο γράμμα του πρωτοτύπου. Στο *Εκκρεμές του Φουκώ* ο Τζιάκοπο Μπέλμπο, σε μια από τις κομπιουτερίστικες ονειροφαντασίες του, γράφει:

Come colpire quell'ultimo nemico? Mi sovviene l'intuizione inattesa, che solo sa nutrire colui per cui l'animo umano, da secoli, non ha penetrati inviolati.

— Guardami, dico, anch'io sono una Tigre.

Η φράση χρησιμοποιείται για να δείξει την αγάπη του ήρωα για τον κόσμο του μυθιστορήματος των επιφυλλίδων. Η αναφορά, προφανής για τον ιταλό αναγνώστη, είναι στον Salgari. Πρόκειται για την πρόκληση που ξεστομίζει ο Σαντοκάν, ο Τίγρης της Μαλαισίας, όταν αντιμετωπίζει μια τίγρη των Ινδιών. Η κυριολεκτική αγγλική μετάφραση λέει:

How to strike this last enemy? To my aid comes an unexpected intuition... an intuition that can come only to one for whom the human soul, for centuries, has kept no inviolable secret place. “Look at me,” I say. “I, too, am a Tiger.”

Με τον ίδιο τρόπο το αντιμετώπισαν και οι άλλοι μεταφραστές (*Regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre; Auch ich bin ein Tiger*). Κανείς δεν συνέλαβε τη νύξη (στην πραγματικό-

τητα, πολύ «εθνική» και ίδια μιας γενιάς), κι εγώ ξέχασα να τους επισημάνω αυτό το σημείο. Μιας και η αίσθηση που ήθελε να δημιουργήσει το κείμενο ήταν ότι ο Μπέλμπο αναζητούσε στα λαϊκά μυθιστορήματα του 19ου αιώνα καρικατούρες της δικής του θέλησης, θα μπορούσε να βρεθεί κάτι ανάλογο στις άλλες λογοτεχνίες. Στα γαλλικά δεν θα μου ήταν δυσάρεστο και το *Regarde moi, je suis Edmond Dantès!*

Όταν όμως ένα κείμενο θέτει σε λειτουργία τον μηχανισμό της διακειμενικής αναφοράς, θα πρέπει να περιμένουμε ότι η δυνατότητα να υπάρξει μια διπλή ανάγνωση εξαρτάται από την ευρύτητα των εγκυκλοπαιδικών γνώσεων του αναγνώστη, και η ευρύτητα αυτή ποικίλλει αναλόγως των περιπτώσεων.

Είναι δύσκολο να αντισταθούμε στη γοητεία των συσχετισμών, ακόμα κι αν μερικοί μπορεί να είναι εντελώς τυχαίοι. Η Linda Hutcheon (1998: 166) βρίσκει στη σελίδα 378 της αμερικανικής έκδοσης του *Εκκρεμούς: The Rule is simple: suspect, only suspect* και εντοπίζει μια διακειμενική αναφορά στο *Connect, only connect* του E.M. Forster. Έξυπνη καθώς είναι, έχει τη σύνεση να πει ότι αυτό το “ironic play” γίνεται στα αγγλικά· το ιταλικό κείμενο (και δεν είναι σαφές, αν την ώρα που έγραφε, το είχε μπροστά της) δεν περιέχει αυτή τη διακειμενική αναφορά, διότι απλώς λέει *sospettare, sospettare sempre*. Η αναφορά, ασφαλώς συνειδητή, ήταν έργο του Bill Weaver. Δεν έχω τίποτα να πω, το αγγλικό κείμενο περιέχει αυτή την αναφορά, πράγμα που σημαίνει, όχι μόνον ότι η μετάφραση μπορεί να αλλάξει το παιχνίδι της διακειμενικής ειρωνείας, αλλά και να το εμπλουτίσει.

Σε μία σελίδα του κεφαλαίου 30 του *Εκκρεμούς*, όπου οι πρωταγωνιστές φαντάζονται ότι και ολόκληρη η ιστορία που εξιστορούν τα Ευαγγέλια είναι αποτέλεσμα μιας επινόησης όπως εκείνη του Σχεδίου που στήνουν οι ίδιοι, ο Καζαουμπόν (πιστεύοντας ότι ένα ψεύτικο ευαγγέλιο είναι απόκρυφο) σχολιάζει για πλάκα, σε μια προφανή παρωδία

του Baudelaire: *Toi, apocryphe lecteur, mon semblable, mon frère*. Θα μου ήταν αρκετός ο διακειμενικός συσχετισμός με τον Baudelaire, αλλά η Linda Hutcheon (1998: 168) ορίζει το σύνταγμα σαν «παρωδία του Baudelaire από τον Eliot» (πράγματι, αν θυμάστε ο Eliot παραθέτει Baudelaire στην *Έρημη Χώρα*) και το βέβαιο είναι ότι το πράγμα γίνεται ακόμα πιο νόστιμο. Εν πάση περιπτώσει, αν η Linda Hutcheon χρειαζόταν να μεταφράσει το βιβλίο μου, η λεπτότατη ερμηνεία της δεν θα της έθετε περισσότερα προβλήματα (προφανώς, θα ήταν υποχρεωτικό, όπως εν γένει έκαναν οι μεταφραστές μου, να διατηρήσουν το απόσπασμα στα γαλλικά). Η πρότασή μου, όμως, θέτει ένα ενδιαφέρον πρόβλημα γύρω από τη διακειμενική ειρωνεία. Θα διαιρέσουμε τους αναγνώστες μεταξύ εκείνων που φτάνουν μέχρι τον Baudelaire και εκείνων που έχουν φτάσει ως τον Eliot; Κι αν υπάρχει ένας αναγνώστης που έχει βρει τον υποκριτή αναγνώστη στον Eliot, αλλά δεν ξέρει ότι ο Eliot παρέπεμπε στον Baudelaire; Θα θεωρήσουμε παράνομη την ένταξή του στο κλαμπ της διακειμενικότητας;

Στο *Νησί της προηγούμενης ημέρας* υπάρχουν ορισμένες σκηνικές εκπλήξεις που είναι καθαρά στυλ Dumas, και μερικές φορές υπάρχει σχεδόν κυριολεκτική αναφορά, αλλά ο αναγνώστης που δεν συλλαμβάνει την παραπομπή μπορεί να απολαύσει, έστω και αφελώς, τη σκηνική έκπληξη. Στο κεφάλαιο 17, όταν λέγεται ότι ο Μαζαρέν αποχαιρετά τον Ρομπέρτο ντε λα Γκρίβ, αφού του έχει αναθέσει μια κατασκοπική αποστολή, το κείμενο λέει:

Piegò un ginocchio e disse: "Eminenza, sono vostro." O almeno così vorrei, visto che non mi pare costumato fargli dare un salvacondotto che reciti: "C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait."<sup>2</sup>

2. Η ελληνική μετάφραση έχει ως εξής:

Έκλινε το γόνο και είπε: «Εξοχότατε, είμαι δικός σας».

Εδώ το παιχνίδι του κειμένου είναι διπλό. Από τη μια, έχουμε την εισβολή του Αφηγητή που ζητάει συγγνώμη, σε πρώτο πρόσωπο, για το ότι δεν υπέκυψε στον πειρασμό των επιφυλλίδων να επαναλάβει ένα πασίγνωστο επεισόδιο (πολύ καλό παράδειγμα παρασιώπησης, διότι λέγοντας ότι δεν παραθέτει στην πραγματικότητα ο αφηγητής παραθέτει): από την άλλη, υπάρχει η παράθεση του κειμένου της άδειας ελεύθερης κυκλοφορίας που δίνει ο Ρισελιέ στη Μυλαιίδα στους *Τρεις σωματοφύλακες* και που τελικά χρησιμοποιείται από τον Ντ' Αρτανιάν. Εδώ ο αδαής αναγνώστης μοιάζει να αφήνεται στις δικές του δυνάμεις: αν δεν ξέρει την περίπτωση, δεν μπορεί να καταλάβει σε τι αφορά η άδεια, και, εν πάση περιπτώσει, δεν πρέπει να καταλάβει γιατί η φωνή του αφηγητή νιώθει την ανάγκη να του πει γιατί ο Μαζαρέν δεν έκανε κάτι, το οποίο ο αναγνώστης δεν είχε κανένα λόγο να περιμένει ότι θα κάνει. Αλλά καθώς το κείμενο της άδειας εμφανίζεται σε μια άλλη γλώσσα, οδηγείται τουλάχιστον να υποψιαστεί ότι πρόκειται για μια παραπομπή. Πολύ καλά έκανε λοιπόν ο Bill Weaver και άφησε το κείμενο της άδειας στα γαλλικά. Σεβάστηκε τη διακειμενική αναφορά έστω και σε βάρος της κατανόησης (όπως εξάλλου έκανα κι εγώ).

Θα επισημάνω ότι με τον τρόπο του Weaver συμπεριφέρθηκαν και οι μεταφραστές στα σλοβακικά, τα φιλανδικά, τα ρουμανικά, τα τσεχικά, τα σερβικά, τα πολωνικά, τα τουρκικά, τα ισπανικά, τα πορτογαλικά (στις δύο εκδοχές, την πορτογαλική και τη βραζιλιάνικη), τα καταλανικά, τα δανικά, τα ολλανδικά, τα λιθουανικά, τα νορβηγικά και τα

<sup>2</sup> Η έτσι πιστεύω ότι έγινε, αφού δεν μου φαίνεται πιθανό να ζήτησε να του δώσουν κάποια άδεια που θα έγραφε "C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait" (*Κατά διαταγήν μου και για το καλό του κράτους, ο κομιστής της παρούσης έκανε αυτό που έκανε*) (σ.τ.μ.).

ελληνικά. Αντίθετα, μετέφρασαν το κείμενο της άδειας στη γλώσσα τους ο γερμανός, ο ρώσος, ο κινέζος, ο ιάπωνας, ο μακεδόνας και ο ούγγρος μεταφραστής. Στην περίπτωση του Ούγγρου και του Γερμανού, θα έλεγα ότι οι μεταφραστές ήταν βέβαιοι ότι το κείμενο θα ήταν αναγνωρίσιμο, διότι οι μεταφράσεις του Dumas κυκλοφορούν και είναι γνωστές στη χώρα τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ιάπωνας και ο κινέζος μεταφραστής δεν ήλπιζαν ότι ο αναγνώστης τους θα συνελάμβανε έναν υπαινιγμό τόσο ξένο προς τις γνώσεις του (και ίσως θα ήταν αλλόκοτο να εισαγάγουν ένα απόσπασμα με λατινικούς χαρακτήρες). Αλλά το πρόβλημα του αλφαβήτου μοιάζει δευτερεύον, αλλιώς στην ελληνική και στη σερβική μετάφραση δεν θα υπήρχε η παράθεση του πρωτοτύπου. Επομένως, πρόκειται για αποφάσεις, ανεξιχνίαστες για μένα, όπου ο μεταφραστής έχει *διαπραγματευτεί* αν τον βολεύει να θυσιάσει τη διακειμενική αναφορά, για να διευκολύνει την κατανόηση, ή να θυσιάσει την κατανόηση, για να αναδείξει τη διακειμενική αναφορά.

Η μη κατανόηση μιας λόγιας και ειρωνικής αναφοράς σημαίνει ότι φτωχαίνει το κείμενο-πηγή. Το να προσθέσεις μια αναφορά επιπλέον σημαίνει ότι εμπλουτίζεις υπερβολικά. Το ιδανικό μιας μετάφρασης θα ήταν να αποδοθεί σε μια άλλη γλώσσα τίποτα λιγότερο αλλά και τίποτα περισσότερο απ' αυτό που υπαινίσσεται το κείμενο-πηγή. Το πρόβλημα δεν είναι μικρό και θα το αντιληφθούμε, όταν μιλήσουμε για τη λεγόμενη διασημειωτική μετάφραση<sup>3</sup>.

3. Ένα ενδιαφέρον πρόβλημα για τον μεταφραστή είναι επίσης και το πρόβλημα της μη «ειρωνικής», αλλά εν πάση περιπτώσει όχι ρητής, παράθεσης, όπου το δάνειο και η επανατοποθέτηση του κειμένου μπορούν να αλλάξουν το νόημα του πρωτοτύπου. Βλ. γι' αυτή την ερμηνευτική κίνηση, που εμφανίζεται ως διεργασία του *editing* στο La Matina (2001, §4). Από την άλλη μεριά, ένα ανάλογο πρόβλημα τέθηκε για τη μετάφραση του incipit του *Ονόματος του ρόδου*, και το μελετώ στην §10.7.

10.  
ΕΡΜΗΝΕΥΩ  
ΔΕΝ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΩ

Στο δοκίμιό του για τις γλωσσολογικές πλευρές της μετάφρασης ο Jakobson (1959) είχε διατυπώσει την πρόταση ότι υπάρχουν τρία είδη μετάφρασης: η *ενδογλωσσική*, η *διαγλωσσική* και η *διασημειωτική*. Η διαγλωσσική μετάφραση είναι αυτή που πραγματοποιείται όταν μεταφράζουμε ένα κείμενο από μια γλώσσα σε μια άλλη, ή μάλλον όταν έχουμε «μια ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω σημείων μιας άλλης γλώσσας» (και αυτή είναι η καθεαυτή μετάφραση). Η διασημειωτική μετάφραση (και εδώ έγκειται η μεγαλύτερη καινοτομία της πρότασης) είναι εκείνη όπου έχουμε «μια ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω ενός συστήματος μη ρηματικών σημείων», και επομένως όταν, λόγου χάρη, ένα μυθιστόρημα «μεταφράζεται» σε ταινία ή ένας μύθος σε μπαλέτο. Ας επισημάνουμε ότι ο Jakobson πρότεινε επίσης να αποκαλείται αυτό το είδος μετάφρασης *μετασχηματισμός (transmutation)*, και ο όρος θα πρέπει να μας δώσει υλικό για σκέψεις — αλλά θα επιστρέψουμε σε αυτό το σημείο αργότερα. Προηγουμένως, όμως, ο Jakobson μιλούσε για *ενδογλωσσική* μετάφραση, ή αλλιώς *αναδιατύπωση (rewording)*, η οποία είναι «μια ερμηνεία ρηματικών σημείων μέσω άλλων σημείων της ίδιας γλώσσας».

13.  
ΟΤΑΝ ΑΛΛΑΖΕΙ ΤΟ ΥΛΙΚΟ

Θυμάμαι μια ευχάριστη παραμονή Πρωτοχρονιάς που παίζαμε (*semel licet*) τα Αγαλματάκια. Μια ομάδα έπρεπε να παραστήσει, χρησιμοποιώντας τα σώματά της, ένα έργο τέχνης (λόγου ή όχι), το οποίο έπρεπε να μαντέψει η άλλη ομάδα. Τρεις κοπέλες στήθηκαν στρεβλώνοντας τα μέλη τους και παραμορφώνοντας με γκριμάτσες τα πρόσωπά τους, φτιάχνοντας ένα σύνολο που, από όσο θυμάμαι, ήταν πολύ χαριτωμένο. Οι καλύτεροι της παρέας αναγνώρισαν αμέσως τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Picasso (μιας και αυτό που ο καθένας μας θυμάται από αυτόν τον πίνακα είναι η απεικόνιση γυναικείων σωμάτων που δεν αντιστοιχεί στους κανόνες της ρεαλιστικής απεικόνισης). Αναγνωρίσαμε αμέσως τον Picasso, γιατί μας ήταν ήδη γνωστός, αλλά, αν κάποιος έπρεπε, χωρίς να ξέρει το πρωτότυπο, να μαντέψει, από αυτή την αναπαράσταση κάτι παρόμοιο με τον πίνακα του Picasso, το εγχείρημα θα ήταν δύσκολο. Η αναπαράσταση δεν έδινε βαρύτητα στα χρώματα, στα περιγράμματα, σε τίποτα (ούτε καν, για να πούμε την αλήθεια, στο θέμα, γιατί οι *δεσποινίδες* του πρωτοτύπου είναι πέντε και όχι τρεις), εκτός από την υποδήλωση, πολύ σημαντική βεβαίως, ότι στον πίνακα εκείνο η ανθρώπινη μορφή παραμορφώνεται σύμφωνα με έναν ρυθμό.

Επομένως, πρόκειται για μια προσαρμογή, με ένα πέ-  
ρασμα από το γραφικό-χρωματικό υλικό στο χορογραφικό  
υλικό, που καθιστούσε βαρύνοντα, και μάλιστα με αόριστο  
τρόπο, μόνο το θέμα και ορισμένα «βίαια» στοιχεία του  
πρωτότυπου πίνακα.

Ας παρατηρήσουμε ότι αν εξετάσουμε την «έκφραση»  
(για την οποία μιλήσαμε στο κεφάλαιο 8) εμφανίζεται ως  
μια διαδικασία συγγενική με αυτήν που μόλις είδαμε. Στην  
περίπτωση με τα «αγαλματάκια», το χορογραφικό υλικό ερ-  
μήνευε έναν πίνακα, στην περίπτωση της *έκφρασης* ο πίνα-  
κας ερμηνεύεται μέσα από ένα ρηματικό υλικό, που μπο-  
ρεί να περιγράψει πολύ καλά τις σχέσεις του χώρου, τις ει-  
κόνες, ακόμα και τα χρώματα, αλλά παραβλέπει πολλά άλ-  
λα στοιχεία — όπως τη σύσταση του υλικού, την εκδήλωση  
του βάθους ή του όγκου — που το λεκτικό ιδίωμα δεν μπο-  
ρεί να αποδώσει παρά με υπαινιγμούς, υποδηλώσεις, ανα-  
φορές σε άλλες εμπειρίες. Σε αυτές τις περιπτώσεις πρό-  
κειται για «μεταφράσεις»<sup>1</sup>;

Με αυτό το ερώτημα ας περάσουμε στο πρόβλημα των  
μεταβολών του υλικού, όπως συμβαίνει όταν ερμηνεύουμε  
(επεξηγώντας το) ένα ποίημα μέσα από ένα σχέδιο με κάρ-  
βουνο ή διασκευάζουμε ένα μυθιστόρημα σε κόμικς.

1. Βλ. Calabrese (2000: 109 κ.ε.) που ασχολήθηκε σε πολλές περι-  
πτώσεις με την *έκφραση*: «Όταν το σημαντικό είναι να απομονώσουμε  
ένα μόνον επίπεδο ενός κειμένου, τότε η μετάβαση της μιας ουσίας στην  
άλλη ορίζεται και ως “riduzione” (λόγου χάρι, η κινηματογραφική  
“riduzione” ενός μυθιστορήματος). Ο Calabrese για παράδειγμα (σελ.  
105 κ.ε.) εξετάζει τις ογδόντα τέσσερις μεταφράσεις των *Meninas* από  
τον Picasso, όπου μία εκδοχή παίζει μόνο με αντιθέσεις του άσπρου και  
του μαύρου.

### 13.1. Παρασυνωνυμία

Δεν βρίσκω καλύτερο όρο<sup>2</sup> για να υποδείξω τις ιδιαίτε-  
ρες περιπτώσεις ερμηνείας όπου, για να αποσαφηνίσουμε  
το νόημα μιας λέξης ή μιας αναγγελίας, καταφεύγουμε σε  
ένα διερμηνεύον διαφορετικού σημειωτικού υλικού (ή αντί-  
στροφα). Ας σκεφτούμε, λόγου χάρι, την *επίδειξη* ενός  
αντικειμένου, προκειμένου να ερμηνεύσουμε μια λεκτική  
έκφραση που το κατονομάζει, ή αντίστροφα αυτό που θα  
ονόμαζα *λεκτική κατάδειξη*, όπως όταν ένα παιδί δείχνει με  
το δάχτυλο ένα αυτοκίνητο κι εγώ του λέω ότι ονομάζεται  
*αυτοκίνητο*. Το κοινό στις δύο αυτές περιπτώσεις είναι ότι,  
εκτός από την περίπτωση που ρωτάμε ποιο είναι το νόημα  
ενός κυρίου ονόματος, μας δείχνουν ένα άτομο που ανήκει  
σε ένα είδος, προκειμένου να μας διδάξουν όχι το όνομα  
του ατόμου, αλλά του είδους: αν ρωτήσω τι είναι ένα μπα-  
ομπάμπ και μου δείξουν ένα μπαομπάμπ, εγώ συνήθως γε-  
νικεύω και κατασκευάζω έναν γνωστικό τύπο που μου επι-  
τρέπει στο μέλλον να αναγνωρίζω και άλλα μπαομπάμπ, εν-  
μέρει διαφορετικά από το άτομο που μου επιδείχτηκε· κα-  
τά τον ίδιο τρόπο, αν δείξω σε ένα παιδί ένα Fiat, θα μας  
πει ότι πρόκειται για *αυτοκίνητο*, αλλά συνήθως το παιδί γί-  
νεται πολύ σύντομα ικανό να αποδώσει αυτό το όνομα ακό-  
μα και σε ένα Peugeot ή ένα Volvo.

Περιπτώσεις παρασυνωνυμίας είναι το δάχτυλο που ξε-  
καθαρίζει την έκφραση *εκείνο εκεί*, η αντικατάσταση λέξε-  
ων με χειρονομίες σε κάποιο ιδίωμα νοημάτων — αλλά και  
οι περιπτώσεις που για να δείξω σε κάποιον τι σημαίνει  
*chaumière* σχεδιάζω, έστω και κακότεχνα, ένα σπίτι με αχυ-  
ροσκεπή.

2. Προειδοποιώ ότι η χρήση αυτή του όρου της *παρασυνωνυμίας* εί-  
ναι ευρύτερη από αυτήν που προτείνει το *Dictionnaire Raisonné* των  
Greimas-Courtés.

Σε αυτές τις περιπτώσεις η νέα έκφραση έχει σκοπό να ερμηνεύσει την προηγούμενη ή τη συνοδεύουσα έκφραση, αλλά με διαφορετικές συνθήκες εξαγγελίας η ίδια αντικαθιστώσα έκφραση θα μπορούσε να ερμηνεύσει και διαφορετικές εκφράσεις. Λόγου χάρη, περίπτωση παρασυνωνυμίας είναι η επίδειξη ενός άδειου κουτιού από απορρυπαντικό για να ερμηνεύσουμε (να ξεκαθαρίσουμε) το αίτημα *Αγόρασέ μου, σε παρακαλώ, το απορρυπαντικό Τάδε*, αλλά σε διαφορετικές περιστάσεις η ίδια επίδειξη θα μπορούσε να αποσαφηνίζει το νόημα της λέξης *απορρυπαντικό* (εν γένει) ή να δίνει ένα παράδειγμα της λέξης *παράλληλεπίπεδο*.

Σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις, αν χρησιμοποιήσουμε το «μεταφράζω» με μεταφορική έννοια, πολλές ερμηνείες είναι μορφές μετάφρασης (και στην περίπτωση ενός νοηματικού ιδιώματος που αναπαράγει τους ήχους μιας γλώσσας ή τα γράμματα του αλφαβήτου θα ήταν σχεδόν μηχανικές μορφές μεταγραφής). Κι ας πούμε ακόμα ότι στο πέραςμα ανάμεσα σε διάφορα σημειωτικά συστήματα αυτές οι μορφές ερμηνείας αξίζουν όσο και η ερμηνεία μέσω της συνωνυμίας στα λεκτικά ιδιώματα, και έχουν τους ίδιους περιορισμούς όπως και η λεκτική συνωνυμία. Ορισμένες φορές μερικά παρασυνώνυμα εμφανίζονται *in praesentia*, λόγου χάρη, όπως όταν σε ένα αεροδρόμιο δίπλα στη λεκτική επιγραφή *αναχωρήσεις* εμφανίζεται και το σχήμα ενός αεροπλάνου που απογειώνεται.

Αντίθετα, άλλες περιπτώσεις παρασυνωνυμίας πολύ δύσκολα μπορούν να οριστούν ως μεταφράσεις, και μεταξύ αυτών θα τοποθετούσα και την κίνηση, ρναμφίβολα κοπιαστική, ενός ανθρώπου που, θέλοντας να εξηγήσει τι είναι η *Πέμπτη συμφωνία σε ντο μινόρε* του Beethoven, έβαζε να ακούσουν όλη τη σύνθεση (ή μάλλον, μέσω μετωνυμίας, τραγουδούσε όλο το σολφέζ της περιφημης αρχής): αλλά παρασυνωνυμία είναι και η εξήγηση ενός ανθρώπου που,

όταν του ζητούν να πει τι είναι η σύνθεση που ακούγεται στο ραδιόφωνο, πει ότι πρόκειται για την *Πέμπτη συμφωνία σε ντο μινόρε*. Φυσικά, έχουμε παρασυνωνυμία, ακόμα κι αν πει *είναι μια συμφωνία* ή *είναι μία από τις πέντε συμφωνίες του Μπετόβεν*.

Αναπτύσσω ένα θέμα που βρήκα στον Calabrese (2000: 112) και αναγνωρίζω ότι ο γενικός όρος *ευαγγελισμός* (τουλάχιστον στον χώρο της παραδοσιακής εικονογραφίας) μπορεί να ερμηνευτεί δείχνοντάς μου οποιαδήποτε εξαγγελία, ας πούμε του Beato Angelico, του Crivelli ή του Lotto, και, όπως ακριβώς το παιδί καταλαβαίνει ότι και το Fiat και το Peugeot είναι αυτοκίνητα, έτσι κι εγώ θα είμαι σε θέση να καταλάβω ότι ο εικονογραφικός τύπος «ευαγγελισμός» μελετά ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά (μια γονατιστή νέα γυναίκα, ένα αγγελικό πλάσμα που μοιάζει να της μιλά και, θέλοντας να σταθούμε σε χαρακτηριστικά γνωρίσματα ορισμένων ζωγραφικών περιόδων, μια δέσμη φωτός που κατεβαίνει από τον ουρανό, μια κεντρική κολώνα κ.λπ.). Ο Calabrese αναφέρεται στον Warburg, για τον οποίο μια γυμνή γυναικεία μορφή, ξαπλωμένη, με το κεφάλι ακουμπισμένο στο ένα χέρι, υπάρχει και στα αρχαία αγάλματα της Μέσης Ανατολής, στα ελληνικά αγάλματα που αναπαριστούν νύμφες, στον Giorgione, στον Tiziano, στον Velásquez και ίσως σε μια διαφήμιση για κρουαζιέρες των αρχών του 19ου αιώνα: και παρατηρεί ότι δεν πρόκειται για παράθεση, επειδή συχνά λείπει η επιθυμία να μπει σε εισαγωγικά το κείμενο καταγωγής, αλλά για κανονική μετάφραση.

Εγώ θα έλεγα ότι πρόκειται για παρασυνωνυμικές ερμηνείες του εικονογραφικού όρου *ευαγγελισμός*: ωστόσο, είπαμε ότι η μετάφραση δεν γίνεται μεταξύ λεκτικών ή εικονογραφικών τύπων, αλλά μεταξύ κειμένων (και με αυτό ο Calabrese αγαμφισβήτητα συμφωνεί), κι έτσι πολύ δύσκολα η εικόνα μιας Naomi Campbell γυμνής, στη στάση που υποδεικνύει ο Warburg, θα μπορούσε να θεωρηθεί ικα-

νοποιητική μετάφραση της *Αφροδίτης* του Giorgione, παρόλο που η πηγή έμπνευσής της θα ήταν ασφαλώς αυτή, και ένας ειδήμων ίσως τη θεωρούσε ξεκάθαρη παράθεση. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι αυτό το είδος μερικής «μετάφρασης» τηρεί κατά βάθος μιαν αρχή μετατρεψιμότητας, γιατί ακόμα κι ένας αδαής που έχει δει τη φωτογραφία της Naomi Campbell, βλέποντας μετά τον Giorgione, μπορεί να βρει έντονες αναλογίες ανάμεσα στις δύο εικόνες. Αλλά ακόμα και ο πιο ικανός ζωγράφος που δεν γνωρίζει το κείμενο-πηγή, δεν θα μπορούσε να αναπλάσει επακριβώς την *Αφροδίτη* του Giorgione από το πορτρέτο της Naomi Campbell — ούτε, αγνοώντας το κείμενο-πηγή, θα μπορούσε να αναχθεί από τον *Ευαγγελισμό* του Crivelli στον *Ευαγγελισμό* του Beato Angelico.

Το να ερμηνευτεί ένας ευαγγελισμός ως *Ευαγγελισμός* προϋποθέτει «μετάφραση» μεταξύ τύπων (και εδώ ο Calabrese μιλά για ημισυμβολικούς τρόπους), αλλά όχι μεταξύ μεμονωμένων κειμένων, όπως αντίθετα θα συνέβαινε αν ένας ζωγράφος προσπαθούσε να αναχθεί, από την έγχρωμη ρεπροντιζιόν του πίνακα του Giorgione, στον πρωτότυπο πίνακα (όπου θα μπορούσαμε να προβλέψουμε ένα ποσοστό επιτυχίας, εφόσον υπάρχουν οι ανάλογες ικανότητες). Αλλά για αυτές τις περιπτώσεις, μιλήσαμε για *ενδοσημειωτική* μετάφραση στο κεφάλαιο 10, όπως ακριβώς τον 19ο αιώνα «μετέφραζαν» μια ελαιογραφία σε χαλκογραφία.

Μετά από αυτό, μπορούμε να συμφωνήσουμε με τον Calabrese, όταν παρατηρεί: «Δεν έχουμε καμία επιθυμία να υπονοήσουμε ότι, όταν κάποιο κείμενο αναφέρεται σε ένα άλλο, αποτελεί και ως έναν βαθμό μετάφρασή του. Απλώς λέμε ότι δίδονται ορισμένα αποτελέσματα νοήματος που, σε τελευταία ανάλυση, αποτελούν μία μετατόπιση και μπορούν να ποικίλλουν πάρα πολύ ως προς την ολότητα ή τη μερικότητα της μετάφρασης» (Calabrese 2000: 113). Αλλά μετατόπιση έχουμε και όταν το παραμύθι της Κοκκινোসκου-

φίτσας μετατοπίζεται από τον Perrault στους Grimm, που της αλλάζουν το φινάλε: στον Perrault ο λύκος καταβροχθίζει το κοριτσάκι και η ιστορία τελειώνει εκεί, δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στο ηθικό δίδαγμά της, ενώ στους Grimm η ιστορία συνεχίζεται και η μικρή σώζεται από τον κυνηγό — έτσι ένα λαϊκό και συγκαταβατικό αίσιο τέλος αντικαθιστά το αυστηρό δίδαγμα του 17ου αιώνα (βλ. Pisanty 1993). Αλλά ακόμα κι αν το τέλος παρέμενε ίδιο, η Κοκκινোসκουφίτσα των Grimm θα ήταν μια παράφραση ενός κειμένου-πηγή σε σχέση με το παραμύθι του Perrault.

Αν δεχτούμε, ακόμα και στην πιο επιφυλακτική εκδοχή της, την αρχή της μετατρεψιμότητας, χάρη στην οποία, σε ιδανικές συνθήκες, αν ξαναμεταφράσουμε μία μετάφραση, πρέπει να πάρουμε κάτι σαν «κλώνο» του πρωτοτύπου, αυτή η δυνατότητα μοιάζει ανεφάρμοστη στο πέρασμα ανάμεσα στη γενική απεικόνιση ενός εικονογραφικού τύπου και στο μεμονωμένο έργο.

Ασφαλώς και είναι χρήσιμο, στην εικονογραφία και στην εικονολογία, να μεταχειριζόμαστε παρασυνονυμικούς όρους, οι οποίοι παραπέμπουν σε οπτικούς τύπους που μεταβαίνουν από κουλτούρα σε κουλτούρα — είναι κάτι πολύ χρήσιμο στον χώρο μιας μελέτης της ιστορίας των καλλιτεχνικών θεμάτων, ακριβώς όπως είναι χρήσιμο να μιλάμε για αυτοκίνητο, είτε πρόκειται για μια πανίσχυρη και υπερσύγχρονη Ferrari είτε για το αργοκίνητο και παμπάλαιο T της Ford. Το να γίνει μια έκθεση αυτοκινήτων, από τα πρώτα αυτοκίνητα μέχρι τα σημερινά, ή μια έκθεση με θέμα τον Ευαγγελισμό, είναι σαν να φτιάχνεις μια βιβλιοθήκη με τα ιπποτικά ποιήματα ή με τα αριστουργήματα της αστυνομικής λογοτεχνίας. Το τελευταίο βιβλίο του Lucarelli δεν «μεταφράζει» το πρώτο βιβλίο του Edgar Wallace: απλώς ανήκει στον ίδιο γενικό τύπο (αν καταφέρουμε να κατασκευάσουμε ή να προϋποθέσουμε έναν γενικό τύπο που θα τα περιλαμβάνει και τα δύο), έτσι όπως το είδος του ιπποτικού

ποιήματος περιλαμβάνει, κάτω από ένα ορισμένο προφίλ, και το *Τραγούδι του Ρολάνδου* και τον *Ορλάνδο Μαινόμενο*.

Τι κοινό έχουν όλες σχεδόν οι παρασυνωνυμίες που απαριθμήσαμε — αλλά ο κατάλογος θα μπορούσε να είναι πολύ πιο πλούσιος; Το ότι στη διαδικασία ερμηνείας περνάμε όχι μόνο από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο, όπως συμβαίνει στη διαγλωσσική μετάφραση, με όλες τις αλλαγές ουσίας που επιφέρει, αλλά από ένα continuum ή υλικό σε άλλο.

Ας δούμε τη βαρύτητα που αποχτά αυτό το φαινόμενο στη λεγόμενη διασημειωτική μετάφραση, την οποία ο Jakobson αποκαλούσε μετασχηματισμό και άλλοι αποκαλούν προσαρμογή.

### 13.2. Μετασχηματισμοί ή προσαρμογές

Επαναλαμβάνω την παρατήρηση του Fabbri που θεώρησα ευτυχή διόρθωση της ταύτισης ερμηνείας και μετάφρασης σαν ίσης έκτασης έννοιες. Ο Fabbri προειδοποιούσε (1998: 117) ότι «το πραγματικό όριο της μετάφρασης βρίσκεται στη διαφορά των υλικών της έκφρασης».

Το παράδειγμα που δίνει είναι από μια σεκάνς της *Πρόβας ορχήστρας* του Fellini:

Σε μια στιγμή, βλέπουμε από πίσω έναν από τους ήρωες, τον μαέστρο. Πολύ σύντομα, όμως, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι το κάδρο μέσα από το οποίο φαίνεται αυτός ο ήρωας είναι μια υποκειμενική ματιά· το σημείο οράσεως βρίσκεται στο ύψος ενός ατόμου που ακολουθεί τις κινήσεις του μαέστρου και δίνει την εντύπωση ότι περπατάει όπως περπατάει κι αυτός. Μέχρι εδώ, κανένα πρόβλημα: η απόδοση είναι σαφής· μπορούμε να τη μεταφράσουμε με άψογους γλωσσικούς όρους. Λίγο αργότερα, όμως, η κάμερα ξεπερνάει τον ήρωα του κάδρου που περπατούσε μπροστά της, μέχρι που πάει και στήνεται αυτή μπροστά του. Με άλλα λόγια, η κάμερα προσπερνάει τον

ήρωα που προηγουμένως φαινόταν από πίσω και με μια αργή προοδευτική κίνηση φτάνει να τον καθράρει από μπροστά. Αλλά ας θυμηθούμε ότι η λήψη ήταν υποκειμενική, μια υποκειμενική λήψη που, όμως, χάρη στην αργή και συνεχή κίνηση της μηχανής, καταλήγει — χωρίς καμία διακοπή — να γίνει αντικειμενική. Ο ήρωας που φαίνεται από μπροστά είναι καθραρισμένος αντικειμενικά, χωρίς να υπάρχει κανένα ιδιαίτερο βλέμμα από την πλευρά της μηχανής. Το πρόβλημα λοιπόν είναι: τι συνέβη, ενώ η κάμερα τα έκανε όλα αυτά; Ενώ η κάμερα γυρνούσε, ποιος ήταν στην πραγματικότητα αυτός που κοίταζε; Ποια κατηγορία λεκτικού ιδιώματος μπορεί να αποδώσει, δηλαδή να μεταφράσει, αυτή την ενδιάμεση στιγμή (έστω αργή, συνεχή και μιας ορισμένης χρονικής διάρκειας) κατά την οποία η λήψη δεν έχει γίνει ακόμα απρόσωπη, αλλά δεν είναι πια υποκειμενική;

Αναμφίβολα, αυτό που μας λέει η κίνηση της κάμερας δεν μπορεί να μεταφραστεί με λέξεις.

Η διαφορά του υλικού είναι βασικό πρόβλημα για κάθε σημειωτική θεωρία. Ας σκεφτούμε μονάχα τις συζητήσεις για την *παντοδυναμία* ή την *πανπεριγραφική* ικανότητα του λεκτικού ιδιώματος. Παρότι τείνουμε να δεχτούμε το λεκτικό ιδίωμα σαν το πιο ισχυρό σύστημα απ' όλα (σύμφωνα με τον Lotman, το *πρωταρχικό προτυποποιητικό σύστημα*), έχουμε επίγνωση του γεγονότος ότι είναι κάθε άλλο παρά παντοδύναμο.

Αντίθετα, ο Hjelmslev (1947) θέτει τη διάκριση ανάμεσα σε *περιορισμένα* και σε *απεριόριστα ιδιώματα*. Λόγου χάρη, το ιδίωμα των λογικών τύπων είναι περιορισμένο σε σύγκριση με εκείνο μιας φυσικής γλώσσας. Αν πάρουμε τον πιο στοιχειώδη από τους λογικούς τύπους ( $p \supset q$ ), όχι μόνον μπορεί να μεταφραστεί σε μια φυσική γλώσσα (*αν P τότε και Q*), αλλά και να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως (*αν καπνός, τότε και φωτιά· αν πυρετός, τότε και αρρώστια· ακόμα και στο ψευδές αν ο Ναπολέων ήταν γυναίκα, θα παντρευόταν*



τον Ταλεϊράνδο). Αντίθετα, αν πάρουμε την εξαγγελία *αν ο γιος σου ο Άχιλε έχει το επώνυμό σου, τότε τον έχεις αναγνωρίσει σαν νόμιμο γιο σου*, είναι αλήθεια ότι σε ένα τυποποιημένο ιδίωμα μπορεί να μεταφραστεί ως  $p \supset q$ , αλλά κανείς δεν μπορεί να ανασυνθέσει την αρχική εξαγγελία από τον τύπο αυτόν.

Κατά παρόμοιο τρόπο μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σε ένα δεδομένο σημειωτικό σύστημα μπορούμε να πούμε είτε λιγότερα είτε περισσότερα από ό,τι σε ένα άλλο σημειωτικό σύστημα, αλλά δεν μπορούμε να πούμε ότι και τα δύο είναι σε θέση να εκφράσουν τα ίδια πράγματα. Φαίνεται δύσκολο να «μεταφράσουμε» σε λέξεις όλα εκείνα που εκφράζει η *Πέμπτη* του Beethoven<sup>3</sup>, αλλά είναι αδύνατο να «μεταφράσουμε» την *Κριτική του καθαρού λόγου* σε μουσική. Η πρακτική της «έκφρασης» επιτρέπει να περιγράψουμε με λέξεις μια εικόνα, αλλά καμία *έκφραση* των *Γάμων της Παρθένου* του Ραφαήλ δεν θα μπορούσε να αποδώσει την αίσθηση προοπτικής που συλλαμβάνει ο θεατής, την τρυφερότητα των γραμμών που δείχνει τη θέση των σωμάτων, ή τη γλυκιά αρμονία των χρωμάτων.

Επιπλέον, στο πέρασμα από υλικό σε υλικό, είμαστε αναγκασμένοι να καταδείξουμε μερικές όψεις που μία μετάφραση θα τις άφηνε απροσδιόριστες. Ας δώσουμε μερικά παραδείγματα.

Επιστρέφοντας στο *The Raven* του Poe, είναι πολλές οι ελευθερίες που θα μπορούσε να επιτρέψει στον εαυτό του

3. Στην καλύτερη περίπτωση είναι δυνατόν, ακόμα και από το τηλέφωνο, εφόσον έχει θεσπιστεί ένας κώδικας κατανοητός και από τα δύο μέρη, να μεταδώσουμε οδηγίες για την ανακατασκευή της σημαίνουσας όψης της *Πέμπτης*, δηλαδή της μουσικής παρτιτούρας. Αλλά αυτή θα ήταν μια ακραία περίπτωση *μεταγραφής*, όπως ο κώδικας Morse, με την οποία στην *έκφραση sol-scala centrale-semibiscroma* αντιστοιχεί οπωσδήποτε ένα συγκεκριμένο σύμβολο σε μια συγκεκριμένη θέση στο πεντάγραμμα.

ένας μεταφραστής, προκειμένου να αποδώσει την αίσθηση που ήθελε να δημιουργήσει το κείμενο-πηγή. Λόγου χάρη, προκειμένου να διατηρήσει τον ρυθμό ή την ομοιοκαταληξία, θα μπορούσε να αλλάξει το *pallid bust of Pallas* σε εκείνο μιας οποιασδήποτε άλλης θεότητας, αρκεί η προτομή να έμενε λευκή. Με την προτομή αυτή ο Poe ήθελε να δημιουργήσει μιαν αντίθεση ανάμεσα στο μαύρο του κορακιού και στο λευκό του αγάλματος, αλλά η προτομή της Παλλάδος, μας προειδοποιεί ο Poe στο *Philosophy of Composition*, «επιλέχθηκε, κατ' αρχήν, σαν η πιο κατάλληλη για τη λογιότητα του ερωτευμένου και, κατά δεύτερον, για το εύχο της λέξης Παλλάς». Επομένως, προκειμένου να επιτευχθεί ο κατάλληλος ήχος, η προτομή θα μπορούσε να ανήκει σε μία από τις εννέα Μούσες. Και με αυτό βρισκόμαστε ήδη πολύ κοντά σε μια διαδικασία προσαρμογής.

Αλλά ας αναρωτηθούμε τώρα τι θα συνέβαινε αν κάποιος ήθελε να μεταφέρει το *Κοράκι* από μια φυσική γλώσσα σε εικόνες, «μεταφράζοντάς» το σε πίνακα. Είναι πιθανόν κάποιος καλλιτέχνης να μπορεί να μας κάνει να νιώσουμε συναισθήματα παραπλήσια με εκείνα που γεννά το ποίημα, όπως το σκοτάδι της νύχτας, τη μελαγχολική ατμόσφαιρα, το κράμα τρόμου και ανεκπλήρωτου πόθου που ταράζει τον ερωτευμένο, την αντίθεση ανάμεσα στο άσπρο και το μαύρο (και ο ζωγράφος, αν ήθελε να υπογραμμίσει την αίσθηση, θα μπορούσε να μεταβάλει την προτομή σε ένα ολόκληρο άγαλμα). Ωστόσο, ο πίνακας θα έπρεπε να παραιτηθεί από εκείνη την επίμονη αίσθηση (επαναλαμβανόμενης) απειλής για μια απώλεια, που υποβάλλεται από το *nevermore*. Θα μπορούσε ο πίνακας να μας πει κάτι για τη Lenore που τόσο συχνά κατονομάζεται στο κείμενο; Ίσως, αν τη βάλει να εμφανίζεται σαν ένα ωχρό φάντασμα. Ωστόσο, θα έπρεπε να είναι το φάντασμα μιας γυναίκας και όχι ενός άλλου πλάσματος. Και στο σημείο αυτό θα ήμασταν υποχρεωμένοι να δούμε (ή ο ζωγράφος θα ήταν υποχρεω-

μένος να μας δείξει) κάτι από αυτή τη γυναίκα που στο λογοτεχνικό κείμενο εμφανίζεται απλώς ως ήχος. Τουλάχιστον σε αυτή την περίπτωση ισχύει η διάκριση του Lessing ανάμεσα σε τέχνες του χρόνου και σε τέχνες του χώρου. Και ισχύει, επειδή στο πέρασμα από το ποίημα στον πίνακα υπήρξε μία *μετάλλαξη του υλικού*.

Ας πάρουμε τις εικόνες που συνοδεύουν τη γερμανική έκδοση του παλιού *Struwwelpeter* του Hoffmann (ενός αριστουργήματος της λογοτεχνίας για τα παιδιά του προηγούμενου αιώνα), όπου αναφέρεται ότι *Die Sonne lud den Mond zum Essen*. Μια ιταλική μετάφραση θα έλεγε *IL sole invitò LA luna a cena* (=Ο Ήλιος προσκάλεσε ΤΗ Σελήνη για φαγητό), παραβλέποντας εύκολα το γεγονός ότι το *Die Sonne* στα γερμανικά είναι θηλυκό, ενώ το *Il sole* στα ιταλικά είναι αρσενικό (και το ίδιο θα συνέβαινε και με τα γαλλικά και τα ισπανικά, ενώ τα αγγλικά δεν θα είχαν κανένα πρόβλημα και θα έλεγαν *The Sun invited the Moon to dinner*). Ωστόσο, το κείμενο συνοδεύεται από μια εικονογράφηση, που έχει επιβιώσει σε κάθε ξενόγλωσση έκδοση, όπου ο Ήλιος αναπαριστάται σαν μια κυρία, ενώ η Σελήνη σαν ένας κύριος, πράγμα που φαίνεται πολύ παράξενο στους ιταλούς, γάλλους και ισπανούς αναγνώστες, που έχουν συνηθίσει να θεωρούν τον Ήλιο άντρα και τη Σελήνη γυναίκα.

Προτείνω να υποβάλουμε σε έναν αγγλόφωνο την περιφημη *Μελαγχολία* του Dürrer και να τον ρωτήσουμε αν η γυναικεία μορφή που καταλαμβάνει τη σκηνή είναι η ίδια η Μελαγχολία ή μια μελαγχολική γυναίκα που συμβολίζει τη μελαγχολία. Πιστεύω ότι ένας άγγλος αναγνώστης θα έλεγε ότι πρόκειται για μια (μελαγχολική) γυναικεία μορφή που μετωνυμικά υποκαθιστά την αφηρημένη (και άφυλη) οντότητα που λέγεται Μελαγχολία. Ένας Ιταλός ή ένας Γερμανός θα έλεγαν ότι πρόκειται για την απεικόνιση της

Μελαγχολίας, μιας και τόσο το ιταλικό *melanconia* όσο και το γερμανικό *Melancholie* είναι γένους θηλυκού.

Πολλοί ιταλοί θεατές θα πρέπει να θυμούνται την ταινία *Η έβδομη σφραγίδα* του Ingmar Bergman, όπου εμφανίζεται ο Θάνατος (*la Morte*) και παίζει σκάκι με τον πρωταγωνιστή. Ωστόσο, δεν ήταν *la Morte*, αλλά *il Morte*. Αν επρόκειτο για ένα λεκτικό κείμενο, μεταφράζοντάς το στο εσωτερικό του ίδιου ηχητικού υλικού, το *Der Tod* (ή το σουηδικό αντίστοιχό του, *döden*, επίσης γένους αρσενικού)<sup>4</sup> θα μετατρέπονταν σε *la Morte* (ή σε *la Mort* στα γαλλικά ή σε *la Muerte* στα ισπανικά). Αντίθετα, όταν θέλησε να δείξει τον Θάνατο με εικόνες, ο Bergman (επηρεασμένος από λεκτικούς αυτοματισμούς) οδηγήθηκε στο να τον παρουσιάσει σαν άντρα, πράγμα που ξαφνιάζει κάθε ιταλό, γάλλο ή ισπανό θεατή, μαθημένο να σκέφτεται τον Θάνατο σαν ένα πλάσμα γένους θηλυκού. Το γεγονός ότι για τους ιταλούς, γάλλους και ισπανούς θεατές, αυτή η παράξενη και απροσδόκητη μορφή του Θανάτου ενισχύει την αίσθηση του φόβου που σαφώς το φιλικό κείμενο ήθελε να υποβάλει, είναι, θα έλεγα, μια «πρόσθετη αξία». Ο Bergman, δείχνοντας τον θάνατο με αντρικά χαρακτηριστικά, δεν ήθελε να διαταράξει τις συνηθισμένες συνυποδηλώσεις που καθορίζονται από τους γλωσσικούς αυτοματισμούς του προβλεπόμενου παραλήπτη (δεν ήθελε να τον καταπλήξει), ενώ για έναν Γάλλο, έναν Ιταλό ή έναν Ισπανό αναφορικά με την εικόνα (που χάρη στην παρασυνοωνυμία δεν μπορεί να μην

4. Παρότι στις βόρειες γλώσσες τα ουσιαστικά δεν διαθέτουν τόσο έντονα χαρακτηριστικά «φύλου», όπως στα ιταλικά, και για όλα τα αρσενικά ουσιαστικά που δεν καταδεικνύουν άτομα δεν χρησιμοποιείται η αρσενική προσωπική αντωνυμία *han*, αλλά η αντωνυμία για τα αντικείμενα ή ζώα αρσενικού γένους *den*, είναι φυσικό ότι ο Bergman «είδε» τον Θάνατο ως άντρα. Για το φύλο του Θανάτου βλ. Jakobson (1959, ιτ. μετ.: 60).

παραπέμπει σε μια πιθανή φραστική διατύπωσή της) συμβαίνει εντελώς το αντίθετο και έτσι προστίθεται ένα στοιχείο παραξενισμού. Φαντάζομαι πόσο άβολα θα πρέπει να ένιωσαν οι γέροι ισπανοί αναρχικοί που ορμούσαν στη μάχη φωνάζοντας *nina la muerte!* σαν καλοί *macho* πολεμιστές, με τη σκέψη ότι σμίγουν με ένα θηλυκό πλάσμα, μια ωραία και τρομερή αγαπημένη. Φαντάζομαι πόσο θα ταραχτήκαν αυτοί οι *macho* ανακαλύπτοντας ότι έπρεπε να σμιξουν γιορταστικά με έναν γέρο κύριο με το πρόσωπο παστωμένο φτιασίδα.

Αλλά αυτό ακριβώς δείχνει πώς η μετάλλαξη του υλικού προσθέτει νοήματα ή καθιστά βαρύνουσες κάποιες συνυποδηλώσεις που αρχικά δεν ήταν τέτοιες.

Μπορεί κάποιος να αντιτάξουν ότι κάθε κείμενο δημιουργεί στον Πρότυπο Αναγνώστη του επαγωγές και ότι δεν υπάρχει τίποτα το κακό αν, στο πέρασμα από υλικό σε υλικό, αυτές οι επαγωγές καταδειχτούν. Αλλά θα πρέπει να απαντήσουμε ότι, αν το πρωτότυπο κείμενο πρότεινε κάτι σαν άρρητο συμπέρασμα, κάνοντας αυτό το κάτι ρητό, *ερμηνεύουμε* το κείμενο, οδηγώντας το να «βγάλει στην επιφάνεια» κάτι που αρχικά σκόπευε να το κρατήσει συγκεκαλυμμένο.

Ούτε η μορφή ούτε η ουσία της λεκτικής έκφρασης μπορούν να *χαρτογραφηθούν* πάνω σε ένα άλλο υλικό. Στο πέρασμα από ένα ρηματικό ιδίωμα σε ένα, ας υποθέσουμε, οπτικό ιδίωμα, έρχονται αντιμέτωπες δύο μορφές έκφρασης, των οποίων οι «αντιστοιχίες» δεν μπορούν να καθοριστούν με τον ίδιο τρόπο που θα λέγαμε ότι ο ιταλικός διπλός επτασύλλαβος είναι μετρικά αντίστοιχος του γαλλικού αλεξανδρινού.

### 13.3. Μετασχηματισμοί μέσω σύμμειξης

Οι πιο συνηθισμένες περιπτώσεις προσαρμογών ή μετασχηματισμών είναι οι μετατροπές ενός μυθιστορήματος σε ταινία, ή μερικές φορές σε θεατρικό έργο, αλλά έχουμε και

περιπτώσεις προσαρμογών ενός μύθου σε μπαλέτο ή, όπως συμβαίνει στη *Φαντασία* του Walt Disney, κλασικής μουσικής για κινούμενα σχέδια. Είναι συχνές, έστω και αν διαπνέονται από εμπορικά κριτήρια, οι μετατροπές μιας ταινίας σε μυθιστόρημα. Οι παραλλαγές είναι πολλές, αλλά θα πρέπει να μιλάμε πάντα για προσαρμογή ή μετασχηματισμό, ακριβώς για να διακρίνουμε αυτές τις ερμηνείες από την καθεαυτή μετάφραση.

Η καθεαυτή μετάφραση μπορεί να γίνει είτε παρουσία του αρχικού κειμένου είτε εν απουσία του. Οι μεταφράσεις εν απουσία του αρχικού κειμένου είναι οι πιο συνηθισμένες (έτσι είναι κάθε ξένο μυθιστόρημα που διαβάζουμε μετά από τη μετατροπή του στη γλώσσα μας), αλλά υπάρχουν και οι μεταφράσεις παρουσία του πρωτότυπου κειμένου στην απέναντι σελίδα. Αυτή η εκδοτική επιλογή δεν αλλάζει το νόημα ή την αξία της μετάφρασης και, στην καλύτερη περίπτωση, το πρωτότυπο κείμενο εισάγει στοιχεία για την αξιολόγηση της μετάφρασης.

Διαφορετική είναι η περίπτωση των μετασχηματισμών. Λόγου χάρη, η προσαρμογή ενός μουσικού κομματιού σε μπαλέτο γίνεται με ταυτόχρονη παρουσία της μουσικής (κείμενο-πηγή) και χορογραφικής δράσης (κείμενο προορισμού), με τέτοιο τρόπο ώστε να αλληλοϋποστηρίζονται και ο χορός μόνος του, χωρίς τη στήριξη της μουσικής, δεν θα φαινόταν σαν προσαρμογή κανενός πράγματος. Από την άλλη μεριά, η μουσική μόνη της, χωρίς τον χορό, δεν θα ήταν μετάφραση, αλλά επανεκτέλεση του μουσικού κομματιού. Μια προσαρμογή σε μπαλέτο του *Πένθιμου Εμβατηρίου* του Chopin (από τη *Σονάτα σε σι μπεμόλ μινόρε, έργο 35*) ασφαλώς θα μας έδειχνε πράγματα που θα ήταν παράτολμο να αποδώσουμε στον μουσικό και που ανήκουν στα συμπεράσματα που αντλεί ο χορογράφος.

Κανείς δεν αρνείται ότι αυτές οι ερμηνείες χρησιμεύουν και για να μας κάνουν να εκτιμήσουμε καλύτερα το έργο-πη-

γή. Μες στην ποικιλία των πιθανών λύσεων, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για περιπτώσεις *ερμηνείας μέσω σύμμιξης*.

Ας δούμε μερικές από τις διεργασίες που έκανε ο Walt Disney στη *Φαντασία*. Ορισμένες έμοιαζαν ανέκαθεν Kitsch και έβλεπαν πασίγνωστες συνθέσεις σαν καθαρά περιγραφικές και μάλιστα σύμφωνα με το πιο διαδεδομένο λαϊκό ιδίωμα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το να εννοήσεις την *Ποιμενική* του Beethoven σαν μια ιστοριούλα με μονόκερους που χοροπηδούν στα ανθισμένα λιβάδια και με ατμοσφαιρικά καπρίτσια θα έκανε ακόμα και τον Hanslick να ανατριχιάσει. Κι όμως η σύμμιξη του Disney φιλοδοξεί να ερμηνεύσει εκείνον τον στρυφνό τίτλο *Ποιμενική*, που φέρει η σύνθεση επάνω της σαν ετικέτα, και που αναμφίβολα οδηγεί πολλούς ακροατές της να την ερμηνεύσουν περιγραφικά. Κατά παρόμοιο τρόπο το να προσαρμόσεις (όπως κάνει ο Disney) την *Ιεροτελεστία της άνοιξης*, βλέποντάς τη σαν την ιστορία της γης και την πορεία των δεινοσαύρων, που είναι καταδικασμένοι στην εξαφάνιση, είναι μια ερμηνεία αρκετά συζητήσιμη. Ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι με τη *σύμμιξη* της πηγής ο Disney προτείνει μια «βάρβαρη» ανάγνωση της σύνθεσης του Stravinsky και ο καθένας πρόθυμα θα ομολογούσε ότι ο τρόπος με τον οποίο προσαρμόζεται η *Ιεροτελεστία* είναι πιο θεμιτός από ό,τι μια προσαρμογή που θα έντυνε τη μουσική της *Ιεροτελεστίας* με τους μονόκερους της *Ποιμενικής* (ή τη μουσική του Beethoven με τους τελλούρειους κατακλυσμούς της *Ιεροτελεστίας*).

Οι Cano και Cremonini (1990, III) επισήμαναν ότι ο τρόπος προσαρμογής του *Καρνοθραύστη* του Čajkovskij, ερμηνεύοντας ρυθμούς, χροιές και μουσικές φράσεις μέσα από ιστορίες με φύλλα, γιρλάντες λουλουδιών, ξωτικά, σταλαγματιές δροσιάς, παρότι χειρίζεται την πηγή με στοιχεία που ασφαλώς δεν μπορούν να αποδοθούν στις προθέσεις του αρχικού κειμένου (όσο κι αν ήθελε να ήταν περιγραφικό), κατά κάποιον τρόπο εφιστά την προσοχή στις πραγματικές

μουσικές αξίες και επομένως μας οδηγεί στο να εκτιμήσουμε καλύτερα τις χροιές, τους ρυθμούς και τις μελωδικές σπειρές της σύνθεσης. Όπως ισχύει και για όλες τις ερμηνείες, αυτή η προσαρμογή αποτελεί θέμα συζήτησης, αλλά συχνά το ίδιο είναι και οι κινήσεις του διευθυντή ορχήστρας, που κουνά τα χέρια και τα μπράτσα του με έμφαση και άλλοτε σιγοτραγουδά, ξεφυσά ή γρυλίζει, για να κάνει τους μουσικούς να συλλάβουν τον τρόπο, κατά τον οποίο θα έπρεπε να ερμηνευτεί η σύνθεση *σύμφωνα με τη δική του ερμηνεία*. Οι κινήσεις του μαέστρου είναι μια ερμηνεία της παρτιτούρας. Κανείς δεν θα τολμούσε να πει ότι είναι μια μετάφραση με την ίδια έννοια που είναι η μεταγραφή από τις *Σουίτες για βιολοντσέλο σόλο σε Σουίτες για φλάουτο ντρίτο κοντράλτο*.

#### 13.4. Δείχνοντας το ανείπωτο

Ο Steiner (1975: 14) διατυπώνει σκέψεις πάνω στη μετάφραση ενός πίνακα του Ingres σε ποίημα από τον Dante Gabriele Rossetti και βγάζει το συμπέρασμα ότι οι παραλλαγές του «νοήματος» που συνεπάγεται δείχνουν ότι ο αρχικός πίνακας θεωρήθηκε απλώς μια πρόφαση<sup>5</sup>. Τι θα συνέβαινε αν σε έναν υποθετικό κι επιστημονικής φαντασίας διεθνή διαγωνισμό οι *Γάτες* του Baudelaire μεταφράζονταν σε ελαιογραφίες από τον Giotto, τον Tiziano, τον Picasso και τον Andy Warhol (και θα έβαζα και τον Lorenzo Lotto, που σε έναν *Ευαγγελισμό* του ζωγράφισε έναν υπέροχο γάτο να διασχίζει το δωμάτιο); Κι αν «μεταφραζόταν» σε ταπισερί, σε κινούμενα σχέδια, σε ανάγλυφο, σε γλυπτό από αμυγδαλόψιχα; Περνώντας σε ένα εντελώς «διαφορετικό» σημειωτικό σύστημα σε σχέση με αυτά των φυσικών γλωσ-

5. Για αυτό το θέμα, πάντα στον Steiner (1975), βλ. κεφάλαιο VI.

σών, ο ερμηνευτής θα πρέπει να αποφασίσει αν οι *savants austères* κάθονται σε μια ευρύχωρη και παγωμένη βιβλιοθήκη, σε ένα στενόχωρο δωματιάκι σαν τον φιλόσοφο του Rembrandt ή μπροστά σε ένα αναλόγιο σαν τον Άγιο Γερόλαμο, και αν ο γάτος πρέπει να είναι στα πόδια του, όπως στον Πατέρα Μεταφραστή των Ιερών Γραφών, και θα πρέπει ακόμα να αποφασίσει αν οι σοφοί φορούν μακριά πανωφόρια, σαν τον Έρασμο του Holbein, ή στενές ρεντιγκότες, αν η αυστηρότητά τους πρέπει να δειχτεί με μακριές λευκές γενειάδες ή γυαλιά με πενς-νε.

Ο Caprettini (2000: 136) αναλύει τη φιλμική μεταγραφή (που οφείλεται στην Jane Campion) του *Πορτρέτου μιας κυρίας* του Henry James. Παρακολουθεί όλες τις παραλλαγές του βιβλίου που προφανώς καθιστούν την ταινία μια ανάπλαση ή μια εκ νέου ανάγνωση του λογοτεχνικού έργου, και ενδιαφέρεται για το πώς αυτές οι αλλαγές διατηρούν με κάποιο τρόπο ορισμένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του έργου. Αλλά θα ήθελα να σταθώ στο γεγονός ότι το λογοτεχνικό κείμενο λέει για την Ιζαμπέλ: *She was better worth looking at than most works of art*. Δεν πιστεύω ότι ο James ήθελε ανοιχτά να πει ότι ήταν προτιμότερο να κοιτάς και να ποθείς την πολυπόθητη Ιζαμπέλ απ' ό,τι να χάνεις τον χρόνο σου σε ένα μουσείο: ασφαλώς ήθελε να πει ότι η ηρωίδα αυτή διέθετε τη γοητεία μερικών έργων τέχνης και, υποθέτω, πολλών καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων της γυναικείας καλλονής.

Παραμένοντας στον James, είμαι ελεύθερος να φαντάζομαι την Ιζαμπέλ σαν την Άνοιξη του Botticelli, σαν τη Φορναρίνα, σαν μια Βεατρίκη προραφαηλτικού στυλ, και τέλος (*de gustibus...*) σαν μία δεσποινίδα της Αβινιόν. Ο καθένας μπορεί να αναπτύξει την πρόταση του James σύμφωνα με το ιδανικό του, τόσο για τη γυναικεία ομορφιά όσο και για την τέχνη. Αντίθετα, στην ταινία την Ιζαμπέλ υπο-

δύεται η Nicole Kidman. Τρέφω τον μεγαλύτερο θαύμα για αυτή την ηθοποιό, την οποία θεωρώ αναμφισβήτητης νέμορφη, αλλά πιστεύω ότι η ταινία θα φαινόταν διαφορετική αν η Ιζαμπέλ είχε το πρόσωπο της Greta Garbo ή το αλά Rubens παρουσιαστικό της Mae West. Επομένως, η σκηνοθέτιδα διάλεξε αντί για μένα.

Μια μετάφραση δεν πρέπει να λέει περισσότερα από όσα λέει το πρωτότυπο, ή μάλλον πρέπει να διατηρεί τις ίδιες επιφυλάξεις με το κείμενο-πηγή<sup>6</sup>.

Είναι σε πολλούς γνωστό ότι ο Melville στο *Moby Dick* δεν λέει ποτέ ποιο πόδι λείπει από τον καπετάνιο Αχάμπ. Μπορούμε να συζητήσουμε αν αυτή η λεπτομέρεια είναι σημαντική προκειμένου να επιταθεί η αύρα μυστηρίου και ασάφειας που περιβάλλει αυτή την ανησυχητική μορφή, αλλά, αν ο Melville στάθηκε επιφυλακτικός, είχε ίσως τους λόγους του και πρέπει να τους σεβαστούμε. Όταν ο John Huston «μετέφρασε» το μυθιστόρημα σε ταινία, δεν μπορούσε παρά να επιλέξει, και αποφάσισε ότι λείπει το αριστερό πόδι του Gregory Peck. Ο Melville μπορούσε να το αποσιωπήσει, ο Huston όχι. Έτσι η ταινία, όσον αφορά αυτή την αποκάλυψη και το τι μπορεί να αξίζει, μας λέει κάτι περισσότερο από το μυθιστόρημα.

Στο κεφάλαιο 10 των *Promessi sposi*, αφού πια ειπώθηκαν πολλά για την αποπλάνηση της Μοναχής της Μόντσα από τον επίβουλο Ετζίντιο, ο Manzoni, με μια ιδιαίτερη αιδημοσύνη, δείχνει την κατάπτωση της θεοσεβούμενης, με μία πολύ σύντομη φράση: *La sventurata rispose*. Στη συνέχεια, το μυθιστόρημα μιλά για την αλλαγή στη συμπεριφορά της Κυ-

6. Ο Vinçon (2000: 157 κ.ε.) παραπέμπει σε ενδιαφέρουσες σκέψεις σχετικά με το ανείπωτο στη *Fenomenologia dell'opera letteraria* του Ingarden και στο *Story and discourse* του Chatman. Για μια ευρύτερη εξέταση του άρρητου βλ. Bertucelli Papi (2000).

ρίας και για την κατρακύλα της προς μία εγκληματική διαγωγή. Αλλά το τι συνέβη ανάμεσα στη στιγμή της απάντησης και το μετά αποσιωπάται. Ο συγγραφέας μάς προειδοποιεί ότι η μοναχική υπέκυψε, και η βαρύτητα αυτής της πράξης καταδεικνύεται από εκείνο το *sventurata* που αντιπροσωπεύει ταυτόχρονα μια αυστηρή ηθική κρίση και μια κίνηση ανθρωπίνης συμπόνιας. Απαιτείται η συνεργασία του αναγνώστη που καλείται να «κάνει να μιλήσει» εκείνη η σιωπή για να γίνει έναυσμα πολλαπλών συμπερασμάτων.

Ας επισημάνουμε ότι η δύναμη της φράσης δεν έγκειται αποκλειστικά στην εικονικότητά της, αλλά και στον ρυθμό της. Είναι ένα διπλός δάκτυλος που ακολουθείται από έναν σπονδαίο (ή τροχαίο, μιας και *ultima syllaba non curatur*): — υ υ, — υ υ, — . Λοιπόν, η γαλλική μετάφραση του Yves Branca λέει *L'infortunée repondit* και μαζί με τις σημειωτικές αξίες διατηρεί και μια μετρικά παρόμοια λύση. Η αγγλική μετάφραση του Bruce Penman λέει *The poor wretch answered him*. Από δύο γερμανικές μεταφράσεις, η μία του Ernst Wiegand Junker λέει *Die Unselige antwortete*, ενώ η άλλη του Burkhard Kroeber *Die Unglückselige antwortete*. Μου φαίνεται ότι σεβάστηκαν, μαζί με τις σημειωτικές αξίες, και κάποιον ρυθμό. Όπως και να 'χει, σε αυτές τις περιπτώσεις διασώθηκε η επιφυλακτικότητα.

Τι θα συνέβαινε αν αυτή η σελίδα έπρεπε να μεταφραστεί σε ταινία — ή μάλλον, τι συνέβη, μιας και το μυθιστόρημα του Manzoni έχει διάφορες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές εκδοχές<sup>7</sup>. Όσο σεμνός κι αν ήταν ο σκηνοθέτης, αναγκάστηκε σε διάφορες περιπτώσεις να μας δείξει κάτι περισσότερο από ό,τι το λεκτικό κείμενο. Ανάμεσα στον Ετζίντιο που της απευθύνει για πρώτη φορά τον λόγο και τα

7. Βλ. την ανάλυση των εικαστικών μεταφορών της μορφής της Μοναχής στο Calabrese (1989). Για τις οπτικές μεταφορές του μυθιστορηματος βλ. ακόμα Casetti (1989) και Bettetini *et al.* (1990).

επακόλουθα εγκλήματα της Κυρίας, η απάντηση αυτή έπρεπε να καταδειχτεί μέσα από ορισμένες πράξεις, έστω και όταν υποβάλλονταν απλώς από μία κίνηση, ένα χαμόγελο, μια λάμψη των ματιών, ένα ρίγος — αν όχι από κάτι περισσότερο. Εν πάση περιπτώσει, είδαμε κάτι περισσότερο από την απάντηση, την οποία το λεκτικό κείμενο άφηγε ακαθόριστο. Μέσα από το νεφέλωμα των πιθανών παθιασμένων πράξεων της γυναίκας, μοιραία επιλέχτηκε μία σαν πιο κατάλληλη, ενώ ο Manzoni προφανώς ήθελε να αφήσει στον αναγνώστη το ακατάλυτο δικαίωμα να κάνει μια επιλογή, ή να μην κάνει καμία, όπως του υπέβαλλε η ανθρωπιά του.

Ας υποθέσουμε ότι υπάρχει ένα μυθιστόρημα που μας μιλά για δύο φίλους που, στα χρόνια του Τρόμου, καταλήγουν και οι δύο στην γκιλοτίνα. Ο ένας επειδή είναι ένας νομοταγής Βανδεανός, ο άλλος επειδή είναι φίλος του Ροβεσπιέρου, που βρίσκεται πια σε δυσμένεια. Το μυθιστόρημα μάς λέει και για τους δύο ότι πάνε στον θάνατο με απαθή όψη, αλλά μέσα από κάποιες επιφυλάξεις και υπολογισμένους υπαινιγμούς μας δημιουργεί αβεβαιότητα σχετικά με το αν, ανεβαίνοντας στο ικρίωμα, μετανιώνουν ή όχι για το παρελθόν τους. Αυτό που θέλει να μας μεταδώσει το μυθιστόρημα είναι αυτό το κλίμα αβεβαιότητας και σαστισμάρας, στο οποίο ζούσαν όλοι εκείνο το τρομερό '93.

Ας μεταφέρουμε τώρα τη σκηνή σε φιλμ. Ας παραδεχτούμε ότι μπορούμε να αποδώσουμε την απάθεια των δύο καταδίκων και ότι τα πρόσωπά τους δεν προδίδουν κανένα συναίσθημα, ούτε τύψεις ούτε περηφάνια. Αλλά εκεί που το μυθιστόρημα δεν μας έλεγε πώς ήταν ντυμένοι αυτοί οι δύο, η ταινία πρέπει να μας δείξει την αμφίεσή τους. Ο νομοταγής θα φορά τις *culottes* και το σακάκι που χαρακτηρίζαν την κάστα του, επιβεβαιώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις αξίες στις οποίες είχε πιστέψει; Ο ιακωβίνος θα παρουσιαστεί τολμηρά χωρίς πουκάμισο; Θα αντιστρέψουν

(πράγμα μάλλον απίθανο, αλλά όχι κι αδύνατο) τους ρόλους, ώστε ο Ιακωβίνος να ξαναβρεί την περηφάνια του αριστοκράτη με τις *culottes*, ενώ ο Βανδεανός να εγκαταλείψει κάθε ταυτότητα; Θα είναι κι οι δύο ντυμένοι με τον ίδιο τρόπο, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι τώρα πια είναι (και νιώθουν) ίσοι, θύματα της ίδιας κωμωδίας;

Όπως βλέπετε, περνώντας σε άλλο υλικό, είμαστε αναγκασμένοι να επιβάλουμε στον θεατή της ταινίας μια ερμηνεία, σε σύγκριση με την οποία ο αναγνώστης του βιβλίου ήταν πολύ πιο ελεύθερος. Τίποτα δεν αποκλείει το γεγονός η ταινία, χρησιμοποιώντας τα δικά της μέσα, να ανακτήσει την ασάφεια του βιβλίου πριν ή μετά από αυτή τη σκηνή, και μάλιστα σε σημεία όπου το μυθιστόρημα ήταν πιο σαφές. Αλλά αυτό προϋποθέτει μια σύμμειξη που θα ήταν παράτολμο να τη χαρακτηρίσουμε μετάφραση.

Ας επιστρέψουμε σε μια προσωπική εμπειρία. Όταν έγραφα το *Όνομα του ρόδου*, που διαδραματίζεται σε ένα μεσαιωνικό αβαείο, περιέγραφα νυχτερινές σκηνές, σκηνές σε εσωτερικούς χώρους και σκηνές σε εξωτερικούς χώρους. Δεν προδιέγραφα έναν γενικό χρωματικό τόνο για ολόκληρη την ιστορία, αλλά, όταν ο σκηνοθέτης μου ζήτησε τη γνώμη μου για αυτό το θέμα, του είπα ότι ο Μεσαίωνας αναπαρίστατο, κυρίως στις μικρογραφίες του, με χρώματα έντονα και ζωηρά, ή μάλλον με ελάχιστες αποχρώσεις, όπου κυριαρχούσαν το φως και η διαύγεια. Δεν μπορώ να θυμηθώ αν γράφοντας σκεφτόμουν αυτά τα χρώματα και ομολογώ ότι ο αναγνώστης μπορούσε να χρωματίσει ορισμένες σκηνές κατά τα γούστα του — ο κάθε αναγνώστης θα ανέπλαθε με τη φαντασία του το δικό του μεσαιωνικό περιβάλλον. Όταν είδα την ταινία, η πρώτη μου αντίδραση ήταν ότι ο Μεσαίωνας εκείνος θύμιζε Caravaggio και επομένως 17ο αιώνα, με ελάχιστες αντανάκλασεις θερμού φωτός πάνω σε σκούρο φόντο. Μέσα μου έκλαψα για αυτή την αισθητή παρεξήγηση της *intentio operis*. Μόνον αργότερα, όταν το κα-

λοσκέφτηκα, κατάλαβα ότι ο σκηνοθέτης συμπεριφέρθηκε σύμφωνα με τη φύση. Αν η σκηνή διαδραματιζόταν σε κλειστό χώρο, φωτισμένο από έναν δαυλό ή μια λάμπα, το αποτέλεσμα δεν μπορεί παρά να θυμίζει Caravaggio, και το λιγότερο φως που πέφτει στα πρόσωπα φέρνει στον νου περισσότερο τον George de la Tour παρά το *Les très riches heures du duc de Berry* ή τις μινιατούρες του Ottone. Ίσως ο Μεσαίωνας να αναπαρίστατο με φωτεινά και κραυγαλέα χρώματα, αλλά στην πραγματικότητα, και για το μεγαλύτερο μέρος της μέρας, φαινόταν με μπαρόκ κιαροσκούρα. Δεν υπήρχε έδαφος για αντιρρήσεις, διότι η ταινία έπρεπε να πάρει μιαν απόφαση, εκεί που το μυθιστόρημα δεν έπαιρνε. Στο μυθιστόρημα η λάμπα ήταν *flatus vocis*, η ένταση του φωτός ήταν κάτι που επαφιόταν στη φαντασία του αναγνώστη: στην ταινία η λάμπα γινόταν φωτεινό υλικό και εξέφραζε ακριβώς αυτή την ένταση του φωτός.

Παίρνοντας αυτή την απόφαση, ο σκηνοθέτης προτίμησε μια «ρεαλιστική» ανάγνωση, παραμερίζοντας άλλες πιθανότητες (θα μπορούσε να αντιπαραθέσει μια εραλδική ερμηνεία στη ρεαλιστική θεώρηση, όπως έκανε ο Olivier στη μάχη του σαν Κρισπίνο και Κρισπινιάνο του *Ερρίκου του Ε΄*). Στο πέρασμα από υλικό σε υλικό η ερμηνεία περνάει από τη μεσολάβηση του διασκευαστή και δεν αφήνεται στο έλεος του παραλήπτη.

### 13.5. Μη δείχνοντας το ειπωμένο

Με την αλλαγή του υλικού δεν κινδυνεύουμε μόνο να πούμε περισσότερα από ό,τι το πρωτότυπο. Κινδυνεύουμε και να πούμε λιγότερα. Θα ήθελα να παραθέσω ένα πασίγνωστο κείμενο που ασφαλώς δεν σκοπεύει να περιγράψει κάτι κοινό, αλλά το περιγράφει περίφημα. Μιλώ για το τέταρτο κεφάλαιο της *Αποκάλυψης*:

Και ιδού θρόνος στον ουρανό, και πάνω στο θρόνο ένας που κάθονταν, και ο καθισμένος έλαμπε σα να 'βλεπες το λίθο ίαση και το σάρδιο και το ουρανοδοξάρι τριγύρω στο θρόνο σαν σμαράγδι. Και κύκλο απ' το θρόνο θρόνοι εικοσιτέσσερεις, και κάθονταν στους θρόνους εικοσιτέσσερεις πρεσβύτεροι ντυμένοι στα λευκά, και στα κεφάλια τους χρυσά στεφάνια. Κι από το θρόνο βγαίνουν αστραπές και φωνές και βροντές, κι επτά λαμπάδες φωτιά καίγονται μπροστά στο θρόνο, που είναι τα επτά Πνεύματα του Θεού· κι εμπρός στο θρόνο ωσαν θάλασσα από γυαλί όμοια με κρύσταλλο· και στη μέση από το θρόνο και κύκλο από το θρόνο τέσσερα ζώα γέματα μάτια εμπρός και πίσω<sup>8</sup>.

Αυτή κι αν είναι υποτύπωση! Θα παρατηρήσετε ότι η περιγραφή δεν περιγράφει τα πάντα, στέκεται μόνο στα βασικά σημεία, οι πρεσβύτεροι χαρακτηρίζονται μόνο από τα στεφάνια και τα λευκά ρούχα τους και όχι από τις γενειάδες ή τα μάτια τους. Αλλά αυτό που θέλει να δείξει εμφανώς είναι μια κίνηση που η Βουλγκάτα αποδίδει σαν μια περιστροφή *super thronum et circa thronum*. Στο σημείο αυτό παθαίνουν κρίση οι πρώτοι εικαστικοί ερμηνευτές της *Αποκάλυψης*, δηλαδή οι μοζάραβες μικρογράφοι (εικονογράφοι εκείνων των υπέροχων σχολίων στο βιβλίο του Ιωάννη, τα οποία είναι γνωστά ως *Beati*). Πιστοί στο κείμενο της Βουλγκάτα, που ήταν το μόνο που γνώριζαν, οι μικρογράφοι δεν ξέρουν πώς να αποδώσουν αυτά τα τέσσερα Ζώα, που είναι ταυτόχρονα στη μέση από τον θρόνο και γύρω από τον θρόνο.

Κι αυτό συνέβαινε επειδή οι μικρογράφοι, μεγαλωμένοι με την ελληνοχριστιανική παράδοση, νόμιζαν ότι ο προφήτης «έβλεπε» κάτι παρόμοιο με αγάλματα ή ζωγραφιές. Αλλά, αν η ελληνική φαντασία ήταν οπτική, η εβραϊκή ήταν κυρίως ακουστική. Ο Θεός εμφανίζεται στην αρχή της *Γένεσης*

8. Η *Αποκάλυψη του Ιωάννη*, μεταγραφή Γιώργος Σεφέρης, εκδ. Ίκαρος, 1975 (σ.τ.μ.).

σαν φωνή, και σαν φωνή εμφανίζεται και στον Μωσή (δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η εβραϊκή κουλτούρα προτιμά το κείμενο, προφορικό και γραπτό, έναντι της εικόνας, όπως αντίθετα ίσχυε για την ελληνική).

Οι μοζάραβες μικρογράφοι ήξεραν και την πηγή του Ιωάννη, που ήταν το όραμα του Ιεζεκιήλ:

Και είδον και ιδού πνεύμα εξαίρον ήρχετο από βορρά, και νεφέλη μεγάλη εν αυτώ, και φέγγος κύκλω αυτού και πυρ εξαστράπτων, και εν τω μέσω αυτού ως όρασις ηλέκτρου εν μέσω του πυρός και φέγγος εν αυτώ. Και εν τω μέσω ως ομοίωμα τεσσάρων ζώων, και αύτη η όρασις αυτών· ομοίωμα ανθρώπου επ' αυτοίς, και τέσσαρα πρόσωπα τω ενί, και τέσσαρες πτέρυγες τω ενί. Και τα σκέλη αυτών ορθά, και περωτοί οι πόδες αυτών, και σπινθήρες ως εξαστράπων χαλκός. Και ελαφραί αι πτέρυγες αυτών. Και χειρ ανθρώπου υποκάτωθεν των πτερέγων αυτών επί τα τέσσαρα μέρη αυτών· και τα πρόσωπα αυτών των τεσσάρων ουκ επεστρέφοντο εν τω βαδίζειν αυτά, έκαστον απέναντι του προσώπου αυτών επορεύοντο. (*Ιεζεκιήλ*, Α', 4-9)

Και είδον και ιδού τροχός εις επί της γης εχόμενος των ζώων τοις τέσσαρσι· και το είδος των τροχών ως είδος θαρσείς, και ομοίωμα εν τοις τέσσαρσι, και το έργον αυτών ην καθώς... είη τροχός εν τροχώ. Επί τα τέσσαρα μέρη αυτών επορεύοντο... (Α', 15-17) Και εν τω πορεύεσθαι τα ζώα επορεύοντο οι τροχοί εχόμενοι αυτών... (Α', 19) Και ιδού φωνή υπεράνωθεν του στερεώματος του όντος υπέρ κεφαλής αυτών. Ως όρασις λίθου σαπφείρου ομοίωμα θρόνου... (Α', 25-26)

Αντιλαμβανόμαστε ότι, σε αντίθεση με την περιγραφή του Ιωάννη, εδώ υπονοείται η κίνηση των τεσσάρων Ζώων, που δεν είναι ποτέ στον ίδιο τόπο, καθώς και η πολλαπλότητα των τροχών, που άλλοτε είναι ομόκεντροι και άλλοτε όχι. Και αντιλαμβανόμαστε ότι, σαν κάθε όραμα που σέβεται τον εαυτό του, έχουμε εδώ μια κινηματογραφική εικόνα,



όπου δεν περιγράφεται κάτι σταθερό μια για πάντα, σαν τον Απόλλωνα του Μπελβεντέρε ή την Αφροδίτη της Μήλου, αλλά είναι μια ονειρική σεκάνς, όπου τα πράγματα διαρκώς μεταμορφώνονται.

Ο Ιωάννης (και ο Ιεζεκιήλ πριν από αυτόν) δεν περιγράφει πίνακες (ή αγάλματα), αλλά όνειρα ή, αν θέλουμε, ταινίες (που είναι κάτι που ονειρευόμαστε με ανοιχτά τα μάτια ή οράματα για λαϊκούς). Σε ένα όραμα κινηματογραφικής φύσης, τα Ζώα μπορούν να περιστρέφονται και να εμφανίζονται, άλλοτε πάνω και μπροστά, άλλοτε γύρω από τον θρόνο. Αλλά ο μοζάραβας μικρογράφος (κληρονόμος, έστω και εν αγνοία του, της ελληνικής κουλτούρας, όπου το θείο εμφανίζεται σαν Ιδέα, και επομένως συγκεκριμένη μορφή μέσα στην υπέρτατη ακινησία της) δεν μπορούσε να «μεταφράσει» οπτικά το κείμενο-πηγή.

Το κατάφερε, αν και όχι απόλυτα, ο μικρογράφος της *Αποκάλυψης του Σαν Σεβέρο*, όπου τα Ζώα βρίσκονται σε διαφορετικές αποστάσεις από τον θρόνο και ένα από αυτά κάνει να τον διασχίσει. Αν και παγωμένη σε στιγμιότυπο, σαν μια φωτογραφία και όχι μια ταινία, η εικόνα προσπαθεί να αποδώσει την ιδέα μιας σπειροειδούς κίνησης.

Εντέλει, όμως, δεν ήταν αρκετό. Ο Sol Worth είπε κάποτε ότι *pictures can't say ain't* — δηλαδή οι εικόνες δεν μπορούν να επιβεβαιώσουν το ότι δεν είναι κάτι, ενώ ο Magritte για να πει ότι μια ζωγραφισμένη πίπα δεν είναι πίπα, αναγκάστηκε να το γράψει. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι εικόνες δεν μπορούν καν να πουν *εγώ κινούμαι σπειροειδώς*. Ή, μάλλον, ένας φουτουριστής ζωγράφος ίσως και να μπορούσε, αλλά οι μεσαιωνικοί μικρογράφοι όχι. Αλλάζοντας το υλικό και περνώντας από την αφήγηση μιας ταινίας σε μια μινιατούρα με παγωμένη εικόνα έχαναν κάτι. Ασφαλώς (κι εδώ δεν χωράει αμφιβολία) προσάρμοσαν λαμπρά τα εβραϊκά κείμενα, αλλά δεν τα μετέφρασαν.

### 13.6. Απομονώνοντας ένα επίπεδο του κειμένου-πηγή

Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι πολλοί μετασχηματισμοί είναι μεταφράσεις, υπό την έννοια ότι απομονώνουν μόνον ένα από τα επίπεδα του κειμένου-πηγή — και έτσι στοιχηματίζουν ότι αυτό το επίπεδο είναι το μόνο που πράγματι μετράει, προκειμένου να αποδοθεί το νόημα του πρωτότυπου έργου.

Το πιο συνηθισμένο παράδειγμα είναι αυτό μιας ταινίας που απομονώνει, από ένα πολυσύνθετο μυθιστόρημα που εμπλέκει ιδεολογικές αξίες, ιστορικά φαινόμενα, φιλοσοφικά προβλήματα, μονάχα το επίπεδο της καθαρής πλοκής (κι ίσως ούτε καν της πλοκής, αλλά απλώς του μύθου), παραμερίζοντας τα υπόλοιπα, τα οποία ο σκηνοθέτης κρίνει ότι είναι επουσιώδη ή ότι αναπαριστώνται δύσκολα. Σαν να «μεταφράζεται» σε ταινία το *Recherche*, συνυπολογίζοντας τις ιστορίες του Σουάν, της Οντέτ, της Αλμπερτίν, του Σαρλύ ή του Σαιντ-Λουπ και παραβλέποντας τους στοχασμούς του Proust για τη μνήμη. Ή η ίδια ταινία μπορεί να προσπαθεί να αποδώσει με άλλο υλικό την αίσθηση των παθών του κειμένου-πηγή, ίσως σε βάρος της κυριολεκτικής πιστότητας απέναντι στην ιστορία. Να προσπαθεί να αποδώσει τα δεινά του Αφηγητή της προουσιακής *Recherche*, όταν στην αρχή περιμένει το βραδινό φιλί από τη μαμά του, οι εσωτερικές κινήσεις να αποδίδονται με τις εκφράσεις του προσώπου (ή σχεδόν ονειρικές παρεμβολές της μητρικής φιγούρας, που αντίθετα στο κείμενο αποτελεί αντικείμενο πόθου, χωρίς να φαίνεται ποτέ). Κατά την έννοια αυτή, μία προσαρμογή θα ήταν παρόμοια με μορφές ποιητικής μετάφρασης, όπου, για να διατηρηθεί, λόγου χάρη, το μετρικό σχήμα ή η ομοιοκαταληξία, είμαστε διατεθειμένοι να παραβλέψουμε άλλες απόψεις. Αλλά, όταν ένα ποιητής μεταφράζει έναν άλλο ποιητή, όλοι είμαστε διατεθειμένοι να παραδεχτούμε ότι, αν ο μεταφραστής πατήσει το γκάτσι της

άμιλλας σε βάρος της κυριολεκτικής πιστότητας, έχουμε μια διασκευή — που είναι, στο εσωτερικό του ίδιου υλικού έκφρασης, η πλησιέστερη προς την προσαρμογή ή τον μετασχηματισμό διεργασία.

Ας υποθέσουμε ότι κατά την προσαρμογή απομονώνονται ορισμένα επίπεδα, τα οποία κρίνονται θεμελιώδη, και προσπαθούμε να «μεταφράσουμε» πάνω σε αυτά. Αλλά η απομόνωση ορισμένων μόνον επιπέδων σημαίνει ακριβώς ότι επιβάλλουμε τη δική μας ερμηνεία πάνω στο κείμενο-πηγή. Ο Fabbri (2000), αναφέροντας τον Deleuze, υπενθυμίζει ότι ο Bacon στους πίνακές του απεικονίζει συστήματα δυνάμεων σε ένταση, και προσθέτει ότι είναι εύκολο να σκεφτούμε μια μουσική μετάφρασή τους, όπου θα υπάρχει μια διάσταση έντασης. Συμφωνώ. Όμως, στον Bacon, υπάρχουν ανθρώπινες μορφές, που προφανώς δεν μπορούν να αναπαρασταθούν σε μια μουσική μετάφραση. Επομένως, έχουμε μια λεγόμενη μετάφραση που επιλέγει ένα μόνον επίπεδο της εκφραστικής ουσίας και, με αυτόν τον τρόπο, μας μεταδίδει ένα διαφορετικό περιεχόμενο. Στο επεισόδιο με τα Αγαλματάκια, που ανέφερα στην αρχή του κεφαλαίου, η απόδοση του οπτικού ρυθμού του Picasso καθιστούσε παραβλέψιμο το γεγονός ότι οι δεσποινίδες δεν ήταν τρεις αλλά πέντε. Μία μετάφραση του *Noterelle di uno dei mille* του Abba, που αποδίδει το γαριβαλδίνικο πνεύμα αυτού του χρονικού, αλλά μειώνει σε πεντακόσιους τους τολμηρούς που ξεκίνησαν από το Κουάρτο, δεν θα την ονομάζαμε μετάφραση. Ίσως από μια «αφ' υψηλού» άποψη να μη μετράει, αλλά από την άποψη της κοινής λογικής οι Χίλιοι πρέπει να είναι χίλιοι.

Αυτός που, μεταφράζοντας το *Promessi sposi* σε ταινία, θελήσει να μείνει πιστός μόνο στην αλληλουχία των γεγονότων, αφήνοντας κατά μέρος τις ειρωνικο-ηθικές παρατηρήσεις, που παίζουν τόσο μεγάλο ρόλο στο έργο του Manzoni, θα αποφάσιζε ότι η αλληλουχία των γεγονότων

κυριαρχεί επί των ηθικών προθέσεων και, επιπλέον, επί της πρόθεσης να διαφανούν οι ηθικές προθέσεις μέσα από τις πολυάριθμες «παρεμβάσεις» του αφηγητή. Μια μετάφραση καθεαυτή (από μια γλώσσα σε μιαν άλλη) θα έπρεπε αντίθετα να διασώσει με οποιοδήποτε κόστος τα δύο επίπεδα και να αφήσει ελεύθερο τον αναγνώστη να σκεφτεί (ας υποθέσουμε) ότι αυτό που κυριαρχεί είναι το ηθικό επίπεδο — σε σημείο ώστε να ισχυριστεί ότι το αποτέλεσμα του μυθιστορημάτων δεν θα άλλαζε, ακόμα κι αν ο ντον Ροντρίγκο πέθαινε πέφτοντας από το άλογο, κι όχι από πανούκλα, και, τέλος, ακόμα κι αν μεταστρεφόταν ο ντον Ροντρίγκο, κι όχι ο Ακατονόμαστος, που αντίθετα θα πέθαινε αμετανόητος στο λοιμοκαθατήριο.

Η προσαρμογή αποτελεί πάντα μια λήψη κριτικής θέσης — έστω και μη συνειδητά, έστω κι αν οφείλεται περισσότερο σε αδεξιότητα παρά σε μια συνειδητή ερμηνευτική επιλογή. Φυσικά, ακόμα και μια καθεαυτή μετάφραση συνεπάγεται, μαζί με την ερμηνεία, και μια κριτική θέση. Το είδαμε, οι μεταφραστές που σεβάστηκαν την επιγραμματικότητα του *la sventurata rispose* αναγνώρισαν υποσυνείδητα (και υπογράμμισαν με τον τρόπο τους) ότι αυτή η επιγραμματικότητα ήταν υφολογικά σημαντική. Αλλά στη μετάφραση η κριτική στάση του μεταφραστή είναι άρρητη, τείνει να μην επιδεικνύεται, ενώ στην προσαρμογή γίνεται κυρίαρχη και αποτελεί την ίδια την ουσία της διεργασίας του μετασχηματισμού.

Η κριτική στάση των μεταφραστών μπορεί να εμφανιστεί στο παρα-κείμενο, δηλαδή στους προλόγους, τους επιλόγους ή τις υποσημειώσεις με σχόλια. Ωστόσο, στις περιπτώσεις αυτές, ο μεταφραστής δεν κρίνει το κείμενο-πηγή, αλλά κρίνει, δηλαδή εξηγεί, τον εαυτό του ως μεταφραστή και λειτουργεί όχι πια ως *artifex*, αλλά ως *philosophus additus artificii*, στοχάζεται πάνω στην ίδια του τη λειτουργία και τη

σχολιάζει. Το γεγονός ότι πρόκειται για διαφορετικές λειτουργίες φαίνεται από το ότι, μιλώντας για τη μετάφραση του *Μόμπι Ντικ*, μπόρεσα να λάβω υπόψη μου τις κριτικές θέσεις που εξέφρασε παρα-κειμενικά ο μεταφραστής, και ωστόσο να κρίνω ότι η μετάφραση δεν πραγματοποιούσε τις προθέσεις που εκφράζονταν από το παρα-κειμένο. Έτσι, μπορώ να εκφράσω τη διαφωνία μου με τον μεταφραστή-κριτικό του εαυτού του<sup>9</sup>.

Αντίθετα, ο μεταφραστής που μεταφράζει το *la sventura ta rispose* με το *the poor wretch answered him* δείχνει, άρρητα, την κριτική θέση του ως προ-ερμηνευτή του μεταφρασμένου κειμένου. Με τη μετάφρασή του — όχι με τα λόγια που προσθέτει σε υποσημείωση ή στέλνοντας ένα τηλεγράφημα στους αγοραστές του βιβλίου — προειδοποιεί τον αναγνώστη (ή τον φέρνει σε θέση να καταλάβει) ότι η επιγραμματικότητα αυτής της φράσης είναι ουσιαστική. Μεταφράζοντας με επιγραμματικό τρόπο, ο μεταφραστής λειτουργήσε ως καλός ερμηνευτής και επομένως καλός κριτικός του κειμένου του Manzoni, ακόμα κι αν δεν εξέφρασε καμία κρίση πάνω στο κείμενο που μετέφραζε.

Ο Dusi (2000: 29) λέει ότι ένας μετασχηματισμός, όταν βρίσκει ανείπωτα στοιχεία που είναι σημαντικά για το λεκτικό κείμενο το οποίο σκοπεύει να προσαρμόσει, μπορεί να επιλέξει να τα αποδώσει στο δικό του υλικό, χρησιμοποιώντας, λόγου χάρη, αντιθέσεις ήχων, φλου εικόνες, υποκειμενικές λήψεις ή αποσπασματικά πλάνα των ηθοποιών, πεδία περιορισμένα σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες, «δηλαδή,

9. Τυχαίνει συχνά, και η Pignatti (1998) έκανε το ίδιο μιλώντας για τα σχόλιά μου πάνω στη δική μου μετάφραση της *Sylvie*. Δεν έχει σημασία ποιος είχε δίκιο ή άδικο: σωστά έθετε τη διάκριση ανάμεσα στη μετάφραση σαν άρρητη κριτική του κειμένου και στο σχόλιό μου που ήταν μια ρητή δικαιολόγηση της μετάφρασης.

ένα ολόκληρο δυναμικό *ακαθοριστίας* που επιτρέπει στο κείμενο άφιξης να μεταφράσει τις ασάφειες και τα σημειωτικά ανοίγματα του κειμένου αφηγηρίας». Όλα αυτά είναι δυνατά, αλλά τολμώ να πω ότι μπορούν να πραγματοποιηθούν μόνο στην περίπτωση ενός «εκρηκτικού» άρρητου (όπως η αποσιώπηση του τόνου της απάντησης της Μοναχής της Μόντσα). Κατά τα άλλα, μοιάζει πολύ δύσκολο να καταφέρεις σε μια ολόκληρη ταινία να μη δώσεις ποτέ αναγνωρίσιμα πρόσωπα στους ήρωες ή να μη δείξεις ποτέ το ξύλινο πόδι του καπετάνιου Αχάμπ. Αν, όπως στην περίπτωση του James που αναφέρει ο Caprettini, δεν φαινόταν ποτέ το πρόσωπο μιας γυναίκας (που ο συγγραφέας χαρακτηρίζει πανέμορφη), θα είχαμε και πάλι μια κατάχρηση, διότι εκείνη η ηρωίδα που ήμασταν ελεύθεροι να τη φανταστούμε χωρίς δράματα θα γινόταν ένα βασανιστικό αίνιγμα.

Αν όμως, ένας σκηνοθέτης, για να αναπαραστήσει την απάντηση της μοναχής, χρησιμοποιούσε ένα παιχνίδι φωτοσκιάσεων, φλου, σβησιμάτων, θα έλεγε και πάλι περισσότερα, θα υπογράμιζε με κόκκινο μολύβι το κείμενο του Manzoni, αντί να πει, όπως λέει ο συγγραφέας, «Εγώ λέω έτσι και είναι δικό σας θέμα αν νομίζετε ότι υπάρχει και κάτι άλλο», θα υπονοούσε επίμονα ότι υπάρχει και κάτι άλλο. Έτσι, δεν βρισκόμαστε πια στην επιγραμματικότητα, αλλά στον υπαινιγμό, μια εμφανώς κριτική πράξη, όσο καμία άλλη.

### 13.7. Δείχνοντας κάτι άλλο

Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες «διαστρεβλώσεις» που συνέβησαν κατά τη μεταφορά ενός μυθιστορήματος σε ταινία είναι και ο *Θάνατος στη Βενετία* του Luchino Visconti. Ανήκω σε εκείνους που θεωρούν τον *Γατόπαρδο* του ίδιου σκηνοθέτη μια ταινία που καταφέρνει να μεταδώσει τέλεια τη βαθύτερη έννοια του μυθιστορήματος (καταφέροντάς τα

ακόμα καλύτερα κι από το πρωτότυπο). Αλλά με τον *Θάνατο στη Βενετία* συμβαίνει κάτι παράξενο.

Ο πρωταγωνιστής του Mann, ο Γκυσταβ Άσενμπαχ, είναι ένας συγγραφέας άνω των πενήντα (και επομένως, για εκείνη την εποχή, πολύ ηλικιωμένος) που κατάγεται από μια αξιοπρεπή οικογένεια δικαστών και δημόσιων λειτουργών, είναι χήρος με μια κόρη, είναι ιστορικός και κριτικός (έχει γράψει ένα δοκίμιο περί *Πνεύματος και τέχνης*), είναι ένας αυστηρός και συντηρητικός γερμανός διανοούμενος, πιστός σε μια νεοκλασική αγάπη για ένα πλατωνικά ιδεατό κάλλος.

Κλασικής ιδιοσυγκρασίας, αντιτίθεται αμέσως στον ρομαντισμό, ή μάλλον στον μετα-ρομαντισμό και την παρακμή μιας εξαισίας και διαφθαρμένης Βενετίας. Όταν βλέπει για πρώτη φορά τον Τάτζιο, που θα γίνει το αντικείμενο του ομοφυλοφιλικού του πάθους, τον θαυμάζει σαν ένα ελληνικό άγαλμα του Χρυσού Αιώνα, σαν μια καθαρή τελειότητα της μορφής. Οι παρατηρήσεις του για το παιδί αντλούν την έμπνευσή τους από την κλασική του παιδεία. Ο Τάτζιο τού φαίνεται σαν ένας Νάρκισσος, η ομορφιά του του θυμίζει τα ελληνικά αγάλματα του Χρυσού Αιώνα, ακόμα και οι στοχασμοί του για τη θάλασσα της Βενετίας βρΐθουν από αναφορές στην ελληνική μυθολογία («η αύρα δυνάμωνε, ένα φτερωτό μήνυμα από τα απρόσιτα δώματα, όπου ο Έρως σηκωνόταν από το πλευρό της συμβίας του... Πλησίαζε η θεά, η πλανεύτρα των εφήβων, αυτή που πήρε τον Κλείτο και τον Κέφαλο και, προκαλώντας τον φθόνο όλων των ολύμπιων θεών, χάριξε τον έρωτα του πανέμορφου Ωρίωνα...»). Πριν συνειδητοποιήσει τη φύση του πάθους του, ο Άσενμπαχ θυμάται ένα απόσπασμα από τον *Φαίδρο* του Πλάτωνα.

Στην αρχή ο Άσενμπαχ δεν καταφέρνει να διαχωρίσει τον θαυμασμό που νιώθει για τον Τάτζιο από αυτόν που νιώθει για ένα καθαρό έργο τέχνης, και ο ίδιος ως καλλιτέχνης βλέπει τον εαυτό του σαν «τον άνθρωπο που απελευθερώνει από τον μαρμάρινο όγκο της γλώσσας τη λυγερή μορφή που είδε

με το πνεύμα του και που την παρουσιάζει στους ανθρώπους σαν εικόνα και ομοίωση της πνευματικής ομορφιάς».

Η τραγωδία του Άσενμπαχ, όταν συνειδητοποιεί ότι ποθεί τον Τάτζιο σαρκικά, είναι ότι αίφνης ανακαλύπτει ότι η υπερουράνια αίσθησή του για την ομορφιά γίνεται γήινη λαγνεία. Στο βάθος, πράγμα που πολλοί διαβλέπουν στο αφήγημα του Mann, υπάρχει μια κριτική ή ειρωνική στάση απέναντι στον χαρακτηριστικό εστέτ αλλά Winckelmann, όπου η λατρεία της μορφής ήταν θεοποίηση των ομοφυλοφιλικών παρορμήσεων.

Αυτή είναι η τραγωδία του αστού Άσενμπαχ: ότι συνειδητοποιεί πως η ήττα του Απόλλωνα είναι νίκη του Διόνυσου.

Τι συμβαίνει στην ταινία; Ίσως ο Visconti φοβόταν ότι δεν θα κατάφερε να αποδώσει οπτικά τα αισθητικά ιδεώδη του Άσενμπαχ, ίσως να μαγεύτηκε από αυτό το όνομα που θύμιζε Gustav Mahler. Γεγονός είναι ότι ο δικός του Άσενμπαχ είναι μουσικός. Είναι αλήθεια ότι σε μια σειρά από *flash back* τον βλέπουμε να μιλάει με έναν φίλο του, θιασώτη της άποψης ότι το πνεύμα είναι λεία των παθών του, στον οποίο αντιπαραθέτει ένα κλασικό ιδεώδες, αυστηρό κι απόμακρο. Αλλά αυτή η ανταλλαγή φράσεων εξαφανίζεται μπροστά στη συνεχή παρουσία του μουσικού σχολίου μέσω της μουσικής του Mahler, όπου μοιραία η ηχητική επένδυση εμφανίζεται σαν μουσική μεταγραφή των συναισθημάτων και των ιδανικών του πρωταγωνιστή. Ο Άσενμπαχ μιλάει σαν να είναι ο Bach, αλλά ο θεατής ακούει Mahler.

Ο Άσενμπαχ του Mann είναι ένας ηλικιωμένος άνθρωπος, στέρεος και ποζάτος, πράγμα που κάνει πιο δραματικά απαράδεκτη την αργή του μεταμόρφωση. Ο Άσενμπαχ του Visconti είναι πιο νέος, εύθραυστος, ασταθής, πάσχει ήδη από καρδιά, είναι έτοιμος να ταυτιστεί με μια Βενετία σάπια, μαλθακή μες σε εξαιρετικά ραφινάτες ξενοδοχειακές τελετουργίες. Μια ακόμα σημαντική λεπτομέρεια, ο Άσενμπαχ του Mann είναι αστικής καταγωγής και το “von”

τού απονέμεται σε μεγάλη ηλικία, σε αναγνώριση της πολιτισμικής προσφοράς του, ενώ ο Άσενμπαχ του Visconti εμφανίζεται αμέσως και χωρίς εξηγήσεις σαν Γκυσταβ φον Άσενμπαχ, σημαδεμένος ήδη με τα συμπτώματα της παρακμής μιας φθίνουσας αριστοκρατίας, και μοιάζει περισσότερο με τον Ντεζ Εσάντ του Huysmans παρά με έναν ιστορικό του οποίου η καριέρα επιστέφθηκε από ακαδημαϊκές δάφνες. Ήταν ήδη άρρωστος, όπως και η Βενετία που τον φιλοξενεί. Η έλξη του για τον Τάτζιο είναι άμεση, ενώ στο αφήγημα ο Άσενμπαχ χρειάζεται χρόνο για να περάσει από τις ελληνοπρεπείς φαντασιώσεις στην αναγνώριση του πάθους που τον ταράζει. Εξάλλου, ο Τάτζιο της αφήγησης είναι δεκάτετράχρονος και δεν υπάρχει ίχνος πονηρίας στις λιγοστές ματιές και στο μοναδικό χαμόγελο που χαρίζει στον ώριμο θαυμαστή του. Ο Τάτζιο της ταινίας είναι μεγαλύτερος και κάθε ματιά που απευθύνει στον Άσενμπαχ είναι το λιγότερο φορτισμένη από αμφισβημία.

Και τότε, πού έγκειται η αντίθεση ανάμεσα σε δύο ηθικές και δύο αισθητικές; Γιατί ο μουσικός του Visconti θα έπρεπε να ταράζεται από το πάθος του; Ίσως επειδή ο σκηνοθέτης μάς τον δείχνει μερικές φορές ευτυχισμένο πατέρα με σύζυγο και κόρη; Ο Άσενμπαχ του Visconti μοιάζει να υποφέρει, επειδή νιώθει επαισχυντα ένοχος απέναντι στην οικογένειά του και επειδή ουδέποτε μέχρι τότε δεν τον άγγιξε ο μύθος της αντρικής ομορφιάς. Αντίθετα, ο Άσενμπαχ του Mann (ελεύθερος από οικογενειακούς δεσμούς) περνάει κρίση, διότι νιώθει ότι ολόκληρο το πνευματικό του σύμπαν και η παγερή λατρεία του για το κάλλος μεταμορφώνονται. Δεν μπορεί να αντέξει την αποκάλυψη ότι τα αισθητικά ιδεώδη του ήταν απλώς η μεταμφίεση μιας λανθάνουσας σαρκικής μανίας – στην οποία τώρα αισθάνεται ότι δεν μπορεί να αντισταθεί.

Θα παρατηρήσουμε ότι, και στο αφήγημα και στην ταινία, η πλοκή παραμένει λίγο πολύ η ίδια, οι ήρωες είναι οι

ίδιοι, ακόμα και τα δευτερεύοντα πρόσωπα, και με τον ίδιο τρόπο η κατάπτωση του Άσενμπαχ σιγοντάρεται από την έμμονη μεταφορά της αρρώστιας που δηλητηριάζει ύπουλα την πόλη. Αλλά η απλή απόφαση να αλλάξει το επάγγελμα του ήρωα (και να του δώσει το ήδη αμφίσημο και ταιπωρημένο πρόσωπο του Dirk Bogarde, και όχι το πρόσωπο ενός ώριμου λόγιου της αρχής του 20ού αιώνα) επέφερε μια ριζική αλλαγή του πρωτότυπου κειμένου. Η ταινία σέβεται τον μύθο των επιφανειών του μυθιστορήματος, αλλά δεν καταφέρνει να αποδώσει τον βαθύτερο μύθο, να μας δείξει τις κρυμμένες παραμέτρους, τις δύο ιδεολογίες που συγκρούονται, την πλάνη της μεταρσιωμένης Μορφής ενάντια στις Σκιές του Σπηλαίου, που τώρα θριαμβεύουν σαν τον λοιμό που θερίζει την πόλη.

### 13.8. Η προσαρμογή ως νέο έργο

Αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο *Θάνατος στη Βενετία* του Visconti είναι μια υπέροχη ταινία: η παρουσίαση της πόλης είναι εξάισια, η δραματική ένταση κορυφαία και, αν δεν μας έλεγαν ότι *αυτή* η ταινία σκόπευε να «μεταφράσει» εκείνο το μυθιστόρημα, θα βγαίναμε από την αίθουσα θαμπωμένοι και ικανοποιημένοι από εκείνες τις πρωτότυπες επινοήσεις. Είναι δυνατόν ο Visconti να «έκανε λάθος»; Με τίποτα. Απλώς στηρίχτηκε στην ιστορία του Mann, για να μας αφηγηθεί τη δική του ιστορία. Μπορούμε να μιλήσουμε για *μετακίνηση* ενός θέματος: κατά μία έννοια, η ταινία του Visconti έχει ως προς το μυθιστόρημα του Mann την ίδια σχέση που έχει και η Κοκκινόσκουφίτσα των Grimm προς εκείνη του Perrault – είναι σχεδόν η ίδια ιστορία, αλλά με μιαν άλλη ηθική θεώρηση, με άλλο δίδαγμα, με άλλη σύγκρουση.

Θα αναφέρω μια παρατήρηση του Spaziantе (2000: 236), ο οποίος λέει ότι, σε πολλές περιπτώσεις μετασχηματισμού,

μπορούμε να μιλάμε (ακολουθώντας τον διαχωρισμό που διατύπωσε στο *Lector in fabula* και στο *I limiti dell'interpretazione*) για τη διαφορά ανάμεσα σε ερμηνεία και χρήση. Στα προαναφερθέντα έργα έδινα αρκετά ακραία παραδείγματα χρήσης, που η πιο εξωφρενική μορφή τους ήταν να χρησιμοποιούμε τα φύλλα των βιβλίων για να τυλίγουμε φρούτα, αλλά σκεφτόμουν και περιπτώσεις πολύ πιο ευγενείς και θεμιτές, όπως το να χρησιμοποιούμε ένα ποίημα ή ένα μυθιστόρημα για να ονειρευτούμε με τα μάτια ανοιχτά, για να ονειροπολήσουμε, βάσει ενός ελάχιστου ερεθίσματος που μας προσφέρει το κείμενο, πάνω σε γεγονότα, αναμνήσεις, σχέδια που είναι δικά μας και δεν έχουν παρά ελάχιστη σχέση με το αρχικό κείμενο (μέχρις σημείου να φτάνουμε, όπως έλεγε η πολεμική της εποχής, σε ορισμένες ντεκονστρουκτιβιστικές πρακτικές, με τις οποίες βάζουμε το κείμενο να λέει ό,τι θέλουμε, ξεκινώντας από την αρχή *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*). Αλλά δεν θα ήθελα, και το είχα πει, να θεωρηθεί η χρήση του κειμένου σαν μια αρνητική πρακτική. Κατά βάθος, μπορεί σε όλους μας να τύχει να αφεθούμε, ενώ ακούμε ένα βαλς του Chopin, στην ανάμνηση της πρώτης φοράς που το ακούσαμε μαζί με ένα αγαπημένο πρόσωπο, και να παρασυρθούμε στην ανάμνηση εκείνης (ή εκείνου) και όχι στην προσεκτική πρόσληψη του μουσικού κειμένου — και να αποφασίσουμε, ακόμα, να ακούμε αυτό το κομμάτι κάθε φορά που θα θέλουμε να αφεθούμε στις αναμνήσεις μας. Γιατί όχι; Δεν απαγορεύεται, έστω κι αν είναι απίθανο, να αφήνεσαι σε ερωτικές φαντασιώσεις μπροστά σε μιαν απόδειξη του πυθαγόρειου θεωρήματος — και κανείς δεν μπορεί να κατηγορήσει κανέναν για προσβολή στις *principia mathematica*.

Ανάμεσα στους αναρίθμητους τρόπους χρήσης ενός κειμένου υπάρχει και το να εκλαμβάνεις ένα κείμενο ως ερεθισμα, για να αντλήσεις ιδέες και έμπνευση και να παραγάγεις στη συνέχεια το δικό σου κείμενο. Αυτό κάνει και όποιος γράφει την παρωδία ενός πασίγνωστου κειμένου,

αυτός που αποφασίζει να γράφει τη συνέχεια του Όσα παίρνει ο άνεμος και να ξαναπιάσει την ιστορία της Σκάρλετ Ο'Χάρα από τη στιγμή που λέει *Αύριο είναι μια άλλη μέρα* και πέρα, αυτός που θέλει να συναγωνιστεί ένα κείμενο που θαυμάζει και το ξαναγράφει με σύγχρονο πνεύμα, αυτό έκανε ο Anhouil, όταν ξανάγραψε την *Αντιγόνη*, αυτό έκανε κι ο Σοφοκλής, όταν έγραψε τον *Οιδίποδα Τύραννο*, αφού ο Αισχύλος είχε ήδη γράψει τον δικό του.

Τι απομένει από το κείμενο-πηγή σε αυτές τις περιπτώσεις δημιουργικής χρήσης; Εξαρτάται. Παίρνω σαν παράδειγμα το *The Orchestra*, μια ταινία του Zbig Rybczynski (και μπορείτε να δείτε επ' αυτής την ανάλυση του Basso [2000], ο οποίος εξάλλου μου τη γνώρισε), όπου η μουσική του Πένθιμου Εμβατηρίου του Chopin (το οποίο εκτελείται *in praesentia*) «καταδεικνύεται» ταυτόχρονα με μια σειρά γκροτέσκες μορφές που εμφανίζονται σιγά σιγά, ενώ βάζουν τα χέρια τους στην ταστιέρα ενός πιάνου που επιμηκύνεται ατελείωτα, σαν να κινείται κατά μήκος της οθόνης (ή σαν να κάνει η κάμερα τράβελινγκ πάνω σε μιαν ατέλειωτη σειρά πλήκτρων). Ασφαλώς έχουμε μια απόπειρα να αποδοθεί με κάποιον τρόπο η μουσική-πηγή, διότι οι κινήσεις των προσώπων καθορίζονται από τον ρυθμό του κομματιού, και οι εικόνες, ώστε και σαν απλές σκιές στο φόντο (λόγου χάρη, μια νεκροφόρα), θέλουν να αποδώσουν την πένθιμη αίσθηση. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι, βλέποντας την ταινία χωρίς τον ήχο της, ακολουθώντας τις κινήσεις των προσώπων και τις ίδιες τις κινήσεις της κάμερας, θα ήταν δυνατό να αναπαραγάγουμε έναν ρυθμό πολύ κοντινό σε αυτόν της σύνθεσης του Chopin, και ασφαλώς το κομμάτι αυτής της σύνθεσης σέβεται την πένθιμη ιστοπία — και μάλιστα την τονίζει.

Επομένως, είναι θεμιτό να πούμε ότι το έργο του Rybczynski είναι μια καλή ερμηνεία του έργου του Chopin,

διότι μας επιτρέπει να συλλάβουμε όψεις του ρυθμού και της δυναμικής του, καθώς και τη βασική συναισθηματική του ένταση (το περιεχόμενο του πάθους) πολύ καλύτερα από όσο μερικές φορές μια αφηρημένη ακρόαση. Αλλά οι εικαστικές επιλογές που έκανε ο σκηνοθέτης είναι δικές του και πολύ δύσκολα μπορούμε να τις αποδώσουμε στον Chopin. Επομένως, βρισκόμαστε μπροστά σε μια ευτυχή περίπτωση χρήσης.

Ο Rybczynski θα μπορούσε να παρουσιάσει στην οθόνη αναρίθμητους κλώνους της George Sand (Γεωργία Σάνδη) ή αμέτρητα κρανία σε ένα είδος *Totentanz*, με τον ίδιο πάντα σεβασμό απέναντι στη ρυθμική δομή του κομματιού, δίνοντας ένα οπτικό αντίστοιχο του μινόρε, και θεωρητικά κανείς δεν θα μπορούσε να πει ότι μία επιλογή είναι καλύτερη από την άλλη. Με το *The Orchestra* βρισκόμαστε μπροστά σε ένα φαινόμενο χρήσης, που, αν εννοηθεί σαν «πιστή» μετάφραση του κομματιού του Chopin, ασφαλώς θα έχετε προβλήματα μουσικολογικής ορθότητας. Πρόκειται για ένα έργο που πρέπει να εκτιμηθεί *καθεαυτό*, έστω και αν ουσιαστικό μέρος του είναι η παραπομπή στον Chopin.

Η ταινία δεν παίρνει ένασμα μόνον από τον Chopin, αλλά μεταξύ άλλων και από τον Ravel και το *Bolero* του. Εδώ, η εμμονή της μουσικής αποδίδεται από μια πορεία, από μια διαδοχή αργών πλάνων-σεκάνς με συνεχή πλάγια πανοραμική λήψη, παράξενων προσώπων πάνω σε μian απέραντη σκάλα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θεσπίζει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στη μουσική και την οπτική επανάληψη. Αλλά τα πρόσωπα που ανεβαίνουν τη σκάλα προέρχονται από τη σοβιετική επαναστατική εικονογραφία (και πρόκειται για μια ειρωνική επάνοδο) και αυτή η ερμηνεία πάει όλη προς τιμήν (ή προς όνειδος) του σκηνοθέτη και όχι του Ravel. Στο τέλος, αυτό που παραμένει υλικό για αισθητική αποτίμηση είναι το (πρωτότυπο) έργο του Rybczynski.

Αν ο σκηνοθέτης έδειχνε στην οθόνη, πάνω στον επιβλητικό και θλιβερό ρυθμό του Πένθιμου Εμβατηρίου του

Chopin, ένα γαλλικό καν καν, δεν θα μιλούσαμε πια για προσαρμογή, αλλά για προκλητική παρωδία.

Μπροστά στη μετάφραση ενός φανταστικού βιβλίου του Chopin με την επιμέλεια του Rybczynski, πρώτα θα εκτιμούσαμε την τέχνη του Chopin και μετά την ικανότητα του Rybczynski· εξάλλου είναι αλήθεια ότι ο εκδότης θα έβαζε το όνομα του Chopin στο εξώφυλλο, ενώ εκείνο του Rybczynski μόνο (συνήθως) στην προμετωπίδα, και μάλιστα με μικρότερα στοιχεία από ό,τι το όνομα του Chopin. Αν έπρεπε να δοθεί ένα λογοτεχνικό βραβείο (που δεν θα ήταν το βραβείο μετάφρασης) θα δινόταν στον Chopin και όχι στον Rybczynski. Αν ο Rybczynski ερμήνευε σε μια αίθουσα συναυλιών το Πένθιμο Εμβατήριο του Chopin στο πιάνο, ακόμα κι αν στις αφίσες φαινόταν περισσότερο το όνομα του ερμηνευτή παρά του ερμηνευόμενου συνθέτη, θα απαιτούσαμε από τον Rybczynski να εκτελέσει την παρτιτούρα του Chopin, ερμηνεύοντάς την ασφαλώς με τον δικό του οίστρο, αλλά χωρίς να διαταράσσει την ερμηνεία με θεατρικές κινήσεις, μορφασμούς ή γέλια, χωρίς να φοράει μάσκα ή να επιδεικνύει γυμνόστηθος το δασύτριχό του στέρνο ή τα τατουάζ της πλάτης του. Αν έκανε κάτι τέτοιο, θα βρισκόμασταν μπροστά σε μια *θεατρική πράξη*, σε μια *performance*, με την οποία — όπως λεγόταν κάποτε — ο καλλιτέχνης θα ήθελε να «αποκαθηλώσει» ένα έργο τέχνης.

Αντίθετα, στην περίπτωση του *The Orchestra*, πρώτο έρχεται το όνομα του Rybczynski και όχι εκείνο του Chopin ή του Ravel, τα οποία εμφανίζονται με την οφειλόμενη ευκρίνεια στους τίτλους αρχής. Ο Rybczynski είναι ο δημιουργός της ταινίας που έχει για θέμα της την οπτική προσαρμογή της ηχητικής επένδυσής της και — με την εξαίρεση κάποιων στρουφνών φιλόμουσων — ο θεατής δεν θα κάτσει να κρίνει αν η εκτέλεση της ηχητικής επένδυσης είναι καλύτερη ή χειρότερη από άλλες εκτελέσεις του Chopin, αλλά θα επικεντρώσει την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο

ο Rybczynski ερμηνεύει μέσα από τις εικόνες το μουσικό ερέθισμα.

Δεν πιστεύω ότι μπορούμε να πούμε πως το *The Orchestra* είναι απλώς μια μετάφραση της σύνθεσης του Chopin, όπως θα ήταν η μεταφορά της σε άλλο τόνο ή (όσο κι αν είναι συζητήσιμο) η μεταγραφή της για εκκλησιαστικό όργανο. Είναι ασφαλώς ένα έργο του Rybczynski, που με πρόφαση τον Chopin παρήγαγε κάτι ιδιαίτερα πρωτότυπο. Το γεγονός ότι το *The Orchestra* μπορεί να θίξει τις ευαισθησίες ορισμένων πιστών του Chopin είναι εντελώς δευτερεύον.

Όπως ήδη έχω πει στο τέλος του κεφαλαίου που ήταν αφιερωμένο στην προσαρμογή, είναι επίσης αναρίθμητες οι οριακές περιπτώσεις για τον μετασχηματισμό. Είπα ότι *Ο Γατόπαρδος* του Visconti αποδίδει καλά το βαθύτερο νόημα του μυθιστορήματος, και αυτό ισχύει έστω κι αν η ταινία μάς επιβάλλει έναν πρίγκιπα της Σαλίνα με τα χαρακτηριστικά του Burt Lancaster, εμποδίζοντάς μας να φανταστούμε κατά βούληση αυτόν τον σικελό αριστοκράτη. Πολλά από τα δοκίμια που δημοσιεύτηκαν στο *VS* 85-87, το οποίο ανέφερα στην εισαγωγή μου, μας βοηθούν να αντιληφθούμε πόσο ποικίλες και πολλές φορές αποδοτικές μπορούν να είναι οι περιπέτειες του μετασχηματισμού ή μάλλον της λεγόμενης διασημειωτικής μετάφρασης. Αλλά προτιμώ να τις θεωρώ αναρίθμητες περιπέτειες της ερμηνείας και μόνον σε αυτό χρησιμεύουν τα διάφορα *caveat* που θέσπισα και που ήταν απαραίτητα σε έναν λόγο που, όπως είπαμε από την αρχή, σκόπευε να επικεντρωθεί στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της καθεαυτής μετάφρασης.

Το γεγονός ότι, μέσα στον πλούτο της σημείωσης, οι αποχρώσεις μπορούν να είναι πάμπολλες, δεν μας αποτρέπει από το να ορίσουμε τις βασικές διακρίσεις. Αντίθετα, το απαιτεί, μιας και το καθήκον της σημειωτικής ανάλυσης είναι ακριβώς το να εντοπίζει διαφορετικά φαινόμενα μέσα στη φαινομενικά ανεξέλεγκτη πληθώρα των ερμηνευτικών πράξεων.

## ΤΕΛΕΙΕΣ ΓΛΩΣΣΕΣ ΚΑΙ ΑΤΕΛΗ ΧΡΩΜΑΤΑ

Όλες οι σελίδες που προηγήθηκαν τέθηκαν υπό το πνεύμα της διαπραγμάτευσης. Ο μεταφραστής πρέπει να διαπραγματευτεί με το φάντασμα ενός συχνά εκλιπόντος συγγραφέα, με την ακατάλυτη παρουσία του κειμένου-πηγή, με την απροσδιόριστη ακόμα εικόνα του αναγνώστη για τον οποίο μεταφράζει (και που ο μεταφραστής πρέπει να *παράγει*, έτσι όπως ο Συγγραφέας κατασκευάζει τον δικό του Αναγνώστη Πρότυπο – βλ. Eco 1979) και μερικές φορές, όπως είπαμε στην εισαγωγή, πρέπει να διαπραγματευτεί και με τον εκδότη.

Υπάρχει περίπτωση να αποφύγουμε την έννοια της μετάφρασης ως διαπραγμάτευσης; Θα πρέπει να σκεφτούμε ότι οι εξαγγελίες που εκφράζονται σε μια γλώσσα θα πρέπει να μετατραπούν σε εξαγγελίες εκφρασμένες σε μιαν άλλη γλώσσα, μιας και, έστω και αν σε λεκτικό επίπεδο δεν υπάρχουν συνώνυμα, δύο διαφορετικές εξαγγελίες μπορούν παρ' όλα αυτά να εκφράζουν *την ίδια πρόταση*.