

# Valerio Magrelli \_ Μεταφράζοντας ποίηση<sup>12</sup>

μτφρ. Άννα Γρίβα



.....  
12 - Συνέντευξη στον Andrea Monda για το *RaiCultura*, 2019.

Πώς απαντάς στον ισχυρισμό ότι η μετάφραση ισοδυναμεί πάντα με μια προδοσία;

Θα έλεγα πως υπάρχει μετάφραση μονάχα όταν υπάρχει προδοσία. Και υπάρχει προδοσία γιατί υπάρχει η ανάγκη να τεθούν κάποιες προτεραιότητες. Να ένα παράδειγμα: σε ένα ποίημα ο Μπωντλαίρ χρησιμοποιεί τον όρο «la: douleur», που είναι θηλυκού γένους. Σε αυτήν την ιδιαίτερη σύνθεση, η συγκεκριμένη λεπτομέρεια αποβαίνει πιο σημαντική από πολλές άλλες μεταφραστικές απαιτήσεις, που συνήθως είναι σημαντικότερες (ομοιοκαταληξίες, μέτρο, σειρά των όρων, διασκελισμοί). Κατά τη γνώμη μου, ο μεταφραστής που μεταφράζει «il dolore»<sup>13</sup> πέφτει σε μια σοβαρή παρανόηση, και το λέω αυτό παρά την πρόταση που αναπτύχθηκε από τον Αντόνιο Πρέτε στην κομψότητα, παραδειγματική εκδοχή που εκδόθηκε από τον Feltrinelli. Το γεγονός πως ο συνομιλητής είναι γένους θηλυκού, όπως η μούσα, συνιστά, πιστεύω, τον πυρήνα αυτού του έργου, έναν πυρήνα που λίγο λίγο μετακινείται: μια πραγματικά κινούμενη πανδαισία του κειμένου. Είναι η ιδιαιτερότητα του ποιήματος να μην έχει πάντοτε έναν πυρήνα που να βρίσκεται στο ίδιο σημείο. Σε αυτό το ποίημα του Μπωντλαίρ, ο πυρήνας βρίσκεται ούτε λίγο ούτε πολύ στο γένος, δηλαδή στο θηλυκό εκείνο ουσιαστικό. Η μετάφραση, όπως κάθε «ακουστική» τέχνη (υιοθετώ αυτόν τον ορισμό από τον Σταρομπίνσκι), συνίσταται ουσιαδώς στο να εντοπιστεί αυτό που σύμφωνα με τον διερμηνευτή είναι το νευραλγικό κέντρο του κειμένου, ένα κέντρο που μπορεί να τοποθετηθεί στο ένα ή στο άλλο επίπεδο.

Ο μεταφραστής πρέπει να είναι επομένως ελεύθερος, πρέπει να μπορεί να προδίδει περισσότερο από το να μεταφράζει;

Θα έλεγα πως σε αυτό το σημείο ισχύει ο κανόνας του «πλην ενός». Εξηγούμαι. Κατά τον 17ο αι. ο Γάλλος Ζιλ Μενάζ μιλά για πρώτη φορά για τις μεταφράσεις ως «όμορφες και άπιστες», στις οποίες αντιπθενται οι «άσχημες και πιστές». Κατά τη γνώμη μου, αυτή η έννοια της «πίστης» συνεπάγεται μια τρομερή παρεξήγηση. Πράγματι, η πίστη είναι μια έννοια πολυσήμαντη. Δεν υφίσταται η πίστη σε ένα κείμενο: κάθε φορά που μεταφράζουμε –και μιλάω για την ποίηση– για παράδειγμα ένα σονέτο, πρέπει να αποφασίσουμε σε ποια από τις όχι άπειρες αλλά αμέτρητες λειτουργίες του κειμένου θέλουμε να είμαστε πιστοί. Δουλεύοντας στο επίπεδο του μέτρου, για παράδειγμα, μπορούμε να είμαστε πιστοί ως προς το ότι το σονέτο έχει ισοσυλλαβία και είναι ομοιόμετρο. Επ' αυτού του ζητήματος, περνώντας από τον αλεξανδρινό στίχο στην ιταλική μετρική, πρέπει να αποφασίσουμε αν θα επιλέξουμε ενδεκασύλλαβους ή αλεξανδρινούς. Αυτή η επιλογή αποκλείει αναγκαία άλλες δυνατότητες. Να γιατί η πίστη είναι πάντοτε πίστη σε μια συγκεκριμένη λειτουργία. Είτε –να μια άλλη δυνατότητα– μπορούμε να αποφασίσουμε να είμαστε πιστοί σε ένα ρυθμικό σύστημα. Αυτό, όμως, μας φέρνει αναπόφευκτα σε διάσταση με άλλες πιθανές λειτουργίες. Μπορούμε να

επιλέξουμε να είμαστε πιστοί στο μετρικό σύστημα, να διατηρήσουμε κάποια από τα σχήματα λόγου που εντοπίζουμε, και ούτω καθεξής. Θέλοντας να φτιάξουμε μια λίστα των προβλημάτων που ανακύπτουν από το κείμενο, βλέπει κανείς πως τα στοιχεία είναι οκτώ, εννέα, δέκα... το μέτρο, η ομοιοκαταληξία, το είδος του μέτρου, το είδος της ομοιοκαταληξίας (γιατί, για παράδειγμα, στα γαλλικά υπάρχουν οι αρσενικές και οι θηλυκές ομοιοκαταληξίες<sup>14</sup>), οι ομοιοκαταληξίες που διαθέτουμε, τα γένη των ουσιαστικών, τα σχήματα λόγου, τα σχήματα που μπορούμε να εντοπίσουμε... Φτάνουμε έτσι σε καμιά δωδεκαριά στοιχεία. Τελικά, θα μπορούσε κανείς να δώσει έναν ορισμό της μετάφρασης λέγοντας πως είναι κάτι που, εξ ορισμού, θα μπορούσε να απαντήσει σε όλα τα στοιχεία που παρουσιάζονται στο πρωτότυπο πλην ενός. Θα έλεγα, μάλιστα, πως ο ορισμός της μετάφρασης που σε εμένα φαίνεται πιο πειστικός θα μπορούσε να εγγραφεί μέσα στον «κανόνα του πλην ενός». Εντέλει, βρισκόμαστε ενώπιον μιας μετάφρασης όταν τουλάχιστον ένα στοιχείο του αρχικού προτύπου πρέπει να χαθεί. Γι' αυτό, μπροστά στη ρήση του Μενάζ περί όμορφων και άπιστων, μου έρχεται να απαντήσω με μία από τις φράσεις του αββά Γκαλιάνι, μια φράση που σχετίζεται με τους καλούς τρόπους και την ορθή πολιτική-ηθική συμπεριφορά. Λέει: όταν υποκλίνεσθε σε έναν ισχυρό, πάντα γυρνάτε την πλάτη σας σε έναν άλλο. Όταν, δηλαδή, αποτίετε φόρο τιμής σε ένα πρόσωπο, υπάρχει τουλάχιστον ένα άλλο πρόσωπο προς το οποίο συγχρόνως, εξαιτίας του γεγονότος πως τιμάτε το πρώτο, καταλήγετε να διαπράττετε μια αδικία.

Ποιες ήταν οι πιο «δύσβατες» εμπειρίες που είχατε στη δουλειά σας ως μεταφραστής;

Δεν μπορώ να ξεχάσω το πρώτο κείμενο που μετέφρασα. Ένα δοκίμιο του Μαλαρμέ. Ήταν ένα είδος τελευταίας τάξης μαθητείας στη μετάφραση, μια ολόκληρη χρονιά δουλειάς που ουσιαστικά περιέκλειε το πρόβλημα της στίξης. Δεν είχα ποτέ ξανά να αντιμετωπίσω ένα τόσο περίπλοκο, τόσο μπερδεμένο σώμα κειμένου. Γενικά, έχω αφιερωθεί στον 19ο και στον 20ό αιώνα. Μερικά σημαντικά παραδειγματικά κείμενα για μένα ήταν ο Αρτώ και ο Περέκ, καθώς και ο Μπωντλαίρ. Όσον αφορά τον Περέκ, η κατάσταση είναι μάλλον περίπλοκη, επειδή εργάστηκα ιδιαίτερα στη μετάφραση των λειπογραμμάτων, δηλαδή εκείνων των συνθετικών διαδικασιών βάσει των οποίων ο συγγραφέας αποφασίζει να υποβληθεί οικειοθελώς σε έναν περιορισμό, σε έναν υποχρεωτικό κανόνα, σε έναν εξαναγκασμό. Στην περίπτωση του λειπογράμματος, αποφασίζεται η αφαίρεση ενός στοιχείου από τη γλώσσα. Ο Περέκ έγραψε ένα μυθιστόρημα 400 σελίδων με τίτλο *La Disparition*, η εξαφάνιση. Είναι ένα αστυνομικό και αφηγείται μια σειρά από φόνους. Διαβάστηκε ως αστυνομικό και δέχτηκε περισσότερο ή λιγότερο ευνοϊκές κριτικές, οι οποίες επισήμαναν την παρουσία μιας κάπως μπαρόκ και τεχνητής γλώσσας, για να υποστηρίξουν ότι η

14 - Όροι που αφορούν τη γαλλική μετρική. Π.χ. *fête* / *tête*: θηλυκή ομοιοκαταληξία, *aimé* / *regardé*: αρσενική ομοιοκαταληξία.

πλοκή ήταν μάλλον αδύναμη. Μέχρι που μια κριτική είχε τελικά τη σωστή στόχευση κι έδειξε ότι η πραγματική εξαφάνιση αφορούσε το γράμμα e. Σε αυτό το μυθιστόρημα δεν υπάρχει ποτέ το γράμμα e. Προφανώς, το λειπόγραμμα μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο σημαντικό. Θα μπορούσα να πω, για παράδειγμα, ότι μέχρι τώρα όλη μου η ομιλία ήταν λειπόγραμμα του x, αλλά δεν θα υποδείκνυα κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, δεδομένου ότι (με εξαίρεση το προπό) είναι ένα γράμμα σχεδόν απόν στην ιταλική γλώσσα. Από την άλλη πλευρά, είναι ένα διαφορετικό ζήτημα το να επισημανθεί, όπως έχει γίνει, ότι το επίθετο «εβραίος» δεν υπάρχει στο έργο του Κάφκα. Ενώπιον μιας τέτοιας επισημάνσης, βλέπουμε ότι ο λειπογραμμικός περιορισμός γίνεται σίγουρα πιο ενδιαφέρων. Με άλλα λόγια, πρόκειται για την αφαίρεση ενός στοιχείου που αποτελεί την καρδιά του λόγου. Στα γαλλικά, το e είναι το πιο συχνό από τα πέντε φωνήεντα. Γι' αυτό, αφαιρώντας το, και μάλιστα αφαιρώντας το από ένα μυθιστόρημα, και κυρίως παρατηρώντας ότι το αφαιρεί ένας συγγραφέας ονόματι Ζωρζ Περέκ, αρχίζει να φαίνεται πως πρόκειται για μια κατάσταση που ενέχει όλο και πιο περίεργα και σημαντικά στοιχεία. Θα μπορούσαμε να πούμε πολλά περισσότερα, αλλά ας επιστρέψουμε στο σημείο της μετάφρασης: πώς να μεταφράσουμε ένα λειπόγραμμα; Στην Ιταλία, ο μεταφραστής Πιέτρο Φαλκέτα [Pietro Falchetta] τα κατάφερε σε αυτό το έργο. Μερικά κεφάλαια αυτού του μυθιστορήματος έχουν μεταφραστεί χωρίς το e και από τον Τζάνι Τσελάτι [Gianni Celati]. Δούλεψα πάνω στη σύγκριση αυτών των μεταφράσεων, σημειώνοντας ότι ενώ ο Τσελάτι αποφεύγει το e δουλεύοντας προς μια κατεύθυνση που κάνει τον λόγο πιο «αυλικό» (ο λόγος του γίνεται πολύ υψηλός, πολύ πιο λόγιος και αριστοκρατικός από το πρωτότυπο), ο Φαλκέτα, αντίθετα, βρίσκει λύσεις στις οποίες μπορούμε να εντοπίσουμε μορφές πολυγλωσσίας ή την εισαγωγή από μάρκες αντικειμένων, και ως προς αυτό είναι πιο κοντά στον Περέκ. Ο Περέκ, για παράδειγμα, για να μην πει «montre», που σημαίνει ρολόι, λέει κάτι σαν «swatch», και για να μην πει «musique» λέει «jazz» και ούτω καθεξής...

Αν δεν κάνω λάθος έχεις μεταφράσει ένα σονέτο του Περέκ στα ιταλικά που όμως είχε μεταφραστεί από τον Περέκ από τα γαλλικά... στα γαλλικά. Ποιες είναι οι σκέψεις σου σχετικά με αυτήν την ταυτο-μετάφραση;

Είναι μια περίπτωση που με ενδιαφέρει πολύ έντονα. Η ταυτομετάφραση: η μετάφραση ενός κειμένου από μια γλώσσα στην ίδια γλώσσα. Εδώ προχωράμε πέρα και από την περίπτωση του διηγήματος της Κάρεν Μπλίξεν «Babbette's Feast», που αυτομεταφράζεται (η Μπλίξεν έγραφε τα μυθιστορήματά της στα αγγλικά, αλλά στη συνέχεια τα μετέφραζε στα δανικά, τη μητρική της γλώσσα), με αποτέλεσμα η μητρική της γλώσσα να υποχωρεί μπροστά στην επίκτητη γλώσσα της. Με τον Περέκ πάμε πιο μακριά: από τα γαλλικά στα γαλλικά. Μοιάζει λίγο με τον «Πιέρ Μενάρ» του Μπόρχες, που μεταφέρει το κείμενο του Δον Κιχώτη από τα ισπανικά στα ισπανικά και που, για τον Τζωριτζ Στάνιερ, είναι η ύψιστη αλληγορία της μετάφρασης: το παραλήρημα ενός συγγραφέα που μεταφράζει ένα κείμενο σε γλώσσα που είναι ίδια με την πρωτότυπη. Το πιο περίεργο παράδειγμα που μπορώ να προσθέσω είναι αυτό του Τσαρλς Όγκντεν.

Αναφέρομαι συγκεκριμένα σε ένα κεφάλαιο του *Finnegans Wake* του Τζόους, ένα κεφάλαιο μεγάλης δύναμης, το οποίο μεταφράστηκε στα γαλλικά από μια ομάδα, την οποία συνέθεταν μεταξύ άλλων ο Σουπύ και ο Μπέκετ, στα ιταλικά από τον ίδιο τον Τζόους, μαζί με τον Νίνο Φρανκ. Είναι το μόνο κομμάτι του Τζόους στην ιταλική γλώσσα: κάτι για το οποίο πρέπει να είμαστε περήφανοι. Τα ιταλικά έχουν ένα πρωτότυπο κείμενο του Τζόους! Στην τρίγλωσση σειρά της Einaudi «Συγγραφείς που μεταφράζονται από συγγραφείς», που διηύθυνα για μερικά χρόνια, υπάρχει ένα δοκίμιο του Ουμπέρτο Έκο που αφηγείται την ιστορία αυτής της μετάφρασης. Το κείμενο του Τζόους δεν έχει σχεδόν καμία σχέση με το πρωτότυπο: είναι ένα πραγματικό πρωτότυπο κείμενο του Τζόους. Όσον αφορά τη μετάφραση του Όγκντεν σε Basic English, ο δημιουργός υποστήριξε ότι, εφόσον η γλώσσα του Τζόους ήταν «τζουανά» και όχι αγγλικά, χρειαζόταν αγγλική μετάφραση. Υπάρχει όμως κι ένα άλλο παράδειγμα ταυτομετάφρασης, ίσως ακόμη πιο όμορφο, γιατί αφηγείται μια ιστορία που ίσως είναι αντάξια του Χένρι Τζέιμς. Λοιπόν, από τα σημειωματάρια του Βαλερύ, γνωρίζουμε ότι το *Θαλασσινό Κοιμητήρι* (το οποίο ο Τσέζαρε Μπράντι [Cesare Brandi] θεωρούσε το πιο όμορφο ποίημα του εικοστού αιώνα) γεννήθηκε από μια διαίσθηση που αφορούσε το μέτρο. Στη συνέχεια, ο Βαλερύ «έπαιξε» πάνω σε αυτόν τον μύθο και σε μια συνέντευξη το 1942 είπε: «Η ιδέα για το *Θαλασσινό Κοιμητήρι* μου ήρθε γιατί ζούσα σε ένα ξενοδοχείο στη Μασσαλία και η βρύση δεν έκλεινε: αυτό το στάξιμο μου έδωσε τη μετρική που διαπερνά το κείμενο». Πρώτα ήρθε το ηχητικό κέλυφος κι έπειτα το γέμισα. Αρχικά υπήρχε ούτε λίγο ούτε πολύ η βρύση που έσταζε. Ωστόσο, αυτό που έχει σημασία είναι αυτό που διαβάζουμε σε μια σελίδα: «Το μέτρο που επέλεξα για να συνθέσω το *Θαλασσινό Κοιμητήρι* ήταν ο αλεξανδρινός στίχος. Μόνο αργότερα, μετά από στοχασμό, το ποίημα, ας το πούμε έτσι, έχασε το ένα πόδι του, οπισθοχώρησε και κατέληξε να πάρει το σχήμα του γαλλικού δεκασύλλαβου, ενός στίχου που είχε χρησιμοποιηθεί πολύ λίγο, που ήταν πολύ εξωτικός και παράξενος για τα γαλλικά αυτά, αλλά που είναι πανομοιότυπος με τον ιταλικό και ισπανικό ενδεκασύλλαβο». Πράγματι, το *Θαλασσινό Κοιμητήρι* είναι ένα έργο ανοιχτό προς τον νότο, προς τους πολιτισμούς της Ισπανίας και της Ιταλίας, και καταλήγει να παίρνει το μέτρο αυτών των δύο μεγάλων πολιτισμών. Έτσι, το ποίημα συνετέθη σε δεκασύλλαβους, αν και ο Βαλερύ είχε δελεαστεί από τον αλεξανδρινό. Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια ακόμη περίπτωση, ας το πούμε έτσι, «ενδογενούς» μετάφρασης, η οποία λαμβάνει χώρα μέσα στην ίδια γλώσσα. Ένα κείμενο μεταναστεύει, αλλά χωρίς να εγκαταλείπει την αρχική γλωσσική διάσταση, είτε για λόγους συνθετικού χαρακτήρα, όπως στην περίπτωση του λειπογράμματος, είτε για λόγους αισθητικού χαρακτήρα, όπως συμβαίνει στον Βαλερύ.

Είσαι μεταφραστής αλλά και ποιητής και με τη σειρά σου ποιητής που έχει μεταφραστεί. Είχες κάποια συνεργασία στη μετάφραση του εαυτού σου;

Ποια ήταν η εμπειρία σου;

Θυμάμαι ιδιαίτερα μια εμπειρία που είχα με κάποιους γερμανούς μεταφραστές. Όντας μεταφραστής, προφανώς κατέληγα να συνεργάζομαι μαζί τους και σε κάποιες

περιπτώσεις να μαλώνω (ευτυχώς όχι πάντα). Ίσως, όμως, ακριβώς σε εκείνες τις περιπτώσεις υπήρξαν πολλά που χρειάστηκε να μάθουμε. Μια φορά συνέβη μια παρανόηση που οδήγησε στο να γεννηθεί ένα άλλο ποίημα. Υπάρχει ένα κείμενό μου στο οποίο μιλάω για το παιχνίδι της Σαγκάης.<sup>15</sup> Συγκεκριμένα, οι σίχοι μιλούν για τα ξύλα του παιχνιδιού Σαγκάης. Το αποτέλεσμα είναι ότι γεννήθηκε ένα ποίημα σχετικά με τον ποταμό της Σαγκάης που τον διασχίζουν ξύλα (στα ιταλικά προφανώς η λέξη «ξύλο» μπορεί να σημαίνει «βάρκα»<sup>16</sup>). Εντέλει, προέκυψε μια ποταμίσια εικόνα, εξαιρετική και εύλογη. Πιστεύω ότι αν δεν είχε υπάρξει μια παρέμβαση προς διόρθωση του κειμένου, θα είχε γεννηθεί ένας κλώνος, δεν ξέρω πώς να το ονομάσω, ένα ποίημα διαφορετικό, που είναι ταυτόχρονα όμοιο, ακριβώς επειδή βασίζεται στα ίδια στοιχεία.

15 - Παραδοσιακό επιτραπέζιο παιχνίδι με ξυλάκια.

16 - Πρόκειται για τη λέξη «legno».