ΤΜΗΜΑ
ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΚΠΑ

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ
ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ
ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΡΕΥΝΑΣ

χαμένοι στη μετάφραση

ή

(δι)ερευνώντας τις αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος

Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας

3 Ιουνίου 2024,
Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης
Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α.

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2024

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ & ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
Σόλωνος 103 | 106 81 | Αθήνα
T 2103806676/8 & 2106859273 | **E** info@kapaekdotiki.gr
[fb] /Κάπα Εκδοτική | **[in]** @kapa_ekdotiki
kapaekdotiki.gr

ISBN
978-960-628-344-4

Φωτογραφία εξωφύλλου:
Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985)
«Θέατρον», 1961. Λάδι σε μουσαμά, 92X73 εκ.
Κουμαντάρειος Πινακοθήκη, Αρ. Έργου: Π. 2695

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

«ΧΑΜΕΝΟΙ ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ»

ή

(ΔΙ)ΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας

3 Ιουνίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:
Καίτη Διαμαντάκου

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2024

Στους μεταφραστές που χάθηκαν,
παλαιότερα ή πρόσφατα,
αλλά παραμένουν κοντά μας, με το έργο τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΟΦΙΑ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ / Χαιρετισμός στην Ημερίδα / **11**

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ / Εισαγωγικά / **15**

Ευχαριστίες / **21**

ΚΕΝΤΡΙΚΕΣ ΟΜΙΛΙΕΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Κ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ / «ἐν ἐξελίξει» / **25**

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ / «"ὦ *φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων*" ή το βιβλίο ως μνημείο της ανθρώπινης φωνής» / **33**

19ος ΑΙΩΝΑΣ – ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΣ

ΕΡΗ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

«Λανθάνουσες μεταφράσεις ευριπίδειων δραμάτων κατά τον 19ο αιώνα: Η περίπτωση του *Ηρακλή Μαινόμενου*» / **45**

ΑΝΝΑ ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

«Η μετάφραση της *Ορέστειας* (1903) του Γ. Σωτηριάδη 'πυρπολεί' το Βασιλικό θέατρο» / **55**

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

«Μία "θαυμαστή" άγνωστη μετάφραση. *Οιδίπους Τύραννος* από τον Μιχάλη Αναστασίου» / **69**

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ, ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ
«Ο Αλέξης Σολομός ως μεταφραστής των αριστοφανικών *Ορνίθων* (1979)» / **85**

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΕΝ
«Η διπλή επίσκεψη του Αλέξη Σολομού στις αριστοφανικές *Εκκλησιάζουσες* (1956/1981)» / **101**

ΕΛΕΝΗ ΓΚΑΣΤΗ
«Ευριπίδου *Βάκχαι*: Ερμηνευτικές τροπές και μεταφραστικές ανατροπές στην απόδοση του Λεωνίδα Ζενάκου» / **113**

ΤΙΤΙΚΑ ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ
«Λογοτέχνες μεταφραστές στη Μεταπολίτευση: Ο Θανάσης Βαλτινός μεταφράζει την *Ορέστεια* του Αισχύλου» / **121**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ
«Η μετάφραση/διασκευή του *Ορέστη* από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου (1982). Μια διαδρομή από το Παρίσι στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου» / **139**

ΜΑΝΟΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ
«Το μεταφραστικό ‘άρμα’ του *Ιππολύτου*: Η περίπτωση της ανέκδοτης μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη (1989)» / **153**

ΜΑΙΡΗ ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ
«Η μετάφραση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από τον Δημήτρη Μαυρίκιο: Εν αρχή ην ο λόγος, εν αρχή ην ο ηθοποιός» / **163**

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΟΛΟΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ – ΙΩ ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ
«Μεταφράζοντας τη *Λυσιστράτη* τον 21ο αιώνα: Θεωρητικός στοχασμός, μεθοδολογική προσέγγιση, πρακτική εφαρμογή» / **177**

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ
«Ανασυνθέτοντας Φλύακες. Απόπειρα αποκατάστασης του κειμένου και ανασύνθεσης των έργων στο πλαίσιο πανεπιστημιακής διδασκαλίας» / **191**

ΜΑΡΙΑ Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗ
«Ο φιλολογικός, υπομνηματισμένος και μεταφρασμένος, *Προμηθεύς Δεσμώτης* του Γεράσιμου Α. Μαρκαντωνάτου» / **205**

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΚΡΙΤΣΗΣ
«Μεταφράζοντας τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Ζητήματα και διαδικασίες μετάφρασης προς ένα νέο κείμενο παράστασης» / **213**

ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ
«Από ένα κείμενο για μια παράσταση στην αρχαιότητα
σε ένα κείμενο για μια σύγχρονη θεατρική παρουσία.
Η "θεατρικότητα" των *Τρωάδων* του Κωστή Κολώτα» / **223**

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
«Μια τριγωνική σχέση γύρω από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη.
Η διπλή προσέγγιση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (2001,
2013) και μια 'αόρατη' μετάφραση» / **237**

ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ
«Η μετάφραση του *Οιδίποδα Τυράννου* από τον
Ν. Α. Παναγιωτόπουλο. Ανεπίδοτα και άλλα» / **247**

ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ
«Διασκευάζοντας αρχαία κωμωδία ή Η κωμωδία ως
υπαρξιακή τραγωδία: *Βατράχια* του 2023» / **255**

ΒΙΚΥ ΜΑΝΤΕΛΗ
«Μετάφραση και δραματουργική διασκευή
στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο:
Παρατηρήσεις, ερωτήματα, συμπεράσματα» / **269**

Summaries / **283**

Οι Συγγραφείς – The Contributors / **295**

Χαιρετισμός στην Ημερίδα

ΣΟΦΙΑ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Αντιπρύτανις Ακαδημαϊκών, Διεθνών Σχέσεων και Εξωστρέφειας Ε.Κ.Π.Α.
Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

Αξιότιμε κ. Κοσμήτορα, αγαπητή κ. Διαμαντάκου, εκλεκτοί προσκεκλημένοι, αγαπητές και αγαπητοί συνάδελφοι, αγαπητές μας φοιτήτριες και αγαπητοί φοιτητές.

Ευχαριστώ για την τιμή να χαιρετίσω άλλο ένα συμπόσιο αρχαίου δράματος, το οποίο αυτή τη φορά αποτελεί το επιστέγασμα μιας αξιόλογης και, ευελπιστώ, καρποφόρας και ταυτόχρονα συναρπαστικής ερευνητικής προσπάθειας: της συστηματικής μελέτης ανέκδοτων ή/και άγνωστων στο ευρύ κοινό μεταφράσεων του αρχαίου δράματος. Η θεματική του συνεδρίου υπόσχεται απόπειρες στοχευμένων απαντήσεων σε μια σειρά από καίρια ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία κάθε άλλο παρά απλά και μονοδιάστατα είναι. Το θέμα καλεί να ορίσουμε τον όρο «ανέκδοτη μετάφραση του αρχαίου δράματος» και να τον διαφοροποιήσουμε από τον όρο «ανέκδοτη μετάφραση λογοτεχνικού κειμένου». Τόσο ο ορισμός όσο και η διαφοροποίηση των ανωτέρω προϋποθέτουν απαντήσεις σε μια σειρά από ουσιαστικά ερωτήματα, όπως τα ακόλουθα:

α) Γιατί μια μετάφραση αρχαίου δράματος παρέμεινε ανέκδοτη; Είναι αυτό αποτέλεσμα τύχης; Επιλογής του ίδιου του μεταφραστή; Απόφασης τρίτων προσώπων, όπως του εκδότη που αναλαμβάνει τη δημοσίευση;

β) Κατά πόσο εξωγενείς παράγοντες προκάλεσαν τη δημιουργία ή εμπόδισαν τη δημοσίευση μιας μετάφρασης, αρχαίου δράματος ή άλλου αρχαίου κειμένου; Γιατί ο Ιωάννης Γρυπάρης δεν δημοσίευσε ποτέ ολοκληρωμένες και αυτοτελώς τις *Βάκχες* του, τη μοναδική από τις τραγωδίες του Ευριπίδη την οποία μετάφρασε στο σύνολό της, παρόλο που είχε περατώσει το έργο ήδη από το 1931 και κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας δημοσίευσε κάμποσα αποσπάσματα σε περιοδικά; Γιατί ο Χρήστος Χρηστοβασίλης, δημοσιογράφος, ταξιδευτής, εθνικός αγωνιστής για την απελευθέρωση της Ηπείρου, αλλά και διακεκριμένος συγγραφέας διηγημάτων εθνογραφικού και λαογραφικού περιεχομένου, ένθερμος δημοτικιστής και μεταφραστής, δεν δημοσίευσε ποτέ του τις μεταφράσεις των έργων του Οβιδίου *Amores* και *Επιστολές Ηρωίδων*, τις οποίες εκπόνησε κατά την εξορία του στη Νάξο στα 1917-18, παρόλο που το έργο ολοκληρώθηκε και μάλιστα σώζεται το εξώφυλλο του χειρογράφου, σχεδιασμένο σαφώς για δημοσίευση;

Στα παραπάνω ερωτήματα θα πρέπει να προστεθεί άλλο ένα, ιδιαίτερα επίκαιρο στην εποχή μας:

γ) Τι συνιστά δημοσίευση; Δυνητικά σήμερα, με την εύκολη πρόσβαση της καθεμιάς και του καθενός στο διαδίκτυο, με την κατοχύρωση πνευματικών δικαιωμάτων για την οποιαδήποτε ανάρτηση στα φόρα κοινωνικής δικτύωσης και τη δημιουργία ιστοσελίδων με νόμιμα

πνευματικά κατοχυρωμένο περιεχόμενο, η δημοσίευση μεταφράσεων είναι άμεση και εύκολη. Κάθε πνευματικό προϊόν, και φυσικά και μεταφράσεων αρχαίου δράματος, είναι άμεσα δημοσιεύσιμο. Ή μάλλον, μία μετάφραση αρχαίου δράματος σήμερα παραμένει αδημοσίευτη *εσκεμμένα*. Επίσης, στις σημερινές συνθήκες του διαδικτύου, η δημοσίευση μια μετάφρασης αρχαίου κειμένου καθίσταται δυνητικά προσωπική επιλογή: εφόσον ο μεταφραστής ή η μεταφράστρια το επιθυμεί, η μετάφραση δημοσιεύεται χωρίς απαραίτητα τη μεσολάβηση φίλτρων επιλογής από τρίτους παράγοντες όπως εκδότες.

Εξίσου σημαντικό θέμα στοχασμού είναι (ή θα έπρεπε να είναι) οι πολλές μεταφράσεις αρχαίου δράματος, οι οποίες, από τις αρχές του 20ού αιώνα και εξής εκπονήθηκαν με στόχο την παράσταση του έργου στο θέατρο. Κάποιες από αυτές τις μεταφράσεις στη συνέχεια δημοσιεύθηκαν σε έντυπη μορφή. Εύλογα γεννάται το ερώτημα: τι συνιστά δημοσίευση στην περίπτωση αυτή, η θεατρική τους απόδοση ή η έντυπη απόδοση, η οποία πιθανώς είναι διαφορετική από την πρώτη, υποκείμενη σε επεξεργασία από τον μεταφραστή; Όλες οι μεταφράσεις που αποδόθηκαν δραματουργικά στην ουσία εκδόθηκαν. Άραγε, έχουμε το δικαίωμα και σε πιο βαθμό να περιορίσουμε τον ορισμό της έκδοσης μόνο στον βαθμό κατά τον οποίο ένα κείμενο εκδίδεται έντυπα;

Και άλλο ένα, καθόλα σημαντικό κατά τη γνώμη μου, ερώτημα: σε ποιο βαθμό η απόφαση δημοσίευσης είναι σύμφωνη με την επιθυμία του ίδιου του δημιουργού; Αν όχι, ποιες δυνάμεις και κίνητρα εξυπηρετεί; Για παράδειγμα, η πρώτη μετάφραση, στην ουσία μεταφορά αρχαίου δράματος στην Αγγλική, αυτή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* από τη Lady Jane Lumley εκπονήθηκε στη δεκαετία του 1550, όμως δημοσιεύθηκε μόλις το 1909 από τον Harold Child (1869-1945). Το πόνημα δεν αποτελεί μετάφραση του ελληνικού πρωτοτύπου, καθώς το κείμενο αναφοράς είναι η λατινική μετάφραση του ευριπίδειου δράματος από τον Έρασμο. Επίσης, η Lady Lumley επέλεξε να μεταφέρει στα αγγλικά μόνον τα επεισόδια της τραγωδίας, αφήνοντας έξω τα στάσιμα. Σε κάθε περίπτωση, η μετάφραση παρέμεινε αδημοσίευτη για 450 χρόνια, οπότε και την έφερε στο φως ο Child, ο εκδότης της Malone Society, ένας από τους πρώτους σύγχρονους κριτικούς και θεωρητικούς της μελέτης του αρχαίου δράματος, ο οποίος μάλιστα, πριν αφοσιωθεί στη λογοτεχνική κριτική και στη μελέτη του αρχαίου δράματος, υπήρξε ηθοποιός συνεργαζόμενος με διάφορες θεατρικές ομάδες. Η απόφαση του Child να δημοσιεύσει το χειρόγραφο της Lady Lumley στα 1909 πιθανότατα σχετίζεται με την άνοδο του φεμινιστικού κινήματος στην Αγγλία, καθώς μέσα από το συγγραφικό έργο της Lumley, το οποίο περιλαμβάνει μεταφράσεις αρχαίων ελληνικών και λατινικών κειμένων, αναδύεται μία προσωπικότητα πολιτικά συνειδητοποιημένη, με ουσιαστική επιρροή πάνω στον πατέρα της, πρωταγωνιστή των πολιτικών δρωμένων της Ελισαβετιανής Αγγλίας.

Ωστόσο, το σημαντικό ερώτημα που συνδέεται με τη δημοσίευση της μετάφρασης της Lady Lumley είναι το εξής: μπορούμε σήμερα να προβούμε στη δημοσίευση ανέκδοτων έργων δημιουργών που δεν βρίσκονται πια στη ζωή; Ποιος το καθορίζει αυτό; Τέλος, είχαν οι μεταφράσεις αυτές απήχηση μετά τη δραματική παράστασή τους; Γιατί; Ποια κριτήρια συνετέλεσαν στο να ξεχωρίσουν κάποιες μεταφράσεις περισσότερο από άλλες; Εάν όντως οι μεταφράσεις αυτές είχαν απήχηση, γιατί παρέμειναν αδημοσίευτες;

Αυτά και άλλα ερωτήματα υποθέτω πως θα τεθούν και θα συζητηθούν στη σημερινή Ημερίδα, μαζί με πολλά άλλα. Στο σύνολό τους θα προσφέρουν σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις ενός τμήματος της λογοτεχνίας το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον, ενώ καλύπτεται από σειρά ερωτημάτων τα οποία αφορούν τόσο την αποδοχή και κριτική αποτίμηση της λογοτεχνικής μετάφρασης διαχρονικά κατά τον 20ό (και τον 21ο) αι., όσο και τη

σχέση των δημιουργών / μεταφραστών με το κοινό τους μέσα από τον τρόπο κοινοποίησης (ή μη) των μεταφραστικών πονημάτων τους.

Θα ήθελα να συγχαρώ την κ. Διαμαντάκου για την ανάληψη της συγκεκριμένης έρευνας και να ευχηθώ καλή επιτυχία στις εργασίες της ημερίδας, τις οποίες ευελπιστώ να έχουμε την ευκαιρία να δούμε δημοσιευμένες σε εύθετο χρόνο.

Εισαγωγικά:
Αναμοχλεύοντας χαμένες υποθέσεις

«Αυτός είναι ο μεταφράζων.
Ο Επιζών.
Κι εγώ το εύρημά του. Η εμμονή του.
Η μετάφρασή του.
Καλησπέρα σας.»

«Ο επιζών», από την ποιητική συλλογή:
Μαίρη Μπαϊρακτάρη, *Μετάφραση άνευ όρων*,
Σαιξπηρικόν, Αθήνα, 2021.

Το σημείο εκκίνησης για την ενδογλωσσική μετάφραση του αρχαίου δράματος προς σκηνική χρήση είναι, ως γνωστόν, το προεπαναστατικό 1818, με την πρώτη παράσταση αρχαίου δράματος, του σοφόκλειου *Φιλοκτήτη*, από τον πρώτο ελληνόγλωσσο και νεοσύστατο τότε ερασιτεχνικό θίασο της Οδησσού στην πρώτη μετάφραση-διασκευή «εἰς τὴν Γραικικὴν [ὁμιλουμένην] Γλῶσσαν» από τον γιατρό, φιλόλογο και συγγραφέα Νικόλαο Πίκκολο. Πενήντα περίπου χρόνια αργότερα, ο Σοφοκλής –και μαζί όλη η φορτισμένη ιδεολογικά αρχαιοελληνική δραματουργία– θα επανέλθει δριμύτερος, το 1867 στην ελεύθερη Αθήνα, με την πρώτη, ημι-επαγγελματική/ημι-φοιτητική παράσταση αρχαίου δράματος, της *Αντιγόνης*, που παίζεται στο πρόσφατα ανασκαμμένο τότε Ωδείο Ηρώδου Αττικού, στην αρχαΐζουσα μετάφραση του έργου από τον καθηγητή Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ποιητή, πεζογράφο και διπλωμάτη Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή. Έκτοτε, από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και μέχρι σήμερα, υπάρχει ένας πολύ μεγάλος και διαρκώς αυξανόμενος αριθμός μεταφρασμάτων (μεταφράσεων, αποδόσεων, ελεύθερων αποδόσεων, παραφράσεων, διασκευών και άλλων περικειμενικών χαρακτηρισμών) αρχαίου (τραγικού, κωμικού και σατυρικού) δράματος –σε πορεία παράλληλη με τη διαρκώς επίσης αυξανόμενη θεατρική χρήση του αρχαίου δράματος, σε εγχώριο και παγκόσμιο επίπεδο: μεταφράσματα τα οποία στοιχειοθετούν ένα πολύ μεγάλο εύρος διαφορετικών γλωσσικών, μετρικών και υφολογικών προδιαγραφών, διαφορετικών στοχεύσεων και χρήσεων, διαφορετικών μεταφραστικών-πρακτικών ή/και μεταφρασεολογικών-θεωρητικών τάσεων, διαφορετικών κοινωνικοπολιτικών, πολιτισμικών και, ειδικότερα, καλλιτεχνικών συμφραζομένων.

Εκτός όμως από τα δημοσιευμένα μεταφράσματα –ένας μεγάλος αριθμός των οποίων έχουν παιχθεί μία ή περισσότερες φορές στο πλαίσιο ελληνικών θεατρικών παραγωγών σε διαφορετικές χρονικές στιγμές του ελεύθερου ελληνικού κράτους– υπάρχει ένας ορισμένος, αλλά

καθόλου ευκαταφρόνητος, αριθμός μεταφρασμάτων τα οποία δεν έχουν δημοσιευθεί –με την έννοια της έντυπης καταρχήν, διά διαφορετικών διόδων (αυτοτελείς εκδόσεις, δημοσιεύσεις σε θεατρικά προγράμματα ή σε λογοτεχνικά/θεατρικά περιοδικά), κοινοποίησής τους– μέχρι σήμερα, παρά το γεγονός ότι πολλά εξ αυτών 'δημοσιοποιήθηκαν' επί σκηνής, υποστηρίζοντας σημαντικές παραστάσεις κατά την εποχή της συγγραφής τους, και παρά το γεγονός ότι πολλά προέρχονται από την πένα διακεκριμένων φιλολόγων, λογίων, καλλιτεχνών (κυρίως σκηνοθετών) ή λογοτεχνών, παλαιότερων και σύγχρονων. Η μη-δημοσίευση αυτών των μεταφρασμάτων οφείλεται σε ποικίλους, μεμονωμένους ή συνδυαστικούς, λόγους, που σχετίζονται κυρίως με την προσωπική ιδεολογική-καλλιτεχνική στάση του ίδιου του μεταφραστή απέναντι στο έργο του και τη στοχευόμενη χρήση του είτε σε μια συγκεκριμένη περίοδο της ζωής του είτε και μέχρι το τέλος της, με τις προτεραιότητες και τις επιθυμίες των κληρονόμων του σε περίπτωση που ο μεταφραστής δεν είναι εν ζωή, αλλά και με ποικίλους άλλους πρακτικούς λόγους που ανέστειλαν ή απέκλεισαν τη δημοσίευση της μετάφρασης, είτε κατά την εποχή δημιουργίας της είτε στα επόμενα χρόνια.

Αυτό το πεδίο των «χαμένων» μεταφράσεων, που –αν δεν έχουν χαθεί κυριολεκτικά σε ορισμένες περιπτώσεις– λαθροβιούν σε ιδιωτικά και δημόσια αρχεία, σε χειρόγραφη, δακτυλόγραφη ή ηλεκτρονική μορφή, προσπάθησε και προσπαθεί να χαρτογραφήσει το ερευνητικό πρόγραμμα «Αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος: Εντοπισμός – Καταγραφή – Συγκέντρωση - Αξιολόγηση» (ακρωνύμιο: Πλούτος 21 – Plutus 21 – Ετήσια διάρκεια: 1/9/2023 έως 31/8/2024), που αναλήφθηκε, κατόπιν έγκρισης σχετικής ερευνητικής πρότασης, στο πλαίσιο της Πρόσκλησης Εκδήλωσης Ενδιαφέροντος για τη Δράση Αξιοποίησης Καταπιστεύματος Κων/νου Α. Τσαγκαδά «Έρευνα στις μετακλασικές σπουδές». Το ερευνητικό πρόγραμμα, με επιστημονική υπεύθυνη την (υπο)γράφουσα, υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας (Ε.ΑΡ.ΔΡΑ.Θ.Ε.), που διευθύνει επίσης η υπογράφουσα, και στελεχώθηκε από τον υποψήφιο διδάκτορα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Μάνο Δαμασκηνό, τον ΜΑ σκηνοθέτη-μεταφραστή και φοιτητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Αλέξανδρο Κοέν και, από ένα σημείο και εξής, τη διδάκτορα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Ευδοκία Δεληπέτρου, η οποία είχε ήδη συνεργαστεί σε ένα λίγο προγενέστερο ερευνητικό έργο: «Μεταφράσεις αρχαίου δράματος στη νέα χιλιετία» (Έναρξη: 7/6/2023 - Λήξη: αόριστη, ακρωνύμιο: Πρωτεύς 21). Καθώς το δεύτερο πρόγραμμα (Πλούτος 21) σχετικά με τις αδημοσίευτες μεταφράσεις συμπεριλαμβάνει υλικό που εκτείνεται χρονικά πριν από τη νέα χιλιετία και, ταυτόχρονα, εντάσσεται στο χρονικό και ερευνητικό πεδίο αναφοράς του πρώτου προγράμματος (Πρωτεύς 21), τα δύο προγράμματα από ένα σημείο και εξής όχι μόνο συνδυάστηκαν αλλά συγκεράστηκαν σε μια ενιαία προοπτική, ώστε αφενός να χαρτογραφηθεί κατά το δυνατόν συνολικά το «πλούσιο» και «πρωτεϊκό» πολλαπλώς πεδίο της νεοελληνικής μεταφραστικής παραγωγής (από τον 19ο αιώνα και μέχρι σήμερα) και αφετέρου σε αυτό το πεδίο να ενταχθεί το ιδιαίτερο εκείνο συστατικό κομμάτι που αποτελούν τα αδημοσίευτα από την εποχή της δημιουργίας τους και μέχρι σήμερα μεταφράσματα.

Ταυτόχρονα, δεδομένου ότι ένας πολύ μεγάλος αριθμός (δημοσιευμένων και αδημοσίευτων) μεταφρασμάτων (είτε δημιουργήθηκαν με αυτή τη στόχευση είτε όχι) χρησιμοποιήθηκαν ή και ανα-χρησιμοποιήθηκαν (αρκετές φορές ενίοτε) για να υποστηρίξουν θεατρικές παραστάσεις στη νεότερη και τη σύγχρονη Ελλάδα και δεδομένου ότι για την κατανόηση της διασημειωτικής υφής και λειτουργίας της θεατρικής μετάφρασης το εκάστοτε παραστασιακό πλαίσιο είναι καθοριστικό, κρίθηκε σκόπιμο η ερευνητική διαδρομή –εκτός από τους δύο παραπάνω βασικούς δρόμους με άξονα τη μετάφραση και την εκδοτική της ιστορία– να συμπεριλάβει στον

χάρτη της βασικά παραστασιογραφικά στοιχεία σχετικά με το θεατρικό «ιστορικό» των μεταφράσεων, συνδέοντας τη μεταφραστική διαδικασία με την άπαξ ή επαναλαμβανόμενη σκηνική υλοποίησή της.

Από τη συνέργεια των δύο ερευνητικών προγραμμάτων προέκυψαν μια πολύτιμη νέα βάση (μεταφραστικών και παραστασιακών) δεδομένων –στην τροφοδοσία της οποίας συνεργάζονται προς το παρόν τέσσερις φοιτήτριες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., που πραγματοποιούν την Πρακτική Άσκησή τους στο Ε.ΑΡ.ΔΡΑ.Θ.Ε.– και, παράλληλα, ένα (έντυπο και ηλεκτρονικό) αποθετήριο αδημοσίευτων μεταφράσεων, το οποίο αναμένεται ότι θα εμπλουτίζεται ανά διαστήματα και δυνάμει ες αεί, χάρη σε νέο υλικό που θα προσκομίζεται τόσο από μελετητές και πρακτικούς του θεάτρου όσο και από λάτρεις και συλλέκτες του είδους που έρχονται σ' επαφή με τέτοιου είδους πρωτογενές αδημοσίευτο υλικό.

Στο πλαίσιο της υλοποίησης του έργου αρχικός και ανυποχώρητος στόχος είναι να αναπτυχθούν διεπιστημονικές επαφές και συνεργασίες μεταξύ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και α) άλλων Τμημάτων του Ε.Κ.Π.Α. ή άλλων Πανεπιστημίων (Τμήματα Θεατρικών Σπουδών, Τμήματα Ελληνικής Φιλολογίας και Κλασικών Σπουδών, Τμήματα Μουσικών Σπουδών, Ξένων Γλωσσών και Φιλολογιών –χωρίς τα παραπάνω Τμήματα να εξαντλούν το εύρος των επιστημονικών πεδίων με τα οποία συνδιαλέγονται πλέον τόσο οι σπουδές πρόσληψης όσο και οι μεταφραστικές σπουδές και με τα οποία μπορεί να αναπτυχθεί (υπερ)διεπιστημονικός διάλογος· β) θεατρικών, κρατικών και ιδιωτικών, οργανισμών· γ) πολιτιστικών, κρατικών και ιδιωτικών, φορέων· δ) εκδοτικών οργανισμών· ε) ιδιωτών καλλιτεχνών (σκηνοθέτες, μεταφραστές, λογοτέχνες, ηθοποιοί κ.ά.). Σ' αυτή την κατεύθυνση πραγματοποιήθηκε στις 3 Ιουνίου 2024 η Ημερίδα «Χαμένοι στη Μετάφραση», όπου συνομίλησαν μαζί με τους κεντρικούς ομιλητές 20 σύνεδροι, μεγαλύτεροι και νεότεροι, θεατρολόγοι και φιλόλογοι, από 5 διαφορετικά ακαδημαϊκά ιδρύματα (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Πανεπιστήμιο Λευκωσίας Κύπρου, Ακαδημία Αθηνών). Την ίδια στόχευση της διεπιστημονικής διάχυσης του ερευνητικού προβληματισμού και του αντίστοιχου υλικού υπηρετούν η παρούσα ψηφιακή έκδοση των Πρακτικών της Ημερίδας και η επικείμενη έκδοση δύο αρχικά αδημοσίευτων θεατρικών μεταφράσεων και σε αυτή την ίδια στόχευση θα κινηθεί η προσπάθεια στο εξής υποστήριξης της έκδοσης αδημοσίευτων μέχρι σήμερα μεταφράσεων αρχαίου δράματος, που σηματοδότησαν σημαντικές θεατρικές παραστάσεις στην ιστορία της θεατρικής πρόσληψης στην Ελλάδα.

Στο παραπάνω πλαίσιο, η Ημερίδα ήταν μια πρώτη προσπάθεια να έλθει στο φως ένα μέρος από αυτό το σημαντικής ιστορικής θεατρολογικής, φιλολογικής και μεταφρασεολογικής αξίας πρωτογενές υλικό των «χαμένων μεταφράσεων», να διερευνηθούν η μεταφραστική ταυτότητα και η θεατρική δυναμική ορισμένων τέτοιων δειγμάτων αλλά και να αναδειχθούν ζητήματα που σχετίζονται με την ιδιαίτερη αυτή περίπτωση (και πέραν αυτής) μεταφραστικών καταθέσεων: αναφορικά με την (αποκλειστική ή όχι) σχέση συγκεκριμένης μετάφρασης και συγκεκριμένης παράστασης, τη σκηνική βιωσιμότητα και μεταλλαξιμότητα μιας μετάφρασης, τη σχέση ανάμεσα στο εκάστοτε θεατρικό-δραματουργικό πλαίσιο και την τυπολογία του αντίστοιχου μεταφράσματος, τη σχέση μεταξύ πρωτότυπου κειμένου, πιστής μεταγραφής και ελεύθερης σκηνικής διασκευής, τη σχέση της μετάφρασης (και των λόγων της μη-δημοσίευσής της) με τα εκάστοτε πολιτισμικά και θεατρικά συμφραζόμενα, τη στάση-έξη (habitus) του μεταφραστή απέναντι στο δημιούργημά του, τον τρόπο εξέλιξης του μεταφραστικού λόγου στη διάρκεια του χρόνου κ.ά.

Μέσα από τις εισηγήσεις και τις ομιλίες οι οποίες εμψύχωσαν την Ημερίδα και εντάσσονται πλέον στα Πρακτικά, ενισχυμένες κειμενικά και υποστηριγμένες βιβλιογραφικά, φωτίζεται ένα ικανό, πιστεύουμε, πρώτο δείγμα αδημοσίευτων μεταφράσεων, οι οποίες με τη σειρά τους αποτυπώνουν ένα αρκετά μεγάλο εύρος διαφορετικών γλωσσικών, μετρικών, υφολογικών, μεταφραστικών προδιαγραφών, στοχεύσεων και χρήσεων σε ανόμοια ή και σε αντίστοιχα ιστορικά, κοινωνικοπολιτικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα: Αδημοσίευτες μεταφράσεις υπεραιωνόβιες (τέλη 19ου αιώνα) και αδημοσίευτες μεταφράσεις νεογέννητες και δυνάμει δημοσιεύσιμες στο προσεχές μέλλον. Αδημοσίευτες μεταφράσεις που υπάρχουν και διασώζονται σε δημόσια ή ιδιωτικά αρχεία, με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό δυσκολίας στην προσπέλασή τους –όπως είναι η μετάφραση της (διασκευής της) θρυλικής *Ορέστειας*, από τον Γεώργιο Σωτηριάδη, στην οποία εστιάζει η Άννα Μαυρολέων– και αδημοσίευτες μεταφράσεις που λανθάνουν (ή χάθηκαν ες αεί;), όπως εκείνη του «πρώτου» *Ηρακλή Μαινόμενου*, που παραστάθηκε το 1879 στην Αθήνα και τον Πειραιά και την οποία ανασύρει από τη «μεγάλη βιβλιοθήκη των λανθανόντων κειμένων» η Έρη Γεωργακάκη. Αδημοσίευτες μεταφράσεις επώνυμες, χρονικά προσδιορισμένες και πραγματολογικά τεκμηριωμένες, και αδημοσίευτες μεταφράσεις –αν όχι αταυτοποίητες όπως η παραπάνω μετάφραση του *Ηρακλή*– με αβέβαιη χρονολόγηση, αβέβαιη στόχευση και ελάχιστα πραγματολογικά ίχνη, όπως η δακτυλόγραφη μετάφραση του *Οιδίποδος Τυράννου*, από το Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη, που διερευνά η Ευδοκία Δεληπέτρου. Αδημοσίευτες μεταφράσεις που παίχτηκαν (οι περισσότερες) σε θεατρικές σκηνές από σημαντικούς σκηνοθέτες και αδημοσίευτες μεταφράσεις που δημιουργήθηκαν για τη θεατρική σκηνή, δοκιμάστηκαν στις πρόβες αλλά τελικά δεν πρόλαβαν να συγκροτήσουν παραστασιακό γεγονός για λόγους ανωτέρας βίας, όπως ο *Οιδίπους Τύραννος* του Νίκου Παναγιωτόπουλου, τον οποίο προσεγγίζει η Ιωάννα Ρεμεδιάκη. Αδημοσίευτες μεταφράσεις, πραγματοποιημένες από φιλολόγους-λογίους για εκπαιδευτικούς καταρχήν λόγους και με αναγνωστική καταρχήν στόχευση (η περίπτωση των μεταφράσεων του χαλκέντερου Γεράσιμου Μαρκαντωνάτου) και αδημοσίευτες μεταφράσεις, πραγματοποιημένες από ακαδημαϊκούς ερευνητές και δασκάλους, με άμεσο ή απώτερο προορισμό όμως τη θεατρική υλοποίηση (σε εκπαιδευτικό ή και όχι μόνο πλαίσιο): η περίπτωση της –εξαρχής προσανατολισμένης για το επαγγελματικό θεατρικό σανίδι– *Λυσιστράτης* των Αύρας Ξεπαπαδάκου και Ιούς Μανωλέσσου, στην οποία μας ξεναγούν επιστημονικά και εμπειρικά οι δύο μεταφράστριες ή η περίπτωση της ανασύνθεσης των *Γαλατών* του Παφίου Σωπάτρου από τον Δημήτρη Σταμάτη στο πλαίσιο πανεπιστημιακού μαθήματος στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. ή η πρόσφατη μετάφραση των *Τραχινίων*, που εκπονήθηκε ως μεταπτυχιακή «εργασία» στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., από τον φοιτητή και ηθοποιό Αντώνη Γκρίτση. Αδημοσίευτες και παιγμένες μεταφράσεις που ξαναδουλεύονται ενδελεχώς από τον μεταφραστή τους, όντας συνεχώς «εν εξελίξει» (η περίπτωση του Θεόδωρου Στεφανόπουλου, με βάση το παράδειγμα των *Βακχών*, το οποίο συνεχίζει από τη δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα να απασχολεί τον δημιουργό του) και αδημοσίευτες-παιγμένες μεταφράσεις που εγκαταλείπονται συνειδητά από τον μεταφραστή τους, δικαιωμένες απόλυτα από την προφορική σκηνική 'δημοσιοποίησή' τους και αγκυρωμένες στην ιστορική θεατρική συνθήκη που τις υπαγόρευσε και τις γαλούχησε (η περίπτωση του Δημήτρη Δημητριάδη, με τον *Ιππόλυτο* του 1989, που προσεγγίζει ο Μάνος Δαμασκηνός). Αδημοσίευτες μεταφράσεις πραγματοποιημένες από σκηνοθέτες για να υποστηρίξουν δικές τους πρώτες παραστάσεις ενός έργου (*Όρνιθες* του 1979, Εθνικό Θέατρο, σε μετάφραση Α. Ροσόλυμου, βλ. Α. Σολομού), αλλά και αξιοποιημένες (και πάλι στην αδημοσίευτη μορφή τους) από άλλους σκηνοθέτες για πολύ μεταγενέστερες παραστάσεις του ίδιου έργου (*Όρνιθες*, 1999, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου) –η περίπτωση

που απασχόλησε τον Άγι Μαρίνη. Ή, για να μείνουμε στον ίδιο δαιμόνιο θεατράνθρωπο: αδημοσίευτες μεταφράσεις πραγματοποιημένες από σκηνοθέτες για να υποστηρίξουν ανα-σκηνοθεσίες έργων που είχαν οι ίδιοι άλλοτε σκηνοθετήσει (απολύτως επιτυχώς) σε άλλη μετάφραση: Η περίπτωση των *Εκκλησιαζουσών* το 1981 από τον Αλέξη Σολομό σε δική του νέα μετάφραση, 25 χρόνια αργότερα από την πανηγυρική είσοδο του Αριστοφάνη στο Φεστιβάλ Αθηνών (το 1956) σε σκηνοθεσία επίσης του Αλέξη Σολομού αλλά σε μετάφραση τότε του ανερχόμενου αριστοφανικού μεταφραστή Θρασύβουλου Σταύρου – η περίπτωση που παρακολουθεί ο Αλέξανδρος Κοέν. Ακόμη πιο σύνθετη περίπτωση, αδημοσίευτη μετάφραση, που αξιοποιήθηκε, ριζικά διασκευασμένη, σε παράσταση έργου το οποίο ο ίδιος σκηνοθέτης είχε άλλοτε ανεβάσει σε δική του (δημοσιευμένη) μετάφραση: η περίπτωση της *Μήδειας* του 2001, σε μετάφραση-σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, και η περίπτωση της *Μήδειας* του 2013, σε μετάφραση Κ.Χ. Μύρη και σε δραματουργική διασκευή και σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου – ένα μεταφραστικό παλίμψηστο που θέτει στο μικροσκόπιο ο Γρηγόρης Ιωαννίδης. Αδημοσίευτες ενδογλωσσικές μεταφράσεις και αδημοσίευτες μεταφράσεις του ίδιου έργου από τον ίδιο μεταφραστή σε δύο γλωσσικές μορφές και για διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά περιβάλλοντα: Η περίπτωση της μετάφρασης-διασκευής του *Ορέστη* του Ευριπίδη από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, για το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου το καλοκαίρι του 1982, και η σχέση αυτής της μετάφρασης-σκηνοθεσίας με προηγούμενη παράσταση που είχε πραγματοποιήσει ο ίδιος σκηνοθέτης σε δική του απόδοση το 1975 στη Γαλλία – μια ιδιαίτερη περίπτωση 'διπλής' γλωσσικά μετάφρασης και διπλά αδημοσίευτης, που μελετά η Κωνσταντίνα Ζηροπούλου. Αδημοσίευτες μεταφράσεις από καταξιωμένους σκηνοθέτες, που τις χρησιμοποίησαν συνειδητά ως (εφήμερα όσο και εντελεχή) σκηνικά κείμενα για συγκεκριμένες παραστάσεις, ενίοτε στη μοναδική τους μεταφραστική ενασχόληση με το αρχαίο δράμα (η περίπτωση της *Ηλέκτρας* του Δημήτρη Μαυρίκιου, που εξετάζει η Μαίρη Μπαϊρακτάρη) και (πολλές) αδημοσίευτες μεταφράσεις από καταξιωμένους θεατρικούς μεταφραστές του αρχαίου δράματος: Η περίπτωση του πανεπιστημιακού καθηγητή και μεταφραστή Θεόδωρου Στεφανόπουλου ή η περίπτωση του λογοτέχνη και μεταφραστή Δημήτρη Δημητριάδη ή η περίπτωση του φιλολόγου, δημοσιογράφου και μεταφραστή Λεωνίδα Ζενάκου. Αδημοσίευτες μεταφράσεις πιστές στο πνεύμα και το γράμμα του πρωτοτύπου και (πολλές) αδημοσίευτες, περισσότερο η λιγότερο αποκλίνουσες, εν μέρει ή επί του συνόλου, «δραματουργικές επεξεργασίες» ή «διασκευές των υπο-κειμένων: ενδεικτικό, μεταξύ άλλων, παραδειγμα, τα *Βατράχια* σε μετάφραση Κωνσταντίνου Μπλάθρα και σε διασκευή του έργου από τη σκηνοθέτιδα, τον μεταφραστή και τον πρωταγωνιστή της παράστασης Άρη Σερβετάλη – περίπτωση που ανασυστήνει η Μιχαέλα Αντωνίου. Αδημοσίευτες μεταφράσεις άπαξ χρησιμοποιημένες σε επαγγελματικές παραστάσεις (η *Μήδεια* του Κ.Χ. Μύρη ή οι *Εκκλησιάζουσες* του Α. Σολομού), αδημοσίευτες μεταφράσεις ανα-χρησιμοποιημένες για την παραγωγή του ίδιου έργου από τον ίδιο σκηνοθέτη και τον ίδιο θεατρικό οργανισμό (η περίπτωση της *Ορέστειας* του Θανάση Βαλτινού, από το Θέατρο Τέχνης και τον Καρόλο Κουν το 1980 και το 1982, που μελετά η Τιτίκα Δημητρούλια) και αδημοσίευτες μεταφράσεις ανα-χρησιμοποιημένες και αναπροσαρμοσμένες άρδην σε νέα σκηνικά συμφραζόμενα από διαφορετικούς σκηνοθέτες: η περίπτωση της μετάφρασης των *Βακχών* από τον Λεωνίδα Ζενάκο, η οποία υποστήριξε τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης το 1977 και του Θεάτρου Άττις το 1986 και την οποία αναλύει η Ελένη Γκαστή, ή οι *Τρωάδες* του Κωστή Κολώτα, που υποστήριξαν την παραγωγή του έργου από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου το 1982, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, αλλά και επανενεργοποιήθηκαν τριάντα πέντε χρόνια (2017) αργότερα στην προσέγγιση του Θεόδωρου Τερζόπουλου και του «Άττις», όπως

παρακολουθεί αυτή τη διαδρομή, με επίκεντρο τη μετάφραση, η Κατερίνα Αρβανίτη. Μακάρι η θεματική συγκρότηση και η ερευνητική στόχευση της Ημερίδας να ανταποκρίθηκαν έστω λίγο στα ερωτήματα (σχετικά με την ταυτότητα των μεταφραστών, την ταυτότητα των παραστάσεων, τον τρόπο δημιουργίας των σκηνικών κειμένων, τη σχέση κειμένου, θεατρικής παραγωγής και παράστασης) και στις ποσοτικές και ποιοτικές παρατηρήσεις που συμπεριέλαβε στην αποτύπωση του μεταφραστικού τοπίου της νέας χιλιετίας, με άξονα αναφοράς τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, η Βίκυ Μαντέλη.

Η άσχετης θεματολογίας ταινία της Σοφία Κόππολα *Lost in Translation* (2003), που πραγματευόταν με ανάλαφρο τρόπο υπαρξιακά και ψυχολογικά ζητήματα επικοινωνίας στις αρχές της παγκοσμιοποιημένης νέας χιλιετίας, μας δάνεισε τον τίτλο για την Ημερίδα που πραγματοποιήθηκε στις 3 Ιουνίου του 2024 και, ακολούθως, για τα ανά χείρας, ή μάλλον, ανά οφθαλμούς Πρακτικά. Ένας τίτλος που επέτρεπε και επιτρέπει (στα ελληνικά τουλάχιστον) για μας παιγνιώδεις σημασιοσυντακτικές και ηχητικές ανακατατατάξεις (Χαμέν[οι][η] [στη] μετάφραση) και σίγουρα αποδίδει κυριολεκτικά όχι μόνο το πραγματικό καθεστώς απώλειας αρκετών θεατρικών μεταφράσεων αρχαίου δράματος αλλά και το αίσθημα σύγχυσης και απόγνωσης του μελετητή μπροστά στην πληθώρα των (είτε δημοσιευμένων είτε αδημοσίευτων) μεταφραστικών τρόπων μετα-γλώττισης του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική γλώσσα και σκηνή, αλλά και των διαφορετικών τρόπων αντιληπτικής και κριτικής αποτίμησης αυτής της ενδογλωσσικής και διαμεσικής μεταφοράς. Παραμένοντας σε κινηματογραφική και λογοπαικτική βάσει ομορρίζων διάθεση, ας ευχηθούμε, προσαρμόζοντας την ευχή, «enjoy your fright» του Bob της ταινίας: «καλή απόλαυση στην πτ[ή][ώ]ση σας».

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.
Διευθύντρια του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας
Επιστημονική υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος «Αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος: Εντοπισμός – Καταγραφή – Συγκέντρωση - Αξιολόγηση»

Ευχαριστίες

Για την υλοποίηση του ερευνητικού προγράμματος ««Αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος: Εντοπισμός – Καταγραφή – Συγκέντρωση - Αξιολόγηση», της Ημερίδας που πραγματοποιήθηκε στο παραπάνω πλαίσιο και της επακόλουθης έκδοσης των Πρακτικών, οφείλονται θερμές ευχαριστίες στο ανθρώπινο δυναμικό που υποστήριξε αυτήν τη διαδρομή σε διαφορετικούς σταθμούς κατά τη διάρκειά της. Οι συνάδελφοι από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., μέλη του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας στην πλειονότητά τους, που συνέβαλαν στον σχεδιασμό και την υλοποίηση του ερευνητικού προγράμματος, υποστήριξαν με ανακοινώσεις τους την Ημερίδα και συγκρότησαν την Επιστημονική Επιτροπή της: ο αναπληρωτής καθηγητής, αναπληρωτής πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και αναπληρωτής διευθυντής του Ε.ΑΡ.ΔΡΑ.Θ.Ε. Γρηγόρης Ιωαννίδης· η λέκτορας Ιωάννα Ρεμεδιάκη· το μέλος Ειδικού Εκπαιδευτικού Προσωπικού Μαρία Γεωργούση· η καθηγήτρια Τιτίκα Δημητρούλια, της οποίας η μεταφρασεολογική και τεχνογνωστική, θεωρητική και πρακτική υποστήριξη υπήρξε εξαρχής μέχρι σήμερα καθοριστική. Με μεγάλη συνέπεια και αποτελεσματικότητα συνεργάστηκαν σε όλα τα στάδια τα μέλη της βασικής ερευνητικής ομάδας: η διδάκτωρ Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Ευδοκία Δεληπέτρου, ο υποψήφιος διδάκτωρ Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Μάνος Δαμασκηνός και ο ΜΑ σκηνοθέτης, μεταφραστής και φοιτητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Αλέξανδρος Κοέν. Στην τροφοδοσία της βάσης δεδομένων του προγράμματος εργάστηκαν και εξακολουθούν να εργάζονται συστηματικά οι φοιτήτριες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Κωνσταντίνα-Αϊσέ Γιλμάζ, Χριστίνα Κεφαλίδου, Ναταλία Ξούρια και Αρετή Στραφιώτου. Συμπληρωματικά ερευνητικά στοιχεία σχετικά με τη θεατρική, μεταφραστική και ακαδημαϊκή πρόσληψη του αρχαίου δράματος συνέλεξαν και συλλέγουν οι φοιτήτριες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Εφραιμία Αναστασίου, Αλεξάνδρα Βίντσι, Βίκυ Βολιώτη, Βασιλεία Ζησιμοπούλου, Δήμητρα Μπενίση, οι οποίες επιπρόσθετα εμψύχωσαν, υπό την οργάνωση και καθοδήγηση του Αλέξανδρου Κοέν, τα καλλιτεχνικά δρώμενα που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο της Ημερίδας, με άξονα τις *Βάκχες* του Ευριπίδη και τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στη Βίκυ Βολιώτη για τη δημιουργική κατάθεση της υποκριτικής και της σκηνοθετικής εμπειρίας της. Στην υλοποίηση των δρωμένων, όπως και στο Εργαστήριο που προηγήθηκε αυτής, συνέβαλαν επίσης με την ενέργειά τους οι φοιτητές και φοιτήτριές μας Κωνσταντίνα Δαρατσιανού, Αντώνης Κασιμάτης, Αθηνά Μιχαλοπούλου, Μήνα Φάρδη και Γιώργος Μπάρδης. Όλη η παραπάνω φοιτητική ομάδα ανέλαβε και τη γραμματειακή υποστήριξη της Ημερίδας.

Θερμές ευχαριστίες για την επιστημονική ή/και ηθική ή/και πρακτική συνεισφορά τους, σε διαφορετικά ζητήματα και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, έχουν η καθηγήτρια Θεραπευτικής, Επιδημιολογίας και Προληπτικής Ιατρικής στην Ιατρική Σχολή Ε.Κ.Π.Α. Θεοδώρα Ψ'αλτοπούλου· ο συνάδελφος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και διευθυντής της θεατρολογικής σειράς στην Κάπα Εκδοτική, επίκουρος καθηγητής Παναγιώτης Μιχαλόπουλος· η καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας και υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης της

Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α. Ευδοκία Μπαλάση· ο αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Ψηφιακών Συστημάτων του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου Βασίλης Πουλόπουλος· η ΜΑ θεατρολόγος και Σύμβουλος της Γενικής Γραμματέως Σύγχρονου Πολιτισμού Χριστιάννα Μαντζουράνη· η υπεύθυνη Δραματολογίου, Βιβλιοθήκης, Αρχείου και Διεθνών Σχέσεων του Εθνικού Θεάτρου, δρ. Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Ειρήνη Μουντράκη· η υπεύθυνη του Τμήματος αρχείου, βιβλιοθήκης, ιστοσελίδας και νέων μέσων του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος Αμαλία Βαλαβανίδου· η υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου δρ. Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη· η υποψήφια δρ. Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και υπότροφος του ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. Μαρίνα Μπεχράκη· η συνεργάτιδα από τις Αποκεντρωμένες Μονάδες του Ε.Λ.Κ.Ε. Ιωάννα Παππά· οι Αλέξανδρος Μόλχο και Αλέξανδρος Τσιώκος της εταιρείας ELiDOC Systems & Services· ο σκηνογράφος και δρ. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Κώστας Κουρμουλάκης, που σχεδίασε το λογότυπο του Εργαστηρίου· ο Θεόδωρος Κουλεδάκης, ο ιθύνων νους της «Κάπα Εκδοτική», και ο συνεργάτης του Βαγγέλης Κούτριας, ο οποίος έδωσε γραφιστική σάρκα και μορφοποιημένα οστά στο συνεδριακό υλικό της Ημερίδας και στην έκδοση των Πρακτικών του.

Η Ημερίδα και τα Πρακτικά δεν θα είχαν την ερευνητική και οργανωτική επιτυχία που θέλουμε να πιστεύουμε ότι (και προσπαθήσαμε πολύ να) έχουν χωρίς τη συνδρομή των εκλεκτών κεντρικών ομιλητών-μεταφραστών και των συνέδρων, που ανταποκρίθηκαν με συγκινητική συνέπεια και συνεργατικότητα στα πιεστικά χρονικά περιθώρια (και της Ημερίδας και των Πρακτικών), της υποστήριξης εκ μέρους της Αντιπρυτάνεως Ακαδημαϊκών, Διεθνών Σχέσεων και Εξωστρέφειας, καθηγήτριας Σοφίας Παπαϊωάννου, του Κοσμήτορος της Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α., καθηγητή Δημητρίου Δρόσου, του Προέδρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., καθηγητή Γεωργίου Π. Πεφάνη, όπως και όλων των μελών του διδακτικού και διοικητικού προσωπικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

Κ. Δ.
Αθήνα, 14 Ιουλίου 2024

ΚΕΝΤΡΙΚΕΣ ΟΜΙΛΙΕΣ

ἐν ἐξελίξει

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Κ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Θὰ μιλήσω μὲ τὴν ἐμπειρία τοῦ μεταφραστῆ γιὰ περισσότερα ἀπὸ 40 χρόνια, ἀκριβέστερα ἀπὸ τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ ’70, καὶ θὰ πῶ ἐν πολλοῖς πράγματα ποὺ λίγο πολὺ λέω καὶ ξαναλέω χρόνια τώρα.

Ἐπειδὴ παρακολουθῶ κάπως συστηματικότερα τὶς μεταφράσεις τραγωδίας ποὺ παίζονται, αὐτὰ ποὺ θὰ πῶ ἀφοροῦν κυρίως στὴν τραγωδία. Ἡ μετάφραση τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι οὕτως ἢ ἄλλως μιὰ ἱστορία ποὺ γίνεται ὅλο καὶ πιὸ πονεμένη γιὰ τοὺς πραγματικοὺς μεταφραστές. (Τὸ λέω αὐτὸ ἔχοντας ἀδημοσίευτες μεταφράσεις τριῶν ἀριστοφανικῶν ἔργων καὶ ἔχοντας μεταφράσει –καὶ ἐν μέρει δημοσιεύσει– ἀρκετὰ ἀποσπάσματα ἄλλλων κωμικῶν ποιητῶν.)

Θὰ προτάξω κάποιες διαπιστώσεις-ἐπισημάνσεις, θὰ ἀκολουθήσει μιὰ οἱονεὶ ὁμολογία (μεταφραστικῆς) πίστεως καὶ θὰ κλείσω παρουσιάζοντας δύο συγκεκριμένα δείγματα μεταφράσεών μου, ἕνα ἀπὸ τραγωδία καὶ ἕνα ἀπό κωμωδία, σὲ δύο διαφορετικὲς ἐκδοχές, μία δημοσιευμένη καὶ μία ἀδημοσίευτη.

Ἀπαριθμῶ κατ’ἀρχὰς κάποιες γενικότερες προβληματικὲς ἐξελίξεις τῶν τελευταίων δεκαετιῶν ὅπως εἶναι:

ἡ ὑποτίμηση, ἂν ὄχι ἀπαξίωση, τοῦ ἔργου τῶν μεταφραστῶν,
ἡ ὄχι καὶ τόσο ἀθώα καταχρηστικὴ χρήση τοῦ ὅρου ‘μετάφραση’,
ἡ πληθωριστικὴ παραγωγὴ μεταφράσεων καὶ οἱ μεταφράσεις μιᾶς χρήσεως,
ἡ ἀνάσυρση παλαιότερων μεταφράσεων ποὺ ἔχουν ξεπεραστεῖ ἀπὸ τὶς ἐξελίξεις, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ ὁ μεταφραστὴς συμβαίνει νὰ εἶναι ἕνα ἠχηρὸ ὄνομα τοῦ θεάτρου, καί, πάνω ἀπ’ ὅλα,
ἡ ἀξονικὴ μετατόπιση σχετικὰ μὲ τὴν ταυτότητα τῶν μεταφραστῶν.

Γιὰ τὴν ἀπαξίωση τοῦ ἔργου τῶν μεταφραστῶν περιορίζομαι νὰ ἀναφέρω τὸ πταῖσμα ὅτι κάποιες φορὲς τὸ ὄνομά τους δὲν ἀναγράφεται κατὰ τὰ εἰωθότα πρῶτο, ὅπως ἐπίσης τὸ πολὺ βαρύτερο ἀτόπημα κατὰ τὴν ἀναπαραγωγὴ τοῦ δελτίου Τύπου σὲ ἔντυπα, ἱστοσελίδες καὶ ἐκφωνήσεις αὐτὸ νὰ παραλείπεται, ἐνῶ ἀναφέρονται ὅλοι οἱ ἄλλοι συντελεστές. Ἀκόμα καὶ σὲ θετικὲς κριτικὲς ἀπὸ ἀξιόλογα πρόσωπα ἀπουσιάζει κάποτε τὸ ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ, λὲς καὶ τὸ ἔργο παίζεται στὸ πρωτότυπο.

Γιὰ τὴν καταχρηστικὴ χρήση τοῦ ὅρου ‘μετάφραση’ σημειώνω ὅτι μετάφραση δὲν εἶναι ὁτιδήποτε *δηλώνεται* ὡς μετάφραση. Σίγουρα δὲν εἶναι μεταφράσεις κείμενα μὲ σωρεία αὐθαίρετων καὶ συχνὰ κακόγουστων παρεμβολῶν, ποὺ βαφτίζονται μεταφράσεις γιὰ λόγους φεστιβαλικούς. Ἡ μεταφραστικὴ εἶναι, γιὰ μένα, τέχνη ταπεινὴ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐπίμοχθη. Ὁ αὐξημένος μόχθος ἔχει νὰ κάνει μὲ τὶς μεγάλες ἕως ἀνυπέρβλητες δυσκολίες ποὺ καλεῖται νὰ ἀντι-

μετωπίσει ὁ μεταφραστής. Ἕνας ποὺ δραπετεύει ἀπὸ τὶς δυσκολίες, ἁπλῶς δὲν μεταφράζει.

Γιὰ τὶς παλαιότερες μεταφράσεις ποὺ παίζονται, ἐνῶ ἐξεμέτρησαν τὸ ζῆν, ἔχουν δηλαδὴ ξεπεραστεῖ ἀπὸ τὰ πράγματα, νομίζω ὅτι παίζονται πιὸ πολὺ ἀπὸ κεκτημένη ἀδράνεια παρὰ γιατὶ εἶναι καλύτερες ἀπὸ σύγχρονες μεταφράσεις. Μὲ αὐτὴ τὴν ἀφορμὴ θέλω νὰ ὑπενθυμίσω ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἀγέραστες μεταφράσεις. Ἰδίως οἱ μεταφράσεις τῶν ποιητικῶν κειμένων γερνοῦν γρήγορα, πολὺ πιὸ γρήγορα ἀπὸ ὅ,τι ἡ πρωτογενὴς ποίηση, καὶ ὡς ἐκ τούτου πρέπει νὰ ἀνανεώνονται διαχρονικῶς. Ὑπάρχει ὡστόσο μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ αἴτημα γιὰ ἀνανέωση ὡς τὸ σύνθημα «κάθε παράσταση θέλει τὴ μετάφρασή της», ποὺ ὁδηγεῖ σὲ θνησιγενεῖς μεταφράσεις καὶ ποὺ κάποτε ἀποτελεῖ ἁπλῶς ἄλλοθι γιὰ τὴν ἀνάθεση τῶν μεταφράσεων σὲ ἀπολιτογράφητους στὴν πόλη τῶν μεταφραστῶν ἡμετέρους, εἶναι δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ μεταφράσουν.

Γνωρίζοντας ἀπὸ πρῶτο χέρι τὴν αὐξημένη μέριμνα ἐπιφανῶν σκηνοθετῶν μας γιὰ τὴν ποιότητα τῆς μετάφρασης, δὲν ὑποτιμῶ καθόλου τὴν ἐπιθυμία τοῦ κάθε σκηνοθέτη νὰ ἔχει ὡς ἀφετηρία ἕνα πρόσφορο γιὰ τὴ στόχευσή του κείμενο. Τὴν ἴδια στιγμὴ ἀναρωτιέμαι ὅμως ἂν ἡ Ἑλλάδα ἔχει τὸ δυναμικὸ νὰ μεταφράζει ἀξιοπρεπῶς μὲ τέτοια πυκνότητα ἐξαιρετικῆς δυσκολίας κείμενα, ὅπως εἶναι οἱ τραγωδίες καὶ οἱ κωμωδίες, ὅταν κάθε καλοκαίρι παίζονται τόσα ἔργα. (Τὸ ἀντιπαράδειγμα ἐδῶ εἶναι ἡ μετάφραση τῶν *Περσῶν* ἀπὸ τὸν Πάνο Μουλλᾶ, ἡ ὁποία γιὰ περισσότερο ἀπὸ μισὸ αἰώνα ἀξιοποιήθηκε ἀπὸ διαφορετικοὺς σκηνοθέτες γιὰ παραστάσεις ποὺ ἄφησαν ἰσχυρὸ ἀποτύπωμα.)

Γιὰ τὸ μεῖζον θέμα τῆς ἀξονικῆς μετατόπισης στὴν ταυτότητα τῶν μεταφραστῶν θὰ ἐπιμείνω περισσότερο. Παλαιότερα ἡ συντριπτικὴ πλειονότητα τῶν μεταφραστῶν ποὺ ἔβλεπαν τὶς μεταφράσεις τους νὰ παίζονται ἦταν φιλόλογοι, ἀρκετοὶ ἀπὸ αὐτοὺς καὶ ποιητές, μείζονες ἢ ἐλάσσονες. Τὶς τελευταῖες δεκαετίες οἱ θεατρικὲς μεταφράσεις ἐκπονοῦνται (ἐντὸς ἢ ἐκτὸς εἰσαγωγικῶν) συνήθως ἀπὸ ποιητὲς καὶ ἀνθρώπους τοῦ χώρου καὶ κατ'ἐξαίρεση ἀπὸ πρόσωπα ποὺ ἔχουν φιλολογικὴ κατάρτιση.

Ἀναφέρω δύο στατιστικὰ στοιχεῖα ἀπὸ παλαιότερες ἀνακοινώσεις μου.

Τὸ πρῶτο:

Τὴ δεκαετία 2000-2010, ἀπὸ τὶς 10 μεταφράσεις ποὺ ἐκπονήθηκαν γιὰ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο μόνο τρεῖς προέρχονται ἀπὸ φιλολόγους –γιὰ τὴν ἀκρίβεια, δυόμισι, ἀφοῦ ἡ μία εἶναι προϊὸν φιλολογικῆς καὶ σκηνοθετικῆς σύμπραξης, ποσοστιαῖα δηλαδὴ μόνο τὸ 25%. Ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους μεταφραστές τρεῖς ἦταν σκηνοθέτες, ἕνας θεατρικὸς συγγραφέας καὶ ἕνας ποιητὴς (μὲ τρεῖς ἀναθέσεις σὲ μιὰ δεκαετία). Βλ. *Λογεῖον* 1 (2011) 309.

Καὶ τὸ δεύτερο στατιστικό:

Ἀπὸ τὶς ἑπτὰ μεταφράσεις τῶν *Τρωάδων* ποὺ παίχτηκαν καὶ δημοσιεύτηκαν στὰ κοντὰ 50 χρόνια ἀπὸ τὸ '74 ὡς τὸ 2022, μόνο δύο προέρχονται ἀπὸ φιλολόγους καὶ μάλιστα παλαιότερους, συγκεκριμένα ἀπὸ τὸν Ροῦσσο καὶ τὸν Μύρη. Οἱ ὑπόλοιπες ἐκπονήθηκαν ἀπὸ ἕναν ζωγράφο (Τσαρούχης), ἕναν σκηνοθέτη (Κακογιάννης), ἕναν κριτικὸ καὶ ποιητή (Μπουκάλας), μία θεατρολόγο (Ἀνδριανοῦ) καὶ ἕναν δόκιμο πεζογράφο (Βαλτινός).

Γιὰ νὰ μὴ θωρηθεῖ πάντως ὅτι ἐννοῶ πὼς πρέπει νὰ μεταφράζουν μόνο οἱ φιλόλογοι, θὰ ἐπαναλάβω κάτι ποὺ ἔχω γράψει, πρὶν ἀπὸ τὸν ἐκτροχιασμὸ τῶν μεταφράσεων ποὺ ζοῦμε τὰ τελευταῖα χρόνια. «Θὰ ἤμουν ὁ τελευταῖος», ἔγραφα, «ποὺ θὰ ὑποστήριζε ὅτι πρέπει νὰ μεταφράζουν μόνο οἱ φιλόλογοι. Ὡστόσο θὰ ἤμουν καὶ ὁ τελευταῖος ποὺ θὰ δεχόταν νὰ μεταφράζουν, καὶ μάλιστα κατ' ἀνάθεση, οἱ παντελῶς ἀφιλολόγητοι». Καὶ δὲν μποροῦν νὰ μεταφράζουν οἱ ἀφιλολόγητοι, ἐπειδὴ τὰ κείμενα τῶν δραματικῶν ποιητῶν συχνὰ εἶναι ἀπὸ δυσπρόσιτα ἕως ἀπροσπέλαστα καὶ οἱ μεταφράσεις δὲν ἐκπονοῦνται ἐξ ἐπιφοιτήσεως ἀλλὰ προϋποθέτουν γειωμένη γνώση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς,

Ὅσοι ἐπιχειροῦν νὰ μεταφράσουν, χωρὶς αὐτὴ τὴ γειωμένη γνώση, ὀφείλουν, νομίζω, προηγουμένως νὰ φιλολογήσουν *γνησίως καὶ ἱκανῶς* (κατὰ τὴν πλατωνικὴ διατύπωση), ὅπως ἔκανε, γιὰ παράδειγμα, ὁ Νίκος Παναγιωτόπουλος. Ἂν συνεχίσουν ἀμέριμνοι νὰ μεταφράζουν ἐρήμην τῆς φιλολογίας, θὰ συνεχίσουν καὶ οἱ θεατὲς τῆς Ἐπιδαύρου νὰ ἀκοῦνε ὅτι ὁ δούρειος ἵππος, δηλαδὴ τὸ ξύλινο ἄλογο, «χλιμιντροῦσε» (sic), ἐπειδὴ τὸ πρόσωπο ποὺ μεταφράζει δὲν ξέρει τί σημαίνει τὸ ἀρχαῖο ρῆμα *βρέμω*, ἢ ν' ἀκοῦνε γιὰ «πτώματα» (sic), ἐπειδὴ τὸ ἴδιο πρόσωπο ἀγνοεῖ ὅτι ἡ ἀρχαία λέξη *πτῶμα* σημαίνει «πτώση», καὶ ὄχι «πτῶμα».

Λάθη ὅπως αὐτὰ ἀποτελοῦν, πιστεύω, ἀψευδὴ δείκτη προχειρότητας γιὰ μιὰ μετάφραση καὶ ἀποκαλύπτουν πόσο ρηχὴ εἶναι ἡ ἀρχαιομάθεια τοῦ μεταφράζοντος, προσωπικὰ ὡστόσο δὲν θεωρῶ ὅτι ἀκόμα καὶ τέτοια ἐξοργιστικὰ λάθη εἶναι τὸ βαρύτερο ἁμάρτημα γιὰ μιὰ μετάφραση – στὸ κάτω κάτω πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ θὰ μποροῦσε νὰ τὰ διορθώσει ἕνας ἀξιοπρεπὴς φιλόλογος, ἂν τοῦ ζητοῦνταν ἐπικουρικὰ ἡ συνδρομή του (ἐδῶ ὁλόκληρος Καζαντζάκης συνεργάστηκε μὲ τὸν Κακριδή), ἢ ἀκόμα καὶ ἕνας προσεκτικὸς διορθωτής, ἂν οἱ μεταφράζοντες καὶ οἱ μεταφράζουσες ἔδειχναν τὴν προσήκουσα μέριμνα κατὰ τὴν ἐκτύπωση. Τὸ χειρότερο καὶ ἀγιάτρευτο γιὰ μιὰ μετάφραση εἶναι, νομίζω, νὰ μὴν ἔχει εὐκρινὲς ὑφολογικὸ ἀποτύπωμα, νὰ εἶναι ἄρρυθμη καὶ ἄμουση, καὶ αὐτὸ συμβαίνει ὅλο καὶ συχνότερα μὲ μεταφράσεις ποὺ προκύπτουν ἔπειτα ἀπὸ ἀνάθεση σὲ πρόσωπα χωρὶς φιλολογικὸ ἔρμα καὶ χωρὶς διάθεση νὰ φιλολογήσουν *γνησίως καὶ ἱκανῶς*.

*

Ἀκολουθεῖ ἡ προαναγγελθεῖσα οἱονεὶ ὁμολογία μεταφραστικῆς πίστεως.

Μεταφράζω ἕνα ἔργο, μόνο ὅταν νομίζω ὅτι μὲ τὴ μεταφρασή μου κομίζω κ ά τ ι π α ρ α π ά ν ω ἀπὸ τὶς προϋπάρχουσες μεταφράσεις. Οἱ πολλὲς μεταφράσεις, ποὺ συνήθως ἀναμασᾶνε τὶς παλαιότερες, θολώνουν ἁπλῶς τὸ τοπίο, μὲ συνέπεια, μέσα στὴν πληθωριστικὴ καταχνιὰ κάπου νὰ χάνονται καὶ οἱ μεταφράσεις ποὺ εἶναι πραγματικὰ ξεχωριστές.

Μεταφράζω ἀ δ ι α λ ε ί π τ ω ς γιὰ περισσότερες ἀπὸ τέσσερις δεκαετίες ὄχι μόνο δραματικὰ κείμενα, ἀλλὰ δὲν βγάζω ἀπὸ τὸ συρτάρι μου ἢ τὸν ὑπολογιστή μου μιὰ μετάφραση, ἂν δὲν μου ζητηθεῖ γιὰ δημοσίευση ἢ (ἀραιὰ καὶ ποῦ) γιὰ παράσταση – αὐτὴ τὴ στιγμή, γιὰ παράδειγμα, ἀνάμεσα στὶς ἀδημοσίευτες μεταφράσεις μου βρίσκεται ἡ μετάφραση τῆς *Ὀρέστειας*.

Μ ε τ α φ ρ ά ζ ω ἀ π ὸ τ ὸ π ρ ω τ ό τ υ π ο, κάτι ποὺ οἱ μεταφραστὲς χωρὶς φιλολογικὸ ἔρμα καὶ χωρὶς φιλολογικὴ προπαίδεια δὲν μποροῦν νὰ τὸ κάνουν, ἀκόμα καὶ ἂν δηλώνουν ὅτι τὸ κάνουν.

Προτοῦ μεταφράσω, δ ι α β ά ζ ω, διαβάζω, διαβάζω. Καὶ διαβάζω καὶ ξαναδιαβάζω, ἀπὸ τὴ μιὰ γιατὶ ξέρω καλὰ πόσο σακατεμένα ἔχουν φτάσει σ'ἐμᾶς αὐτὰ τὰ κείμενα –πολὺ συχνὰ δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ἀποκαταστήσουμε τὸ ἀρχικὸ κείμενο–, ἀπὸ τὴν ἄλλη γιατὶ γνωρίζω ἐπίσης καλὰ ὅτι ἡ λεπτουργοῦσα κλασικὴ φιλολογία μᾶς προσφέρει θαυμάσια ἐργαλεῖα, γιὰ νὰ μποροῦμε νὰ σκάβουμε πιὸ βαθιὰ τὰ κοιτάσματα τῶν κειμένων. Τὴν ἴδια στιγμὴ ὡστόσο ἔχω ἐπίγνωση πὼς καμιὰ ἀρχαιογνωστικὴ περγαμηνή, ὅπως ἄλλωστε καὶ καμία ἄλλη περγαμηνή (ποιητική, θεατρική, σκηνοθετική, θεατρολογική), δὲν ἐγγυᾶται ἀπὸ μόνη της τὸ ἀποτέλεσμα, μὲ βάση τὸ ὁποῖο τελικὰ κρινόμαστε ἅπαντες καὶ ἅπασες.

Ὡς μεταφραστὴς σ έ β ο μ α ι τ ὴ ν ἀ κ ε ρ α ι ό τ η τ α τ ο ῦ ἀ ρ χ α ί ο υ κ ε ι μ έ ν ο υ ποὺ μεταφράζω στὸν ἴδιο βαθμὸ ποὺ σέβομαι καὶ τὸ κείμενο ἑνὸς σύγχρονου ποιητῆ. Τὰ ποικίλα πονήματα ποὺ ἐπιγράφονται μεταφράσεις καὶ τὴν ἴδια στιγμὴ περιλαμβάνουν κατεβατὰ ὁλόκληρα ἐρήμην τοῦ κειμένου ποὺ ὑποτίθεται πὼς μεταφράζουν, εἶναι τόσο μεταφράσεις ὅσο

θὰ ἦταν Σολωμὸς ἢ Σεφέρης ἕνα ὀλιγόστιχο ποίημά τους, στὸ ὁποῖο θὰ εἴχαμε παρεμβάλει καὶ καμιὰ δεκαριὰ ἀνέμπνευστους στίχους δικῆς μας κοπῆς.

Εἶμαι καὶ μᾶλλον θὰ συνεχίσω νὰ εἶμαι ἐ π ι φ υ λ α κ τ ι κ ὸ ς ἀ π έ ν α ν τ ι σ τ ὶ ς ἔ μ μ ε τ ρ ε ς μ ε τ α φ ρ ά σ ε ι ς τραγωδίας, ὥσπου νὰ διαβάσω μιὰ μετάφραση σὲ μεστωμένους στίχους, ἐπειδὴ οἱ ἔμμετρες μεταφράσεις συχνὰ μοῦ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι γιὰ νὰ διασώσουν τὸ μετρικὸ κέλυφος, θυσιάζουν οὐσιαστικότερα πράγματα. Παρὰ τὴ γενικότερη ἐπιφύλαξή μου αὐτή, ἀρκετὲς φορές, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν λυρικῶν μερῶν, ἀξιοποιῶ ὡς προωθητικὸ ἱμάντα τὸ (ἐνίοτε πειραγμένο) μέτρο, πρωτίστως τὸ ἀναπαιστικό, ὅταν πιστεύω ὅτι ὑποκρουόμενο διακριτικὰ καθιστᾶ δραστικότερο καὶ ἀμεσότερο τὸν λόγο μου ἢ ὅτι συμβάλλει στὴν ἐξύψωσή του καὶ στὴν ἀνάδειξη τῆς ὑφολογικῆς διαφορᾶς ποὺ χαρακτηρίζει τὰ λυρικὰ μέρη σὲ σχέση μὲ τὰ ἀποκαλούμενα διαλογικά. Τὸ ζητούμενο γιὰ μένα, ὅταν μεταφράζω, εἶναι νὰ ἔχει ὁ λόγος μου ρυθμὸ καί, εἰ δυνατόν, μουσικότητα. Γι'αὐτὸ καὶ μεταφράζω ἀ κ ο ύ ο ν τ α ς τὶς μεταφράσεις μου.

Μεταφράζω λ ό γ ο, καὶ ὄ χ ι λ έ ξ ε ι ς, παραμένοντας ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ κοντὰ στὸ πρωτότυπο, χωρίς φοβικὴ προσήλωση στὸ γράμμα τοῦ κειμένου. Μεταφράζω κατὰ γράμμα, ὅταν μὲ τὴν ἐπιλογὴ αὐτὴ ὑπηρετεῖται κάποιος ὑπέρτερος στόχος. Μερικὲς φορὲς μάλιστα δὲν μεταφράζω, μεταγράφω.

Σταθερὰ ἐπιδιώκω οἱ μεταφράσεις μου νὰ εἶναι π ε ρ ι ε κ τ ι κ ό τ ε ρ ε ς ἀπὸ τὶς προϋπάρχουσες θεατρικὲς μεταφράσεις, νὰ περιέχουν δηλαδὴ σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ τὸ πρωτότυπο ἤ, μὲ ἄλλα λόγια, νὰ εἶναι μικρότερες οἱ ἀπώλειες σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα.

Σταθερὰ ἐπίσης ἐπιδιώκω οἱ μεταφράσεις μου νὰ ἔχουν τὸ δ ι κ ό τ ο υ ς ὑ φ ο λ ο γ ι κ ὸ ἀ π ο τ ύ π ω μ α. Χωρὶς ὁ λόγος μου νὰ γίνεται καθημερινός, θέλω νὰ εἶναι σύγχρονος –σὲ κάθε περίπτωση ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὸ βεβαρημένο λεξιλόγιο καὶ τὶς ἀγκυλώσεις παλαιότερων (ἢ παλαιότροπων) μεταφράσεων– καὶ νὰ ἔχει σταθερὸ βηματισμὸ μὲ τὴν ἀπαραίτητη ποικιλία, ἀνάλογα μὲ τὶς ἐντολὲς καὶ τὴ διαστρωμάτωση τοῦ πρωτοτύπου.

Ἰδιαίτερη σημασία ἀποδίδω, τέλος, σὲ σ τ ο ι χ ε ῖ α τ ῆ ς μ ο ρ φ ῆ ς, ὅπως ἡ ἀκολουθία τῶν λέξεων μέσα στὴν πρόταση, οἱ εὔγλωττες συνηχήσεις, οἱ ἐμφατικὲς ἐπαναλήψεις κ.ἄ., ποὺ συχνὰ ἔχουν ξεχωριστὴ βαρύτητα γιὰ τὸν ρυθμὸ καὶ τὴ μουσικότητα τοῦ λόγου.

*

Καὶ τώρα τὰ δύο συγκεκριμένα *μεταφραστικὰ δείγματα* στὶς δύο διαφορετικὲς ἐκδοχές, τὴ δημοσιευμένη καὶ τὴν ἀδημοσίευτη –ἡ δεύτερη μὲ σήμανση στὰ σημεῖα ποὺ ἔχω ἀλλάξει. Τὸ πρῶτο δεῖγμα (Α΄ + Β΄) προέρχεται ἀπὸ τὶς *Βάκχες* καὶ περιλαμβάνει ἕνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν πάροδο καὶ ἕνα ἀπὸ τὴν πρώτη ρήση τοῦ Πενθέα. Τὸ δεύτερο προέρχεται ἀπὸ τὴν κωμωδία *Ἔμπορος* τοῦ Δίφιλου (β΄ μισὸ 4ου / ἀρχὲς 3ου αἰώνα).

Προτοῦ ἀναφερθῶ στὰ δείγματα, ὑπενθυμίζω κάποια αὐτονόητα.

Ὡς μεταφραστὲς αὐτὸ ποὺ κάνουμε κατὰ βάση εἶναι ἀπὸ περισσότερες δυνατὲς ἀποδόσεις νὰ ἐπιλέγουμε, ἐπὶ τοῦ φοβεροῦ βήματος, τὴν κατὰ τὴν κρίση μας εὐστοχότερη. Ἐπειδὴ κάποιες ἀπὸ τὶς διαθέσιμες ἐκδοχὲς ἐνδέχεται νὰ εἶναι λίγο πολὺ ἰσοδύναμες ἢ οἱ διαφορὲς ἀνάμεσά τους νὰ εἶναι ἀνεπαίσθητες, συχνὰ συμβαίνει, ἀργότερα –ἀκόμα καὶ τὴν ἑπόμενη μέρα– νὰ ἀλλάζουμε γνώμη καὶ νὰ προκρίνουμε ἐκδοχὴ ποὺ ἀρχικὰ ἀπορρίψαμε. Ἐνδέχεται ἐπίσης νὰ καταλήξουμε σὲ ἄλλη, τρίτη ἢ νιοστὴ ἐπιλογὴ ποὺ δὲν εἴχαμε σκεφτεῖ ἀρχικά, εἴτε γιατὶ ἀλλάζει ἡ περίσταση γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τῆς μετάφρασης, εἴτε γιατὶ ἄλλαξαν οἱ γενικότερες ἀντιλήψεις γιὰ τὸ μεταφράζειν, εἴτε γιατὶ μὲ τὰ χρόνια γίναμε ὡριμότεροι μεταφραστές,

εἴτε γιατὶ υἱοθετήσαμε διαφορετικὴ ἑρμηνεία γιὰ ἕνα συγκεκριμένο χωρίο, εἴτε γιὰ ὁποιονδήποτε ἄλλο λόγο.

Στὴν περίπτωσή μου αὐτὰ συμβαίνουν καὶ ὅταν δημοσιεύονται οἱ μεταφράσεις μου. Πάνω στὸ προσωπικό μου ἀντίτυπο ἀρχίζω ἀπὸ τὴν ἑπομένη νὰ σημειώνω ἐναλλακτικὲς δυνατότητες ἀπόδοσης. Ἐξυπακούεται ὅτι αὐτὸ γίνεται πολὺ πιὸ συχνὰ μὲ τὶς ἀδημοσίευτες μεταφράσεις μὲ πολλὰ πίσω μπρός. Ἐκεῖθεν τὸ «ἐν ἐξελίξει» στὸν τίτλο τῆς ὁμιλίας μου.

Μεταφραστικὰ δείγματα

Α΄: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, *ΒΑΚΧΕΣ*, στ. 73-87

α) Δημοσιευμένη ἐκδοχή

ΧΟΡΟΣ (Πάροδος)

1 *Μακάριος ἐκεῖνος*
2 *ποὺ ἡ καλή του μοίρα τὸν ἀξίωσε*
3 *νὰ γνωρίσει τὶς τελετὲς τῶν θεῶν,*
4 *ποὺ ἐξαγνίζει τὸν βίο του*
5 *καὶ ἀφήνει τὴν ψυχή του νὰ γίνει ἕνα μὲ τὸν θίασο*
6 *βακχεύοντας πάνω στὰ ὄρη μὲ ἱεροὺς καθαρμούς,*
7 *ποὺ σέβεται τὰ ὄργια τῆς Μεγάλης Μητέρας Κυβέλης,*
8 *ποὺ ὑψώνει τὸ θύρσο στεφανωμένος μὲ κισσὸ*
9 *καὶ δοξάζει τὸν Διόνυσο.*
10 *Ἴτε βάκχες! Ἴτε βάκχες!*

β) Ἀδημοσίευτη ἐκδοχή
1/2 *Εὐλογημένος αὐτὸς ποὺ εὐτύχησε*
3 *νὰ γνωρίσει τὶς τελετὲς τῶν θεῶν*
4 *καὶ ζεῖ βίο ἁγνό,*
5 *ποὺ ἀφήνει τὴν ψυχή του νὰ ἑνωθεῖ μὲ τὸ θίασο*
6 *βακχεύοντας πάνω στὰ ὄρη μὲ ἱεροὺς καθαρμούς,*
7 *ποὺ εὐλαβεῖται τὰ ὄργια τῆς Μεγάλης Μητέρας Κυβέλης,*
8 *ποὺ ψηλὰ τὸν θύρσο τινάζει*
8 *μὲ στεφάνι κισσοῦ στὸ κεφάλι*
9 *καὶ τὸν Διόνυσο δοξάζει.*
10 *Δράμετε βάκχες! Δράμετε βάκχες!*

Β΄: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, *ΒΑΚΧΕΣ*, στ. 224 -238

α) Δημοσιευμένη ἐκδοχή

ΠΕΝΘΕΑΣ

.....

1 Προφασίζονται βέβαια πὼς εἶναι μαινάδες ποὺ ἱερουργοῦν,
2 ὅμως τὴν Ἀφροδίτη τὴ βάζουν πάνω ἀπὸ τὸν Βάκχο.
3 Ὅσες ἔχω συλλάβει, μὲ τὰ χέρια τους δεμένα,
4 τὶς φρουροῦν στὶς φυλακὲς οἱ ἄνδρες μου.
5 Ἐκεῖνες ποὺ διαφεύγουν θὰ τὶς κυνηγήσω στὰ ὄρη,
6 θὰ τὶς δέσω σφιχτὰ μὲ σιδερένια δίχτυα
7 καὶ θὰ τερματίσω μιὰ κι ἔξω τὴν ὀλέθρια βακχεία τους.
8 Λένε ἀκόμη ὅτι ἦρθε καὶ κάποιος ξένος,
9 ἕνας Λυδὸς ἐξορκιστής, ἕνας ἀγύρτης·
10 ἡ κόμη του ξανθοὶ μυρωμένοι βόστρυχοι,
11 στὸ βλέμμα του λάμπει ὁ πόθος τῆς Ἀφροδίτης·
12 μέρα καὶ νύχτα συντροφεύει νεαρὲς γυναῖκες,
13 ὑπόσχεται τὴν ἔκσταση τοῦ Βάκχου.

β) Ἀδημοσίευτη ἐκδοχή

ΠΕΝΘΕΑΣ

.....
1 Προφασίζονται βέβαια πὼς εἶναι μαινάδες ποὺ ἱερουργοῦν,
2 ὅμως τὴν Ἀφροδίτη τὴ βάζουν πάνω ἀπὸ τὸν Βάκχο.
3 Ὅσες ὡς τώρα ἔχω συλλάβει, δεμένες πισθάγκωνα
4 τὶς φρουροῦν στὸ δεσμωτήριο οἱ ἄνδρες μου.
5 Ὅσες διαφεύγουν θὰ τὶς κυνηγήσω στὰ ὄρη,
6 μὲ σιδερένια δίχτυα θὰ τὶς καθηλώσω
7 καὶ θὰ τερματίσω ἐδῶ καὶ τώρα τὴν ὀλέθρια βακχεία τους.
8 Μᾶς ἦρθε, λέει, καὶ κάποιος ξένος,
9 ἕνας Λυδὸς ἐξορκιστής, ἕνας ἀγύρτης·
10 ἡ κόμη του ξανθοὶ μυρωμένοι βόστρυχοι,
11 στὸ βλέμμα του λάμπει ὁ πόθος τῆς Ἀφροδίτης·
12 μέρα καὶ νύχτα συναντάει νεαρὲς γυναῖκες,
13 εὐαγγελίζεται τὴν ἔκσταση τοῦ Βάκχου.

Γ΄: ΔΙΦΙΛΟΣ, *ΕΜΠΟΡΟΣ* (ἀπόσπ. 31)

α) Δημοσιευμένη ἐκδοχή

1 (Α) Αὐτό, φίλτατε, εἶναι νόμος ἐδῶ στὴν Κόρινθο.
2 Ἂν βλέπουμε ὅτι κάποιος ξοδεύει μονίμως μεγάλα ποσὰ
3 γιὰ τὶς ἀγορές του, τὸν ἀνακρίνουμε, γιὰ νὰ ἐξακριβώσουμε
4 ἀπὸ ποῦ ζεῖ καὶ τί δουλειὰ κάνει. Καὶ ἂν βέβαια ἔχει τέτοια περιουσία,
5 ὥστε τὰ εἰσοδήματά του ἀπὸ αὐτὴ νὰ καλύπτουν τὶς δαπάνες,
6 τὸν ἀφήνουμε νὰ ἀπολαύσει ἀπὸ κεῖ κι ἔπειτα τὴ ζωὴ ποὺ ἔχει ἐπιλέξει.
7 Ἂν ὅμως συμβεῖ νὰ ξοδεύει περισσότερα ἀπὸ τὴν περιουσία του,
8 τοῦ ἀπαγορεύουν νὰ συνεχίσει νὰ κάνει αὐτὸ ποὺ ἔκανε.

Σὲ ὅποιον δὲν συμμορφώνεται, τοῦ ἐπιβάλλουν πρόστιμο.
Ἂν πάλι κάποιος ζεῖ ζωὴ πολυδάπανη, χωρὶς νὰ ἔχει τίποτα,
τὸν παραδίδουν κατ'εὐθεῖαν στὸν δήμιο. (Β) Θεός φυλάξει!
(Α) Γιατὶ δὲν εἶναι δυνατὸ αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος νὰ ζεῖ χωρὶς κάποιου εἴδους
ἐγκληματικὴ δραστηριότητα –τὸ ἀντιλαμβάνεσαι·
κατ'ἀνάγκην πρέπει ἢ νὰ γδύνει τὶς νύχτες τοὺς περαστικοὺς
ἢ νὰ κάνει διαρρήξεις ἢ νὰ εἶναι συνεργὸς κάποιων ποὺ κάνουν τέτοια πράγματα
ἢ νὰ συκοφαντεῖ στὴν ἀγορὰ ἢ νὰ εἶναι ψευδομάρτυρας.
Αὐτὴ τὴ φάρα τὴν ξεπαστρεύουμε.
(Β) Καὶ πολὺ καλὰ κάνετε. Ὅμως τί σχέση ἔχω ἐγὼ μὲ αὐτά;
(Α) Σὲ βλέπουμε νὰ ἀγοράζεις καθημερινὰ
ὄχι μὲ μέτρο, φίλτατε, ἀλλὰ ἡγεμονικῶς.
Ἐξαιτίας σου δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ πάρουμε κι ἐμεῖς ψαρικὸ οὔτε γιὰ δεῖγμα.
Τὴν πόλη μας τὴν ἔχεις περιορίσει στὴ λαχαναγορά.
Ἀγωνιζόμαστε γιὰ τὰ σέλινα, ὅπως στὰ Ἴσθμια.
Ἔφθασε λαγὸς στὴν ἀγορά, τὸν ἐξαφάνισες τὴν ἴδια στιγμή.
Ὅσο γιὰ πέρδικα ἢ τσίχλα, μάρτυράς μου ὁ Δίας,
ἐξαιτίας σας δὲν εἶναι δυνατὸ οὔτε νὰ τὶς δοῦμε νὰ πετοῦν.
Ἀνέβασες στὰ ὕψη τὴν τιμὴ γιὰ τὸ εἰσαγόμενο κρασί.

β) Ἀδημοσίευτη ἐκδοχή

(Α) Αὐτό, φίλτατε, ἀποτελεῖ παράδοση ἐδῶ στὴν Κόρινθο.
Ἂν βλέπουμε ὅτι μονίμως κάποιος ξοδεύει ἀφειδῶς
γιὰ τὸ τραπέζι του, τὸν ψάχνουμε, γιὰ νὰ ἐξακριβώσουμε
ἀπὸ ποῦ ζεῖ καὶ τί ἐπαγγέλλεται. Καὶ ἂν βέβαια ἔχει τέτοια περιουσία,
ὥστε τὰ εἰσοδήματά του ἀπὸ αὐτὴ νὰ καλύπτουν τὶς δαπάνες,
τὸν ἀφήνουμε νὰ ἀπολαύσει ἐφεξῆς τὴ ζωὴ ποὺ ἐπέλεξε.
Ἂν ὅμως συμβεῖ νὰ ξοδεύει πάνω ἀπὸ τὶς δυνατότητές του,
τοῦ ἀπαγορεύουν νὰ κάνει τοῦ λοιποῦ αὐτὸ ποὺ ἔκανε.
Σὲ ὅποιον δὲν συμμορφώνεται, τοῦ ἐπιβάλλουν πρόστιμο.
Ἂν πάλι κάποιος ζεῖ ζωὴ πολυδάπανη, χωρὶς νὰ ἔχει μία,
τὸν παραδίδουν ἄνευ ἑτέρου στὸν δήμιο. (Β) Θεός φυλάξει!
(Α) Γιατὶ δὲν γίνεται ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς νὰ ζεῖ χωρὶς κάποιου εἴδους
ἐγκληματικὴ δραστηριότητα – μὲ καταλαβαίνεις;
Κατ'ἀνάγκην πρέπει ἢ νὰ γδύνει τὶς νύχτες τοὺς περαστικοὺς
ἢ νὰ κάνει διαρρήξεις ἢ νὰ εἶναι συνεργὸς κάποιων
ποὺ ἐπιδίδονται σὲ παρόμοιες δραστηριότητες
ἢ νὰ συκοφαντεῖ στὴν ἀγορὰ ἢ νὰ ψευδομαρτυρεῖ.
Αὐτὴ τὴ φάρα τὴν ξεπαστρεύουμε.
(Β) Καὶ πολὺ καλὰ κάνετε. Ὅμως τί σχέση ἔχει αὐτὸ μὲ ἐμένα;
(Α) Σὲ βλέπουμε νὰ ἀγοράζεις καθημερινὰ γιὰ τὸ τραπέζι σου
ὄχι λελογισμένως, φίλτατε, ἀλλὰ ἡγεμονικῶς.
Ἐξαιτίας σου δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ πάρουμε κι ἐμεῖς ψαρικὸ οὔτε γιὰ δεῖγμα.
Τὴν πόλη μας τὴν ἔκανες νὰ συνωστίζεται στὴ λαχαναγορά.

23 Ἀγωνιζόμαστε γιὰ τὰ σέλινα, ὅπως οἱ ἀθλητὲς στὰ Ἴσθμια.
24 Μπῆκε λαγὸς στὴν ἀγορά, τὸν ἐξαφάνισες αὐτοστιγμεί.
25 Ἂν πεῖς δὲ γιὰ πέρδικα ἢ τσίχλα, μάρτυράς μου ὁ Δίας,
26 ἐξαιτίας σας δὲν εἶναι πιὰ δυνατὸ οὔτε νὰ τὶς δοῦμε νὰ πετοῦν.
27 Ἀπογείωσες τὴν τιμὴ τοῦ εἰσαγόμενου κρασιοῦ.

(Α΄) Στὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν πάροδο προκρίνω τὴν ἀδημοσίευτη ἐκδοχή, κυρίως γιατὶ εἶναι ἐμφανῶς ρυθμικότερη (στ. 1-2 παρηχητικὸς λόγος καὶ μιὰ εὐπρόσδεκτη συνίζηση [**αὐτ**ὸς **ποὺ εὐτ**ύχησε] καὶ στ. 8-9 περίπου ἰσοσύλλαβα κῶλα μὲ αὔρα ὁμοιοκαταληξίας). Τὴν προκρίνω ἐπίσης γιατὶ ὁ λόγος μου ἔχει σποραδικὰ μεγαλύτερη πύκνωση (οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τῆς δημοσιευμένης ἐκδοχῆς [9 λέξεις] συμπτύσσονται σὲ ἕναν [4 λέξεις] μὲ τὰ ρυθμικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ μόλις ἀνέφερα) – τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ποσοτικό.

(Β΄) Στὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴ ρήση τοῦ Πενθέα, ὅπου ὁ λόγος εἶναι γιὰ τὶς γυναῖκες τῆς Θήβας καὶ τὴν ἔλευση τοῦ Διονύσου, παρότι οἱ ἀλλαγὲς δὲν εἶναι ἐκτεταμένες, συνιστοῦν, πιστεύω, βελτίωση. Ὁ λόγος σὲ κάποια σημεῖα ἀποκτᾶ καλύτερη ροὴ (*ὅσες ὡς τώρα ἔχω συλλάβει, / μᾶς ἦρθε, λέει, καὶ κάποιος ξένος*), γίνεται ἀμεσότερος (*δεμένες πισθάγκωνα, / μὲ σιδερένια δίχτυα θὰ τὶς καθηλώσω*) καὶ αἰχμηρότερος (*ἐδῶ καὶ τώρα*). Μὲ τὸ «ἐδῶ καὶ τώρα» ἐπαυξάνεται ἡ ἰταμότητα τοῦ Πενθέα. Μὲ τὸ «συναντάει» στὴ θέση του «συντροφεύει» ἐνισχύεται τὸ ὑπονοούμενο γιὰ ἐρωτικὲς συνευρέσεις. Τὸ «εὐαγγελίζεται», τέλος, προκειμένου γιὰ θεὸ εἶναι, θεωρῶ, προτιμότερο ἀπὸ τὸ ἁπλὸ «ὑπόσχεται».

(Γ΄) Τὸ ἔργο τοῦ Δίφιλου διαδραματίζεται στὴν Κόρινθο. Μιλάει κυρίως ἕνα πρόσωπο (Α), τὸ ὁποῖο διακόπτεται δύο φορὲς ἀπὸ ἕνα δεύτερο (Β).

Κάποιες ἀπὸ τὶς ἐπιλογὲς στὴ δημοσιευμένη ἐκδοχὴ ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὸν ἀρχικὸ ἀποδέκτη τῆς μετάφρασης. Ἡ ἐκδοχὴ αὐτὴ περιλαμβάνεται στὸ διδακτικὸ ἐγχειρίδιο *Ἀρχαία Ἑλλάδα: Ὁ τόπος καὶ οἱ ἄνθρωποι*, ποὺ ἔχω γράψει γιὰ μαθητὲς τῆς Β΄ Γυμνασίου. Τὸ λεξιλόγιο ἔπρεπε ἑπομένως νὰ εἶναι ἀναλόγως προσιτό. Στὴν ἀποδεσμευμένη ἀπὸ τὸ διδακτικὸ πλαίσιο ἀναθεωρημένη ἐκδοχὴ μποροῦσα νὰ ἐπιλέξω ἐπανειλημμένα λογιότερους τύπους ἢ διατυπώσεις (*ἀφειδῶς, ἄνευ ἑτέρου, λελογισμένως*) καὶ τὴν ἴδια στιγμὴ λαϊκότερες ἐκφράσεις (*τὸν ψάχνουμε / χωρὶς νὰ ἔχει μία*), ποὺ καὶ τὰ δύο μαζί καθιστοῦν, πιστεύω, θεατρικὰ δραστικότερο τὸν λόγο μου. Ἄλλες φορὲς ἡ φωτοσκίαση ὡς πρὸς τὴν ἀκριβέστερη ἀπόδοση εἶναι διαφορετικὴ στὴν ἀναθεωρημένη ἐκδοχή (στ. 1-3), ἐνῶ σὲ μία περίπτωση (στ. 13) υἱοθετεῖται διαφορετικὴ στίξη στὸ πρωτότυπο, ὁπότε καὶ στὴ μετάφραση προκρίνεται ἡ ἐρωτηματικὴ ἐκφορά). Σποραδικὰ προσθέτω μιὰ λέξη γιὰ μεγαλύτερη σαφήνεια (στ. 23 *ὅπως* οἱ ἀθλητὲς *στὰ Ἴσθμια*).

«Ὦ φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων»
ή
το βιβλίο ως μνημείο της ανθρώπινης φωνής

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ

Θα προσπαθήσω να αναφερθώ σε κάποιους από τους λόγους για τους οποίους οι περισσότερες μεταφράσεις μου θεατρικών έργων είναι «αδημοσίευτες». Ανάμεσά τους κι εκείνη της σοφόκλειας *Ηλέκτρας*. «Αδημοσίευτη» από το 1998.

«Αδημοσίευτη» όμως;

Ως αυτόκλητος συνήγορος του ακροάματος έναντι της ακαδημαϊκής πρωτοκαθεδρίας του αναγνώσματος, ας μου επιτραπεί να πω ότι, υπό την ευρύτερη, αλλά και την κυριολεκτική (ακόμα και τη νομική) έννοια του όρου, δυσκολεύομαι να θεωρήσω αδημοσίευτη μια μετάφραση θεατρικού έργου, που έχει επιτελέσει τον στόχο για τον οποίο εκπονήθηκε. Έχει δημοσιευθεί, καθότι δημόσια παρουσιάστηκε σε χιλιάδες θεατές· σίγουρα περισσότερους από όσοι θα ήταν οι αναγνώστες της για πάρα πολλά χρόνια.

Το χειρόγραφο ενός διηγήματος στο συρτάρι του συγγραφέα, ναι, είναι αδημοσίευτο. Όχι μία μετάφραση θεατρικού έργου που αξιώθηκε να απευθυνθεί στο κοινό για το οποίο δημιουργήθηκε.

Έτσι λοιπόν θα προτιμούσα, αντί για «αδημοσίευτη», να τη χαρακτηρίσω «ανέκδοτη», παρά το ρίσκο που συνεπάγεται η χρήση του επιθέτου λόγω του... χαριτωμένου αντίστοιχου ουσιαστικού.

Και για να επεκτείνω, χάριν παιδιάς, αυτόν τον συνειρμό, σκέφτομαι ότι μόνον ως ανέκδοτο μπορεί να φανεί κάποτε το ότι αρκετές δεκαετίες μετά την εξάπλωση της ηλεκτρονικής γραφής, εν έτει 2024 η τυπογραφία βρισκόταν αμετακίνητα προσκολλημένη στους κανόνες της εποχής του Γκούτενμπεργκ. Αν το βιβλίο είχε εκμεταλλευτεί, έστω και λίγο, τα πλούσια δώρα της ηλεκτρονικής γραφής, ίσως να ήμουν λιγότερο απρόθυμος στο να γίνουν βιβλία οι μεταφράσεις μου.

Παρότι δεν έχει γίνει ακόμα αυτό το βήμα στην τυπογραφία, η τεχνολογία της εποχής μας προσφέρει άλλου είδους, πολύτιμες υπηρεσίες στον αναγνώστη. Ευγνωμονώ τη μοίρα μου, που το γήρας μου συμπίπτει με μια ανατρεπτική πολιτισμική αναγέννηση της έννοιας βιβλίο. Αν δεν είχε υπάρξει αυτή η ανατροπή, πιθανολογώ ότι τα τελευταία χρόνια θα είχα σταματήσει το διάβασμα τελείως. Η ηλεκτρονική ανάγνωση είναι μεγάλο δώρο για την τρίτη ηλικία. Αλλά και για όλες τις ηλικίες, πιστεύω...

Οι τοίχοι του σπιτιού μου ήταν κάποτε γεμάτοι με βιβλία, με εκατοντάδες βιβλία. Δεν είναι πια. Δεν μπορώ να με φαντάζομαι επικίνδυνα σκαρφαλωμένο σε μια σκάλα, να ψάχνω

ένα βιβλίο, να το βρίσκω μετά χιλίων βασάνων –αν το βρω– και μετά να απογοητεύομαι που τα γράμματα είναι πολύ μικρά για την όρασή μου. Ή να αναζητώ μάταια το σημείο που μιλάει για μια γαλάζια πεταλούδα και να ξεστραβώνομαι με τις ώρες ξεφυλλίζοντάς το, χωρίς να βρίσκω πουθενά την πεταλούδα μου.

Όχι, θα τρέξω κατευθείαν στο ηλεκτρονικό βιβλίο και μέσα σε 10 δευτερόλεπτα, καθιστός και ασφαλής, θα το έχω βρει ανάμεσα σε εκατομμύρια βιβλία εκατοντάδων γλωσσών της άυλης, κοινής βιβλιοθήκης των ανθρώπων. Και σε άλλα 5 δευτερόλεπτα θα έχω μπροστά μου το απόσπασμα με τη γαλάζια πεταλούδα στο μέγεθος γραμμάτων που θα επιλέξω, για να χαρώ την ανάγνωσή μου.

Κι αν ψάχνω ένα βιβλίο που ακόμα δεν υπάρχει σε e-book, κάτι που θα είναι απαράδεκτο στο άμεσο μέλλον, θα το σκανάρω και θα το απολαμβάνω στην οθόνη μου με την πολυτέλεια να σημειώνω πάνω του ό,τι θέλω, χωρίς να το καταστρέφω.

Γιατί όμως η μετάφραση να είναι δουλειά ενός ανθρώπου που μάλλον θα αδιαφορήσει για την έκδοσή της σε βιβλίο; Κακά τα ψέματα, ο άνθρωπος αυτός είναι συνήθως εκείνος που θα κάνει και τη σκηνοθεσία του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Μίνως Βολανάκης. Τον έκαιγε πάντα η επόμενη παράσταση, η επόμενη μετάφραση. Δεν του περίσσευε χρόνος, ενέργεια και διάθεση ν' ασχοληθεί με την τυπογραφική απαθανάτιση της προηγούμενης. Το ίδιο και ο υποφαινόμενος μαθητής του: δεν είναι ο λογοτέχνης ή ο φιλόλογος που θα νοιαστεί. Είναι σκηνοθέτης και πιστεύει ότι το θέατρο έχει αξία όσο είναι ζωντανό. Δεν τον συνεπαίρνει ως ιδέα το βιβλίο-μνημείο μιας παράστασης, η οποία δεν ζει πια παρά μόνο στη μνήμη μας.

Το 1987, λοιπόν, ο Μέγας αυτός Διδάσκαλος, ο Μίνως Βολανάκης, διευθυντής τότε του ΚΘΒΕ, μου ανέθεσε την παρθενική σκηνοθεσία μου σε έργο πρόζας: το πιραντελικό *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα*. Όταν τον ρώτησα ποια από τις υπάρχουσες μεταφράσεις θα μου πρότεινε, η απάντησή του ήταν κοφτή: «*Καμία! Θα το μεταφράσεις εσύ!*». Πανικοβλήθηκα. «*Γιατί μου το κάνεις αυτό;*». «*Θα καταλάβεις μόνος σου*». Και κατάλαβα...

Αν γνωρίζεις καλά τη γλώσσα του πρωτότυπου έργου και αν έχεις το χάρισμα της γραφής, δεν υπάρχει καλύτερη μαθητεία δίπλα στον συγγραφέα από τη μετάφραση του έργου του που θα σκηνοθετήσεις. Υποχρεώνεσαι αφενός να μυηθείς στη μουσικότητα του έργου (ειδικά σε έμμετρα έργα) και να βρεις πώς θα την αποδώσεις στο μετάφρασμα, αφετέρου να αναλύσεις σε βάθος το γιατί της κάθε λέξης, της κάθε φράσης, να προβληματιστείς με κάθε υπονοούμενο, κάθε αμφισημία, κάθε λογοπαίγνιο... Για να έχεις μετά και την ετοιμότητα να απαντήσεις αμέσως στις πιο απαιτητικές ερωτήσεις των ηθοποιών, το συχνότατο και ενίοτε αφοπλιστικό: «*Μα, τι εννοεί εδώ ο συγγραφέας;*».

Ολοκλήρωσα τη διανομή και άρχισα να μεταφράζω. Οι λέξεις δεν προέκυπταν μόνο μέσα από τις έννοιες και τη γραπτή αλληλουχία τους στο χαρτί. Ερχόντουσαν νοερά πρώτα στα αυτιά μου. Συχνά με βοηθούσε να φαντάζομαι τη φωνή του ηθοποιού που θα έλεγε την ατάκα. Ένιωσα ότι δεν μετέφραζα πια για την αυτοτέλεια ενός γραπτού κειμένου, όπως είχε συμβεί πιο παλιά με διηγήματα του Βέργκα ή με λαϊκά ποιήματα της ανθολογίας του Παζολίνι. Έπρεπε να ποδοπατήσω τον όποιο λογοτεχνικό ναρκισσισμό μου, αυτή την αυταρέσκεια που νιώθουμε όταν διαβάζουμε κάτι που γράψαμε και το βρίσκουμε όμορφο. Δεν μετέφραζα ένα αυτόνομο λογοτεχνικό έργο προορισμένο για μοναχική ανάγνωση, αλλά μία «παρτιτούρα λόγου».

Αντίθετα από τα μυθιστορήματα, τα διηγήματα, τα ποιήματα, τα δοκίμια... τα θεατρικά έργα δεν γεννιούνται για το χαρτί. Είναι προσφορά στην ύστατη μορφή προφορικής λογοτεχνίας, που είναι το θέατρο. Ύστατη, επειδή κάποτε η λογοτεχνία γεννήθηκε ως προφορική τέχνη

που απευθυνόταν σε πολλούς αποδέκτες ταυτοχρόνως. Άλλο το εξωστρεφές συλλογικό ακρόαμα και άλλο το εσωστρεφές βουβό, ατομικό ανάγνωσμα.

Η βαθμιαία υποχώρηση του αναλφαβητισμού και η ανακάλυψη της τυπογραφίας οδήγησαν στην επικράτηση της γραπτής λογοτεχνίας και την είσπραξή της από τον εκάστοτε μοναχικό αναγνώστη. Το θέατρο απέμεινε μόνο ως προφορική λογοτεχνία να απευθύνεται σε μία συλλογική οντότητα ακροατών-θεατών.

Γι' αυτό είναι παρακινδυνευμένη η συγγραφή ή η μετάφραση θεατρικού έργου βάσει αισθητικών και άλλων κανόνων της γραπτής λογοτεχνίας μέσα από την κεκτημένη ταχύτητα που έχει πάρει, αιώνες τώρα, ο πολιτισμός της βουβής, μονήρους ανάγνωσης.

Δεν θα αποφύγω μία κοινοτοπία που λέει ότι στο θέατρο ο λόγος οφείλει να ρέει. Ως αποδέκτες θεατρικού ακροάματος δεν έχουμε την πρωτοβουλία για τον έλεγχο της ταχύτητας του λόγου, όπως στην ανάγνωση, την οποία μπορούμε να επιβραδύνουμε μπρος σε μια λογοτεχνική «νοστιμιά», μια διατύπωση περίτεχνη, μία ηθελημένη αμφισημία, μία σύνταξη περίπλοκη, μια λέξη σπάνια ή και «νεογέννητη»· χαρακτηριστικά όλα αυτά της γραπτής λογοτεχνίας. Στο θέατρο μπορεί να αποβούν δολοφονικά. Εκεί η ποίηση είναι συνυφασμένη με την αναζήτηση της απλότητας. Φωτεινό παράδειγμα ο Ρακίνας, που σε μία εποχή γενικευμένης εκζήτησης άγγιξε την κορυφή του ποιητικού θεατρικού λόγου με την απλότητα του λεξιλογίου του και όχι μόνο. Πώς να μην υποκλιθούμε στον μοναδικό σε δύναμη και απλότητα στίχο της *Βερενίκης* «*J'aimais, Seigneur, j'aimais : je voulais être aimée*»;

Η δουλειά όποιων γράφουν ή μεταφράζουν θέατρο μπορεί να μην είναι απολύτως μοναχική, όπως, ας πούμε, των μυθιστοριογράφων. Είτε πριν από τις πρόβες είτε κατά τη διάρκειά τους η μετάφραση μπορεί να βελτιώνεται από την επαφή με τους ηθοποιούς.

Με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή οι ηθοποιοί και εγώ κάναμε αρκετά βήματα προς την κατεύθυνση μιας ιδεατής σχέσης ως προς τη μετάφραση. Από το '98, στην αρχή του κειμένου της *Ηλέκτρας*, υπάρχει μία αφιέρωσή μου που λέει: «*Στην Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, στον Νίκο Καραθάνο, μητροκτόνους, που τη μητρική γλώσσα ζωντάνεψαν συνένοχα σ' αυτή τη μετάφραση*». Η συνενοχή ξεκίνησε μήνες ολόκληρους πριν από τις πρόβες. Αναζητούσα τους ηθοποιούς, για να ακούω από τη φωνή τους αυτά που μετέφραζα. Οι επαφές μας ήταν όλο και πιο συχνές. Με τον Καραθάνο μάλιστα πήγαμε χειμωνιάτικα σε ένα νησί για τρεις εβδομάδες. Εγώ δούλευα μπρος στη θάλασσα, ο Νίκος έκανε μακρινές βόλτες και το σούρουπο συναντιόμασταν και άκουγα τόσο τις διαφορετικές μεταφραστικές εκδοχές από τη φωνή του όσο και τη γνώμη ενός ανθρώπου με σπάνιο θεατρικό ένστικτο, όπως είναι ο Καραθάνος.

Πολύτιμη η φωνή των ηθοποιών, αλλά χρήσιμη και η ίδια η φωνή μου, που πρώτη αυτή μού προσέφερε το ακρόαμα του κειμένου που μετέφραζα. Τα έβρισκα φωναχτά και μετά τα έγραφα. Όλο και λιγότερο εμπιστευόμουν τα μάτια μου, όλο και περισσότερο τ' αυτιά μου. Η ανάγκη να ακούω μεταφράζοντας γινόταν ακόμα πιο επιτακτική εξαιτίας της επιλογής μου ο λόγος να είναι συχνά αυστηρά έμμετρος, όπως στα χορικά, όπου κυριαρχούν οι ανάπαιστοι.

Ένα παράδειγμα από το Τέταρτο Στάσιμο.

Δέστε πού οδηγούνε οι έριδες,
καταιγίδες αδάμαστου αίματος
που φυσάν τα πνευμόνια του Άρη.
Άγριες σκύλες στο σπίτι αμολήθηκαν

οι Ερινύες, δρομείς αναπόδραστοι
που τις τρέμουν οι άδικοι φόνοι.

Ή πάλι από την Πάροδο:

Ικεσίες και θρήνοι είναι ανώφελα.
Δεν ξυπνάει μ' αυτά ο πατέρας σου
απ' του Άδη τα άφευκτα τέλματα.
Σε υπέρμετρη οδύνη αφανίζεσαι
και γκρεμίζεσαι, σκλάβα των θρήνων σου,
στου κακού το αλύτρωτο βάραθρο.

Έχε δύναμη, μην απελπίζεσαι.
Πάντα υπάρχει ο Δίας στα ουράνια,
παντοκράτορας και παντεπόπτης μας.
Το θυμό σου απάνω του ακούμπησε
και, χωρίς να ξεχνάς ποιους εχθρεύεσαι,
τη μανία της έχθρας σου δάμασε.
Είναι ο χρόνος θεός αμνησίκακος.

Αλλού πάλι εναλλάσσονται ανάπαιστοι με αμφίβραχεις (μεσοτονικούς) στίχους, όπως σε όλη τη Στροφή του Πρώτου Στάσιμου. Διαλέγω μία από τις πέντε εναλλαγές.

Ανάπαιστος:
Έχει μνήμη ο Νεκρός, μες στον Ύπνο του·
μα θυμάται τον Ύστατο Δείπνο του
και ο Πέλεκυς.

Αμφίβραχυς:
Διπλό το λεπίδι, βαρύς ο χαλκός του
τον έπληξε αισχρότατα· πήρε το φως του.
Τον σώριασε.

Πώς χωράει η ανθρώπινη φωνή σε ένα τυπωμένο βιβλίο; Ή και σε ένα ηλεκτρονικό βιβλίο... Μήπως ειδικά για τα θεατρικά έργα να κοιτάξουμε πιο πέρα από το e-book και να οραματιστούμε ένα σωστό audio book, που να συνοδεύεται από το κείμενο, όπως παλιά που οι δίσκοι όπερας περιείχαν τυπωμένο το λιμπρέτο; Σίγουρα το βιβλίο με το θεατρικό έργο είναι χρήσιμο για τους ειδικούς που ίσως κάποτε δουλέψουν πάνω σ' αυτό. Όμως θα πρόκειται απλώς για ένα εργαλείο μελέτης. Τέτοια βιβλία δύσκολα αυτονομούνται και συνήθως δεν προορίζονται για τη βουβή ανάγνωση.

Και κάτι ακόμα, που πάντα αναχαίτιζε την πρόθεσή μου να βγάλω σε βιβλίο μία θεατρική μετάφραση: Αυτό που ως ανάγνωσμα μπορεί να είναι όμορφο και αντιληπτό, δεν σημαίνει ότι είναι και εύηχο ή άμεσα κατανοητό ως ακρόαμα. Ίσως κρύβει ηχητικές αμφισημίες, κακόηχες συνηχήσεις, ακόμα και κακέμφατα. Ό,τι είναι αθώο για το μάτι ενδέχεται να είναι ένοχο για το αυτί.

Μήπως όμως συμβαίνει και το αντίθετο κι αυτό να αποθαρρύνει κάποιον να δώσει για

βιβλίο μία μετάφρασή του που έχει εκπονηθεί ως έργο προφορικής λογοτεχνίας; Πόσες φορές δεν είπα για κάτι: «*Τι ωραία που ακούγεται αυτό!*». Και μετά: «*Άντε να το δεις τυπωμένο. Μπορεί να είναι άχαρο ίσως και ενοχλητικό για τη ροή της ανάγνωσης*».

Δεν είχα τη φιλοδοξία να μεταφράσω την *Ηλέκτρα*. Υπήρχε ήδη μια εξαιρετική μετάφραση: του Βολανάκη. Τον Σεπτέμβριο του '97 ο Νίκος Κούρκουλος, διευθυντής τότε του Εθνικού Θεάτρου, μου ανέθεσε για το επόμενο καλοκαίρι στην Επίδαυρο τη σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας*. Πήγα αμέσως στον Βολανάκη και ζήτησα τη μετάφρασή του. Ο Κούρκουλος έγινε έξαλλος. Είχαν έρθει στα μαχαίρια προσφάτως και μου φώναζε: «*Όποια άλλη μετάφραση θέλεις, εκτός από αυτή*»! Ανυποχώρητος.

Για να μη δημιουργήσω μείζον πρόβλημα, διάβασα αρκετές μεταφράσεις του έργου. Ένιωσα ότι καμιά, πλην του Βολανάκη, δεν είχε τη δυναμική του προφορικού λογοτεχνήματος που αναζητούσα. (Του Χειμωνά είναι αξιόλογη, αλλά για να τη διαβάσεις από το βιβλίο). Αποφάσισα να κάνω τη δική μου μετάφραση. Με κατεβασμένο το κεφάλι το είπα στον Δάσκαλο. Ο Μίνως, παίρνοντας μία χαρακτηριστική έκφραση που ήταν μόνο δική του, με προειδοποίησε: «*Κακομοίρη μου, έτσι και δω λογοκλοπή, θα..., θα..., θα...*». Με χιούμορ όλα αυτά... Όμως εγώ του υποσχέθηκα ότι κάθε ενότητα που θα τελειώνω, θα τη συγκρίνω με το δικό του κείμενο· και, αν υπάρχει η παραμικρή σύμπτωση, θα αναζητώ άλλη μεταφραστική λύση και θα του παρουσιάζω προς... έγκριση το εκάστοτε απόσπασμα. Το δέχτηκε! Ευκαιρία για μένα να ακούω τις παρατηρήσεις του. Άλλο που δεν ήθελα... Είχαμε μια όμορφη και δυνατή σχέση.

Γι' αυτή τη μετάφραση χρειάστηκε να αφυπνίσω από τη νάρκη τριών δεκαετιών τον φοιτητή κλασικής φιλολογίας που υπήρξα στη Σορβόννη. Βαθιά βουτιά στα αρχαία ελληνικά με το Grand Bailly των Γάλλων και το Liddell & Scott μέσα από την ανασφάλεια ότι έπειτα από τόσα χρόνια μπορεί κάτι να μου ξεφύγει. Παράλληλα με τα ξεσπάσματα ποιητικού οίστρου, έκανα και δουλειά μυρμηγκιού ως παρ' ολίγον φιλόλογος.

Πέρα από την ανάγκη να κατανοήσω με ακρίβεια το πρωτότυπο, είχα και την έγνοια να μη δώσω λαβή στις μουρμούρες που ήδη κυκλοφορούσαν: «*Από πού κι ως πού αυτός μεταφράζει Σοφοκλή;*». Γνώριζα καλά τι λίβελοι με περίμεναν και από πού...

Εκεί λοιπόν που συνέκρινα ένα δικό μου απόσπασμα με εκείνο του Δάσκαλου, πριν του το «υποβάλω προς έγκρισιν», βλέπω κάτι που με αναστατώνει. Στο Υπέρμετρον, τον πρώτο μονόλογο της Ηλέκτρας, ο ένας από τους δυο μας είχε παρανοήσει κάτι σημαντικό.

Δεν έχω μιλήσει ποτέ δημόσια γι' αυτό, από συστολή και από φόβο μήπως φανώ επηρμένος, ξερόλας και, το χειρότερο, ασεβής απέναντι στον Δάσκαλό μου. Τολμώ να το κάνω για πρώτη φορά τώρα πια, που έχω στην πλάτη μου περισσότερα χρόνια απ' όσα είχε εκείνος τότε, με όλο τον σεβασμό, την ευγνωμοσύνη και την αγάπη που του οφείλω ισόβια...

Στη μετάφρασή μου η Ηλέκτρα, απευθυνόμενη προς τον νεκρό Αγαμέμνονα, καταγγέλλει ότι καμία άλλη γυναίκα δεν τον θρηνεί εκτός από την ίδια. Καμία άλλη. Στο θηλυκό γένος· με όλο το χειμαρρώδες πάθος που κάποτε θα κάνει τον Γιούνγκ να μιλήσει για ερωτικό «σύμπλεγμα της Ηλέκτρας», κάτι που θα γίνει ευρύτατα γνωστό και θα θεωρηθεί από πολλούς ως το γυναικείο αντίστοιχο του φροϋδικού «οιδιπόδειου συμπλέγματος». Στη μετάφραση του Βολανάκη το γένος είναι αρσενικό: «*Κανένας άλλος...*» (ή κάπως έτσι· πάντως στο αρσενικό γένος· δεν θυμάμαι ακριβώς τη διατύπωση και δυσκολεύομαι αυτή τη στιγμή να βρω την παλιά εκείνη μετάφραση, ώστε να είμαι ακριβής).

Ξανακοιτάζω με τρόμο το πρωτότυπο και αυτό μου φανερώνει ότι... δεν έκανα λάθος.

Συγκεντρώνω όλες τις μεταφράσεις που μπόρεσα να βρω σε βιβλιοπωλεία και παλαιοπωλεία, πριν τολμήσω να ξεστομίσω το παραμικρό στον Δάσκαλό μου. Ήθελα να δω αν κάπου είχε αποδοθεί σωστά η καταγγελία της Ηλέκτρας ότι καμιά άλλη γυναίκα δεν πενθεί τον Αγαμέμνονα.

Σε όλες τις ελληνικές αλλά και σε κάποιες ξένες μεταφράσεις που βρήκα, η Ηλέκτρα δεν καταγγέλλει ότι είναι η μόνη γυναίκα που πενθεί. Επικρατεί το αρσενικό γένος. Λέει ο Γρυπάρης: «*κι* ***άλλος****, έξω από μένα, δε βρέθη* ***κανείς*** *για να σ' ελεηθεί*». Κι ο Γεωργουσόπουλος, ο μέγας φιλόλογος, που μήνες μετά θα με κατήγγελλε ότι έκανα την Επίδαυρο αποχωρητήριο, βάζει την Ηλέκτρα να λέει: «*Κι* ***άλλος*** *από μένα* ***κανένας*** *δε σε πόνεσε*». Τοπούζης: «***Άλλος*** *από μένα δεν κλαίει...* ». Χειμωνάς: «*Καμμία άλλη λύπη... Από* ***κανέναν***». Το ίδιο και ο Μελαχρινός κι άλλοι, κι άλλοι, Έλληνες και ξένοι. Πουθενά η Ηλέκτρα δεν δηλώνει την αποκλειστικότητα του πένθους της ως γυναίκας.

Πήγα να τρελαθώ... Εγώ δεν βλέπω σωστά ή έχει κάνει και εδώ το θαύμα της μία υποσυνείδητη, συλλογική ανδροκεντρική νοοτροπία, παρόλο που το θηλυκό γένος φωνάζει και μαζί μ' αυτό φωνάζουν ο Γιούνγκ, ο Φρόιντ, η ψυχανάλυση και όλος ο 20ός αιώνας; Κι ο Σοφοκλής είναι μπροστά μου, βουβός, αλλά εκεί:

...μήτηρ δ' ἡμὴ χὠ κοινολεχὴς
Αἴγισθος ὅπως δρῦν ὑλοτόμοι
σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει,
κοὐδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης
ἢ ἐμοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ...

Μάλλον τους παρέσυρε το «ουδείς» στην αρχή του στίχου... «*οὐδεὶς οἶκτος* ***ἀπ' ἄλλης***». Όμως η αντωνυμία «ουδείς» προσδιορίζει ως επίθετο το ουσιαστικό «οίκτος» και όχι κάποιο εννοούμενο «άνθρωπος». Ο Σοφοκλής εννοεί: ...*οὐδεὶς οἶκτος* ***ἀπ' ἄλλης*** [*γυναικός*] *ἢ ἐμοῦ...* Η Ηλέκτρα απευθύνεται στον νεκρό Αγαμέμνονα ως γυναίκα· μάλλον ως ερωμένη παρά ως το ορφανό παιδί του. Η χηρεία μοιάζει να είναι όλη δική της. Μόνο δική της. Καμίας άλλης.

Έκανα κουράγιο και πήγα στον Δάσκαλο. Πήρε τον φακό του, γιατί δεν του άρεσε να φοράει γυαλιά, διάβασε το πρωτότυπο, σήκωσε το κεφάλι και, ευσυγκίνητος όπως ήταν, με κοίταξε βουρκωμένος. Εμφανώς περήφανος για τον μαθητή του, μου είπε: «*Έχεις δίκιο*». Λίγο αργότερα ήρθε και η επιβεβαίωση από τα πιο έγκυρα χείλη, εκείνα του Δημήτρη Μαρωνίτη, πρωτοεμφανιζόμενου ως ηθοποιού τότε στην παράστασή μας με τον ρόλο ποιου άλλου; Του Παιδαγωγού. Μπορεί η Συνοδινού το 1975 να μην είπε αυτό που ήθελε ο Σοφοκλής, αλλά 23 χρόνια αργότερα η Μουτούση το είπε. Ο Βολανάκης έδωσε εν τω μεταξύ στον Μαρμαρινό τη μετάφρασή του με τον επίμαχο στίχο διορθωμένο στο θηλυκό γένος.

*

Σήμερα, 26 χρόνια μετά, έχοντας πλέον στη διάθεσή μου την ανεξάντλητη βιβλιοθήκη του διαδικτύου, κάτι που δεν είχα τότε, μπήκα στον πειρασμό να δω τι συμβαίνει σε ευρύτερη κλίμακα με τον συγκεκριμένο στίχο. Αναζήτησα μεταφράσεις της *Ηλέκτρας* με ελεύθερη διαδικτυακή πρόσβαση σε 15 γλώσσες. Σταμάτησα στις 40 πρώτες: 10 γαλλικές, 6 αγγλικές, 4 ισπανικές, 4 ιταλικές, 3 πολωνικές, 2 πορτογαλικές, 2 γερμανικές, 1 ρουμανική, 1 ολλανδική, 1 ουγγρική, 1 τσεχική, 1 ρωσική, 1 βουλγαρική, 1 τουρκική και 2 ελληνικές μεταγενέστερες της δικής μου. Υπάρχει υποσημείωση με τον επίμαχο στίχο στις 40 αυτές μεταφράσεις. Παρατί-

θενται τα ονόματα των μεταφραστών ή/και οι διευθύνσεις των ιστοσελίδων.* Από τις 40 μόνο 11 μεταφράσεις αποδίδουν σωστά τον στίχο του Σοφοκλή, τόσο συναφή με την πασίγνωστη ψυχαναλυτική θεωρία που παίρνει το όνομα της ηρωίδας μας. Αν προσθέσουμε σε αυτές και μια ντουζίνα μεταφράσεων που είχα βρει το 1998, όπου καμία δεν απέδιδε σωστά τη σπαρακτική καταγγελία της Ηλέκτρας, συγκεντρώνονται πάνω από 50 μεταφράσεις.

Ένας τέτοιος αριθμός θα μπορούσε να λειτουργήσει και ως στατιστικό δείγμα, για να πούμε ότι σε ποσοστό περίπου 80% αγνοείται κάτι που δεν θα χαρακτηρίζαμε εύκολα ως αμελητέο λάθος των μεταφραστών· και ακόμα περισσότερο των μεταφραστριών, όπως της Anne Carson ή της Mayotte Bollack, καθώς το λάθος μοιάζει να αποκτά μεγαλύτερο βάρος, αν αποδώσουμε στον ανδροκεντρικό πολιτισμό μας μέρος της ευθύνης γι' αυτό το «συλλογικό σφάλμα» που αγνοεί το γυναικείο εγώ της Ηλέκτρας.

Και μόνο για την αποκατάσταση αυτού του παρεξηγημένου στίχου χαίρομαι που η μετάφρασή μου θα βγει σύντομα σε βιβλίο από τις εκδόσεις «Ευρασία». Και ίσως να κυριολεκτώ λέγοντας: «και μόνο γι' αυτό», καθώς ξυπνάει μέσα μου ο φιλόλογος. Για όλα τα άλλα μακάρι να μπορούσα να ετοιμάσω ένα audio book εξορκίζοντας την παλαιά τάξη του πολιτισμού μας, με το τυπωμένο βιβλίο να στέκει μόνο του, βουβό, ως απομεινάρι ή ανάμνηση της ανθρώπινης φωνής. Μνήμη, μνημείο και... μνήμα της.

Κλείνω με το Ὑπέρμετρον, τον μονόλογο της Ηλέκτρας που περιέχει το επίμαχο σημείο, για το οποίο μάλιστα πήρα μια μικρή ελευθερία τονίζοντας την ψυχαναλυτική ματιά της ανάγνωσής μου. Αφιερώνω την εισήγηση αυτή σε έναν από τους φιλτάτους των ανθρώπων, τη λατρεμένη μου Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, που πρώτη έκανε τον θρήνο της Ηλέκτρας να ακουστεί με αυτά τα λόγια στα αρχαία θέατρα αλλά και στα υπερατλαντικά μας ταξίδια.

Φως άγιο,
κι αέρα, της γης ισόθεο ταίρι,
εσύ ακούς
κάθε ωδή των θρήνων μου
κάθε βοή των χτύπων μου
στο στέρνο που ματώνω
κάθε αυγή, σε κάθε τέλειωμα της νύχτας,
άγρυπνη απ' τις βακχείες μου στο θλιβερό παλάτι
απ' τις ολονυκτίες στο μισητό κρεβάτι μου,
τελετουργίες κοπετών,
όργια θρήνων για τον πατέρα μου τον άδικα χαμένο
που δεν του χάρισε ο Άρης
φιλόξενο θάνατο στη βάρβαρη γη·
εδώ του σκίσαν το κρανίο με πελέκι
–σαν ξυλοκόποι αδίστακτοι που κόβουν τη δρυ–
η μάνα μου κι ο Αίγισθος, ο άντρας του κρεβατιού της.
Οίκτο απ' αυτήν μα κι από άλλη καμία δεν είδα, πατέρα.
Μονάχη οικτίρω τον οικτρό χαμό σου,
τον άδικο· και σε θρηνώ.
Θα σε θρηνώ,
όσο θα φέγγουν οι φωτιές των άστρων,

όσο θα λάμπει η μέρα θα σε θρηνώ,
αδιάκοπο κελάηδημα οδύνης ν' αντηχεί
αυτή η φωνή,
σαν της αηδόνας που θρηνεί για τ' άψυχο αηδονάκι.
Να με ακούνε όλοι.

---

* ***Ηλέκτρα*: 40 μεταφράσεις ενός στίχου του Σοφοκλή σε 15 γλώσσες**: *...κοὐδεὶς τούτων οἶκτος* ***ἀπ᾽ ἄλλης***. Από τις 40 μεταφράσεις που ακολουθούν, οι 11 με τη σωστή απόδοση του «*ἀπ᾽ ἄλλης*» διακρίνονται από έναν αστερίσκο στην αρχή της φράσης και είναι πρώτες στην κάθε γλωσσική ενότητα.

Γαλλικά

1. **Et jamais une autre que moi n'a pleuré sur toi mon père* (Antoine Vitez)
2. **Et aucune plainte sur ces choses n'est proférée par une autre que par moi...* (Louis Bellaguet)
3. *Et nul autre que moi ne te plaint, ô père...* (Leconte de Lisle)
4. *Dire que nul au monde, si ce n'est moi-même, ne crie sa rage...* (Philippe Renault)
5. *Et nul dans ta famille, Nul ne porte ton deuil, excepté moi...* (Ch. Chabault)
6. *Et personne ne s'est ému sinon moi de ta mort, mon père* (Fred Bibel)
7. *Et nul autre que moi, ô mon père, ne donne des larmes à ta mort si cruelle...* (Nicolas Artaud)
8. *Aucune autre plainte ne s'élève pour ce crime que la mienne* (Jean et Mayotte Bollack)
9. *Seule ici, mon père, je gémis sur ta mort lamentable et barbare !* (Rochefort, La Porte du Theil, Brévannes)
10. *Et il n'y a que moi, ô mon père, pour pleurer une mort si indigne et si lamentable !* (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130347v/f3.item.r=electre)

Αγγλικά

11. *No one apart from me sheds tears of pity...*(Ian Johnston)
12. *I alone of all/ Thy house am left forlorn/ To make my moan, to mourn...* (Francis Storr)
13. *No pity for these things, there is no pity but mine, oh father...* (Anne Carson)
14. *Only from me do you receive your due of pity and a song of loss...*(George Theodoridis)
15. *And o'er this gloom/ No ray of pity, save from only me...*(Lewis Campbell)
16. *And for this no plaint bursts from any lip save mine...* (Sir Richard Jebb)

Ισπανικά

17. **Y ninguna otra mujer en el palacio gime y deplora este crimen...* (Agustín Blánquez)
18. **Y no hay aquí otra que te llore más que yo...* (José Alemany Bolufer)

19. *¡Y nadie más que yo te compadece, oh, padre, víctima de esa muerte…* (José Velasco y García)
20. *Y ningún lamento ante estos hechos parte de otro que no sea yo…* (? Fundación Carlos Slim)

Ιταλικά

21. ** … nessuna pietà da un'altra donna! Io sola, io sola, padre, ho pianto…* (Alessandro Biotti)
22. **Nota di lutto non nasce da altre: da me sola, padre, su te desolato…* (http://www.writingshome.com/ebook_files/74.pdf)
23. *E nessuno, tranne me, tal cordoglio sostenne di te, padre…* (Ettore Romagnoli)
24. *E in cotal guisa defraudato non hai fuor che me sola tra tutti i tuoi seguaci chi la grande ombra tua pianga* (Erasmo di Valvasone)

Πορτογαλικά

25. **E nenhum lamento de outra mulher por esse crime senão o meu é produzido…* (Roosevelt Rocha?)
26. *E não se escuta outro lamento além do meu por isso, tu, meu pai…* (? slideshare.net)

Ρουμανικά

27. **Si nici o femei afara de mine nu-ti plinge…* (? Editura Pentru Literatură Universală, București, 1969)

Γερμανικά

28. **Und keine Klage darüber wird von einer andern erhoben als mir, um dich…* (Kurt Steinmann)
29. *Und keine Klage erhebt sich darüber, als allein von mir, um dich, mein Vater…* (Wolfgang Peter)

Πολωνικά

30. **I ni jedna też w jęk nie uderzy niewiasta…* (Antoniego Maleckiego)
31. *A nikt nie płacze, że srodze* (Kazimierz Morawski)
32. *I nikt nie zapłaczę, rodzicu nad losem twym, sama ja jedna rozwodzę wciąż żale nad tobą* (https://www.scribd.com)

Ελληνικά

33. **Και από καμιά άλλη δεν προσφέρεται λύπη εκτός από μένα* (Θεόδωρος Μαυρόπουλος)
34. *Κι έμεινα εγώ, πατέρα μου, μονάχη να θρηνώ… Μόνον εγώ· άλλος κανείς.* (Γιώργος Μπλάνας)

Ρωσικά

35. *И никто не дерзает оплакать тебя…* (F. F. Zelinsky)

Ολλανδικά

36. *Niet een neemt uwe dood ter harte…* (J. V. Vondel)

Τσέχικα

37. *A ťádný pro to se nevzváší ťal, ač, otče můj…* (Josef Král)

Ουγγρικά

38. *S rajtam kivül senki sem ejt könyet, atyám…* (Gergely Csiky)

Τουρκικά

39. *Ve yanan yakılan yok sana benden baska baba…* (Cüneyt Çetinkaya)

Βουλγαρικά

40. *И от всички тук не се чува никакъв плач, само аз те оплаквам, татко мой…* (Alexander Balabanov).

Οι 6 τελευταίες από τις 40 περιπτώσεις παρατίθενται με μία μικρή επιφύλαξη, καθώς έχουν ελεγχθεί μόνο με αυτοματοποιημένη ηλεκτρονική μετάφραση. Ο έλεγχος έγινε ενδελεχώς με 16 συνδυασμούς. Κάθε περίπτωση μεταφράστηκε σε 4 γλώσσες από 4 διαφορετικούς ηλεκτρονικούς μεταφραστές. Ευχαριστώ για τη βοήθειά τους την Αθηνά Ευθυμίου, την Αρετή Καλοειδά, τη Renata Zielonka και τη Νάνσυ Μπινιαδάκη.

Υ.Γ. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως την Καίτη Διαμαντάκου για την πολύτιμη πληροφορία σχετικά με τη μετάφραση του Β. Ι. Δημάρατου (Πάπυρος 1975) που αποδίδει σωστά το επίμαχο σημείο: «*Κι απ' άλλη καμμιά παρά από μένα μόνο λύπη προσφέρεται, πατέρα μου, για σένα*». Αν την είχα εντοπίσει στη βιαστική έρευνά μου του 1998, δεν θα ένιωθα τόσο «αιρετικός» απέναντι σε μεταφραστές λιγότερο άσημους από τον Β. Ι. Δημάρατο αλλά και λιγότερο πιστούς απέναντι σε έναν στίχο του Σοφοκλή που απαιτεί ακρίβεια στη μετάφραση. Αν πάλι γνώριζα τη συγκεκριμένη μετάφραση πριν ολοκληρώσω την τωρινή μου έρευνα, θα είχα βρει έναν τρόπο να την εντάξω πιο οργανωμένα στο παρόν κείμενο, αφού θα είχα αναζητήσει και όλες τις μεταφράσεις που είχα συγκεντρώσει το 1998, καθότι όλες τους παρακάμπτουν το θηλυκό γένος, το οποίο αντιθέτως σέβεται ο Δημάρατος.

19ος ΑΙΩΝΑΣ – ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΣ

Λανθάνουσες μεταφράσεις ευριπίδειων δραμάτων κατά τον 19ο αιώνα: Η περίπτωση του *Ηρακλή Μαινόμενου*

ΕΡΗ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Στην έρευνα για την πρόσληψη του Ευριπίδη κατά τον 19ο αιώνα στον ελληνικό χώρο, ανάμεσα στις περιορισμένες αλλά σημαντικές αναφορές που παρέχει ο Τύπος της εποχής, προέκυψαν στοιχεία για λανθάνουσες, αδημοσίευτες μεταφράσεις. Από αυτές, κάποιες εκπληρώνουν τη φιλότιμη πρόθεση φερέλπιδων νεαρών φιλολόγων να ενισχύσουν τη μεταφραστική συγκομιδή του αρχαίου δράματος, ενώ άλλες έχουν –τον ατελέσφορο τελικά, δυστυχώς– εκπεφρασμένο προορισμό τη θεατρική σκηνή· περιπτώσεις, στις οποίες συνήθως σημειώνεται η ταυτότητα του μεταφραστή. Μία από αυτές, πάλι, αποτελεί πολύτιμο, αλλά –προς απογοήτευση του ερευνητή– χαμένο κληροδότημα καταγεγραμμένων θεατρικών παραστάσεων. Της τελευταίας αυτής κατηγορίας η περίπτωση μας απασχολεί εδώ: η αταυτοποίητη, λανθάνουσα μετάφραση του *Ηρακλή Μαινόμενου*, που χρησιμοποιήθηκε από επαγγελματικό θίασο, σε δύο παραστάσεις της ίδιας παραγωγής το καλοκαίρι του 1879, που δόθηκαν σε υπαίθρια θέατρα, η πρώτη στην Αθήνα και η δεύτερη στον Πειραιά. Η απώλεια αυτής της μετάφρασης γίνεται ακόμα πιο σημαντική, καθώς χρησιμοποιήθηκε στην πρώτη και μοναδική για τον 19ο αιώνα θεατρική προσέγγιση του ευριπίδειου δράματος, το οποίο μάλιστα αναπαραστάθηκε ξανά πολλές δεκαετίες μετά την αυγή του 20ού αιώνα, το 1960.[1]

Τα στοιχεία που αντλήθηκαν από τον αθηναϊκό Τύπο εκείνης της εποχής για τις δύο αυτές παραστάσεις –λιγοστά, αλλά όχι ασήμαντα κομμάτια του παζλ της σκηνικής αναπαράστασης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα του 19ου αιώνα– συνθέτουν μία κουλτούρα που φαίνεται πως αδυνατεί να εκτιμήσει την αξία του μεταφρασμένου κείμενου αυτού καθαυτό ως ενός σημαντικού στοιχείου της θεατρικής πραγμάτωσης, λίγα μόνο χρόνια πριν από το ξέσπασμα μιας άγριας διαμάχης ανάμεσα στους θιασώτες του πρωτότυπου και τους υποστηρικτές της μετάφρασης.

Οκτώ στο σύνολο αριθμούνται οι αδημοσίευτες, λανθάνουσες μεταφράσεις ευριπίδειων δραμάτων κατά τον 19ο αιώνα, σε αντιδιαστολή με τις σαράντα τέσσερις μεταφράσεις που έχουν εκδοθεί, και οι οποίες χρονικά εκτείνονται από το 1831 έως το 1900.[2] Για τις δύο από τις οκτώ λανθάνουσες μεταφράσεις, οι οποίες δεν συνδέονται με τη σκηνική πραγμάτωση, την παράφραση της *Εκάβης* από τον φοιτητή Ι. Γ. Χρυσοβέργη (1865) και την έμμετρη μετάφραση του *Ιππολύτου* από τον φοιτητή Ι. Β. Παπακυριάκου (1884), η μόνη πληροφορία που έχει ως τώρα βρεθεί είναι η αναγγελία τους στον αθηναϊκό Τύπο. Η έκδοση της παράφρασης της

[1] Μαυρομούστακος (1993) 166-168.

[2] Γεωργακάκη (2018) 586.

Εκάβης του Ευριπίδη από τον φοιτητή της Νομικής Σχολής Ι. Γ. Χρυσοβέργη[3] ανακοινώθηκε μέσω αγγελίας στην εφημερίδα *Παλιγγενεσία* τον Μάρτιο του 1865.[4] Γραμμένη σε πρώτο ενικό πρόσωπο, η αγγελία λειτουργεί ως κατά Genette *παρακειμενικό στοιχείο*[5] στο οποίο ο φοιτητής Χρυσοβέργης σημειώνει την αξία των «παλαιών ελληνικών θεάτρων» σε ό,τι έχει να κάνει με τη «νοητική ανάπτυξιν του πλήθους» και την ανάγκη να εμπλουτιστεί η «νέα ελληνική φιλολογία». Η ανακοίνωση της έκδοσης έμμετρης μετάφρασης του *Ιππολύτου* του Ευριπίδη από τον φοιτητή της Φιλολογίας Ι. Β. Παπακυριάκου, στην εφημερίδα *Παλιγγενεσία* το 1884,[6] λειτουργεί ως προτροπή για την ενίσχυση της συγκεκριμένης προσπάθειας. Έχοντας διαβάσει τους λίγους στίχους που έστειλε στην εφημερίδα ο φοιτητής (και παρόλο που δεν τους δημοσιεύει), ο ανώνυμος συντάκτης της ανακοίνωσης κρίνει ότι οι στίχοι του Παπακυριάκου «ρέουσι απροσκόπτως», ενώ θεωρεί την επιλογή του *Ιππολύτου* «επιτυχή».[7]

Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η τρίτη λανθάνουσα μετάφραση, εκείνη της αταύτιστης *Ιφιγένειας* του Ευριπίδη στη δημοτική γλώσσα από τον φοιτητή Ιωάννη Γρυπάρη, που έγινε στο πλαίσιο του Φιλολογικού Φροντιστηρίου της Φιλοσοφικής Σχολής με καθηγητή τον Ιωάννη Πανταζίδη. Πρόκειται για μία αποσπασματική πιθανότατα μετάφραση που έγινε στη δημοτική γλώσσα, χρονολογείται περίπου στα 1890-91, περίοδο που ο Γρυπάρης φοιτούσε ακόμα στη Φιλοσοφική Σχολή, και την οποία ο ίδιος ο Γρυπάρης αναφέρει ότι ο Πανταζίδης αποφάσισε να αναγνώσει στο Φροντιστήριο, προκαλώντας αντιδράσεις από τους φοιτητές λόγω της χρήσης της δημοτικής γλώσσας.[8] Το κείμενο της μετάφρασης αυτής δεν έχει ακόμα βρεθεί, και η αναφορά της μόνο από τον ίδιο τον Γρυπάρη, σε συνέντευξή του, περίπου τριάντα χρόνια μετά, ως ανάμνηση της φοιτητικής του μεταφραστικής ενασχόλησης, εγείρει πιθανές υποθέσεις για την ύπαρξή της.[9] Για την όχι τόσο γνωστή σχέση του Γρυπάρη με τον Ευριπίδη η σύγχρονη μελέτη χρωστά πολλά στην ιδιαίτερα ενδελεχή έρευνα της Καίτης Διαμαντάκου,[10] η οποία ανέδειξε το «μυστήριο» της ολοκληρωμένης, πλην αδημοσίευτης αυτοτελώς και λανθάνουσας μέχρι σήμερα μετάφρασης των *Βακχών* αλλά και έφερε στο φως ένα –αχρονολόγητο, πιθανότατα τοποθετημένο στα φοιτητικά χρόνια του Γρυπάρη– χειρόγραφο απόσπασμα της ευριπίδειας *Ηλέκτρας*, δημοσιεύοντάς το για πρώτη φορά το 2014.[11]

Οι επόμενες πέντε περιπτώσεις λανθανουσών μεταφράσεων σχετίζονται με τη σκηνική πραγμάτωση του αρχαίου δράματος. Η μετάφραση του *Ηρακλή Μαινόμενου*, που χρησιμοποιήθηκε επί σκηνής το 1879, η παράφραση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* από τον Χ. Ηλιόπουλο το 1894, η μετάφραση της *Ηλέκτρας* από τον Θάνο Τζαβέλλα το 1895, και οι μεταφράσεις της *Άλκηστης* και της *Μήδειας* από τον Αριστείδη Κηρύκο το 1896. Οι τέσσερις τελευταίες

[3] Ερευνώντας για βιογραφικά στοιχεία ή άλλη εκδοτική δράση του Ι. Γ. Χρυσοβέργη, μεταξύ άλλων δημοσιευμάτων της ίδιας χρονικής περιόδου που καταχωρίζονται με συγγραφέα έναν Ι. Γ. Χρυσοβέργη, βρέθηκε δημοσίευσή του στο περιοδικό *Χρυσαλλίς* με θέμα τον βίο του Ιωάννη Ρακίνα (Jean Racine), έναν χρόνο μετά την αναγγελία της έκδοσης της *Εκάβης*. Βλ. Χρυσοβέργης (1866) 80-83.

[4] (4/3/1865), εφημ. *Παλιγγενεσία*, 4.

[5] Βλ. Genette (1997).

[6] (4/4/1884), εφημ. *Παλιγγενεσία*, 3.

[7] (4/4/1884), εφημ. *Παλιγγενεσία*, 3.

[8] Για την ανάγνωση της μετάφρασης της *Ιφιγένειας* στη δημοτική γλώσσα από τον Ιωάννη Πανταζίδη και την αντίδραση των φοιτητών, βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (2014) 46-47 και (2016) 384.

[9] Διαμαντάκου-Αγάθου (2014) 69.

[10] Διαμαντάκου-Αγάθου (2014) 39-79 και (2016) 381-394.

[11] Διαμαντάκου-Αγάθου (2014) 67-69 και 78-79. Για τη χρονολόγηση του αποσπάσματος της *Ηλέκτρας* βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (2016) 384.

ανακοινώθηκαν συνδεδεμένες με επικείμενη –και τελικά, απραγματοποίητη– παράσταση του εκάστοτε δράματος. Αφήνοντας για το τέλος τη χαμένη μετάφραση του *Ηρακλή*, ακολουθεί μία σύντομη επισκόπηση των πληροφοριών που συλλέχθηκαν για κάθε μία από τις υπόλοιπες τέσσερις μεταφράσεις.

Για την παράφραση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* από τον Χ. Ηλιόπουλο οι μοναδικές πηγές που έφερε στο φως η έρευνα είναι δύο δημοσιεύματα με διαφορά λίγων ημερών, τον Μάιο του 1894. Στα σύντομα κείμενα αναγγέλλεται η παράσταση του «αριστουργήματος του Ευριπίδου» το οποίο παραφράζει «εν γλαφυρά γλώσση» ο Χ. Ηλιόπουλος. Στο δημοσίευμα της εφημερίδας *Νέα Εφημερίς* αναφέρεται πως η παράφραση πρόκειται να εκδοθεί μετά την παράσταση,[12] ενώ σε εκείνο της εφημ. *Επιθεώρησις* σημειώνεται πως η παράφραση του Ηλιόπουλου «εξετιμήθη υπό πολλών».[13] Εκτός από τις λιγοστές πληροφορίες για την παράφραση της *Ιφιγένειας*, αμφότερα τα δημοσιεύματα αναφέρονται ιδιαιτέρως στη μουσική που θα συνοδεύει τα χορικά, αναδεικνύοντάς τα έτσι ως σημαντικό μέρος της παράστασης. Έπειτα από έρευνα στον Τύπο της Αθήνας,[14] μέχρι το τέλος του 1894 δεν κυκλοφορεί άλλη είδηση, ούτε για την παράσταση της *Ιφιγένειας* ούτε για την έκδοση της παράφρασής της. Εάν αποδειχθεί ότι ο παραφραστής της *Ιφιγένειας* είναι το ίδιο πρόσωπο με τον Χρήστο Ηλιόπουλο που ανήκει στον στενό κύκλο του Γεωργίου Μιστριώτη,[15] θα έχουμε το παράδοξο φαινόμενο ένας από τους θιασώτες του κυριότερου υποστηρικτή της χρήσης του πρωτότυπου κειμένου στη σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος, να παραφράζει αρχαίο δράμα με σκοπό την παράσταση, και μάλιστα έναν χρόνο πριν από την ίδρυση της «Εταιρείας προς Διδασκαλίαν Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων».[16]

Για τη μετάφραση/διασκευή της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη από τον Θάνο Τζαβέλλα, τον Ιούλιο του 1895, ο αθηναϊκός Τύπος αφιερώνει περισσότερο μελάνι. Η εργασία του μεταφραστή, του οποίου το όνομα δεν εμφανίζεται στην πρώτη δημοσίευση της είδησης, αναφέρεται

[12] (22/5/1894), εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 6.

[13] (24/5/1894), εφημ. *Επιθεώρησις*, 3.

[14] Η έρευνα έγινε στις εφημερίδες: *Ακρόπολις*, *Το Άστυ*, *Εφημερίς*, *Εφημερίς των Κυριών*, *Καιροί*, *Πρωία*, *Παλιγγενεσία*, και στο περιοδικό *Δελτίον της Εστίας*, τα μόνα έντυπα που βρέθηκαν για την υπό εξέταση περίοδο.

[15] Από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε αναζητώντας στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην ταύτιση του Ηλιόπουλου-μεταφραστή και του Ηλιόπουλου-υποστηρικτή του Μιστριώτη, στο βιβλίο *Απολογισμός αγωνιστού, ήτοι αναμνήσεις εικοσιπενταετηρίδος Χρήστου Α. Ηλιόπουλου, κεφαλαιωδώς αναγραφόμεναι*, (1913) βρέθηκαν τα εξής: Επιβεβαιώνεται από την καταγραφή των αγορεύσεων και δημοσιευμένων μελετημάτων του ότι ο Χρήστος Α. Ηλιόπουλος ήταν μέλος του Αρχαϊκού Συλλόγου –ο οποίος ιδρύθηκε το 1890 και είχε τεθεί ξεκάθαρα υπέρ της χρήσης της γλώσσας του πρωτοτύπου στις παραστάσεις αρχαίου δράματος– εφόσον παρατίθενται μια σειρά από ομιλίες του στο πλαίσιο εκδηλώσεων που διοργανώνει ή συμμετέχει ο Αρχαϊκός Σύλλογος (βλ. ενδεικτικά στο *ίδιο*, 10-12). Επιβεβαιώνεται επίσης πως είναι ο υποστηρικτής του Μιστριώτη, στον οποίο αναφέρεται συχνότατα. Σημειώνονται επιπλέον: Η συμμετοχή του στη διδασκαλία των *Περσών* –που παραστάθηκαν στο πρωτότυπο, από τον Αρχαϊκό Σύλλογο, το 1893 (*στο ίδιο*, 10-11)– για την οποία αφιερώνει υποσημείωση στη σ. 11· η ομιλία του στην εταιρεία των Φίλων του Λαού με ανάγνωση του *Ύμνου στον Απόλλωνα* (1895), ύμνος ο οποίος σημειώνεται πως θα «ψαλή αντί προλόγου» στην αναγγελία της παράστασης της *Ιφιγένειας* στο δημοσίευμα της εφημ. *Νέα Εφημερίς* στις 22/5/1894 (στο *ίδιο*, 12)· η διάλεξή του στον ίδιο χώρο με θέμα «περί του Σοφοκλέους Αισθητική» (1895) (στο *ίδιο*, 13). Δεν γίνεται ωστόσο στο βιβλίο αυτό καμία αναφορά σε μετάφραση ή παράφραση της τραγωδίας *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.

[16] Για την «Εταιρεία προς Διδασκαλίαν Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων», ενδεικτικά, βλ. Σιδέρης (1976) 113-128· Χασάπη-Χριστοδούλου (2002) 513. Για τη δράση του Μιστριώτη ως προς το αρχαίο δράμα βλ. ενδεικτικά: Χατζηπανταζής (2002) 343· Μαυρολέων (2003) 72-73· Γεωργακάκη (2018) 232-237.

ως «μετασκευή», το όλο δε εγχείρημα χαρακτηρίζεται ως «μια φιλολογική επανάστασις».[17] Οι πρώτες πληροφορίες αναφέρουν πως στη «μετασκευή» του δράματος, του οποίου η παράσταση επίκειται, υπήρξε μέριμνα να μη λείπουν, από την αρχή, ούτε ο Χορός, ούτε *ο από μηχανής θεός*, ούτε και «άλλα τινά αρχαιοπρεπή στοιχεία»· πληροφορίες, που με άλλη διατύπωση αναφέρονται και σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Το Άστυ* λίγες ημέρες αργότερα.[18]

Σε επόμενο, ασυνήθιστα μακροσκελές για τα δεδομένα της εποχής δημοσίευμα, ονομάζεται ο μεταφραστής, ο οποίος επαινέθηκε από τον «αφρό» του φιλολογικού και δημοσιογραφικού κόσμου που παραβρέθηκε στη δεύτερη ανάγνωση του κειμένου, και επιβεβαιώνεται η πληροφορία πως την παράσταση έχει αναλάβει ο θίασος του Μιχαήλ Αρνιωτάκη. Παρόλο που τα αθηναϊκά φύλλα έδειξαν εξαιρετικό ενδιαφέρον για το θέμα, δημοσιεύοντας ειδήσεις για την πρόοδο των δοκιμών της παράστασης, το εγχείρημα δεν πραγματοποιήθηκε, αφήνοντας στο σκοτάδι και το κείμενο του Τζαβέλλα.[19]

Την ίδια τύχη φαίνεται πως είχαν οι μεταφράσεις της *Άλκηστης* και της *Μήδειας* που εκπόνησε ο φιλόμουσος ιατρός του Πολεμικού Ναυτικού, Αριστείδης Κηρύκος. Μολονότι αναγγέλθηκε ότι τα ευριπίδεια δράματα επρόκειτο να παρουσιαστούν από τον θίασο «Πρόοδος» του Δ. Κοτοπούλη, το 1896,[20] οι παραστάσεις αυτές δεν δόθηκαν και οι μεταφράσεις των έργων αγνοούνται. Το ενδιαφέρον στοιχείο στην περίπτωση του Κηρύκου αφορά τον χαρακτηρισμό που αποδίδει στα δράματα που μεταφράζει. Στον πρόλογο της έκδοσης της μετάφρασης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (1888) παραθέτει μία λίστα με τα δράματα που έχει μεταφράσει ήδη «ομοιοκαταλήκτως» και τα χωρίζει σε δύο κατηγορίες: τα «χορομελοδράματα» και τα «μελο-

[17] (10/7/1895), εφημ. *Εφημερίς*, 3. Το δημοσίευμα αυτό παραθέτει αυτούσιο ο Γιάννης Σιδέρης (1976) 109-110. Η πληροφορία που παραθέτει ο Σιδέρης, ότι την αναγγελία της παράστασης κάνει η εφημερίδα *Νέα Εφημερίς* στις 7 Ιουλίου, ελέγχεται ως ανακριβής. Ο Σιδέρης αναφέρει (εκ παραδρομής, ενδεχομένως) ότι η ανακοίνωση αφορά την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ενώ αποδεικνύεται από τα δημοσιεύματα ότι πρόκειται για την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, βλ. Σιδέρης (1990) 217.

[18] (14/7/1895), εφημ. *Το Άστυ*, 2: «Εις τον "Παράδεισον" θα δοθή προσεχώς η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου, μετεσκευασμένη διά νεωτέρων σκηνών υπό νεαρού λογίου όστις με πολύν κόπον εξεπόνησε μετάφρασιν και με πολλήν δεξιότητα κατώρθωσε να μετασχηματίση κάπως το έργον, όπως ολιγώτερον προσβάλη τους οφθαλμούς του νεωτέρου κοινού, του μη εννοούντος τας έριδας του Ευριπίδου και του Σοφοκλέους και τα μεγάλα ανεξάρτητα μέρη του χορού και τας άλλας διαφοράς, τας άλλας συνηθείας της αρχαίας σκηνής. Την πληροφορία για το δημοσίευμα αναφέρει ο Σιδέρης, σχολιάζοντας την αναφορά του δημοσιεύματος στη διασκευή της *Ηλέκτρας*, ώστε να γίνει πιο κατανοητή από το κοινό, βλ. Σιδέρης (1976) 110.

[19] Αναλυτικά για την απραγματοποίητη παράσταση της *Ηλέκτρας*, βλ. Γεωργακάκη (2019), υπό δημοσίευση ανακοίνωση.

[20] (19/3/1896), εφημ. *Εφημερίς*, 2. Αναλυτικά το δημοσίευμα έχει ως εξής: «Δύναται να θεωρηθή γεγονός η παράστασις του *Αίαντος* του Σοφοκλέους υπό του θιάσου "Πρόοδος" του φιλοτίμου θιασάρχου κ. Δημ. Κοτοπούλη. Αι δοκιμαί ήρξαντο ήδη και εξακολουθούσι καθ' εκάστην, πλείστων ωρών αφιερουμένων εις την εκμάθησιν της μουσικής, ην συνέθεσεν ο κ. Αρ. Κηρύκος ιατρός του ναυτικού και της οποίας η διδασκαλία ανετέθη εις τον κ. Σπινέλην καταρτίσαντα χορόν εξ εικοσιπέντε αοιδών και ορχήστραν πλήρη. Η μετάφρασις, έργον του αυτού ιατρού του ναυτικού επί μακράν σειράν ετών ανενδότως ασχολουμένου εις τα αρχαία δράματα του Σοφοκλέους και Ευριπίδου, ευφαντάστου δε συνθέτου, εφιλοτεχνήθη εις γλώσσαν καθαρεύουσαν και εις ιάμβους τετραμέτρους, τα δε χορικά εις το αρχαίον μέτρον της μουσικής επιτυχώς ηρμοσμένης προς τας ιδέας και τα συναισθήματα, άπερ εκφράζει ο χορός. Μετά τον *Αίαντα*, εις την επιτυχίαν του οποίου κατά τας προσεχείς εορτάς δέον πάντες να συνετελέσωσι και ιδίως διά της παραχωρήσεως επί τινάς εσπέρας του μεγάλου θεάτρου κατά προτίμησιν, θέλει επακολουθήσει η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλέους και η *Άλκηστις* και η *Μήδεια* του Ευριπίδου και άλλα δράματα αρχαία, άτινα θα αποτελέσωσι σειράν μελοδραματικών εθνικών παραστάσεων τιμωσών και τον μουσουργόν και τους αναλαμβάνοντας την διδασκαλίαν των θιάσους. Περί των γενικών δοκιμών θέλομεν γράψει. Η μουσική εκτέλεσις των χορικών, ήτις ην η δυσχερεστέρα, εστέφθη υπό θαυμασίας επιτυχίας».

δράματα».[21] Ανάμεσα στα πρώτα περιλαμβάνεται και η *Άλκηστις* του Ευριπίδη. Παρόλο που δεν γίνεται λόγος για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσδίδει στο δράμα ο όρος «χορομελόδραμα», φαίνεται πως το μελόδραμα συνοδεύει και σηματοδοτεί την ταυτότητα της σκηνικής αναπαράστασης ενός αρχαίου δράματος, ιδιαίτερα όσο πλησιάζουμε στα τέλη του 19ου αιώνα.[22] Σε ό,τι αφορά τη μεταφραστική δουλειά του ίδιου του Κηρύκου, στη δημοσίευση –στην οποία, με αφορμή την επικείμενη παράσταση του *Αίαντα* του Σοφοκλή αναγγέλλεται πως θ' ακολουθήσουν οι παραστάσεις της σοφόκλειας *Ηλέκτρας*, της *Άλκηστης* και της *Μήδειας* του Ευριπίδη– οι παραστάσεις αυτές χαρακτηρίζονται ως «μελοδραματικές εθνικές». Σε άλλο δημοσίευμα, την ημέρα που θα δινόταν η παράσταση του *Αίαντα*, η μεταφραστική εργασία του ναυτικού ιατρού εκθειαζόταν, ακριβώς επειδή το αποτέλεσμα θα οδηγούσε σε μία παράσταση του δράματος ως «πλήρους αρχαϊκού μελοδράματος».[23] Σε κάθε περίπτωση, η έρευνα δεν έφερε στο φως τα κείμενα των μεταφραστικών προσπαθειών του Κηρύκου.

Μολονότι τα υπόλοιπα δράματα των οποίων οι μεταφράσεις λανθάνουν (*Εκάβη*, *Ιππόλυτος*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ηλέκτρα*, *Άλκηστις*) είχαν απασχολήσει τους κύκλους των Ελλήνων λογίων, των εκπαιδευτικών, των μαθητών και του θεατρόφιλου και αναγνωστικού κοινού κατά τον 19ο αιώνα –είτε επειδή είχαν ήδη μεταφραστεί,[24] είτε επειδή ήταν ενταγμένα στα διδακτικά προγράμματα των σχολείων της ελληνικής επικράτειας,[25] είτε λόγω της κυκλοφορίας εκδόσεων των αρχαιόθεμων έργων της πρωτότυπης ελληνικής δραματουργίας που συνομιλούν με τον Ευριπίδη[26], αλλά και των μεταφράσεων των αρχαιόθεμων δραμάτων της ευρωπαϊκής δραματουργίας που είχαν δεχθεί την επίδραση των ευριπίδειων προτύπων–,[27] ο *Ηρακλής Μαινόμενος* δεν είχε την τύχη της ίδιας προσληπτικής πορείας. Έτσι, εκτός από την παράφραση του δράματος στον 6ο τόμο της έκδοσης των *Απάντων* του Νεόφυτου Δούκα (Αίγινα, 1834), δεν εντοπίζεται άλλη αναφορά στα κείμενα της περιόδου που μας απασχολεί. Είναι επομένως παράδοξο ότι τον Ιούλιο του 1879 ανακοινώνεται στην Αθήνα παράσταση του *Ηρακλή Μαινόμενου*, ενός δράματος άγνωστου έως τότε για το ελληνικό κοινό. Το γεγονός αυτό μπορεί να εξηγεί τη –σπάνια, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής– παράθεση της υπόθεσης του δράματος στο δημοσίευμα της εφημερίδας *Πρωία*,[28] στο οποίο αρχικά δηλώνεται η επικείμενη διδασκαλία της παράστασης, όπως και στο εξαιρετικά εκτενές δημοσίευμα της εφημ. *Παλιγγενεσία*,[29] στο οποίο επιπλέον παρατίθενται και ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία.

Τα αθηναϊκά φύλλα παρακολουθούν την πορεία της προετοιμασίας του θιάσου του Αντωνίου Βαρβέρη να παρουσιάσει επί της σκηνής του θεάτρου Απόλλων «εν των αριστουργημάτων της αρχαιότητος», δίνοντας έμφαση στο «σκηνικόν μέρος και τας ενδυμασίας», προκειμένου,

[21] Σοφοκλέους *Αντιγόνη* (1888) στ΄- ζ΄.

[22] Για την επίδραση του μελοδράματος στην αναπαράσταση του αρχαίου δράματος στα τέλη του 19ου αιώνα, βλ. σχετικά Γεωργακάκη (2021-2022) 52-53.

[23] (3/4/1896), εφημ. *Το Άστυ*, 2.

[24] Για τις εκδόσεις των μεταφράσεων των ευριπίδειων δραμάτων κατά τον 19ο αιώνα, βλ. σχετικά Γεωργακάκη (2018) 485-607.

[25] Για την ένταξη των ευριπίδειων δραμάτων στη διδακτέα ύλη των ελληνικών σχολείων κατά τον 19ο αιώνα, βλ. Γεωργακάκη (2018) 187-192.

[26] Για τις εκδόσεις των αρχαιόθεμων έργων ελληνικής δραματουργίας που συνομιλούν με τον Ευριπίδη κατά τον 19ο αιώνα, βλ. Γεωργακάκη (2018) 611-614, 636.

[27] Για τις εκδόσεις μεταφράσεων των αρχαιόθεμων έργων της ευρωπαϊκής δραματουργίας που αντλούν το θέμα τους από τα ευριπίδεια δράματα κατά τον 19ο αιώνα, βλ. Γεωργακάκη (2018) 665-637.

[28] (25/7/1879), εφημ. *Πρωία*, 2.

[29] (4/8/1879), εφημ. *Παλιγγενεσία*, 3.

εκτός από την πρόκληση του ενδιαφέροντος στο κοινό, να δικαιολογηθεί η αύξηση της τιμής του εισιτηρίου.[30] Ακόμα και το γεγονός πως ο χώρος δράσης στον *Ηρακλή* είναι ο βωμός του Δία παρουσιάζεται με μία διατύπωση δημιουργικής ασάφειας, προφανώς για να προσελκυστεί το κοινό στην παράσταση: «Το δράμα τούτο παρουσιάζει ταύτην την διαφοράν προς τα λοιπά σωζόμενα αρχαία δράματα, ότι ο χορός και η θυμέλη δεν είναι εν τη σημερινή ορχήστρα, αλλ' επ' αυτής της σκηνής, του χορού δρώντος και συμπάσχοντος».[31] Μολοντούτο, καμία νύξη δεν γίνεται για τη μετάφραση ή/και τον μεταφραστή.

Η παράσταση δόθηκε στις 17 Αυγούστου του 1879. Παρόλη τη συχνή αναφορά των εφημερίδων στην προετοιμασία της παράστασης, ένα μόνο σύντομο σχόλιο εντοπίζεται στην εβδομαδιαία, «ευτράπελον» εφημερίδα *Καλησπέρα σας*, την επόμενη ημέρα. Ανάμεσα στα καυστικά σχόλια της στήλης «Θέατρα», ο ανώνυμος συντάκτης γράφει: «Χθες δε την σκηνήν του Απόλλωνος ανέβη ο Βαρβέρης μαινόμενος».[32] Εκτός από το περιπαικτικό σχόλιο του ανώνυμου συντάκτη της εφημερίδας *Καλησπέρα σας*, ωστόσο, καμία άλλη αναφορά δεν γίνεται στον αθηναϊκό Τύπο για την παράσταση του *Ηρακλή Μαινόμενου*, παρά πολλά χρόνια αργότερα, το 1896. Σε ενυπόγραφη θεατρική κριτική με αφορμή την παράσταση του σοφόκλειου *Αίαντα* στην εφημερίδα *Ακρόπολις* και προκειμένου να ενισχύσει την άποψή του πως «ο σημερινός τρόπος του υποκρίνεσθαι» καταστρέφει και «γελωτοποιεί» την περίφημη «απλότητα και την ευγένεια ακόμα και των τραγικότερων αισθημάτων της ελληνικής καλλιτεχνίας», ο συντάκτης, Α. Ν. Πετσάλης, φέρνει για παράδειγμα τον *Ηρακλή Μαινόμενο*, ο οποίος «μετεβλήθη εις κωμωδίαν».[33]

Σε κάθε περίπτωση, έπειτα από εκείνη των Αθηνών, ακολούθησε η παράσταση στο θέατρο του Πειραιά. Η πρώτη ανακοίνωση έγινε στις 25 Αυγούστου 1879,[34] τη δε επόμενη μέρα δημοσίευμα αναφέρει πως η παράσταση στον Πειραιά θα είναι «τελειοτέρα», καθώς οι ελλείψεις που διαπιστώθηκαν στην παράσταση των Αθηνών έχουν καλυφθεί.[35] Σημειώνεται, μάλιστα, ότι «προς ευκολίαν απεφασίσθη να διαιρεθή το δράμα εις τρεις πράξεις».

Αυτή η μοναδική πληροφορία που εμμέσως αφορά το κείμενο, πρωτοβουλία που ενδεχομένως να αποτελεί βελτίωση/διόρθωση κάποιας από τις προαναφερόμενες «ελλείψεις περί την εκτέλεσιν» της παράστασης, ίσως ν' αποτελεί το μόνο στοιχείο που διαθέτουμε για την έρευνα του χαμένου κειμένου της μετάφρασης. Λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη ότι στις έως τότε παραστάσεις αρχαίου δράματος στις οποίες συμμετείχε ή είχε επιμεληθεί ο Αντώνιος Βαρβέρης χρησιμοποιούσε μεταφράσεις οι οποίες είτε είχαν ήδη εκδοθεί είτε εκδόθηκαν αργότερα,[36] θα μπορούσε να υποθέσει κανείς πως ο κάποτε νεαρός φοιτητής κι ερασιτέχνης ηθοποιός, και τώρα θιασάρχης, δεν θα έμπαινε στη διαδικασία να επιλέξει ένα δράμα άγνωστο στο κοινό, με απαιτήσεις ως προς την παραγωγή των σκηνικών και των κοστουμιών, επομένως με ρίσκο ως

[30] Βλ. (15/8/1879), εφημ. *Πρωία*, 2-3· (16/8/1879), εφημ. *Παλιγγενεσία*, 3.

[31] (25/7/1879), εφημ. *Πρωία*, 2.

[32] (18/8/1879), εφημ. *Καλησπέρα σας*, 2.

[33] Πετσάλης (6/4/1896).

[34] (25/8/1879) εφημ. *Αρχίλοχος*, 3.

[35] Βλ. (26/8/1879), εφημ. *Πρωία*, 3: «Σήμερον οι κάτοικοι Πειραιώς καλούνται να ίδωσι διδασκόμενον από σκηνής του Ευριπίδου τον *Ηρακλή μαινόμενον*, ούτινος η διδασκαλία θα είναι τελειοτέρα, καθόσον των τοιούτων έργων αι ελλείψεις περί την εκτέλεσιν διά μόνης επί της σκηνής δοκιμασίας φανερούνται».

[36] Βλ. ενδεικτικά τις περιπτώσεις των μεταφράσεων για τις παραστάσεις της *Αντιγόνης* (Α. Ρ. Ραγκαβής, εκδ. 1860) και του *Αίαντα Μαστιγοφόρου* (εκδ. 1868) του Σοφοκλή, του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη (Π. Μεταξάς, εκδ. 1872) και των *Νεφελών* του Αριστοφάνη (Α. Ρ. Ραγκαβής, εκδ. 1860), οι οποίες δόθηκαν στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού την άνοιξη του 1868, από τον ερασιτεχνικό θίασο που αναφέρεται στον Τύπο ως «εθνική σκηνή» και στον οποίο συμμετείχε ενεργά ο Αντώνιος Βαρβέρης.

προς το αποτέλεσμα, εάν δεν είχε στα χέρια του το κείμενο. Με αυτή την υπόθεση εργασίας, η αναζήτηση στρέφεται γύρω από τις έως τότε εκδόσεις ή δημοσιεύματα με πληροφορίες που θα μπορούσαν να οδηγούν σε –ή να υποδεικνύουν– κάποια έκδοση της μετάφρασης.

Εκτείνοντας την έρευνα από τις αρχές της δεκαετίας του 1870, εποχή που ο Βαρβέρης σημείωνε ήδη έντονη δραστηριότητα σε ό,τι αφορά το αρχαίο δράμα, εντοπίζονται ευρήματα το 1871. Στις 8 Μαρτίου δημοσιεύεται η είδηση πως ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος «θέλει αναγνώσει εν υπομνήματι τον *Ηρακλέα Μαινόμενον* αυτού» στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός».[37] Την ίδια χρονιά, κυκλοφορεί το θεατρικό έργο του Παπαρρηγόπουλου *Η Αγορά*, μέρος της πλοκής του οποίου (Πράξη Δ΄, Σκηνή β΄) αποτελεί η παρακολούθηση της παράστασης της τρίπρακτης τραγωδίας *Ηρακλής μαινόμενος* στο θέατρο του Διονύσου, εν είδει θεάτρου εν θεάτρω. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη,[38] ήταν αυτή η παρέμβλητη τραγωδία που αναγνώστηκε στην αίθουσα του «Παρνασσού». Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να υποθέσει πως το κείμενο της *Αγοράς* που αφορά την παράσταση του –τρίπρακτου– *Ηρακλή Μαινόμενου* ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκε για την παράσταση της –τρίπρακτης, στον Πειραιά– ευριπίδειας τραγωδίας, οκτώ χρόνια μετά. Το έργο του Παπαρρηγόπουλου ακολουθεί την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη [39] και θα μπορούσε να παρασταθεί αυτόνομο. Η υπόθεση δεν θα ήταν εντελώς αβάσιμη, ωστόσο καταρρίπτεται από μικρές λεπτομέρειες στις περιλήψεις του δράματος στα δημοσιεύματα των αθηναϊκών εφημερίδων, οι οποίες δεν συνάδουν με το κείμενο του Παπαρρηγόπουλου (για παράδειγμα, η περιγραφή των παιδοκτονιών στο δημοσίευμα της εφημερίδας *Παλιγγενεσία*[40] δεν ταιριάζει με εκείνη στο έργο του Παπαρρηγόπουλου).[41]

Η λανθάνουσα μετάφραση του *Ηρακλή Μαινόμενου* στερεί από την έρευνα πολλά και ωφέλιμα κειμενικά και παρακειμενικά στοιχεία για τη σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος. Κι όπως το κείμενο απόκειται σε κάποιο ράφι της ‘μεγάλης βιβλιοθήκης των λανθανόντων κειμένων’, συντηρώντας τον γοητευτικό μύθο ενός χαμένου θησαυρού, έτσι παραμένει αναπάντητο και το ερώτημα πώς αποφάσισε ο Αντώνιος Βαρβέρης να εντάξει στο ρεπερτόριο του θιάσου του το –έως τότε ανεπηρέαστο από την εξελικτική πορεία της πρόσληψης, αλλά εξόχως τραγικό– δράμα του Ευριπίδη.

---

[37] (8/3/1871) εφημ. *Παλιγγενεσία*, 4.

[38] Σιδέρης (1990) 76, υποσημ. 72.

[39] Χασάπη-Χριστοδούλου (2002) 465-473.

[40] Βλ. (4/08/1879) εφημ. *Παλιγγενεσία*, 3: «Η Εριννύς [sic] εισβάλλει εις το ανάκτορον και ο ευτυχών Ηρακλής καταλαμβάνεται υπό μανίας· νομίζει εχθρούς τους φιλτάτους και κατατοξεύει το εν των τέκνων παρά τινά στήλην, συντρίβ[ει δε το] έτερον υπό το ρόπαλόν του παρά τον βωμόν, διαπερά δι’ ενός κα[...] του αυτού βέλους την σύζυγον μετά του τρίτου τέκνου εν ταις [αγ]κάλαις της, κρημνίζει και καταρρίπτει το ωραίον ανάκτορόν το[...] και εν τέλει θέλει να φονεύση και αυτόν τον πατέρα».

[41] «ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ [...] Μαίνεται / ο Ηρακλής και εκλαμβάνει ως εχθρούς / τα τέκνα τα οποία υπεραγαπά. / Ιδέτε τα· συστρέφονται περιδεή περί την τρέμουσαν μητέρα των· θρηνούν / βοήθειαν ζητούντα κατά του πατρός. / Ιδέτε τα· συστρέφονται περιδεή και η Μεγάρα επί της αγκάλης της / τα περικλείει ως εις άσυλον βωμού. / Υιέ μου, φίλτατε!... αλλ’ ασθενή φωνήν / δεν δύναται ν’ ακούση ο μαινόμενος. / Μη την φονεύσης την καλήν Μεγάραν σου·/ τα τέκνα σου ζητεί να σώση· προσπαθεί / μη βάψης εις το αίμα σου τας χείρας σου / και διά τούτο μόνον αντιτάσσεται. / Ο Ηρακλής ετάνυσε το τόξον του... / εσκόπευσεν· ιδού το βέλος ίπταται· / θα την φονεύση· οίμοι! την εφόνευσεν. / Τον Δηϊκόοντα! Ηράκλεις, είναι σος· / κλίνει το γόνυ κλαίων ο ταλαίπωρος και την μητέρα του ασπάζεται θερμώς. / Αυτός ουδόλως τρέμει προς τον θάνατον· / και όμως κλαίει· τον πατέρα του θρηνεί / δι’ όσα πράττει τώρα ανομήματα. / Το βέλος ενεπήγει εις τα στήθη του. / Και ο Θηρίμαχος! εσφάγη και αυτός / εσβέσθη των βλεμμάτων του η αστραπή. / Αλλά, Ηράκλεις, τέκνον μου, ο Τήλεφος / ο Τήλεφός σου είναι ο αγαπητός / δι’ όν τα πάντα άλλοτ’ εθυσίαζες. / Φρικώδες έγκλημα· οικτρά παραφορά! / Αν ηδυνάμην να τον σώσω! Έπεσεν». Βλ. Παπαρρηγόπουλος (1871) 230-231.

Βιβλιογραφία

Απολογισμός αγωνιστού, ήτοι αναμνήσεις εικοσιπενταετηρίδος Χρήστου Α. Ηλιόπουλου, κεφαλαιωδώς αναγραφόμεναι, (1913) Αθήνα.

Γεωργακάκη, Ελευθερία (Έρη) (2018), *Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.

Γεωργακάκη, Ελευθερία (Έρη) (2019), υπό δημοσίευση ανακοίνωση «Σελίδες ιστορίας του θεάτρου στον αθηναϊκό τύπο: το χρονικό της απραγματοποίητης παράστασης της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη το 1895», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θεατρικό έντυπο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 17-19 Ιανουαρίου 2019.

Γεωργακάκη, Ελευθερία (Έρη) (2021-2022) «Η προσήκουσα μεταρρύθμισις» του αρχαίου δράματος στην ελληνική σκηνή κατά τον 19ο αιώνα, *Παράβασις* 17-18/2, Αθήνα, 43-57.

Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη (2014), «Ο "μυστηριώδης" Ευριπίδης του Γρυπάρη. Δοκίμια μιας ανεκπλήρωτης (;) μετάφρασης», *Παράβασις* 12/2, Αθήνα, 39-79.

Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη (2016), «Τον μεν γαρ ηγούμαι σοφόν, τωι δ 'ήδομαι. Αισχύλος ή Ευριπίδης: Τα διλήμματα ενός εκκολαπτόμενου μεταφραστή [Ιωάννη Γρυπάρη] στα τέλη του 19ου αιώνα», Ά. Ταμπάκη & Ουρ. Πολυκανδριώτη (επιμ.) (2016), *Ελληνικότητα και ετερότητα - Πρακτικά Συμποσίου*, τόμ. Β΄, Αθήνα, 381-394.

Μαυρολέων, Άννα, (2003), *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία. Το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεστειακά*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

Μαυρομούστακος, Πλάτων (επιμ.), Παραστασιογραφία, στο: Ευριπίδης *Ηρακλής* (1993), μτφ-εισαγωγή-σχόλια Κώστας Τοπούζης, σειρά «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο», Αθήνα, 165-168.

Παπαρρηγόπουλος, Δημήτριος (1871), *Η Αγορά*. τυπ. Νικήτα Πάσσαρη, Αθήνα.

Σιδέρης, Γιάννης (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα.

Σιδέρης, Γιάννης (1990), *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α΄, Αθήνα.

Χασάπη-Χριστοδούλου, Ευσεβία (2002), *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, Θεσσαλονίκη.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος (2002), *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική καταστροφή*, τόμ. Α1 «Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του» (1828-1875), Ηράκλειο.

Genette, Gérard (1997), *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, (transl. by Jane E. Lewin), Cambridge.

Μεταφράσεις

Δούκας Νεόφυτος (1834), *Ευριπίδης παραφρασθείς, σχολιασθείς τε και εκδοθείς*, 6 τμ., Τυπογραφία Ανδρέου Κορομηλά, Αίγινα.

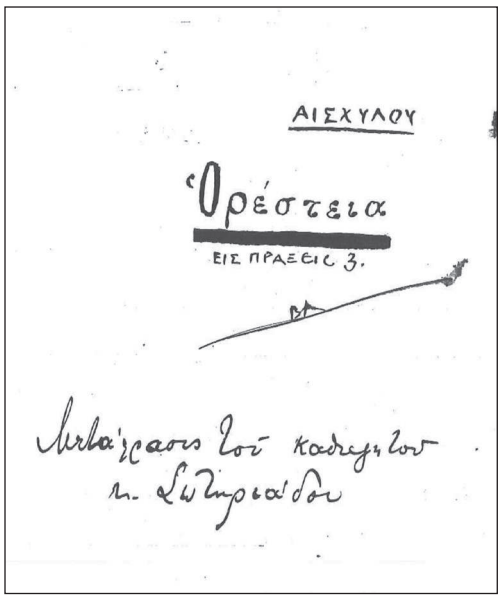
Σοφοκλέους *Αντιγόνη* (1888), μετάφρασις έμμετρος πιστότατη. Τα χωρικά εφηρμόσθησαν επί της μουσικής του διασήμου μουσουργού Μένδελσων μεταφρασθέντα εκ του Γερμανικού εν αντιπαραβολή προς το πρωτότυπον υπό Αριστ. Κ. Κηρύκου, ανθυπιάτρου του Βασιλικού Ναυτικού. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας της Β. Αυλής Νικολάου Γ. Ιγγλέση.

Δημοσιεύματα

(4/3/1865), «Αγγελία», εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. φ. 604, 4.
(8/3/1871), εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. φ. 2133, 4.
(25/7/1879), «*Ηρακλής Μαινόμενος*», εφημ. *Πρωία*, έτος Α΄, αρ. φ. 137, 2.
(4/8/1879), «*Ηρακλής Μαινόμενος*», εφημ. Παλιγγενεσία, αρ. φ. 4499, 3.
(15/8/1879), «*Ηρακλής Μαινόμενος*», εφημ. *Πρωία*, αρ. φ. 158, 2-3.
(16/8/1879), «*Ηρακλής Μαινόμενος*», εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. φ. 4509, 3.
(18/8/1879), «Θέατρα», εφημ. *Καλησπέρα σας*, έτος Α΄, αρ. φ. 10, 2.
(25/8/1879), εφημ. *Αρχίλοχος*, έτος Γ΄, αρ. φ. 29, 3.
(26/8/1879), εφημ. *Πρωία*, αρ. φ. 169, 3.
(4/4/1884), εφημ. *Παλιγγενεσία*, αρ. φ. 5952, 3.
(22/5/1894), εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. φ. 142, 6.
(24/5/1894), εφημ. *Επιθεώρησις*, αρ. φ. 138, 3.
(10/7/1895), «Μία φιλολογική επανάστασις. – Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου από της νεωτέρας σκηνής. – Ο χορός. – Ο από μηχανής θεός. – Ο θεός του κ. Αρνιωτάκη και ο κ. Πεταλάς. – Άγνωστος η τραγωδός. – Η μελοποίησις των χορικών», εφημ. *Εφημερίς*, αρ. φ. 191, 3.
(14/7/1895), «Τα κυοφορούμενα», εφημ. *Το Άστυ*, αρ. φ. 1669, 2.
(19/3/1896), «Η παράστασις του *Αίαντος*», εφημ. *Εφημερίς*, αρ. φ. 79, 2.
Πετσάλης, Α. Ν. (6/4/1896), «Θεατρική Επιθεώρησις. *Αίας Μαστιγοφόρος* του Σοφοκλέους», εφημ. *Ακρόπολις*, αρ. φ. 5087, 4.
Χρυσοβέργης, Ι. Γ. (1866), «Βιογραφία: Ιωάννης Ρακίνας», *Χρυσαλλίς*, τόμ. Δ΄, τχ. 76, 80-83.

Η μετάφραση της *Ορέστειας* (1903) του Γ. Σωτηριάδη 'πυρπολεί' το Βασιλικό θέατρο

ΑΝΝΑ ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ



Το κείμενο της *Ορέστειας* που έκανε πρεμιέρα στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου την 1/11/1903 σε μετάφραση του Γεωργίου Σωτηριάδη και σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου,[1] βρίσκεται σε μορφή χειρογράφου, αποθηκευμένο μαζί με το σύνολο της Θεατρικής Βιβλιοθήκης του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο) υπό τη δικαιοδοσία του Υπουργείου Πολιτισμού,[2] οπότε προς το παρόν δεν έχουμε πρόσβαση στο χειρόγραφο. Ως υπεύθυνη του ψηφιακού αρχείου του Θεατρικού Μουσείου, λόγω του ότι ένα μεγάλο μέρος της διατριβής μου αφορούσε τα «Ορεστειακά επεισόδια»,[3] είχα τη δυνατότητα να διασώσω ένα ψηφιοποιημένο αντίγραφο, το οποίο αποτέλεσε το έναυσμα της ιδέας που είχε η διευθύντρια του εργαστηρίου καθηγήτρια Καίτη Διαμαντάκου, για τη συμμετοχή μου σε αυτή την ημερίδα και την ευχαριστώ πολύ γι' αυτό.

Τον Νοέμβριο του 1903, το Βασιλικό Θέατρο παρουσίασε για πρώτη φορά τη μοναδική σωζόμενη τριλογία αρχαίου ελληνικού δράματος, την *Ορέστεια* του Αισχύλου, «κατά μετάφρασιν», όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα της παράστασης,[4] του καθηγητή αρχαιολογίας Γεωργίου Σωτηριάδη σε «μεικτή» γλώσσα. Την παράσταση, μάλιστα, 'προλόγισε' το ποίημα του

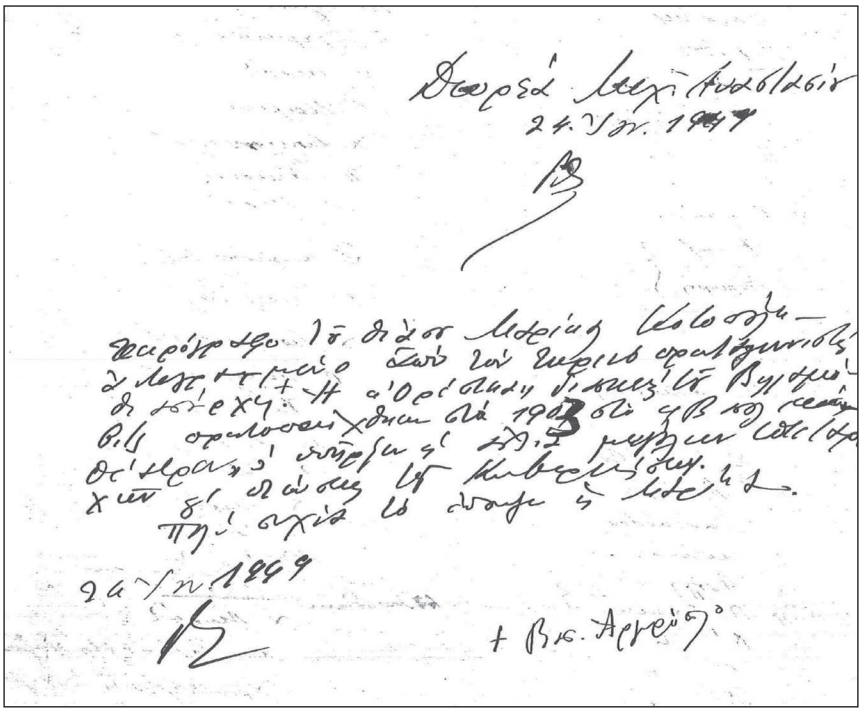
[1] Αρβανίτη (2020) 39-60.

[2] Τα αρχεία και οι συλλογές του ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο ανακηρύχθηκαν μνημείο νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς το 2016 και κατόπιν περιήλθαν στην κυριότητα του Υπουργείου Πολιτισμού & Αθλητισμού. Ο χαρακτηρισμός «μνημείο νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς» αφορά το σύνολο των υφιστάμενων συλλογών του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικού Μουσείου (Αρχείο, Μουσείο και Βιβλιοθήκη) ΥΠΠΟΑ/ΓΔΑΠΚ/ΔΝΠΑΑΠΚ/ΤΜΝΠΑ/216267/129808/1112/337 – ΦΕΚ Β 2879 – 12.09.2016 https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20160202879 (1/06/2024).

[3] Μαυρολέων (2003) 238-241.

[4] Πρόγραμμα της παράστασης του Βασιλικού Θεάτρου Αρχείο ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο, (κ.π. 225/3/8946)· Ανεμογιάννης (1994) 50-51.

δημοτικιστή ποιητή Κωστή Παλαμά, «Το χαίρε της Τραγωδίας»[5] το οποίο απήγγειλε στεφανώνοντας μία προτομή του Αισχύλου η δεκαεξάχρονη τότε Μαρίκα Κοτοπούλη, η οποία εμφανιζόταν επίσης ως Θεά Αθηνά στις *Ευμενίδες*, στην τρίτη πράξη της παράστασης. Οι επιλογές του γενικού γραμματέα του Βασιλικού Θεάτρου, Στέφανου Στεφάνου, που αφορούσαν τον



Σημείωση του Γ. Σιδέρη στο χειρόγραφο με στοιχεία από την εποχή της δωρεάς του χειρογράφου 1949.

Σωτηριάδη και τον Παλαμά, ο οποίος την εποχή εκείνη ήταν ο γενικός γραμματέας του Πανεπιστημίου Αθηνών και μάλιστα κινδύνευσε να απολυθεί, προκάλεσαν το μένος του καθηγητή και ιδρυτή της Εταιρείας προς Διδασκαλίαν των Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων, του Γεωργίου Μιστριώτη, καθώς και της πλειονότητας των φοιτητών του Πανεπιστημίου της Αθήνας, οι οποίοι διαδήλωσαν εναντίον του Βασιλικού Θεάτρου.[6] Οι ταραχές που προκλήθηκαν, γνωστές ως «Ορεστειακά επεισόδια» (16/11/1903),[7] ενίσχυσαν το κλίμα πολιτικής αστάθειας, καθώς είχαν προηγηθεί τα αιματηρά «Ευαγγελικά επεισόδια».[8] Ωστόσο, τα «Ορεστειακά» αποτέλεσαν

[5] «Το χαίρε της τραγωδίας», γράφτηκε για να απαγγελθεί από τη Μ. Κοτοπούλη, στον εξωδραματικό ρόλο της Μελπομένης. Το ποίημα συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Η Φλογέρα του Βασιλιά. Με την Ηρωική Τριλογία*, που εκδόθηκε από την «Εστία» (*Άπαντα*, τ. Ε΄, σ. 151-154). Βλ. Χατζηπανταζής (2009) 18.

[6] Μαυρολέων (2016) 57-108.

[7] Σιδέρης (1976) 186-199· Σιδέρης (1973) 33, Μάης-Ιούνης, 51-61 & 34-36, Ιούλης-Δεκέμβρης, 89-99· Bakopoulou Halls (1998) 259-308· Μαυρολέων, Α. (2008) 121-160· Van Steen (2008) 360- 372· Carpinato (2015) 51-68.

[8] Οι φοιτητές εναντιώθηκαν στη μετάφραση του ιερού κειμένου και, αφού κλείστηκαν στο Πανεπιστήμιο, οπλίστηκαν και συγκρούστηκαν με την έφιππη αστυνομία, μετατρέποντας τα Προπύλαια του Πανεπιστημίου Αθηνών σε οχυρό, συγκεντρώνοντας ογδόντα όπλα και δύο κιβώτια σφαίρες. Ο Γ. Σιδέρης στο άρθρο του με τίτλο «Τα Ορεστειακά. Ταραχές για να μην παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση» παραθέτει στοιχεία από τον Τύπο της εποχής, όπου ο απολογισμός αριθμούσε 11 νεκρούς (3 φοιτητές, 8 πολίτες) και 80 τραυματίες, Στο ίδιο άρθρο, παραθέτει αποσπάσματα από το κείμενο (1902) των πρωτεργατών των Ευαγγελικών «Φοιτητικαί σελίδες του 1901, ήτοι πλήρης περιγραφή της κατά της μεταφράσεως του Ιερού Ευαγγελίου εξεγέρσεως των φοιτητών και του Λαού μετά των προκαλεσάντων αυτήν αιτίων». Βλ. Σιδέρης (1973) 52.

σταθμό τόσο στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος[9] όσο και στην ιστορία του Δημοτικισμού. Τα γλωσσικά στρατόπεδα προσέγγισαν το αρχαίο δράμα με την ίδια ευλάβεια και τον ίδιο φανατισμό, υπηρετώντας τον εθνικό γλωσσικό στόχο, έτσι όπως τον αντιλαμβανόταν η κάθε πλευρά. Το θέμα αυτό καθώς και η ανάλυση της παράστασης έχουν απασχολήσει αρκετούς ερευνητές. Στην παρούσα εισήγηση θα εστιάσω στο επίμαχο θέμα της μετάφρασης που 'πυρπόλησε' το Βασιλικό θέατρο.

Το χειρόγραφο των εξήντα τριών, γραμμένων με πένα, σελίδων το οποίο μελετούμε αποτελεί αντίγραφο μεταγενέστερο της εποχής του 1903 και πιθανόν πρόκειται για κείμενο σκηνής ή υποβολείου.[10] Το χειρόγραφο αποτέλεσε δωρεά στη Θεατρική Βιβλιοθήκη εκ μέρους του «Μιχ. Αναστασίου» το 1949, με βάση τα στοιχεία που προτάσσονται στο χειρόγραφο. Για το πρόσωπο αυτό δεν έχουμε επιβεβαιωμένες πληροφορίες παρά μόνο υποθέσεις. Στην προσπάθειά μας ν' αναζητήσουμε πρόσωπα με αυτό το όνομα από τον θεατρικό κύκλο της εποχής του Σιδέρη, καταλήξαμε στην υπόθεση ότι ίσως πρόκειται για τον Μιχάλη Αναστασίου,[11] συγγραφέα και μεταφραστή της εποχής του 1930.[12] Ο ιδρυτής του θεατρικού Μουσείου Γιάννης Σιδέρης που το παρέλαβε, σε ιδιόχειρη σημείωση αναφέρει ότι πρόκειται για:[13] «Χειρόγραφο του θιάσου Μαρίκας Κοτοπούλη – αντιγραμμένο από τον τωρινό πρωταγωνιστή θιασάρχη (Βασίλη Αργυρόπουλο). Η *Ορέστεια* διασκευή του Βιλαμόβιτς πρωτοπαίχθηκε στα 1903 στο Βασιλικόν Θέατρο και υπήρξε η αιτία μεγάλων τότε ταραχών και πτώσης της Κυβερνήσεως. Πολύ συχνά το έπαιζε η Μαρίκα».[14]

Όσον αφορά τον αντιγραφέα Βασίλη Αργυρόπουλο, ο Σιδέρης αναφέρει ότι το χειρόγραφο[15] «...το είχε αντιγράψει ο Αργυρόπουλος, ο πρωταγωνιστής της κωμωδίας, αργότερα. Το δείχνει ο γραφικός χαρακτήρας κ' η υπογραφή του στην οποία έχει προσθέσει την ιδιότητά του: "ηθοποιός – αντιγραφεύς"».[16] Και συνεχίζει: «...πραγματικά ο προσφιλής Αργυρόπουλος εργάστηκε στον περίδοξο θίασο για πρώτη φορά το 1910 ως το 1912. Αυτής της εποχής πρέπει να 'ναι το αντίγραφο».[17] Ο Αργυρόπουλος έπαιξε στην παράσταση της *Ορέστειας* που παρουσίασε το 1912 η Κοτοπούλη, στο θέατρό της, ερμηνεύοντας τον ρόλο του Φύλακα στην Πράξη Α΄, του Θυρωρού και του Δούλου στην Πράξη Β΄, και της Γ΄ Ερινύας στην Πράξη Γ΄.[18] Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο οποίος φαίνεται ότι είχε μελετήσει το χειρόγραφο, υποθέτει «ότι χρονολογείται το 1924, τουλάχιστον».[19] Ο Θεόδωρος΄Εξαρχος στη μελέτη του για τους΄Ελληνες

[9] Μαυρολέων (2005) 109-119.

[10] «Το εξήντα τριών σελίδων χειρόγραφο που φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο και διασώζει τη μετάφραση αποτελεί κατά πάσα πιθανότητα χειρόγραφο υποβολείου, δεδομένης της –συνήθους σε αυτές τις περιπτώσεις– διαγραφής των σκηνικών οδηγιών», βλ. Ανδριανού (2005) 130.

[11] Λόγω της συμμετοχής του Γιάννη Σιδέρη στην Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων πιθανολογούμε ότι πρόκειται για τον θεατρικό συγγραφέα Μιχαήλ Αναστασίου, έργα του οποίου παρουσιάστηκαν την περίοδο 1930-1931. Ο Αναστασίου έχει συγγράψει έργα μαζί με τον Βελισσάριο Φρέρη: *Στη βίλλα με τα γιασεμιά* (1930), *Οι αρραβώνες της Νάσσης* (1931)· βλ. Γεωργοπούλου (2008) Α 186 και (2008) Β 337· Σταματοπούλου Βασιλάκου (2020) 11, 65.

[12] Για το έργο του Μιχάλη Αναστασίου βλ. στον παρόντα τόμο την εισήγηση της Ευδοκίας Δεληπέτρου «Μία "θαυμαστή" άγνωστη μετάφραση. *Οιδίπους Τύραννος* από τον Μιχάλη Αναστασίου».

[13] Σιδέρης (1973) 54.

[14] Σωτηριάδης (1903) εξώφυλλο.

[15] Σιδέρης (1973) 54.

[16] Σωτηριάδης (1903) 46.

[17] Σιδέρης (1973) 54.

[18] Βλ. Παραστασιογραφία δημοσιευμένη στο Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, μτφ. Κ. Τοπούζης (1997) 167-169.

[19] Γεωργουσόπουλος (2005) 221.

ηθοποιούς αναφέρει ότι ο Αργυρόπουλος «...εκτελούσε και χρέη αντιγραφέα του θιάσου, μια δουλειά πολύ σημαντική εκείνη την εποχή. Ο αντιγραφέας ετοίμαζε, σε χειρόγραφα, όλα τα αντίτυπα των έργων και των ρόλων, για να μοιραστούν στους ηθοποιούς».[20]

Ενώ στην πρώτη και στη δεύτερη Πράξη που αντιστοιχούν στον *Αγαμέμνονα* και στις *Χοηφόρους*, ο γραφικός χαρακτήρας είναι πολλές φορές δυσανάγνωστος, στην Πράξη Γ΄ ο γραφικός χαρακτήρας του Αργυρόπουλου είναι ευανάγνωστος σε βαθμό που θα μπορούσε κανείς να παραπλανηθεί και να υποθέσει ότι πρόκειται για άλλον αντιγραφέα, ωστόσο και πάλι αναφέρεται το όνομά του.[21] Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι το 1924 ο θίασος Κοτοπούλη παρουσίασε στο Ηρώδειο παράσταση με τα δύο πρώτα μέρη της τριλογίας χωρίς τις *Ευμενίδες*. Πιθανόν λοιπόν να πρόκειται για συνένωση διαφορετικών εκδοχών, διότι και η αρίθμηση στις σελίδες είναι διαφορετική. Φαίνεται ότι ο θίασος είχε δυο εκδοχές: την πλήρη με τις τρεις πράξεις και μία δεύτερη με τις δύο πράξεις. Μάλιστα πριν από την πρώτη πράξη υπάρχει ο σχεδιασμός διανομής του θιάσου, που δεν ταυτίζεται με τις παραστάσεις που γνωρίζουμε.

Από τη μέχρι στιγμής έρευνα δεν έχει εντοπιστεί κάποιο άλλο αντίγραφο της μετάφρασης του Σωτηριάδη, ώστε να είμαστε σε θέση να μελετήσουμε τις αλλαγές και τις παρεμβάσεις που είχε υποστεί το κείμενο από τον θίασο Κοτοπούλη, ο οποίος παρουσίασε το έργο αρκετές φορές τα χρόνια που ακολούθησαν μετά την παράσταση του Βασιλικού το 1903.[22] Στο χειρόγραφο υπάρχουν αρκετά σημεία τα οποία έχουν διαγραφεί, ενώ σε κάποια είναι ευδιάκριτη η αναδιατύπωση κάποιων εκφράσεων ή λέξεων.

Όσον αφορά τη σημείωση του Σιδέρη που αποδίδει τη διασκευή στον Γερμανό φιλόλογο Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorff, αποτελεί μέρος της σύγχυσης που ξεκίνησε από την εποχή του 1903. Ο Σιδέρης στην ιστορική μελέτη του που εκδόθηκε το 1976 *Το Αρχαίο Θέατρο στην νέα ελληνική σκηνή 1817-1932* αντιλαμβάνεται ότι τελικά η μετάφραση του Σωτηριάδη δεν αφορά τον Wilamowitz.[23] Αναφέρεται στις δύο παραστάσεις της *Ορέστειας* που έγιναν τον Νοέμβριο του 1900 στο Βερολίνο, στο Theater des Westerns, σε διασκευή Hans Oberländer, και στην παράσταση της Βιέννης, σε διασκευή Schlenther, τον Δεκέμβριου του 1900. Ο Δημήτρης Σπάθης αναφέρει σχετικά: «Ο Στεφάνου ζήτησε από τον Σλέντερ και του έστειλαν τα πάντα: το επεξεργασμένο κείμενο, δηλαδή τρεις τραγωδίες σε τρεις πράξεις με τις προσαρμογές και

[20] Έξαρχος (1995) 181-183.

[21] Σωτηριάδης (1903) 61.

[22] Για τις παραστάσεις στις οποίες χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Γεώργιου Σωτηριάδη, βλ. την Παραστασηογραφία της ομάδας Θεατρολόγων, που δημοσιεύτηκε στην έκδοση Αισχύλος, *Χοηφόροι*, μτφ. Κ. Τοπούζης (1997) 165-171· Μαυρολέων (2016) 269-280:

1903 Θίασος Βασιλικού Θεάτρου / Βασιλικό Θέατρο / Σκην. Οικονόμου (επανάληψη 1904 & 1905)

1909 Θίασος Β. Στεφάνου – Ε. Δελενάρδου / Θέατρο Αθήναιον.

1911 Θίασος Μ. Κοτοπούλη / Κωνσταντινούπολη (τιμητική παράσταση Μ. Κοτοπούλη).

1912 Θίασος Μ. Κοτοπούλη / Θέατρο Κοτοπούλη (επανάληψη 1918)

1918 Θίασος «Θέατρον Ωδείου» / Βασιλικό Θέατρο / Σκην. Θ. Οικονόμου (επανάληψη 1919: Κλυταιμνήστρα η Α. Κότσαλη και Αθηνά Παλλάδα η Β. Μπενή-Ψάλτη, κόρη του εισαγγελέα που υπέγραψε το βούλευμα των Ορεστειακών επεισοδίων).

1924 (*Αγαμέμνων – Χοηφόροι*) / Θίασος Μ. Κοτοπούλη / Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.

1926 Θίασος Μ. Κοτοπούλη / Θέατρο Κοτοπούλη, Ομόνοια & Θέατρο Ακρόπολις (Θεσσαλονίκη).

[23] Ο Σιδέρης (1976, 196) αναφερόμενος σε άρθρο του Τ. Σταθόπουλου, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολη* (3/11/1903), σχολιάζει: «Δεν νομίζουμε ότι αυτά τα ήξερε μόνος του ο δημοσιογράφος-κριτικός, θα του τα έχουν πει φιλόλογοι που είχανε διαβάσει για τον Γερμανό διασκευαστή και φαντάζονται τον Βιλλαμόβιτς ως υπεύθυνο των αφαιρέσεων· μπορεί να είχε πληροφοριοδότες από τον θίασο».

τις σκηνοθετικές οδηγίες...».[24] Ο Αντώνης Γλυτζουρής στο βιβλίο του *Η Σκηνοθετική τέχνη στη Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*[25] αναφερόμενος στις επιρροές που είχε ο Θωμάς Οικονόμου σημειώνει ότι: «Δεν υπήρχε άλλωστε ζήτημα σκηνοθετικής ερμηνείας του έργου τότε. Ο Τύπος της εποχής αντιμετώπιζε ως φυσικό το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης "ακολουθούσε πιστώς και απαρεγκλίτως τας ενδείξεις του κειμένου της τριλογίας, όπως παρεστάθη εν τω Μπούργκτεάτερ της Βιέννης" (*Εμπρός* (9/11/1903)».[26] Είναι πλέον σαφές ότι η μετάφραση του Σωτηριάδη αφορούσε τη γερμανική διασκευή του Paul Schlenther που είχε παρουσιαστεί στο Burgtheater της Βιέννης το 1900 σε σκηνοθεσία Fritz Krastel, διάρκειας 123 λεπτών, όπου είχε παραλειφθεί περίπου το ήμισυ του κειμένου.[27]

Η άκρως διαφωτιστική η μελέτη του Χέλμουτ Φλάσχαρ [Hellmut Flashar] *Η αρχαιότητα επί σκηνής - Το αρχαίο ελληνικό δράμα στο θέατρο από την πρώιμη νεωτερικότητα έως τις μέρες μας*[28] μας παρέχει σημαντικές πληροφορίες για τη διασκευή του Schlenther και την παράσταση της Βιέννης το 1900, με βάση το βιβλίο σκηνής το οποίο σώζεται στο αρχείο του Burgtheater στη Βιέννη.[29] Η Νατάσα Σιουζουλή, αναφερόμενη σε αυτήν τη μελέτη ως προς τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο εργάστηκε ο Σωτηριάδης,[30] επισημαίνει ότι ο τελευταίος δεν έλαβε υπόψη του τη διασκευή του Oberländer για την οποία είχε συνεργαστεί ο Wilamowitz, αλλά μετέφρασε κυρίως τη διασκευή του Schlenther.[31]

Ο Φλάσχαρ αναφέρει πολλά χρήσιμα στοιχεία και για τη διασκευή του Oberländer και για τη διασκευή του Schlenther, για την οποία σημειώνει ότι έδωσε μεγάλη βαρύτητα στα εξωτερικά στοιχεία, αλλά όχι στην αντιμετώπιση του κειμένου.[32] Αναφέρεται μάλιστα σε δημόσια διάλεξη του Schlenther (4/11/1900),[33] όπου επικαλέστηκε τον Wilamowitz, αλλά επέκρινε την «αηδιαστική μίμηση άχρηστων επιφανειακών στοιχείων»,[34] θεωρώντας ότι η παράσταση της *Ορέστειας* απαιτεί μια σκηνική εκδοχή με σύγχρονες συμβάσεις και περικοπές. Κατά τη γνώμη του «ο Χορός είναι προϋπόθεση ή συνέπεια του αρχαίου θεάτρου, όχι της σύγχρονης σκηνής... δεν αποτελεί απαραίτητο συστατικό της δραματικής πράξης».[35] Έτσι ο Schlenther περικόπτει όλα τα χορικά, αντίστοιχα όπως και στη διασκευή που μετέφρασε ο Σωτηριάδης απουσίαζαν τα χορικά εξολοκλήρου. Ο Φλάσχαρ επισημαίνει αφενός την απουσία των χορικών που «ξεπερνάει κατά πολύ τις προθέσεις του Βιλαμόβιτς»[36] και αφετέρου τις διαγραφές μεγάλων χωρίων των *Ευμενίδων*. Επιπλέον, στο χειρόγραφο του Σωτηριάδη εντοπίζουμε εμβόλιμο χωρίο το

[24] Σπάθης (2005) 260.
[25] Γλυτζουρής (2001) 67-78.
[26] Γλυτζουρής (2001) 71 σημ. 133.
[27] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.
[28] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 135-140.
[29] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 433, σημ.46.
[30] Βλ. Σιουζουλή (2005) σημ. 6, 152: «...περιοριστήκαμε στην (ομολογουμένως) εκτενή αναφορά του Flashar στη διασκευή του Schlenther, αντιπαραβάλλοντας τα διαθέσιμα στοιχεία με το ελληνικό κείμενο του Σωτηριάδη. Ο ίδιος ο Flashar άντλησε τις πληροφορίες του αφενός από το βιβλίο σκηνοθεσίας, που φυλάσσεται στο αρχείο του Burgtheater, και αφετέρου από την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή του G. A. Lorenz του 1959».
[31] Σιουζουλή (2005) 147-151.
[32] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 135.
[33] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 135, επίσης βλ. 433 σημ. 45. Ο Φλάσχαρ αναφέρει ότι: «Δημοσιεύτηκε στη Neue Freie Presse της Βιέννης στις 5 και 6.11.1900».
[34] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.
[35] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.
[36] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.

οποίο φαίνεται να εξυπηρετούσε την κατά Schlenther δράση. Ο Φλάσχαρ αναφέρει: «...για να γίνει σαφής η χρονική απόσταση από τη στιγμή που γίνεται αντιληπτή η φρυκτωρία μέχρι την άφιξη του Αγαμέμνονα, προστέθηκαν μετά τον στίχο 488 τα εξής λόγια (που δεν υπάρχουν ούτε στο πρωτότυπο ούτε στη μετάφραση του Βιλαμόβιτς)».[37] Στο χειρόγραφο ο Σωτηριάδης μεταφράζει το επίμαχο χωρίο:

> Επτά φεγγάρια άλλαξαν από τη νύχτα εκείνη
> που της φωτιάς η φλόγα νίκη μάς έφερε και του
> Ιλίου την πτώσιν μάς εμύνησε [sic], του Αγαμέμνονα την
> επιστροφήν.[38]

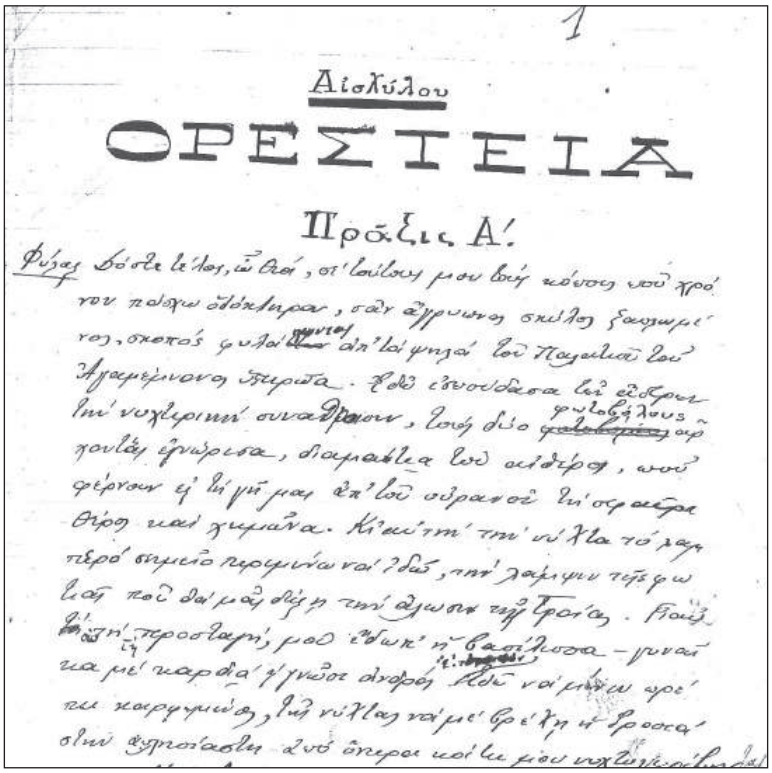
Μάλιστα, αν κρίνουμε από την παράθεση του χωρίου από τον Φλάσχαρ, όπου αναφέρεται η φράση «...του βασιλέως η επιστροφή»,[39] στο χειρόγραφο βλέπουμε ότι η λέξη «βασιλέως» έχει διαγραφεί και δίπλα σημειώνεται το όνομα του «Αγαμέμνονα». Προφανώς στην αυτολεξεί μετάφραση της διασκευής του Schlenther από τον Σωτηριάδη, ο θίασος Κοτοπούλη προτίμησε την αναφορά του ονόματος του στρατηλάτη αντί της ιδιότητάς του. Τα παραπάνω στοιχεία αποδεικνύουν ότι ο Σωτηριάδης μετέφρασε τη διασκευή του Schlenther.

Θα ολοκληρώσω την προσέγγιση σχετικά με την πατρότητα της διασκευής που μετέφρασε ο Σωτηριάδης με τις εύστοχες παρατηρήσεις του Βάλτερ Πούχνερ: «Το μπέρδεμα δικαιολογείται και από τη χρονική συγκυρία: όλα συμβαίνουν μέσα στο έτος 1900: η γερμανική μετάφραση της *Ορέστειας* του Wilamowitz κυκλοφορεί το 1900, η διασκευή του Oberländer παίζεται [...] στο Βερολίνο το 1900, και η διασκευή του Schlenther παίζεται στο Burgtheater της Βιέννης επίσης το 1900. Και οι δύο στηρίζονται στη μετάφραση του γνωστού Γερμανού κλασικού φιλολόγου [...] Ωστόσο ο λόγιος μεταφραστής [αναφέρεται στον Σωτηριάδη] λαμβάνει υπόψη και το κείμενο του Αισχύλου. Έτσι δημιουργείται ένα εξαιρετικό σύνθετο μεταφραστικό εγχείρημα, όπου εμπλέκονται τέσσερεις συνολικά συγγραφείς: Αισχύλος, Wilamowitz, Schlenther, Σωτηριάδης. Το θέμα είναι γοητευτικό και προκαλεί για περισσότερη μελέτη [...]».[40]

Στη δημοσίευσή της «Η "λέξις" του Γεωργίου Σωτηριάδου στην *Ορέστεια*. Πόσο βαριά ήταν η πέτρα του σκανδάλου», η Έλσα Ανδριανού αναφέρει: «Η αφετηρία του Σωτηριάδη είναι η γερμανική διασκευή, απέναντι στην οποία δεν πρέπει να παίρνει παραμικρή πρωτοβουλία ως προς τις εξοντωτικές για το αισχυλικό έργο αφαιρέσεις, τις συμπτύξεις, ακόμη και τις παρερμηνείες δραματουργικών δεδομένων».[41] Και συνεχίζει παρακάτω: «...οι άτεχνες μείξεις του Σωτηριάδη εμφανίζονται απλώς ως συνονθύλευμα, από το οποίο απουσιάζει τόσο ο ποιητικός οίστρος όσο και οποιοσδήποτε χαρακτήρας, με αποτελέσματα μοιραία για το θεατρικό είδος».[42] Η έλλειψη όμως αυτή φαίνεται ότι έχει έρεισμα την ίδια τη διασκευή του Schlenther, διότι ο Φλάσχαρ επισημαίνει: «Η θρησκευτική διάσταση χάθηκε τελείως, ένας ρηχός ρεαλισμός έκανε το κείμενο που είχε απομείνει να προβάλλει υπέρ το δέον ξεκάθαρο. Η ποιητική πρόθεση ή τουλάχιστον ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του κειμένου εμπλουτίστηκε με απτά στοιχεία της

[37] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 137.
[38] Α΄ Πράξη (Αγαμέμνων) – Β΄ Εικών – Α΄ Πρεσβύτης, βλ. Σωτηριάδης (1903) 5.
[39] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 137.
[40] Πούχνερ (2009) 758-760.
[41] Ανδριανού (2005) 134.
[42] Ανδριανού (2005) 135.

πραγματικότητας, και έτσι καταστράφηκε».[43] Η διάρκεια του πρώτου μέρους της τριλογίας του Αισχύλου –*Αγαμέμνων*, «Πράξις Α΄» σύμφωνα με τη γερμανική διασκευή– ήταν στην παράσταση της Βιέννης 55 λεπτά.[44] Από το χειρόγραφο της μετάφρασης του Σωτηριάδου διαπιστώνουμε ότι οι 1673 στίχοι[45] αποδόθηκαν σε 4.500 λέξεις, όπου απουσιάζουν εντελώς τα Στάσιμα και συμπτύσσονται η έκταση και η δράση των Επεισοδίων. Η «Πράξις Α΄» εκτείνεται στις 25 πρώτες σελίδες του χειρογράφου, αποτελεί τη μεγαλύτερη σε διάρκεια από τις τρεις Πράξεις του έργου και χωρίζεται σε δυο «Εικόνες». Εμφανίζονται όλα τα πρόσωπα της τραγωδίας *Αγαμέ-*


1

Αισχύλου

ΟΡΕΣΤΕΙΑ

Πρᾶξις Α΄.

Απόσπασμα της Πράξης Α΄

μνων, ωστόσο την παρουσία του Χορού αντικαθιστούν τρία πρόσωπα, τα οποία στο χειρόγραφο του Σωτηριάδη, εμφανίζονται ως Α΄, Β΄ και Γ΄ Πρεσβύτες Αργείοι.[46] Όμως στο πρόγραμμα του Βασιλικού Θεάτρου το 1903 δεν αναφέρεται ο Γ΄ Πρεσβύτης Αργείος.[47] Ωστόσο ο Φλάσχαρ μελετώντας το βιβλίο σκηνής της παράστασης της Βιέννης αναφέρεται σε Χορό οκτώ Πολιτών.[48] Επιπλέον, ο Φλάσχαρ επισημαίνει ότι στη διασκευή του Schlenther: «Τον Χορό τον αποτελούσαν οκτώ πολίτες, χωρισμένοι σχηματικά και όχι βάσει του είδους του κειμένου [...] σε ομάδες των 2 Χ 3 και 1 Χ 2 ανδρών· πάντως τους στίχους τους, δηλαδή ό,τι είχε αφήσει από τα χορικά

[43] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 137.

[44] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.

[45] Οι αντιστοιχίες των στίχων αφορούν στο πρωτότυπο κείμενο με βάση την κριτική έκδοση *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoediae*, επιμ. Denys Page, 1972.

[46] Το θέμα εγείρει προβληματισμούς, διότι φαίνεται ότι ο Σωτηριάδης χρησιμοποιεί τρία μέλη Χορού στον *Αγαμέμνονα* και προφανώς ο Θωμάς Οικονόμου τα περιορίζει στα δύο.

[47] Πρόγραμμα της παράστασης του Βασιλικού Θεάτρου Αρχείο ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο, (κ.π. 225/3/8946)· Ανεμογιάννης (1994) 50-51.

[48] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 137.

ο Σλέντερ, τους απήγγελλαν πάντοτε ο καθένας ξεχωριστά».[49] Όσον αφορά το ύφος της γραφής του Σωτηριάδη, παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα από την Πράξη Α΄(στ. 1371-1388):

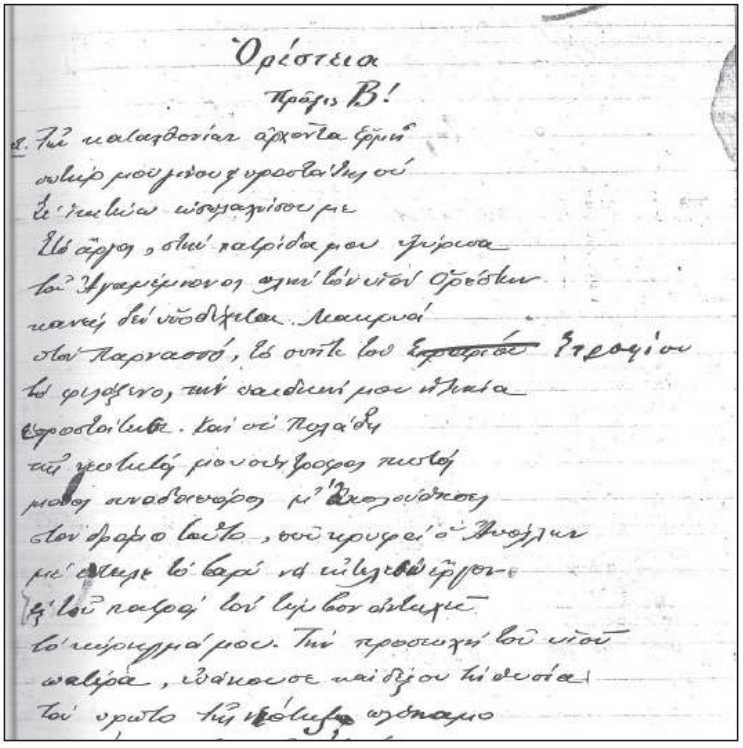
Κλυταιμνήστρα*:*

Απ' όσα εδώ προείπα όπως ο καιρός εκαλούσε,
τα ενάντια τώρα λέγοντας, δεν θα ντραπώ!
Χρόνια εμελετούσα του μίσους τον αγώνα.
Άργησα, πλην το έργον ιδού σε τέλος έφερα.
Στέκομ' εδώ, όπου και χτύπησα,
κι ακούστε πώς: τίποτε δεν θ' αρνηθώ. Μ' άπειρες
δίπλες σαν δίκτυο μακρύ ψαρά, πλούσιο φόρεμα
επάνω του ξαπλώνω. Διπλό και τότε χτύπημα
του καταφέρω δυο φορές κι αυτός κραυγή
θανάτου βγάζει και πέφτει το τρίτο χτύπημα για
να δεχθή εις χάρι τον σωτήρα των νεκρών Θεού του Άδου.[50]

Αξιοπρόσεκτη είναι η αναφορά στις λέξεις «Έλληνας» και «ελληνικό», όταν ο Χορός αναφέρεται στους «Αργείους» (στ. 1665) που δεν υποτάσσονται στους αχρείους, εννοώντας προφανώς τον Αίγισθο. Ο Σωτηριάδης αποδίδει την έννοια ως εξής:

Β΄ Πρεσβύτης:

Ελληνικόν δεν είνε φέρσιμον στον άνανδρον εμπρός να έρπω.[51]


Ὀρέστεια
Πρᾶξις Β!

Απόσπασμα της Πράξης Β΄

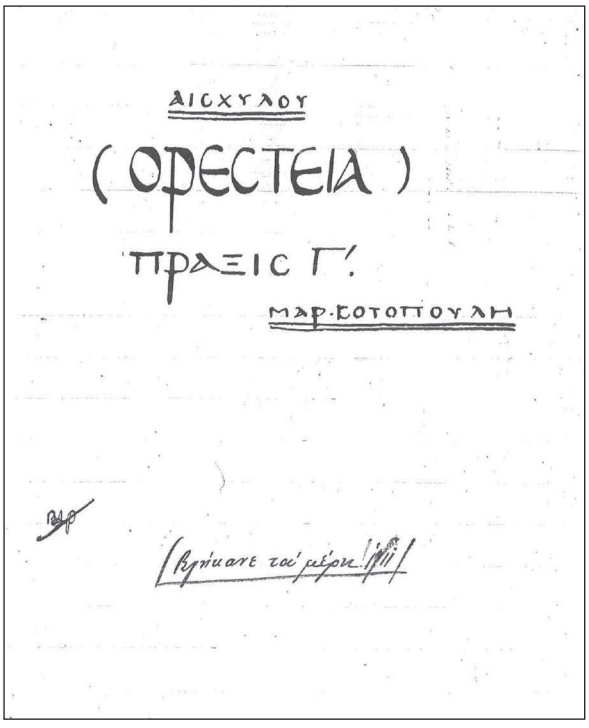
[49] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 137.
[50] Σωτηριάδης (1903) 19.
[51] Σωτηριάδης (1903) 26.

Μεταξύ της Α΄ και της Β΄ Πράξης στο χειρόγραφο υπάρχει με διαφορετικό γραφικό χαρακτήρα η σημείωση «τους Έλληνας συνάγαγε» και σε μια δεύτερη σημείωση αναφέρονται και πάλι η λέξη «Έλληνες» και η λέξη «πατρίδα» σε μία, αδιευκρίνιστη μέχρι στιγμής, διατύπωση λόγω του ότι είναι πολύ αχνή η λέξη που μεσολαβεί στο ψηφιοποιημένο σημείο του χειρόγραφου.[52]

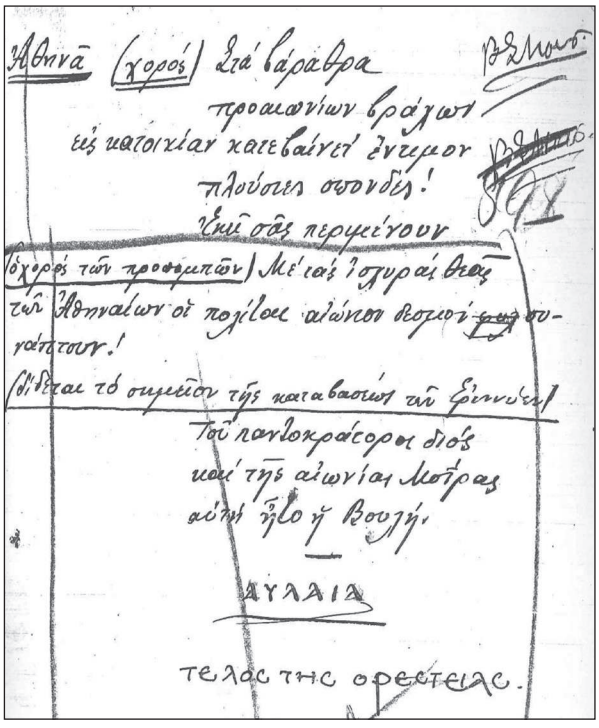
Στη σελίδα 26 του χειρογράφου αναγράφεται η ένδειξη Πράξη Β΄ που αφορά το δεύτερο μέρος της τριλογίας, *Χοηφόροι* των 1076 στίχων, το οποίο αποδόθηκε σε 20 σελίδες (26-46) και 3.638 λέξεις. Ο Χορός αντικαθίσταται από δύο πρόσωπα, τη Γυναίκα Α΄ και τη Γυναίκα Β΄, ενώ πέραν των προσώπων του έργου προστίθενται ο Α΄ Πολίτης και ο Β΄ Πολίτης. Ακολουθείται η ίδια προσέγγιση, δηλαδή απουσιάζουν εντελώς τα Στάσιμα και συμπτύσσονται η έκταση και η δράση των Επεισοδίων. Όσον αφορά το ύφος της γραφής του Σωτηριάδη, παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα από την Πράξη Β΄ (στ. 345-352):

Ορέστης:

Πατέρα στο Ίλιον αν πέθανες
από δόρυ χτυπημένος εχθρικό
δοξασμένο σπήτι τότε θ' άφηνες!
Ζηλευτόν των τέκνων σου το δρόμον
εις τους ανθρώπους όλους έτσι θα ΄διχνες
και στον τάφο σου επάνω στης Τροίας τη γη
πολύχωστο θα είχες τύμβο![53]



Εξώφυλλο Πράξης Γ΄



Το τέλος της *Ορέστειας*

Στην Πράξη Γ΄, που αντιστοιχεί στις *Ευμενίδες*, η τραγωδία των 1047 στίχων στο χειρό-

[52] Η σελίδα δεν έχει αρίθμηση και φαίνεται ως εμβόλιμη ανάμεσα στις σελίδες 25 και 26 του χειρογράφου του Σωτηριάδη (1903).

[53] Σωτηριάδης (1903) 32.

γραφο περιορίζεται σε 13 σελίδες (48-61), σε σύνολο 2.176 λέξεων. Η Πράξη αυτή φαίνεται ότι όχι μόνο είχε δομικά προβλήματα γραφής αλλά και αποτέλεσε το σημείο όπου επικεντρώθηκαν όλα τα πυρά της κριτικής, τόσο στην περίπτωση της παράστασης στο Burgtheater (1900) όσο και στην περίπτωση της παράστασης στο Βασιλικό Θέατρο (1903). Είναι αξιοσημείωτο ότι στη Βιέννη τις Ερινύες ερμήνευσαν άνδρες ηθοποιοί,[54] όπως και στην παράσταση της Αθήνας, όπου ο Κ. Παλαμάς τις χαρακτήρισε «ασκημόγριες».[55] Το τρίτο μέρος της τριλογίας έχει υποστεί τις μεγαλύτερες παρεμβάσεις, σε σχέση με τα άλλα δυο μέρη. Ο Φλάσχαρ επισημαίνει ότι ως προς τις εκτεταμένες περικοπές που είχε υποστεί το τρίτο μέρος της τριλογίας,[56] ο Schlenther στη διάλεξη που είχε δώσει για την *Ορέστεια* ανέφερε ότι: «Τι μας ενδιαφέρουν ο Εφιάλτης κι οι άλλοι παρόμοιοι κύριοι; Ας τελειώνουμε στα γρήγορα με δαύτους!»[57]

Η αρίθμηση των Σκηνών είναι προβληματική, διότι παρατηρούμε ότι η πρώτη Σκηνή χαρακτηρίζεται ως «α» και κατόπιν η μέτρηση σημειώνεται με τους αριθμούς 3 και 5, χωρίς τους ενδιάμεσους 2 και 4. Επιπλέον η μέτρηση των σελίδων της Πράξης Γ΄ ξεκινά από τον αριθμό 1. Από τα δραματικά πρόσωπα των *Ευμενίδων* παραλείπεται η Πυθία, ενώ ο Χορός απαρτίζεται από τέσσερις Ερινύες που ορίζονται ως Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄. Παραλείπεται η δράση που εκτυλίσσεται στους Δελφούς, και το έργο ξεκινά με τον Απόλλωνα που προτρέπει τον Ορέστη να καταφύγει στην πόλη της Παλλάδος.

Όσον αφορά το ύφος της γραφής του Σωτηριάδη, παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα από την Πράξη Γ΄, όπου οι στίχοι του Απόλλωνα (στχ.79-85) αποδίδονται ως εξής:

Απόλλων:
Δικαστάς θαύρης εκεί
και διά σε, εγώ απολογούμενος,
απ' τους κινδύνους σου θα σ' απαλλάξω
Χρεώστης σου είμ' ~~εγώ~~[58] αυτό, αφού εγώ
και της μητρός επρόσταξα τον φόνο.[59]

Παραδόξως στο αντίγραφο της Πράξης Γ΄ αναγράφεται σε κάποια σημεία η αρίθμηση των στίχων που αντιστοιχούν στο πρωτότυπο. Παραλείπεται και εδώ μεγάλο μέρος στίχων, συμπτύσσονται επεισόδια και χορικά. Το κείμενο συνεχίζει με τη δίκη του Ορέστη όπου σημειώνονται αρκετές οδηγίες όπως: «Οι δικασταί δεικνύουν εις την Αθηνάν επί σανίδος τας μετριμένας [sic] ψήφους».[60] Παρακάτω σημειώνεται σκηνοθετική οδηγία: «Ενώ γίνεται σκότος εξαφανίζεται ο Απόλλων. Μετά το σκότος εξακολουθεί η Αθηνά».[61] Παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα (στ. 657-664):

[54] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 138.
[55] Παλαμάς (1972) 12, 380.
[56] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.
[57] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 136.
[58] Η λέξη φαίνεται διαγραμμένη στο χειρόγραφο.
[59] Σωτηριάδης (1903) 49.
[60] Σωτηριάδης (1903) 59.
[61] Σωτηριάδης (1903) 59.

Απόλλων:

Γενέτειρα του τέκνου η μητέρα δεν είνε,
αλλά τροφός μόνου βλαστού νεοφυτεύτου.
Γονεύς είν' ο πατήρ.
[Σιγή]
Μάρτυς παραστέκεται η θυγατέρα του Ολυμπίου Διός,
που δεν αύξησε στα σκοτεινά καμμιάς μητέρας σπλάχνα,
αλλ' ως κλωνάρι βλάστησε.[62]

Η εξέλιξη της δράσης ολοκληρώνεται με έναν εξαιρετικά ταχύ ρυθμό καταλήγοντας στον Χορό των Προπομπών, και η τρίπρακτη *Ορέστεια* ολοκληρώνεται με τους στίχους (στ. 1044-1047):

Με τας ισχυράς θεάς των Αθηναίων
οι πολίται αιώνιον δεσμόν συνάπτουν!
[Δίδεται το σημείον της καταβάσεως των Ερινύων]
Του παντοκράτορος Διός και της αιώνιας Μοίρας
αυτή ήτο η βουλή.[63]

Το εγχείρημα της διασκευής του Schlenther δεν ανταποκρινόταν στις αντιλήψεις του Wilamowitz,[64] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Φλάσχαρ, «ο ζητούμενος ρεαλισμός αποδεικνυόταν εδώ επιδερμικός κλασικισμός»,[65] ωστόσο η μετάφραση του Σωτηριάδη και η εμπλοκή του στα Ορεστειακά επεισόδια αποτέλεσαν μοναδικό γεγονός στην ιστορία του θεάτρου. Η Κατερίνα Αρβανίτη επισημαίνει στη μελέτη της *Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο* ότι: «Αντικείμενο της διαμάχης δεν αποτέλεσε τόσο το γεγονός της μετάφρασης της γερμανικής διασκευής, όσο το γλωσσικό ιδίωμα που χρησιμοποιήθηκε».[66] Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Μιστριώτης διαμαρτυρήθηκε για τη γλώσσα και όχι για την κατακρεουργημένη γερμανική διασκευή της τριλογίας. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση που κάνει για το θέμα αυτό ο Κ. Γεωργουσόπουλος: «Ήταν τέτοια η τύφλωσή τους, ώστε κανένας δεν πρόσεξε πως το σκάνδαλο δεν βρισκόταν στη γλώσσα, αλλά στη δ ι α σ κ ε υ ή [...] Τον Μιστριώτη και τους οπαδούς του ενόχλησε η μειξοκαθαρεύουσα της μετάφρασης κι όχι η προδοσία της ουσίας. Δεν έβλεπαν πως ο εχθρός δεν ήταν η λέξη, αλλά το ύφος και το ήθος και η διάθεση μιας παράστασης που υποβάθμιζε την τραγωδία στο επίπεδο του βαγκνερικού μελοδράματος. Οι Ατρείδες δεν ήταν τίποτε άλλο από τους Έλληνες Νιμπελούγκεν».[67] Ο γενικός γραμματέας του Βασιλικού Θεάτρου Στέφανος Στεφάνου επισημαίνει στην εφημερίδα *Καιροί* : «[...] Το "Βασιλικόν Θέατρον" δεν έχει το δικαίωμα να ορίση εις ποίαν γλώσσαν πρέπει να γράφονται τα παριστανόμενα έργα. Το Θέατρον δεν είναι [...] ούτε νομοθετική εξουσία [...] Είναι ελεύθερον βήμα εις το οποίον δύνανται να ανέρχονται λόγιοι περιωπής και κύρους».[68]

Τελικώς, η επιλογή ενός μεταφραστή του οποίου η γλώσσα γραφής δεν αποτύπωνε

[62] Σωτηριάδης (1903) 57.
[63] Σωτηριάδης (1903) 61.
[64] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 139.
[65] Φλάσχαρ (2022 [1991]) 138.
[66] Αρβανίτη (2020) 49.
[67] Γεωργουσόπουλος (1984) 232.
[68] Στεφάνου (13/11/1903).

ακραίες δημοτικιστικές τοποθετήσεις αλλά ούτε και ξεπερασμένους αρχαϊσμούς συγκέντρωσε τα πυρά όλων των γλωσσικών στρατοπέδων. Η επιλογή ενός αρχαιολόγου, όπως ο Σωτηριάδης, αποσκοπούσε στο να μην εμπλακεί το Βασιλικό Θέατρο στις γλωσσικές περιπέτειες.[69] Η μετάφραση κρίθηκε με αυστηρότητα από τον Τύπο της εποχής:

Εφημερίδα *Άστυ* (2/11/1903): «[...] Έπειτα η μετάφρασις δεν ήτο αρίστη [...] ένα ύφος σχεδόν ροκοκό με δημοτικήν και καθαρεύουσαν ακαλαισθήτως ανακατευμένον. [...] Εν τούτοις [...] το Βασιλικόν Θέατρον απέδειξεν ότι σκέπτεται να εργασθή, έστω και με μεταφράσεις, διά την γλώσσα των οποίων θα εφρικία ο Αισχύλος».[70]

Εφημερίδα *Αστραπή* (2/11/1903): «[...] η μετάφρασις όμως, συνονθύλευμα ακατάληπτον δήθεν δημοτικών λέξεων και άλλων εκ της καθαρευούσης και της αρχαίας, κατέστρεψε την μεγαλοπρέπειαν του έργου, εδυσχέρανε τους υποκριτάς [...]».[71]

Εφημερίδα *Καιροί* (5/11/1903): «[...] Αι δύο τελευταίαι μεταφράσεις της "Ορεστείας" και της "Αντιγόνης" [εννοεί την παράσταση του Χρηστομάνου] ανεστάτωσαν όχι μόνον τον κόσμον των γραμμάτων, αλλά και ολόκληρον την κοινωνίαν. Δύο αθάνατα αριστουργήματα της ελληνικής φιλολογίας διεσύρθησαν επί Σκηνής και παρεμορφώθησαν μέχρι σημείου τοιούτου, ώστε πολλάκις προεκάλεσαν γέλωτας σπασμωδικούς [...] Η τόλμη αύτη των μεταφραστών διέσπειρε την αγανάκτησιν [...]».[72]

Εφημερίδα *Πρωία* (8/11/1903): «Ζήτημα εθνικόν, το γλωσσικόν ζήτημα προέκυψε πάλιν ένεκα της παραστάσεως της "Ορεστείας", ης η μετάφρασις περιείχε άνευ ανάγκης δύο ή τρεις λέξεις πεποιημένας. Το συμβεβηκός κατά τας μεταδοθείσας ημίν πληροφορίας, διότι δεν παρέστημεν εις την παράστασιν, δεν ήτο άξιον να χρησιμεύση ως αφορμή· αλλά και άνευ αυτού, το ακατάληπτον μωσαϊκόν, το οποίον προβάλλουσί τινες από καιρού, πρέπει να εγείρη το κοινόν φρόνημα».[73]

Στο περιοδικό *Παναθήναια* (15/11/1903) ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναφέρει: «Η μετάφρασις [...] είναι φιλοτεχνημένη εις το μετριοπαθές και συμβιβαστικόν εκείνο κράμα, το οποίον συμβουλεύουν οι αποφεύγοντες τα άκρα και τους σκοπέλους. Ο κ. Σωτηριάδης ειργάσθη ευσυνειδήτως. Είχε υπ' όψιν το αρχαίον κείμενον, τας νεωτέρας απαιτήσεις, την διασκευή του Βιλλαμόβιτς, τους περιορισμούς του κ. Στεφάνου και μετέφρασεν ο άνθρωπος απλά, πιστά, ρυθμικά. Ειμπορώ να πω ότι η μετάφρασίς του δεν είναι άσκημη. Το κράμα του φαίνεται αρκετά ομοιόμορφον και κατά την ακρόασιν καμμία φράσις και καμμία λέξις δεν μ' εξάφνισεν, δεν μου επροξένησε δυσφορίαν, αγανάκτησιν ή αηδίαν. Αλλά το σύνολον δεν μ' ενθουσίασεν. Από την μετάφρασιν του κ. Σωτηριάδη λείπει η μεγάλη πνοή. Αλλά δι' αυτό δεν πταίει ο κ. Σωτηριάδης. Αν πταίη κανείς, πταίει ο κ. Στεφάνου, ο οποίος δεν ανέθεσεν την μετάφρασιν εις ποιητήν [...]».[74]

Ο ίδιος ο Σωτηριάδης υπερασπίστηκε τη μετάφρασή του, και στην εφημερίδα *Καιροί*, στον διάλογο που άνοιξε από τις 5/11/1903 με αφορμή την *Ορέστεια*, δημοσίευσε άρθρο του όπου ο ίδιος αναφέρει: «Έδωκα εις την μετάφρασή μου το καλούπι της γλώσσας που μου αρέσει, που νόμιζα πως είναι το καλύτερο. Αυτό έκαμα. Αυτό πρέπει να κάμη κάθε ευσυνείδητος άνθρωπος. Από τας πολλάς δοκιμάς θα βγη ένα καλύτερο, μια καθαρά γλώσσα. Δεν μπορούμε

[69] Μαυρολέων (2016) 57-107.
[70] Κηφισσός (2/11/1903), βλ. Σιδέρης (1973) 54.
[71] Χ.ό. (2/11/1903), βλ. Σιδέρης (1973) 54.
[72] Χ.ό. (5/11/1903), βλ. Σιδέρης (1973) 58.
[73] Χ.ό. (8/11/1903), βλ. Σιδέρης (1973) 60.
[74] Ξενόπουλος (15/11/1903), βλ. Σιδέρης (1973) 58.

αμέσως να φθάσουμε στο τέλειο. Θα παιδευθούμε πολύ έως ότου εύρουμε τη γλώσσα που αρμόζει. Εγώ δεν είμαι οπαδός του Ψυχάρη ή του Παλαμά και τη γλώσσα τους τη θεωρώ κατασκεύασμα άψυχο [...] Τι τα θέλετε; Η αρχαία γλώσσα είναι νεκρή [...]».[75]

Η παράσταση της *Ορέστειας* αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου δράματος, διότι ήταν καταρχάς η πρώτη παράσταση της τριλογίας στην ελληνική σκηνή. Επιπρόσθετα και κυρίως, μέσω αυτής της παράστασης το αρχαίο δράμα εισήχθη στο πρώτο ελληνικό κρατικό θέατρο, το Βασιλικό, αλλά και επιχειρήθηκε η χρήση της δημοτικής γλώσσας στις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Το Βασιλικό Θέατρο αποτόλμησε να παρουσιάσει για πρώτη φορά παράσταση αρχαίου δράματος χρησιμοποιώντας τη διασκευή του P. Schlenther μεταφρασμένη στα ελληνικά σε μεικτή γλώσσα, χωρίς να διανοηθεί τις αντιδράσεις που θα μπορούσε να προκαλέσει. Η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε ενίσχυσε την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας τόσο στο θέατρο όσο και στην κοινωνία γενικότερα.

Βιβλιογραφία

Ανδριανού, Ε. (2005), «Η "λέξις" του Γεωργίου Σωτηριάδου στην *Ορέστεια*. Πόσο βαριά ήταν η πέτρα του σκανδάλου», *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις (31/10 & 1/11/2003)*, Αθήνα, 129-140.

Ανεμογιάννης, Γ. (1994), *Μαρίκα Κοτοπούλη - Η Φλόγα*, Αθήνα.

Αρβανίτη, Α. (2020), *Η αρχαία Ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι – Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.

Bakopoulou Halls, A. (1998), «The Theatre System of Greece», H. van Maanen & S. E. Wilmer (eds), *Theatre Worlds in Motion: Structures Politics and Developments in the Countries of Western Europe*, Amsterdam, 259-308.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (1984), *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου. ΙΙ. Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2005), «Η πρόσληψη της Ορέστειας του Θωμά Οικονόμου», *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (31/10 & 1/11/2003)*, Αθήνα, 221-228.

Γεωργοπούλου, Β. (2008), *Η Θεατρική Κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α-Β, Αθήνα.

Γλυτζουρής, Α. (2001), *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα.

Carpinato, C. (2015), «Morire per l'*Orestea* nel 1903: Una nota sulla ricezione di Eschilo e sull'eredità degli antichi in Grecia», *Studi Italiani di Filologia Classica* XIII, 1, 51-68.

Έξαρχος, Θ. (1995), «Αργυρόπουλος, Βασίλης (1894-1953)», *Έλληνες Ηθοποιοί – Αναζητώντας τις ρίζες. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, τ. 1ος, Αθήνα, 181-183.

Μαυρολέων, Α. (2003), *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία – Το ιστορικό της αναβίωσης της* Αντιγόνης *στην Ελλάδα και τα «Ορεστειακά»*, Διδακτορική Διατριβή), Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, http://thesis.ekt.gr / thesisBookReader/id /15609 #page/1/mode/2up (1/06/2024)

Μαυρολέων, Α. (2005), «Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα του 19ου και 20ού αιώνα – Σύντομο χρονολόγιο των παραστάσεων», Γ. Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου – Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*, Αθήνα, 109-119.

Μαυρολέων, Α. (2008), «Ορεστειακά επεισόδια - Όταν το Θέατρο γράφει ιστορία: Ιστορική - Θεατρολογική προσέγγιση των γεγονότων που προκάλεσε η παράσταση της *Ορέστειας* του 1903 και η σύνδεση της με το γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* (Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου) 1, 121-160.

[75] Σωτηριάδης (6/11/1903), βλ. Σιδέρης (1973) 59.

Μαυρολέων, Α. (2016), *Περί αναβίωσης – Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα.

Page, D. (1972), *Aesschyli septem quae supersunt tragoedias* (Script. Class. Bibl. Oxon.) Oxford.

Παλαμάς, Κ., (1972), *Η φλογέρα του βασιλιά - Οι καημοί της λιμνοθάλασσας*, *Άπαντα* τόμ. 9 & τόμ. 12 – επιμ. Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα.

Πούχνερ, Β. (2009), «Επιστημονικό Συμπόσιο Ευαγγελικά (1901) - Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις (31 Οκτωβρίου & 1 Νοεμβρίου 2003), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2005», *Παράβασις* 9, 758-760.

Σιδέρης, Γ. (1976), *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Αθήνα.

Σιδέρης, Γ. (1973), «Τα Ορεστειακά. Ταραχές για να μην παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση», *Θέατρο* 33 (Μάης-Ιούνης) 51-61 & 34-36 (Ιούλης-Δεκέμβρης) 89-99.

Σιουζουλή, Ν. (2005), «Από τον Αισχύλο στο Σωτηριάδη – Η περιπέτεια μιας μεταφραστικής παράθλασης», *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (31/10 & 1/11/2003)*, Αθήνα, 141-154.

Σπάθης, Δ. (2005), «Ο σκηνοθέτης και η παράσταση της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο», *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (31/10 & 1/11/2003)*, Αθήνα, 229-266.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. (2020), *Ελληνική Βιβλιογραφία Θεατρικών έργων, Διαλόγων και Μονολόγων 1900-1940*, τόμ. Β, Αθήνα.

Σωτηριάδης, Γ. (1903), *Ορέστεια* (χειρόγραφο), ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο (ΥΠΠΟ), Αθήνα.

Φλάσχαρ, Χ. [Flashar, H.] (2022 [1991]), *Η αρχαιότητα επί σκηνής. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στο θέατρο από την πρώιμη νεωτερικότητα έως τις μέρες μας*, μτφ. Ι. Μεϊτάνη, Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θ. (2009), «Στη βαριά σκιά της Κλυταιμνήστρας: το ελληνικό θέατρο σε αναζήτηση ενός νέου Αισχύλου», Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης & Δ. Πολυχρονάκης (επιμ.), *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ. Ν. Φιλιππίδη*, Ηράκλειο, 11-28.

Van Steen, G. (2008), «You Unleash the Tempest of Tragedy: The 1903 Athenian Production of Aeschylus», L. Hardwick & C. Stray (eds), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, 360- 372.

Κριτικογραφία

Κηφισσός (2/11/1903) εφημ. *Άστυ*, Αθήνα.

Ξενόπουλος, Γ. (15/11/1903) περ. *Παναθήναια*, Αθήνα.

Στεφάνου, Σ. (13/11/1903) εφημ. *Καιροί*, Αθήνα.

Σωτηριάδης, Γ. (6/11/1903) εφημ. *Καιροί*, Αθήνα.

Χ.ό. (2/11/1903) εφημ. *Αστραπή*, Αθήνα.

Χ.ό. (8/11/1903) εφημ. *Πρωία*, Αθήνα.

Μία «θαυμαστή» άγνωστη μετάφραση. *Οιδίπους Τύραννος* από τον Μιχάλη Αναστασίου

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

Η μετάφραση του *Οιδίποδος Τυράννου* εντοπίστηκε κατά τη διάρκεια της ψηφιοποίησης του Αρχείου Δημήτρη Ροντήρη, στον Δήμο Πειραιά, το 2019.[1] Η έρευνα για το αρχειακό αυτό τεκμήριο πυροδοτήθηκε εκ νέου με αφορμή το πρόγραμμα για τον εντοπισμό, τη συγκέντρωση και την αποδελτίωση των αδημοσίευτων μεταφράσεων αρχαίου δράματος, πρόγραμμα το οποίο βρίσκεται σε εξέλιξη στο Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας και στο πλαίσιο του οποίου προβλεπόταν και οργανώθηκε η Ημερίδα «Χαμένοι στη Μετάφραση».[2] Ο δημιουργός ταυτίστηκε με τον Ηρακλειώτη καθηγητή και ποιητή Μιχάλη Αναστασίου, ο οποίος είχε δημοσιεύσει τη μετάφραση των χορικών, μόνο, της ίδιας αυτής σοφόκλειας τραγωδίας στο περιοδικό *Ποιητική Τέχνη*, το 1948.[3] Στην εισήγηση παρουσιάζονται κάποιες πρώτες πληροφορίες από την έρευνα σε σχέση με τον δημιουργό και επιχειρείται μία σύντομη παρουσίαση του μεταφραστικού εγχειρήματος.

Μιχάλης Αναστασίου (1890-1955)

Ο Μιχάλης Αναστασίου ήταν ποιητής και καθηγητής αρχαίων ελληνικών και λατινικών στη μέση εκπαίδευση.[4] Η λογοτεχνική του προσωπικότητα διαμορφώθηκε από τα ιδιαίτερα ιστορικά συμφραζόμενα του Ηρακλείου του Μεσοπολέμου: αφενός τη μεγάλη οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη που ακολούθησε την ένωση του 1913 και έκανε το Ηράκλειο μία «πνευματική πρωτεύουσα της λογοτεχνικής Ελλάδας»·[5] αφετέρου τις ιστορικές δυναμικές που αναπτύχθηκαν μετά τις ανατροπές που έφερε σε όλα τα επίπεδα η Μικρασιατική Καταστροφή.[6]

---

[1] Σοφοκλής ([1932]), βλ. παρακάτω.

[2] Το ερευνητικό πρόγραμμα εγκρίθηκε και δρομολογήθηκε κατόπιν υποβολής ερευνητικής πρότασης στο πλαίσιο της υπ'αρ. 10288/2023 Πρόσκλησης Εκδήλωσης Ενδιαφέροντος για τη Δράση Αξιοποίησης Καταπιστεύματος Κων/νου Α. Τσαγκαδά «Έρευνα στις μετακλασικές σπουδές». Βλ. και στην ιστοσελίδα του Εργαστηρίου, https://ancientdramalab.theatre.uoa.gr/ereyna/ploytos_21_plutus_21/

[3] Σοφοκλής (1948).

[4] Βασική πηγή πληροφοριών αποτελεί το άρθρο της Μάρθας Αποσκίτη (2003). Υπάρχουν επίσης διάσπαρτες λίγες αναφορές του ονόματός του σε κείμενα του Νίκου Καζαντζάκη, της Έλλης Αλεξίου κ.α. Το έτος γέννησης (1890) και η ημερομηνία θανάτου του (10/8/1955) σημειώνονται στο Δημοτολόγιο του Δήμου Ηρακλείου: Βιβλίο Δημοτολογίου (χ.χ.).

[5] Σανουδάκης (2007) 231.

[6] Για την αξιόλογη πνευματική κίνηση στο Ηράκλειο του Μεσοπολέμου και τα ιστορικά συμφραζόμενα, βλ. Καρτσάκης (2013) 41-79.

Ο Μιχάλης Αναστασίου σπούδασε στη Φιλοσοφική του Πανεπιστημίου της Αθήνας και εργάστηκε ως φιλόλογος. Ήταν ενταγμένος στο περιβάλλον των λογοτεχνών του Ηρακλείου και πιθανώς μέλος του Συλλόγου Δημοτικιστών «Σολωμός» της πόλης.[7] Ανήκε στον κύκλο της οικογένειας Αλεξίου, με τους οποίους ήταν και συγγενείς, και υπήρξε αφοσιωμένος φίλος και θαυμαστής του Νίκου Καζαντζάκη.[8] Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 μετοίκησε στην Αθήνα. Υπήρξε γυμνασιάρχης της προοδευτικής σχολής Αηδονοπούλου και τελευταίος σταθμός της διδακτικής του καριέρας ήταν η Σχολή Χατζιδάκι. Έμεινε στη μνήμη των μαθητριών και των μαθητών του ως εξαιρετικός δάσκαλος, με γνήσιο ενδιαφέρον για τα παιδιά, στα οποία μετέδιδε τον ενθουσιασμό του για τη λογοτεχνία αλλά και για την ιδιαίτερη πατρίδα του.[9] Η Άλκη Ζέη, η οποία τον γνώρισε στις τελευταίες σχολικές τάξεις, περιγράφει έναν εμπνευσμένο φιλόλογο με γοητευτική προσωπικότητα, ο οποίος είχε εμφυσήσει στις μαθήτριές του την αγάπη για τα αρχαία κείμενα και το θέατρο μεταφράζοντας επιτόπου την *Οδύσσεια*, την *Αντιγόνη*, αλλά και τον *Πέερ Γκυντ*.[10]

Κατά την περίοδο της Κατοχής, ο Μιχάλης Αναστασίου, μαζί με την Έλλη Αλεξίου, τον Μηνά Δημάκη και άλλους, συμμετείχε στην αντιστασιακή λογοτεχνική ομάδα «των Κρητικών».[11] Μετά την απελευθέρωση έλαβε μέρος, μαζί με άλλους θαυμαστές του Νίκου Καζαντζάκη, στις αναγνώσεις της *Οδύσσειας*, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στο σπίτι της Τέας Ανεμογιάννη.[12]

Το περιβάλλον του μεταφέρει την εικόνα ενός ταλαντούχου ποιητή και αφοσιωμένου εκπαιδευτικού, του οποίου η λογοτεχνική δυναμική απορροφήθηκε από τις απαιτήσεις της προσωπικής και επαγγελματικής του ζωής.[13]

Ποιήματα του Μιχάλη Αναστασίου εμφανίζονται στο αλεξανδρινό περιοδικό *Γράμματα*, την περίοδο 1911-1913[14] και συμπεριλαμβάνονται στην ποιητική ανθολογία *Οι Νέοι* του Τέλλου Άγρα.[15] Ίσως δικά του είναι και τα *Δύο σονέττα*, τα οποία δημοσιεύονται στο περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη*, το 1930.[16] Υπήρξε τακτικός συνεργάτης του περιοδικού *Νεοελληνικά Γράμματα*, το οποίο εξέδιδε ο Γιάννης Μουρέλλος, στο Ηράκλειο, την περίοδο 1926-1928. Εκτός από τα *Είκοσι σονέττα* του, τα οποία εκδόθηκαν και αυτοτελώς από το τυπογραφείο του Γιάννη Μουρέλλου,[17] ο Μιχάλης Αναστασίου συνέβαλε στο περιοδικό με λίγα ακόμα ποιήματα, κριτικές και ένα άρθρο όπου υπερασπίζεται τον Νίκο Καζαντζάκη.[18] Τα ποιητικά του έργα αποτελούν μέρος

[7] χ. σ. (10/12/2021).

[8] Βλ. Αναστασίου (1926α). Το όνομά του αναφέρεται ανάμεσα στους «πιστούς» που συμμετείχαν στην ίδρυση νέας θρησκείας από τον Καζαντζάκη: Καζαντζάκης & Πρεβελάκης (1984) 158, Καρτσάκης (11/2023). Ο Μιχάλης Αναστασίου υπήρξε πρόσωπο εμπιστοσύνης και βοήθησε τον Καζαντζάκη με τη συλλογή κρητικών λέξεων για τη συγγραφή της *Οδύσσειας*: Αποσκίτη (4-6/1978).

[9] Ανεμογιάννη & Μαρκιανός (24/8/1955).

[10] Ζέη (2016) και (2013) 121-122.

[11] Αλεξίου (1962) 312.

[12] Σανουδάκης (2023) 46.

[13] Καζαντζάκης & Πρεβελάκης (1984) 496: «Πήγε χαμένος· είχε γνήσια λυρική φλέβα, καλό μυαλό και πολλήν υπερηφάνεια· μα τον έφαγαν η τεμπελιά, οι οικογενειακές αναποδιές κι ο défaitisme. Τον συλλογιέμαι συχνά κι η καρδιά μου ραΐζει».

[14] Τρία ποιήματα εμφανίζονται με την υπογραφή Μ. Αναστασίου (τχ. 11, 12 και 15-16). Εμφανίζονται επίσης ποιήματα υπογεγραμμένα από τον Μ. Καλυβίτη (τχ. 2 έως 10)· πρόκειται για ψευδώνυμο που χρησιμοποιούσε ο επίσης Κρητικός Μιχάλης Καλημεράκης αλλά απ' ό,τι φαίνεται και ο Μιχάλης Αναστασίου, βλ. Ρώτα (1994) και Σαββίδης (1987) 193.

[15] Αναστασίου (1922).

[16] Αναστασίου (1930).

[17] Αναστασίου [1927 ή 1928].

[18] Αναστασίου (1926α).

της «χαμηλόφωνης ποίησης» που φιλοξενείται στις σελίδες των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*,[19] με χαρακτηριστικά μικρά λυρικά ποιήματα που ακολουθούν παραδοσιακούς μετρικούς κανόνες.[20]

Όπως προκύπτει από τη συνδυαστική έρευνα σε καταλόγους βιβλιοθηκών (ΒΦΣ, ΕΒΕ, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, Βικελαία), εκτός από τη μοναδική ποιητική του συλλογή, ο Μιχάλης Αναστασίου πρέπει να συνέγραψε οκτώ σχολικά εγχειρίδια, τα οποία κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις του Νικολάου Αλικιώτη και συμπεριλαμβάνουν σχολικές, μεταφράσεις της *Αντιγόνης* και της *Οδύσσειας*, τα *Ελληνικά* του Ξενοφώντα, τους *Λόγους* του Λυσία, τον *Κρίτωνα* του Πλάτωνα και τον *Επιτάφιο* του Θουκυδίδη.[21] Στο παιδικό αναγνωστικό κοινό απευθύνεται μία εικονογραφημένη διασκευή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, με τίτλο *Μια ηρωική Ελληνοπούλα*, στην οποία ενσωματώνονται σύντομα αποσπάσματα από το έργο του Ευριπίδη και εξυμνείται ο πατριωτισμός.[22]

Συνεργάζεται με τον, επίσης Κρητικό, Βελισσάριο Φρέρη σε δύο θεατρικά μονόπρακτα: *Στη βίλλα με τα γιασεμιά* και *Οι αρραβώνες της Νάσσης*, που δημοσιεύτηκαν στη *Νέα Εστία* το 1930 και το 1931, αντίστοιχα.[23] Έργα του βραβεύτηκαν στον Καλοκαιρίνειο Διαγωνισμό, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, και επαινέθηκαν από τον Μάρκο Αυγέρη και τη Γαλάτεια Καζαντζάκη.[24] Ίσως λοιπόν να ήταν δικό του το θεατρικό έργο με τίτλο *Οι νέοι*, το οποίο βραβεύτηκε στον ίδιο διαγωνισμό το 1953.[25] Μία έμμεση ένδειξη για τη σχέση του Αναστασίου με τον χώρο του θεάτρου αποτελεί και η δωρεά εκ μέρους του ενός χειρόγραφου αντίγραφου της *Ορέστειας* (σε μετάφραση Σωτηριάδη), προς το Θεατρικό Μουσείο, το 1949.[26]

Λίγα συμπεράσματα μπορούν να στοιχειοθετηθούν για τις πολιτικές και λογοτεχνικές πεποιθήσεις του Μιχάλη Αναστασίου. Οι χώροι στους οποίους κινείται υποδηλώνουν έναν προοδευτικά σκεπτόμενο λόγιο, ο οποίος πιθανότατα εφαρμόζει τις ιδέες του στην εκπαιδευτική του πρακτική. Εκτιμά την ποίηση που δεν κρύβει την «αισθηματική γύμνια» πίσω από την περίτεχνη στιχουργική, που «ζωγραφίζει την κάθε στιγμή» με φτωχά αλλά αληθινά μέσα. Ταυτόχρονα όμως απαιτεί από τους νέους ποιητές την προσπάθεια και την τάξη. Ο ίδιος επιμένει στις παραδοσιακές φόρμες,[27] μολονότι όπως έγραφε:

> Η τραγωδία της εποχής μας χρειάζεται άλλα μέσα να εκφρασθή. Νέα, πιο έντονα. Δεν τη χωρεί ίσως το τραγούδι. Ο λυρικός ποιητής δεν μπορεί ν᾽ αποδώση τη φρικτή παράταιρη κραυγή της αγωνίας που βγαίνει από το σπαραγμένο στήθος της σύγχρονης ανθρωπότητας.[28]

---

[19] Καρτσάκης (2013) 94.

[20] Καρτσάκης (2013) 102.

[21] Το όγδοο εγχειρίδιο είναι ένα *Αναγνωστικόν Λατινικής Γλώσσης*. Οι εκδόσεις δεν φέρουν ημερομηνία. Πιθανώς εκδόθηκαν μέσα στη δεκαετία του 1940.

[22] Αναστασίου (194-). Σημειώνεται πως οι εκδόσεις Ν. Αλικιώτη, υπό τη διεύθυνση της Αντιγόνης Μεταξά συνέβαλαν στον χώρο του παιδικού βιβλίου με πάνω από 200 τίτλους την περίοδο 1947-1960. Βλ. Αναγνωστόπουλος (16/11/1994).

[23] Αναστασίου & Φρέρης 1930 και 1931. Το πρώτο έργο παίχτηκε από τη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου τον Νοέμβριο του 1930. Το δεύτερο βραβεύτηκε από τον Σαββίδειο Δραματικό Διαγωνισμό του 1930 και παίχτηκε από το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς. Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2020), αρ. 2849, 3099· βλ. επίσης Βασιλείου (2005) 190-191, 240 και παραστασιολόγιο 181, 185· Γλυτζουρής (2011) 272· Γεωργοπούλου (2008) 186.

[24] Αποσκίτη (2003)

[25] χ. σ. (11/10/1953).

[26] Την πληροφορία διασώζει η Άννα Μαυρολέων. Βλ. την εισήγησή της σε αυτόν τον τόμο.

[27] Αποσκίτη (2003) 130.

[28] Αναστασίου (1926β) 180.

Αισθάνεται πως ανήκει σε μία παράδοση που ενώνει την Αναγεννησιακή Κρήτη με το Ηράκλειο του Μεσοπολέμου[29] και έχει την πεποίθηση πως οι νέοι ποιητές χρειάζεται να αντλήσουν από τη δημοτική παράδοση.

> Για τον Έλληνα ποιητή υπάρχει ένας μεγάλος δάσκαλος, που θαυμαστά μπορεί να του δώση το μέτρο «της υγιούς αντιλήψεως». Δεν είναι ούτε ο Σολωμός, ούτε ο Βαλαωρίτης ούτε ο Παλαμάς· τολμώ να το πω –είναι εξευρωπαϊσμένος κάπως. Εννοώ το δημοτικό τραγούδι. Μονάχα σ' αυτό άνετα κινείται η Εθνική Ψυχή.[30]

Οι αντιλήψεις του για τον ρόλο του ποιητή βρίσκονται ανάμεσα στον ιδεαλισμό και την απαίτηση για κοινωνική εγρήγορση: ο ποιητής πρέπει να είναι:

> [...] ο άνθρωπος που ζη σύγχρονα· καρδιά-δέκτης που αισθάνεται όλα τα ρεύματα, καράβι που ταξειδεύει κατά τον άνεμο. Πρέπει να εκφράζει το κοινό αίσθημα με τρόπο τέτοια, που ο καθένας να βρίσκη στο τραγούδι του ό,τι μάταια προσπαθούσε ο ίδιος να εκφράση, γιατί του έλειπε η απαιτούμενη τέχνη.

και

> Η ελληνική ψυχή είναι λουσμένη στο κύμα και την αρμύρα της [θάλασσας]. Αλήτισσα, τσιγγάνα, ονειροπαρμένη προσδοκούσε πάντα και προσδοκά απ' αυτήν την εκπλήρωση της αιώνιας ανησυχίας της.[31]

Τεκμήριο Ι: Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη

Πρόκειται για δακτυλόγραφη μετάφραση του *Οιδίποδος Τύραννου*, σε 64 συραμμένα φύλλα με εξώφυλλο και χειρόγραφη σελιδαρίθμηση. Το εξώφυλλο φέρει αυτοκόλλητη ετικέτα «Οιδίπους Τύραννος 1932» προφανώς μεταγενέστερη. Στο εξώφυλλο και στο δεύτερο φύλλο υπάρχουν χειρόγραφες σημειώσεις, οι περισσότερες δυσανάγνωστες εκτός από τη χρονολογία 1932 και μερικές λέξεις. Στη μετάφραση έχουν γίνει λίγες χειρόγραφες σημειώσεις-διορθώσεις λέξεων ή φράσεων, οι περισσότερες στο πρώτο μισό του κειμένου. Ο γραφικός χαρακτήρας μοιάζει με αυτόν του Μιχάλη Αναστασίου. Στην τελευταία σελίδα υπάρχει η υπογραφή του.[32]

Είναι αρκετά τα ερωτηματικά που προκύπτουν:

Το έτος 1932, αν υποθέσουμε ότι η σημείωση χρονολογεί σωστά το τεκμήριο, απέχει 16 ολόκληρα χρόνια από τη σχεδόν πανομοιότυπη δημοσίευση των χορικών το 1948 (βλ. παρακάτω).

Πώς βρέθηκε η μετάφραση αυτή στο αρχείο του Δημήτρη Ροντήρη; Σημειώνεται πως ο σκηνοθέτης βρισκόταν εκτός Ελλάδας το έτος 1932.[33] Το πιο πιθανό είναι ότι η μετάφραση έφτασε στα χέρια του αργότερα.

---

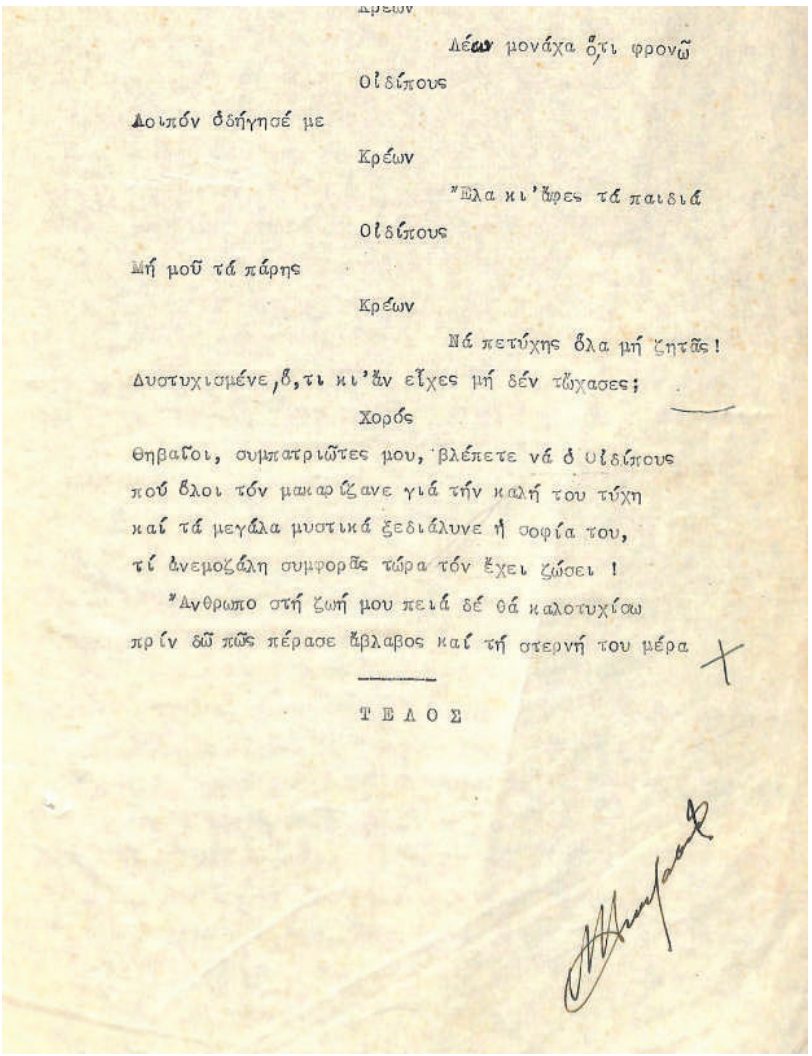
[29] Βλ. και την παρουσίαση της Πετρούλας Ψηλορείτη [Γαλάτειας Καζαντζάκη] (1911).

[30] Αναστασίου (1927) 281.

[31] Αναστασίου (1927) 280-281.

[32] Για τον γραφικό χαρακτήρα του Μιχάλη Αναστασίου και για την υπογραφή του, πρβλ. (4/6/1921) [Επιστολή προς τον Τέλλο Άγρα].

[33] Ροντήρης (1999) 222.



Κρέων

Λέω μονάχα ὅτι φρονῶ

Οἰδίπους

Λοιπόν ὁδήγησέ με

Κρέων

Ἔλα νι' ἄφες τά παιδιά

Οἰδίπους

Μή μοῦ τά πάρης

Κρέων

Μά πετύχης ὅλα μή ζητᾶς!

Δυστυχισμένε, ὅ,τι νι' ἄν εἶχες μή δέν τῶχασες;

Χορός

Θηβαῖοι, συμπατριῶτες μου, βλέπετε νά ὁ Οἰδίπους
πού ὅλοι τόν μακαρίζανε γιά τήν καλή του τύχη
καί τά μεγάλα μυστικά ξεδιάλυνε ἡ σοφία του,
τί ἀνεμοζάλη συμφορᾶς τώρα τόν ἔχει ζώσει !
Ἄνθρωπο στή ζωή μου πειά δέ θά καλοτυχίσω
πρίν δῶ πῶς πέρασε ἄβλαβος καί τή στερνή του μέρα

Τ Ε Λ Ο Σ

Η τελευταία σελίδα του τεκμηρίου, με την υπογραφή του μεταφραστή
(Ψηφιοποιημένο Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη)

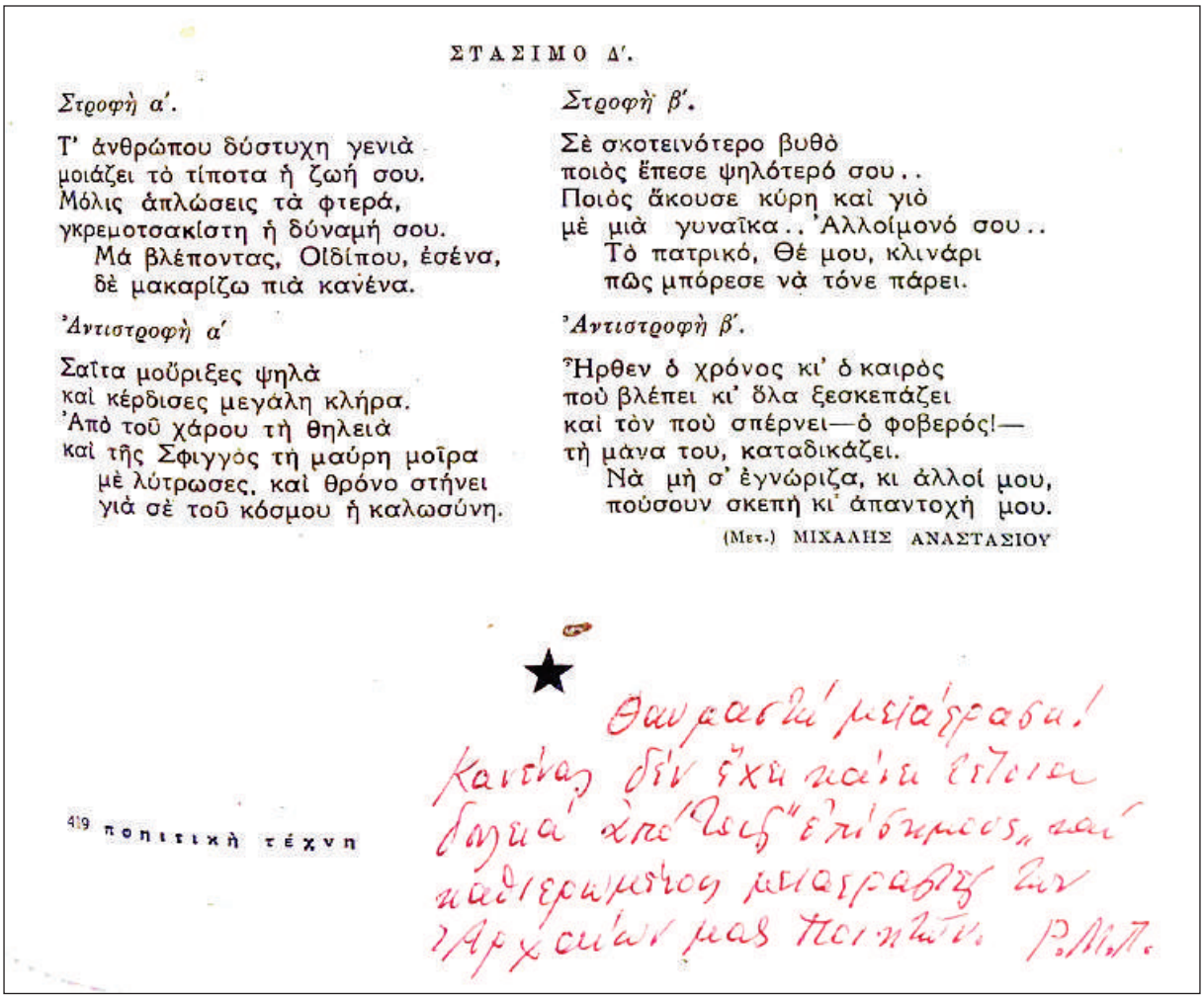
Η έρευνα στα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου και της Καλλιτεχνικής Επιτροπής στο Εθνικού Θεάτρου για την περίοδο 1930-1934 δεν πρόσφερε κάποια ένδειξη που να συνδέει το δακτυλόγραφο με την πρώτη κρατική σκηνή. Εξάλλου, δεν θα ήταν πολύ πιθανό να σταλεί μετάφραση του *Οιδίποδος Τυράννου* σε ένα θέατρο με πρώτο σκηνοθέτη τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος είχε ο ίδιος ήδη μεταφράσει και ανεβάσει πολύ επιτυχημένα –στην πρώτη του σκηνοθετική προσπάθεια στην αρχαία τραγωδία– το έργο το 1919, με την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου,[34] και θα το σκηνοθετούσε, στη δική του πάντα μετάφραση, και το 1933, στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου αυτή τη φορά, με μεγάλη επίσης κριτική και καλλιτεχνική απήχηση.[35]

Στο αρχείο του Δημήτρη Ροντήρη βρέθηκαν τέσσερα φύλλα αχρονολόγητων χειρόγραφων με σημειώσεις χωροθεσίας και σκηνοθεσίας για την Πάροδο και το πρώτο Επεισόδιο του

[34] Γι' αυτή την παράσταση, την «πιο σημαντική στιγμή για τη σκηνική "αναβίωση" της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας την περίοδο του Μεσοπολέμου», την πολύ θετική συνολικά απήχησή της στην εποχή της και τη συμβολή της στη σκηνοθετική αντιμετώπιση της αρχαίας τραγωδίας, βλ. Αρβανίτη (2020) 82-116.

[35] Για την παράσταση του *Οιδίποδος Τυράννου* το 1933 και τη συμβολή της αφενός στην καθιέρωση του Φώτου Πολίτη ως κορυφαίου σκηνοθέτη και αφετέρου στην αναγνώριση των ιδιαίτερων ειδολογικών και σκηνικών απαιτήσεων της αρχαίας τραγωδίας, βλ. Αρβανίτη (2020) 186-189.

Οιδίποδα. Πρόκειται άραγε για σημειώσεις σχετικές με την αναβίωση της σκηνοθεσίας του Φώτου Πολίτη, το 1935 ή το 1941;[36] Υπάρχει πιθανότητα ο Δήμητρης Ροντήρης να είχε την 'τόλμη' να ανεβάσει έναν άλλο *Οιδίποδα Τύραννο*, με δεδομένη την εκτίμηση προς το έργο του δασκάλου του[37] – ίσως στο πλαίσιο της Ελληνικής Σκηνής, η οποία ιδρύθηκε το 1950, ή του Πειραϊκού Θεάτρου, το οποίο ιδρύθηκε το 1957;



ΣΤΑΣΙΜΟ Δ'.

Στροφὴ α'.

Τ' ἀνθρώπου δύστυχη γενιὰ
μοιάζει τὸ τίποτα ἡ ζωή σου.
Μόλις ἁπλώσεις τὰ φτερά,
γκρεμοτσακίστη ἡ δύναμή σου.
Μά βλέποντας, Οἰδίπου, ἐσένα,
δὲ μακαρίζω πιὰ κανένα.

Ἀντιστροφὴ α'

Σαῖτα μοῦριξες ψηλὰ
καὶ κέρδισες μεγάλη κλήρα.
Ἀπὸ τοῦ χάρου τὴ θηλειὰ
καὶ τῆς Σφιγγὸς τὴ μαύρη μοῖρα
μὲ λύτρωσες, καὶ θρόνο στήνει
γιὰ σὲ τοῦ κόσμου ἡ καλωσύνη.

Στροφὴ β'.

Σὲ σκοτεινότερο βυθὸ
ποιὸς ἔπεσε ψηλότερό σου..
Ποιὸς ἄκουσε κύρη καὶ γιὸ
μὲ μιὰ γυναῖκα.. Ἀλλοίμονό σου..
Τὸ πατρικό, Θέ μου, κλινάρι
πῶς μπόρεσε νὰ τόνε πάρει.

Ἀντιστροφὴ β'.

Ἦρθεν ὁ χρόνος κι' ὁ καιρὸς
ποὺ βλέπει κι' ὅλα ξεσκεπάζει
καὶ τὸν ποὺ σπέρνει—ὁ φοβερός!—
τὴ μάνα του, καταδικάζει.
Νὰ μὴ σ' ἐγνώριζα, κι ἀλλοί μου,
πούσουν σκεπὴ κι' ἀπαντοχή μου.

(Μετ.) ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ

419 ποιητικὴ τέχνη

Θαυμασιά μετάφραση!
Καντάς δὲν ἔχει καὶ ἐτούτη
δουλειὰ ἀπ' αὐτὲς "ἐπιδόσεως" καὶ
παιδεραστικοῦ μεταφραστῆ ἀπὸ
τοὺς ἀρχαίων μας ποιητάς. Ρ.Μ.Π.

Περιοδικό *Ποιητική Τέχνη* 20 (1948) αντίτυπο ΒΦΣ

Τεκμήριο ΙΙ: Περιοδικό *Ποιητική τέχνη*

Τα χορικά της μετάφρασης δημοσιεύτηκαν, όπως αναφέρθηκε αρχικά, στο περιοδικό *Ποιητική Τέχνη*, το 1948.[38] Η δημοσίευση περιλαμβάνεται στη βιβλιογραφία έμμετρων μεταφράσεων των

[36] Βλ. παραστασιογραφία του *Οιδίποδος Τυράννου* στο ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/workDetails.aspx?workID=60413

[37] Σε αντίγραφο επιστολής του Δημήτρη Ροντήρη (2/4/1940) προς τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου σημειώνεται η προθυμία του να επιμεληθεί την αναβίωση της σκηνοθεσίας του *Οιδίποδος Τυράννου* από τον Φώτο Πολίτη, η οποία «αποτελεί ιστορίαν αξίαν πάσης αναγνωρίσεως» αλλά θα ήταν και «φόρος τιμής εις την εκλιπούσαν μεγάλην φυσιογνωμίαν του Φώτου Πολίτη».

[38] Σοφοκλής (1948). Δημοσιεύτηκαν η Πάροδος και τα τέσσερα Στάσιμα (στ. 151-215, 463-511, 863-910, 1086-1109, 1186-1221).

Οικονόμου-Αγγελινάρα[39] και αναφέρεται στην αποδελτίωση του περιοδικού από τον Αλέξανδρο Αργυρίου, χωρίς κανένα άλλο σχόλιο.[40] Είναι αξιοσημείωτο πως οι χειρόγραφες διορθώσεις του δακτυλόγραφου δεν εμφανίζονται στη δημοσίευση,[41] η οποία διαφοροποιείται από το δγφ στην ορθογραφία και σε μία μόνο λέξη, στον στ. 215: «χτύπησε σκληρά τον άδοξο Θεό» και «χτύπησε σκληρά τον άτιμο Θεό».[42] Ήταν άραγε παρεμβάσεις που έγιναν πριν από το 1948 και κατόπιν απορρίφθηκαν ή ξεχάστηκαν από τον ποιητή, πριν από τη δημοσίευση;

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το αντίτυπο του περιοδικού το οποίο φυλάσσεται στη συλλογή περιοδικών της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α. Στο συγκεκριμένο αντίτυπο, στην τελευταία σελίδα της δημοσίευσης, υπάρχει γραμμένο με κόκκινο μελάνι: «Θαυμαστή μετάφραση! Κανένας δεν έχει κάνει τέτοια δουλειά από τους "επίσημους" και καθιερωμένους μεταφραστές των Αρχαίων μας ποιητών. Ρ.Μ.Π.». Η υπογραφή ανήκει πιθανώς στη Ρίτα Μπούμη-Παππά, αφού ο δεύτερος τόμος του περιοδικού που βρίσκεται στη συλλογή της ΒΦΣ φέρει τη σφραγίδα της στα γαλλικά, ενώ και οι δύο τόμοι έχουν πανομοιότυπες σημειώσεις στα περιεχόμενα.[43]

Τα μεταφραστικά συμφραζόμενα

Ο Μιχάλης Αναστασίου εντάσσεται στην 'κανονικότητα' μίας εποχής όπου οι περισσότεροι μεταφραστές προέρχονται από τους χώρους της φιλολογίας και της ποίησης,[44] συνδυάζοντας την αρχαιογνωσία και τη φιλολογική επάρκεια με την καλλιέργεια της λογοτεχνικής πένας. Δώδεκα έμμετρες μεταφράσεις του *Οιδίποδος Τυράννου* εκδίδονται αυτοτελώς κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα και αποσπάσματα μερικών ακόμα μεταφραστικών προσπαθειών δημοσιεύονται σε περιοδικά.[45] Στο μεταφραστικό αυτό σώμα και στη μετάβαση από την καθαρεύουσα σε μία προοδευτικά όλο και ωριμότερη δημοτική αντανακλάται η μαχητικότητα του δημοτικιστικού κινήματος, το οποίο στρέφεται δυναμικά στους αρχαίους για να επιβεβαιώσει τη νέα γλώσσα.[46] Είναι φανερός ο προβληματισμός των μεταφραστών σε σχέση με την αρμόζουσα για την απόδοση του αρχαίου δράματος στιχουργία· ενώ, την ίδια περίοδο, αρχίζουν να εμφανίζονται και οι πρώτες επιμελημένες, φιλολογικές εκδόσεις.[47]

---

[39] Οικονόμου & Αγγελινάρας (1979) 128.

[40] Αργυρίου (2004) 320.

[41] Συγκεκριμένα στην Πάροδο: 1) *Ποιητική Τέχνη*, σ. 417: «Γλυκόλογε χρησμέ του Δία, / ποιος άραγε από τη χρυσή σήμερα νάρχεται Πυθία / στη Θήβα μας την ξακουσμένη;» και διόρθωση στο Δγφ, σ. 7: «Γλυκόλογε χρησμέ του Δία, / Ποιος να 'σαι κι από τη χρυσή σήμερα μούρχεσαι Πυθία / στη Θήβα μας την ξακουσμένη;» (στ. 151-152)· 2) *Π.Τ.*, σ. 417: «Αλλοίμονό μου, η συμφορά / πώς μας εκύκλωσε, ο λαός άκου στενάζει, σπαρταρά / και λυτρωμό δεν βλέπει κάτου» και διόρθωση στο Δγφ, σ. 7: «Αλλοίμονό μου, το κακό / πώς μας εκύκλωσε, ο λαός άκου στενάζει, λυτρωμό / κι ανάπαψη δεν βλέπει κάτου» (στ.168-169)· 3) *Π.Τ.*, σ. 418: «Νάρθει με φλογερό πυρσό το Βάκχο τρισπαρακαλώ» και διόρθωση στο Δγφ, σ. 8: «Νάρθη με φλογερό πυρσό, στεφανωμένος με κισσούς, το Βάκχο τρισπαρακαλώ» (στ. 209-210).

[42] *Ποιητική Τέχνη*, σ. 418 και Δγφ, σ. 8, αντίστοιχα.

[43] Εξάλλου, όπως φαίνεται στο κτηματολόγιο της ΒΦΣ, οι δύο τόμοι αποτελούν μέρος της Δωρεάς Παππά. Ευχαριστώ τη βιβλιοθηκονόμο της ΒΦΣ Ελένη Τσομπάνη γι' αυτή την πληροφορία.

[44] Στεφανόπουλος (2011) 309.

[45] Οικονόμου & Αγγελινάρας (1979) 126-127.

[46] Σιδέρης (1-2/1973) 51.

[47] Αθανασόπουλος (1950).

Στη θεατρική σκηνή, ωστόσο, η οποία έχει τους δικούς της κανόνες, θα αναδειχθούν μέχρι και την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα μόνο τρεις μεταφράσεις: η μετάφραση, στην καθαρεύουσα, του Άγγελου Βλάχου, η οποία έχει καθιερωθεί από τα τέλη του 19ου αιώνα και χρησιμοποιείται μέχρι και το 1926· η μετάφραση του Στέλιου Σεφεριάδη, η οποία θα παρουσιαστεί από τον θίασο της Κυβέλης στη Σμύρνη και την Αλεξάνδρεια· η μετάφραση του σκηνοθέτη Φώτου Πολίτη, η οποία αρχίζοντας από την παραγωγή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, το 1919, θα κυριαρχήσει, όπως είναι γνωστό, στη μεσοπολεμική σκηνή και θα πραγματοποιήσει μία εντυπωσιακή παραστασιακή διαδρομή για δεκαετίες αργότερα.[48] Το μεταφραστικό εγχείρημα του Φώτου Πολίτη θα ενταχθεί, μαζί με τις μεταφράσεις του Ιωάννη Γρυπάρη, του Δημήτριου Σάρρου και του Θρασύβουλου Σταύρου, στον μεταφραστικό κανόνα ο οποίος θα διαμορφώσει τη γλώσσα των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου. Αυτή η μεταφραστική παράδοση της πρώτης κρατικής σκηνής, με έμμετρες και συχνά λαϊκότροπες μεταγραφές του αρχαίου δράματος, θα καθιερωθεί ως ενδεδειγμένος μεταφραστικός τρόπος στα πρώτα χρόνια του Φεστιβάλ Επιδαύρου.[49]

Η μετάφραση

Εκτός από τις λογοτεχνικές πεποιθήσεις οι οποίες αναφέρθηκαν νωρίτερα, δεν είναι γνωστός ένας δηλωμένος προσανατολισμός, μία ορισμένη μεταφραστική στόχευση ή έστω προσδοκία που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς στην απόπειρα περιγραφής της μεταφραστικής απόπειρας του Μιχάλη Αναστασίου. Φαίνεται πάντως πως αντιμετώπιζε το κείμενο του Σοφοκλή με δέος, το δίδασκε και συνέχιζε πάντα να το ανακαλύπτει.[50] Πρέπει να ήταν εξασκημένος στη μελέτη και τη μετάφραση της αρχαίας γραμματείας, λόγω επαγγέλματος. Σε ορισμένες από τις σχολικές του μεταφράσεις –αν θεωρηθεί, όπως είναι πολύ πιθανό, πως οι προαναφερόμενες εκδόσεις είναι δικές του– συμπεριλαμβάνονται εισαγωγικά σχόλια για την αρχαία μετρική που δείχνουν τον ιδιαίτερο προβληματισμό του για τη στιχουργία. Ωστόσο η μορφή του κειμένου και η γλώσσα, προσαρμοσμένα στη γλωσσική διδασκαλία της εποχής, απέχουν πολύ από το ύφος του *Οιδίποδος* όπως και από το ύφος της *Ηρωικής Ελληνοπούλας*.

Το δακτυλόγραφο με τις λίγες σημειώσεις δείχνει πως αν έγινε κάποια προσπάθεια επιμέλειας του κειμένου, αυτή δεν ολοκληρώθηκε, όπως δεν φαίνεται να ευοδώθηκε και κάποιο σχέδιο χρησιμοποίησής του στο θέατρο. Οι διαφορετικές ιδιότητες και δραστηριότητες του μεταφραστή –ποίηση, φιλολογία, θέατρο, εκπαίδευση– επιτρέπουν διαφορετικές εικασίες: μεταφράζει, άραγε, με σκοπό να δώσει το κείμενο για κάποια παραγωγή του *Οιδίποδος Τυράννου*, ή κατόπιν ανάθεσης; Γράφει με σκοπό να εκδώσει τη μετάφραση αργότερα; Μήπως το δακτυλόγραφο υπήρξε βάση για κάποιου είδους –εναλλακτική– εκπαιδευτική διαδικασία, σαν αυτή που περιέγραφε η Άλκη Ζέη, ή έγινε με σκοπό να χρησιμεύσει σε μία διασκευή παρόμοια με αυτή της *Ελληνοπούλας-Ιφιγένειας*;

[48] Ανδριτσάνου (1997). Για το μεταφραστικό (ενδεικτικό) νεοελληνικό τοπίο του *Οιδίποδος Τυράννου* μέχρι και τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα (των πολλών παραστάσεων που χρησιμοποίησαν τη μετάφραση του Πολίτη συμπεριλαμβανομένων), βλ. Διαμαντάκου (2019) 13-14.

[49] Ανδριανού (2003), Λιγνάδης (1965) 14.

[50] Π. (12/8/1955).

Με δεδομένο ότι τα κίνητρα που οδήγησαν τον Μιχάλη Αναστασίου στη μετάφραση του *Οιδίποδος Τυράννου* είναι άγνωστα, δεν μένει παρά το ίδιο το κείμενο με τα γλωσσικά, ποιητικά και θεατρικά χαρακτηριστικά του. Πρόκειται για μία λογοτεχνική μετάφραση, η οποία συχνά δίνει προτεραιότητα στο ποιητικό μέτρο και τη θεατρική και γλωσσική αίσθηση του μεταφραστή, χωρίς όμως να αυτονομείται πλήρως, «φιλοδοξώντας να υποκαταστήσει το πρωτότυπο κείμενο».[51]

Συνάδει με τα πρότυπα των μεταφράσεων της μεσοπολεμικής περιόδου: στο έμμετρο κείμενο χρησιμοποιείται δημοτική γλώσσα και αναπαράγεται η μορφολογική διαφοροποίηση μεταξύ των διαλογικών και των λυρικών μερών. Ο Μιχάλης Αναστασίου μεταφράζει τα πρώτα κατά κανόνα σε 12σύλλαβο στίχο ο οποίος ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τη στιχαρίθμηση του πρωτοτύπου. Τα λυρικά μέρη παίρνουν τη μορφή συντομότερων λυρικών ποιημάτων, όπου χρησιμοποιούνται επίσης με συνέπεια μετρικά σχήματα και σε ορισμένες περιπτώσεις ομοιοκαταληξία· βρίσκονται δηλαδή πιο κοντά και στην ποιητική φυσιογνωμία του καλλιτέχνη των *Είκοσι σονέτων*.

Το μετάφρασμα δεν συνοδεύεται από ενδείξεις ή οδηγίες· δεν υπάρχουν άλλα παρακειμενικά στοιχεία εκτός από τον τίτλο της τραγωδίας και τη σημείωση των στροφών και των αντιστροφών στα χορικά. Σε λεκτικό επίπεδο, ο μεταφραστής αποφεύγει συστηματικά να διατηρήσει αρχαίους γλωσσικούς τύπους και επιδιώκει τη μεταγραφή όλων των λέξεων στη νέα ελληνική, ακολουθώντας ως προς αυτό την πρακτική των πρώτων δημοτικιστών.[52] Βρίσκεται σε συμφωνία με τους μεταφραστικούς τρόπους της εποχής που επιδιώκει να καλύψει τη γλωσσική απόσταση για να δημιουργήσει πολιτισμικές γέφυρες με την «ξένη» αρχαιότητα, στοχεύοντας περισσότερο στο νόημα και λιγότερο στη λέξη.[53] Προξενεί εντύπωση το γεγονός ότι δεν αναπαράγεται ούτε καν μία αναλογία των παρηχήσεων ή των λεκτικών επαναλήψεων που θα μπορούσαν να δώσουν ιδιαίτερη δυναμική και στο νεοελληνικό κείμενο.

Εφαρμόζεται μία ήπια δημοτική, χωρίς πάρα πολλές ακρότητες ή εξεζητημένα σύνθετα επίθετα, η οποία όμως αφήνει να ακουστούν ιδιωματικοί απόηχοι και ιδιαίτερα του κρητικού ιδιώματος, όπως για παράδειγμα: «ψαλμουδιά» (σ. 1), «ξερωτά» (σ. 12), «φταίσμα» και «φτόνος» (σ. 13), «η πετυχιά σου τούτη σε κατέστρεψε» (σ. 18), «ξετρέχοντας» (σ. 24), «σαστικιά» (σ. 45). Η μετάφραση φαίνεται να ανταποκρίνεται στις πεποιθήσεις του δημιουργού για τη δημοτική ποίηση χωρίς, ωστόσο, να «διαδραματίζεται στους χώρους του κλέφτικου τραγουδιού» και να χαρακτηρίζεται απολύτως από τη «μυρουδιά του βουνίσιου θυμαριού».[54]

Ο μεταφραστής δεν υπαναχωρεί σε λυρισμούς και συναισθηματικές υπερβολές. Η γλώσσα τείνει προς τη λιτότητα και –με ορισμένες εξαιρέσεις που ίσως να οφείλονται και στην ελλιπή επιμέλεια του κειμένου– επιτυγχάνει τη σαφήνεια. Ωστόσο φαίνεται πως είναι έτοιμος να κάνει παραχωρήσεις ως προς την πιστότητα για χάρη της ποιητικής και δραματικής αποτελεσματικότητας του λόγου. Επιδίωξε ίσως να δημιουργήσει «απλά και μουσικά τα τραγούδια του. Τ' απαγγέλλεις ευχάριστα ανασαίνοντας, γιατί βρίσκεις ωραία εκφρασμένους

[51] Μαρωνίτης (1992) 92.

[52] Αγγελινάρας (1998) 30.

[53] Πρβλ. Λιγνάδης (3-4/1965) 12: «Οι μεταφραστές μας σπανίως ξεκίνησαν απ' αυτό το δημιουργικό κύτταρο του λόγου, πού στις περισσότερες περιπτώσεις έχει την ίδια νοηματική ακτινοβολία σήμερα, όπως και στην αρχαία εποχή· οι μεταφραστικές απόπειρες ξεκινούσαν και ξεκινούν από το νόημα, δολοφονώντας έτσι ό,τι ζωντανό υπάρχει σέ όποια ποίηση, τη λέξη».

[54] Πούχνερ (1995) 75.

δικούς σου καϋμούς, κάποιες αλησμόνητες ειδυλλιακές στιγμές».[55]

Είναι εμφανείς η στιχουργική συνέπεια και η προσπάθεια ανάπλασης της σύντομης στιχοποιίας της πηγής, με λόγο που αποφεύγει τη γλωσσοπλασία και διευκολύνει την απαγγελία. Πάντως το 'φιλικό' –για τον αναγνώστη και τον θεατή– αυτό σχήμα διαμορφώνεται μάλλον σε βάρος της πλούσιας εικονοποιίας και του νοηματικού εύρους του αρχαίου κειμένου. Η αντιπαραβολή με το πρωτότυπο και με δύο καθιερωμένες μεταφράσεις της εποχής είναι ενδεικτική, όπως φαίνεται στο παράδειγμα από το Α΄ Στάσιμο (στ. 463-512)[56]

τίς ὅντιν' ἁ θεσπιέπει-
α Δελφὶς εἶπε πέτρα
ἄρρητ' ἀρρήτων τελέσαν-
τα φοινίαισι χερσίν;

Ι. Ν. Γρυπάρης:
Ποιός να 'ναι αυτός που ο χρησμωδός ο βράχος είπε των Δελφών
πως το 'καμε το ανάκουστο
μέσα στ' ανάκουστα κακό
με χέρι φονικό;

Φ. Πολίτης:
Ποιός να 'ναι, που είπε των Δελφών ο μαντικός ο βράχος
πως κρίμα ανάκουστο έκανε το φονικό του χέρι;

Μ. Αναστασίου:
Ποιον τάχα ο Δελφικός Θεός
Φονιά φριχτό θα φανερώση; (σ. 19)

Συμπερασματικά

Καθώς ο μοντερνισμός εισβάλλει δυναμικά στα ελληνικά λογοτεχνικά πράγματα την εποχή του Μεσοπολέμου, η μετάφραση του θεάτρου, της τέχνης που συχνά δίσταζε μπροστά στην πρωτοπορία, εξακολουθεί να στηρίζεται σε ασφαλέστερες, παραδοσιακότερες φόρμες και ίσως να έτεινε προς μία «μίμηση των πιο εξωτερικών γνωρισμάτων του κειμένου», όπως έγραφε ο Γιώργος Σεφέρης, το 1940.[57] Ο Μιχάλης Αναστασίου ζει σε αυτή την εποχή που προχωράει με «άλματα» προς το άγνωστο[58] και πιθανότατα συμπορεύεται ως πολιτικό υποκείμενο και ως εκπαιδευτικός. Ως μεταφραστής όμως φαίνεται να ακολουθεί τις καθιερωμένες συμβάσεις.

Το τοπίο που φιλοτέχνησε η μετάφραση του Μιχάλη Αναστασίου με αφορμή τον τόπο

[55] Δανείζομαι τα λόγια του ίδιου από κριτική του: Αναστασίου (1926β) 178.

[56] Το αρχαίο κείμενο όπως και οι μεταφράσεις του *Οιδίποδος Τυράννου* από τον Ιωάννη Γρυπάρη (α΄ έκδ.: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1942) και τον Φώτο Πολίτη (α΄ έκδ.: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1936) αντιγράφονται από την ηλεκτρονική έκδοση του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, Σοφοκλής (2012).

[57] Σεφέρης (1984) 248: Σχόλιο για τη μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Γρυπάρη.

[58] Αναστασίου (1927) 280.

του Οιδίποδα[59] ορίζεται από τους τρόπους μίας περασμένης εποχής, ιδιαίτερα σε σχέση με τα έμμετρα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τις λεκτικές επιλογές. Διακρίνεται από στιχουργική συνέπεια και σχετική νοηματική ελευθερία απέναντι στο πρωτότυπο, επιχειρώντας ίσως να γεφυρώσει την πολιτισμική απόσταση ανάμεσα στους νέους χρόνους και την αρχαιότητα – περισσότερο ίσως με την αμεσότητα του λόγου και λιγότερο με τη διαμόρφωση άλλων πολιτισμικών αναλογιών. Χαρακτηρίζεται από μία ρυθμική αίσθηση της γλώσσας και φαίνεται πως θα μπορούσε να λειτουργήσει στη συνθήκη του ζωντανού θεάματος, χωρίς να εμποδίζει τη ροή του προφορικού λόγου. Το 1948 τα χορικά του *Οιδίποδα* δημοσιεύτηκαν, όπως είδαμε, ως «μετάφραση»· τα σημερινά κριτήρια θα απαιτούσαν ίσως έναν χαρακτηρισμό ακόμα, για να δηλωθεί μία τεχνική η οποία συχνά 'τολμά' ή 'καταφεύγει' στη νοηματική διαφοροποίηση, αλλά στηρίζεται σε παραδοσιακές μορφολογικές επιλογές.

Ίσως αυτά τα χαρακτηριστικά μαζί με την εύστοχη λυρικότητα των χορικών προκάλεσαν και τον χαρακτηρισμό «θαυμαστή» από τη Ρίτα Μπούμη Παπά – πιθανώς χωρίς να έχει υπ' όψιν της το υπόλοιπο κείμενο και χωρίς να έχει κάνει κάποια αντιπαραβολή με το πρωτότυπο. Η ευκαιρία, ωστόσο, να αποδειχτεί αυτή η γενναιόδωρη κρίση μέσα από την υψηλότερη δοκιμασία, πάνω στη θεατρική σκηνή, μάλλον δεν δόθηκε ποτέ.

Βιβλιογραφία

Αγγελινάρας, Γ. Κ. (1998), «Νεοελληνικές μεταφράσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος: διαπιστώσεις και προβλήματα», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998) *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου*, Αθήνα, 29-34.

Αθανασόπουλος, Δ. (1950), «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Σοφοκλή (1834-1942)», *Ελληνική Δημιουργία* 47, 128-136.

Αλεξίου, Έ. (1962), «Οι συγγραφείς στην αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88, 310-314.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (16/11/1994) «Πορεία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας (συνοπτικό σχεδίασμα)», *Διαβάζω* 346, 54-59.

Αναστασίου, Μ. (4/6/1921), [*Επιστολή προς τον Τέλλο Άγρα*], ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, Αρχείο Τέλλου Άγρα, Φάκελος 7.1).

Αναστασίου, Μ. (1922), «*Intermedium, [Intermedium] XI, [Intermedium] XVIII*», Τ. Άγρας (επιμ.) (1922) *Οι νέοι. Εκλογή από το έργο των νέων Ελλήνων ποιητών 1910-1920*, Αθήνα, 4-6.

Αναστασίου, Μ. (1926α), «Μια απάντηση από καθήκον», *Νεοελληνικά Γράμματα* 3-4, 158-162.

Αναστασίου, Μ. (1926β), «Π. Μαυρέα *Έλεγοι*, Π. Μάγνη *Τραγούδια της Σέμης*», *Νεοελληνικά Γράμματα* 3-4, 175-180.

Αναστασίου, Μ. (1927), «Γιάννη Χονδρογιάννη *Λυπημένα τραγούδια*», *Νεοελληνικά Γράμματα* 6, 280-282.

Αναστασίου, Μ. ([1927 ή 1928]), *Είκοσι σονέτα*, Ηράκλειο.

Αναστασίου, Μ. (1930), «Δύο σονέττα», *Αλεξανδρινή Τέχνη* 3-4, 100. https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/alexandrini_texni/article/view/65623/64499.

Αναστασίου, Μ. (194-), *Μια ηρωική Ελληνοπούλα*, Αθήνα.

Αναστασίου, Μ. & Β. Φρέρης (1930), «*Στη βίλλα με τα γιασεμιά*. Μονόπρακτο σε τρεις εικόνες», *Νέα Εστία* 89, 920-927.

Αναστασίου, Μ. (1931), «*Οι αρραβώνες της Νάσσης*. Μονόπρακτη κωμωδία», *Νέα Εστία* 118, 1210-1214 και 19-120, 1256-62.

Ανδριανού, Έ. (2003), «Η "λέξις" των Επιδαυρίων. Μεταφραστικές Εκδοχές», Σ. Γώγος, Κ. Γεωργουσόπουλος & Ομάδα Θεατρολόγων (επιμ.) (2003), *Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα, 141-142.

Ανδριτσάνου, Ε. (1997), «*Οιδίπους Τύραννος* [Παραστασιογραφία]», Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, Αθήνα 167-196.

[59] Γιατρομανωλάκης (1980) 100.

Ανεμογιάννη, Μ. & Σ. Μαρκιανός (24/8/1955), «Εις μνήμην του αγαπημένου μας δασκάλου Μιχαήλ Αναστασίου», εφημ. *Πατρίς*.

Αποσκίτη, Μ. (4-6/1978), «Τριάντα τέσσερα άγνωστα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη», *Αμάλθεια* 35, 117-164.

Αποσκίτη, Μ. (2003), «Ο Ηρακλειώτης ποιητής Μιχάλης Αναστασίου», *Κρητολογικά. Αναγεννησιακά και νεώτερα*, Αθήνα, 127-131 [πρώτη δημοσίευση: (1993) *Παλίμψηστον* 13, 5-11].

Αρβανίτη, Κ. (2020), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι. Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.

Αργυρίου, Α. (2004), *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφυλίου πολέμου (1945-1949)*, Αθήνα.

Βασιλείου, Α. (2005), *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση: Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα.

Βιβλίο Δημοτολογίου (χ.χ.), Βικελαία Βιβλιοθήκη, https://vikelaia-epapers.heraklion.gr/αρχείο-δήμου-ηρακλείου/ [2/6/2024].

Γιατρομανωλάκης, Γ. (1980), «Αρχαία ελληνική τραγωδία: ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα», Χ. Σοϊλέ (επιμ.), *Πρωτότυπο & Μετάφραση: Πρακτικά Συνεδρίου Αθήνα 11-15 Δεκεμβρίου 1978*, Αθήνα, 99-113.

Γεωργοπούλου, Β. (2008), *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα.

Γλυτζουρής, Α. (2011), *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Ηράκλειο (πρώτη έκδοση 2001).

Διαμαντάκου, Κ. (2019), «*Οιδίπους Τύραννος*: Η διαρκής θεατρική πρόκληση του έκπτωτου βασιλιά», Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφ Γ. Λιγνάδης, Αθήνα, 9-17.

Ζέη, Ά. (2013), *Με μολύβι φάμπερ νούμερο δύο*. Αθήνα.

Ζέη, Ά. (9/9/2016), «Ένας δάσκαλος φέρνει την άνοιξη», ΑΠΕ-ΜΠΕ, Διαδρομές πολιτισμού, https://www.amna.gr/article/123650/Enas-daskalos-fernei-tin-anoixi [30/6/2024]

Καζαντζάκης, Ν. & Π. Πρεβελάκης (1984), *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Και σαράντα άλλα αυτόγραφα εκδιδόμενα με σχόλια, ένα σχεδίασμα εσωτερικής βιογραφίας και τη χρονογραφία του βίου του Ν. Καζαντζάκη από τον Π. Πρεβελάκη*, Αθήνα.

Καρτσάκης, Α. (2013), *Το λογοτεχνικό Ηράκλειο του Μεσοπολέμου. Κείμενα, Έντυπα, Δημιουργοί*, Ηράκλειο.

Καρτσάκης Α. (11/2023) «Ο Καζαντζάκης ανάμεσα στους ομότεχνους του γενέθλιου τόπου πριν 'γίνει μεγάλος'», *Χάρτης* 59, https://www.hartismag.gr/hartis-59/afierwma/o-nikos-kazantzakis-anamesa-stois-omotekhnois-toi-ghenethlioi-topoi-prin-ghinei-meghalos [30/6/2024]

Λιγνάδης, Τ. (3-4/1965), «Η μετάφραση τραγωδίας. Αισθητικό και γλωσσικό πρόβλημα», *Θέατρο* 20, 11-16.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1992), «Έπος: Πέρα από το δίλημμα της φιλολογικής ή λογοτεχνικής μετάφρασης», *Φιλόλογος* 68, 85-95, https://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/1992/68/129282.

Οικονόμου, Γ. Ν. & Γ. Κ. Αγγελινάρας (1979), *Βιβλιογραφία των εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως*, Αθήνα.

Π. (8/12/1955), «Εκείνοι που φεύγουν. Ο Μιχαήλ Αναστασίου - Ποιητής και διδάσκαλος», εφημ. *Μεσόγειος*.

Πούχνερ, Β. (1995), «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», *Δραματουργικές αναζητήσεις: Πέντε μελετήματα*, Αθήνα, 15-79.

Ροντήρης, Δ. (1999), *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμ. Δ. Καγγελάρη, Αθήνα.

Ροντήρης, Δ. (2/4/1940), [*Προς την Γενικήν Διεύθυνσην του Βασιλικού Θεατρου*], Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη, https://rondiris.piraeus.gov.gr/items/show/106

Ρώτα, Μ. (1994), *Το περιοδικό Γράμματα της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, http://hdl.handle.net/10442/hedi/24684.

Σαββίδης, Γ. Π. (1987), «Το τέλος του Οδυσσέως», *Μικρά Καβαφικά Β΄*, Αθήνα, 182-197.

Σανουδάκης, Α. (2007), «Το Λογοτεχνικό Ηράκλειο του Μεσοπολέμου», *Η λέξη* 191-193, 230-234.

Σανουδάκης, Α. (9/2023), «Μηνάς Δημάκης: Το φωτεινό πέρασμα», *Ο Κύκλος – Αναμνηστικό τεύχος*, 45-49, https://www.bankofgreece.gr/RelatedDocuments/minas-dimakis.pdf

Σεφέρης, Γ. (1984), *Μέρες Γ΄. 16 Απρίλη 1934-14 Δεκέμβρη 1940*, Αθήνα.

Σιδέρης, Γ. (1-2/1973), «Οι αντάρτες του *Νουμά* μεταφράζουν Τραγωδίες στη Δημοτική», *Θέατρο* 31, 47-56.

Σοφοκλής (1948), «Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*. Τα χορικά», μτφ Μ. Αναστασίου, *Ποιητική Τέχνη* 20, 417-419.

Σοφοκλής (2012), «*Οιδίπους Τύραννος*», μτφ. Ι. Ν. Γρυπάρης (πρώτη έκδοση: Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1942) και μτφ. Φ. Πολίτης (πρώτη έκδοση: Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1936). Μνημοσύνη Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=152&page=9#m2 [30/6/2024].

Σοφοκλής ([1932]), «*Οιδίπους τύραννος*» μτφ Μ. Αναστασίου, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη https://rondiris.piraeus.gov.gr/items/show/2216.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. (2020), *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων, 1900-1940*, επιμ. Π. Βραχιώτης, τ. 2, Αθήνα.

Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (2011), «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον* 1, 307-317.

χ. σ. (11/10/1953), «Ο Καλοκαιρίνειος διαγωνισμός», εφημ. *Εμπρός*.

χ. σ. (10/12/2021), «Η φωτογραφία της ημέρας: Μέλη της ομάδας δημοτικιστών Ηρακλείου 'Σύλλογος Σολωμός' (1909)», PATRIS.GR. https://www.patris.gr/stiles/pic-of-day/h-fotografia-tis-imeras-meli-tis-omadas-dimotikiston-irakleioy-quot-syllogos-solomos-quot-1909/.

Ψηλορείτη, Πετρούλα [Καζαντζάκη, Γαλάτεια] (1911), «Αισθητικά Σημειώματα», *Γράμματα*, 4, 103-109. https://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/grammata/article/view/68165.

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ, ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

Ο Αλέξης Σολομός ως μεταφραστής των αριστοφανικών *Ορνίθων**

ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ

Έχοντας ήδη διαγράψει μια πολυετή, πρωτοπόρο και επιτυχή πορεία όσον αφορά στη νεοελληνική αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας, ο Αλέξης Σολομός σκηνοθετεί τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη το 1979 σε δική του μετάφραση.[1] Εδώ ας σημειωθεί πως ο Σολομός είχε ήδη ανεβάσει την κωμωδία στην Αμερική το 1966 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ του Ypsilanti, με πρωταγωνιστή τον Bert Lahr.[2] Η παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου είχε ιστορικό χαρακτήρα, καθώς συνδύαζε σειρά διακεκριμένων συντελεστών –χαρακτηριστικά, τον Αλέκο Φασιανό και τη Δόμνα Σαμίου– με έναν αξιόλογο θίασο, που περιλάμβανε παλαιότερους καταξιωμένους ηθοποιούς, όπως ο Στέλιος Βόκοβιτς, καθώς και νέους τότε και αργότερα διάσημους καλλιτέχνες της σκηνής, όπως ο Τάσος Χαλκιάς. Η ίδια μετάφραση υιοθετήθηκε είκοσι χρόνια αργότερα από τον Κώστα Τσιάνο στη δική του αξιόλογη σκηνοθεσία των *Ορνίθων*, σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου. Στην ανακοίνωσή μου θα παρουσιάσω, μέσω επιλεγμένων χωρίων, την απόδοση του Σολομού, συζητώντας τις μεταφραστικές επιλογές του λόγιου αυτού σκηνοθέτη. Κατόπιν, θα εξεταστεί κατά πόσον η προκείμενη μετάφραση απηχεί τις θεωρητικές αντιλήψεις του Σολομού για τον Αριστοφάνη και τους *Όρνιθες*, όπως έχουν διατυπωθεί στο πόνημά του *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*.

Η ταυτότητα των δύο παραστάσεων (1979-1999)

Αριστοφάνη *Όρνιθες* (1979): πρόκειται για παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, η οποία ανέβηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ανήκε στον Αλέκο Φασιανό, η μουσική επιμέλεια και διδασκαλία ήταν της

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω εδώ την Καίτη Διαμαντάκου για την τιμητική πρόσκληση να μιλήσω στην Ημερίδα, αλλά και για τα χρήσιμα σχόλιά της με αφορμή την ανακοίνωσή μου. Είμαι, συνάμα, ευγνώμων στο κοινό της Ημερίδας για τον γόνιμο διάλογο. Για τη διευκόλυνση της μελέτης της ανέκδοτης μετάφρασης και συναφούς υλικού σημαντική στάθηκε η συνδρομή της Γεωργίας Πολυχρονίδου (Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου) και της Κωνσταντίνας Σταματογιαννάκη (Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.), στις οποίες απευθύνω, επίσης, τις ευχαριστίες μου.

[1] Υπογράφοντας ως Α. Ροσόλυμος, όπως συνήθιζε.

[2] Σε αγγλική μετάφραση του William Arrowsmith· αναφορικά με την παράσταση εκείνη βλ. Σολομός (1980) 72-73· Διαμαντάκου (2021) 470-471. Ευρύτερα για το Φεστιβάλ του Ypsilanti (και το ανέβασμα της *Ορέστειας*) βλ. Μαρίνης (υπό έκδοση). Αξίζει να αναφερθεί εδώ, ως ενδιαφέρουσα βιογραφική λεπτομέρεια, το γεγονός ότι ο Σολομός είχε παίξει ήδη από τα μαθητικά του χρόνια στους *Όρνιθες*, σε θεατρική παράσταση που ανέβασε με μαθητές του Κολλεγίου Αθηνών ο δάσκαλός του Κάρολος Κουν· βλ. Σολομός (1980) 13-14· Διαμαντάκου (2021) 168-174.

Δόμνας Σαμίου, χορογράφος της παράστασης υπήρξε η Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδου, ενώ ως προς τη διανομή σημειώνουμε, σε μια μερική καταγραφή, τα εξής ονόματα: Στέλιος Βόκοβιτς (Πεισέταιρος), Γιάννης Αργύρης (Ευελπίδης), Τάκης Βουλαλάς (Α΄ Άγγελος κ.ά.), Ζώρας Τσάπελης (Έποψ), Έλλη Βοζικιάδου (Κουκουβάγια), Γιώργος Παρτσαλάκης (Παπαγάλος), Μηνάς Χατζησάββας (Ερωδιός), Θάνος Καληώρας (Διάνος), Τάσος Χαλκιάς (Τρυποφράχτης).[3]

Αριστοφάνη *Όρνιθες* (1999): πρόκειται, και πάλι, για παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία του Κώστα Τσιάνου, η οποία ανέβηκε στο αρχαίο θέατρο του Δίου. Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ανήκε στον Γιάννη Μετζικώφ, η μουσική στον Δημήτρη Παπαδημητρίου, ενώ τη χορογραφία επιμελήθηκε ο Κώστας Τσιάνος με την Έλενα Γεροδήμου. Ως προς τη διανομή καταγράφουμε, πάλι όχι εξαντλητικά, τα εξής ονόματα: Πέτρος Φιλιππίδης (Πεισέταιρος), Σωτήρης Τζεβελέκος (Ευελπίδης), Τρύφων Παπουτσής (Α΄ Δούλος κ.ά.), Νίκος Μπουσδούκος (Έποψ κ.ά.), Τάσος Παλατζίδης (Ποιητής κ.ά.), Χαρά Κεφαλά (Αηδόνα κ.ά.), Βαλέρια Κουρούπη (Κορυφαία), Έλενα Γεροδήμου (Κορυφαία), Αντώνης Λουδάρος (Ηρακλής).[4]

Μεταφραστικό ύφος

Στο σημείο αυτό αξίζει, συνοπτικά έστω, να γίνει λόγος για τη μεταφραστική στρατηγική που ακολούθησε ο Αλέξης Σολομός. Όπως γνωρίζουμε, η απόδοση του Αριστοφάνη στα νέα ελληνικά παρουσιάζει μία θεμελιώδη πρόκληση, η οποία μας είναι ευρύτερα οικεία στο πλαίσιο του περιμάχητου ζητήματος της μετάφρασης του αρχαίου ελληνικού δράματος. Ειδικότερα, ο μεταφραστής έχει να αντιμετωπίσει το δίπολο *οικειωτικής* έναντι *ξενικευτικής* μετάφρασης (domesticating ≠ foreignizing).[5] Πρόκειται για τη θεμελιώδη επιλογή ανάμεσα σε μια μετάφραση που θα φέρνει εγγύτερα σε εμάς το αρχαίο κείμενο, αποδίδοντάς το σε ρέοντα λόγο, δηλαδή λόγο εύληπτο υφολογικά και νοηματικά, και, από την άλλη πλευρά, σε μια μετάφραση που θα «ξενίζει», ήτοι θα περιέχει στοιχεία ανοικειωτικά, τα οποία θα αναδεικνύουν τη διαφορά του κειμένου αφετηρίας από το κείμενο υποδοχής. Βασικό χαρακτηριστικό της οικειωτικής μετάφρασης είναι ότι τα περισσότερα ιδιοπολιτισμικά στοιχεία (realia) του κειμένου αφετηρίας δεν θα αναπαραχθούν αυτούσια στο μετάφρασμα. Κατά τον Lawrence Venuti, η οικειωτική μετάφραση συνεπάγεται την ανασυγκρότηση του ξένου κειμένου σύμφωνα με τις αξίες, πεποιθήσεις και αναπαραστάσεις που προϋπάρχουν του κειμένου στη γλώσσα υποδοχής. Υποκαθίσταται, επομένως, η γλωσσική και πολιτισμική διαφορά του ξένου κειμένου από ένα κείμενο που έχει ως σκοπό να είναι κατανοητό από τους τελικούς παραλήπτες της μετάφρασης.[6]

Το θεμελιώδες αυτό δίλημμα προβάλλει ακόμη πιο επιτακτικό όταν επιχειρούμε να αποδώσουμε την αριστοφανική κωμωδία στη νεοελληνική γλώσσα. Ο λόγος είναι προφανής: τα επικαιρικά στοιχεία τα οποία περιέχει άφθονα η αριστοφανική σάτιρα είναι δυσχερές να ανα-

[3] Η πλήρης διανομή, το πρόγραμμα, φωτογραφικό υλικό, καθώς και αποκόμματα εφημερίδων με κριτικές ανευρίσκονται στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=844 (τελ. επίσκεψη: 1/7/2024). Υπάρχει, επίσης, και ηχητικό αρχείο της παράστασης.

[4] Για την πλήρη διανομή και υλικό τεκμηρίωσης της παράστασης, βλ. και εδώ το Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=410 (τελ. επίσκεψη: 1/7/2024). Στην ιστοσελίδα είναι αναρτημένη και η βιντεοσκοπημένη καταγραφή της παράστασης.

[5] Ως προς την ορολογία και τους ορισμούς στην ενότητα αυτή ακολουθώ το πρόσφατο εγχειρίδιο του Κελάνδρια (2023) ιδίως 3-5, 198-207.

[6] Venuti (1995) ιδίως 265-277· Venuti (2000).

παραχθούν αυτούσια, ιδίως σε μια μετάφραση προορισμένη για τη σκηνή, δεδομένου ότι απαιτούν επεξήγηση και δεν θα είναι άμεσα αντιληπτά από το θεατρικό κοινό.[7] Το βασικό αυτό πρόσκομμα συνάπτεται με την ευρύτερη δυσκολία προσπέλασης της σατιρικής γλώσσας της κωμωδίας, ιδίως όταν διαλαμβάνει μορφές κωμικής γλώσσας, όπως η αξιοποίηση ιδιαζουσών μετρικών δομών, η παρατραγωδία ή η μίμηση αρχαίων ελληνικών διαλέκτων. Καλείται, επομένως, ο μεταφραστής της αριστοφανικής κωμωδίας να διασώσει όσα στοιχεία είναι δυνατόν από το πρωτότυπο κείμενο και να μεταπλάσει τα κωμικά τεχνάσματα με τρόπο προσιτό στους συγκαιρινούς θεατές.

Η βασική μεταφραστική στρατηγική, εν προκειμένω, η οποία αξιοποιείται –κατά το μάλλον ή ήττον– ευρύτερα κατά την απόδοση του αρχαίου δράματος στη νέα ελληνική είναι εκείνη της *ισοδυναμίας* (equivalence). Πρόκειται για μία γενική αρχή βάσει της οποίας επιδιώκεται να περιγραφεί το ίδιο αντικείμενο με διαφορετικά γλωσσικά ή υφολογικά μέσα. Υπάρχουν ποικίλες επιμέρους προσεγγίσεις της έννοιας της *ισοδυναμίας*, η οποία νοείται, κατά κανόνα, τόσο ως σημασιολογική όσο και ως υφολογική. Καίρια είναι, εδώ, η διάκριση μεταξύ *μορφικής αντιστοιχίας* (formal correspondence), η οποία συνεπάγεται πως το μεταφραστικό ενέργημα εστιάζει κατά το δυνατόν πιστά στη μορφή και στο περιεχόμενο του μηνύματος, και *δυναμικής ισοδυναμίας* (dynamic equivalence). Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε πρωτίστως κατά νουν τον αντίκτυπο της μετάφρασης στους αποδέκτες της, οπότε το μήνυμα πρέπει να είναι προσαρμοσμένο στις γλωσσικές ανάγκες και τις πολιτισμικές παραμέτρους των ομιλητών της γλώσσας υποδοχής.[8] Η προσέγγιση αυτή είναι ίσως η προσφορότερη όσον αφορά στην απόδοση της αριστοφανικής δραματικής ποίησης, ιδίως εφόσον η μετάφραση προορίζεται για τη σκηνή και άρα έχει ως σκοπό να προκαλέσει αβίαστα το γέλιο του κοινού.

Η θεμελιώδης στρατηγική της *ισοδυναμίας* μεταφράζεται, ωστόσο, σε επιμέρους μεταφραστικές τακτικές. Ενδεικτικά, αξίζει να αναφέρουμε αρχικά τη *μετατροπία* (modulation), δηλαδή την αναπαραγωγή του μηνύματος στο κείμενο αφετηρίας σύμφωνα με τους ισχύοντες κανόνες της γλώσσας υποδοχής (μέσω γλωσσικών-συντακτικών αλλαγών). Περαιτέρω, μια διαδεδομένη τακτική είναι η *παράφραση ή περίφραση* (paraphrase), εννοώντας την προσθήκη πληροφοριών στη μετάφραση, είτε προκειμένου να καταστεί περισσότερο σαφής μια έννοια ή μια έκφραση, είτε επειδή είναι αδύνατη η κατά τρόπο ομόλογο συνοπτική μετακένωσή της στη γλώσσα υποδοχής. Μία επιπλέον πρακτική είναι η *απαλοιφή* (deletion) –διόλου άγνωστη στη μεταγλώττιση του Αριστοφάνη– με άλλα λόγια η παράλειψη στο μετάφρασμα στοιχείων του κειμένου αφετηρίας, τα οποία για οποιανδήποτε αιτία δεν θεωρούνται απαραίτητα. Μία ακόμη τακτική είναι εκείνη που θεμελιώνεται στο *πολιτισμικό ισοδύναμο* (cultural equivalent), που ισούται με την αντικατάσταση μιας πολιτισμικής αναφοράς του κειμένου αφετηρίας με μία σχεδόν ή πλήρως αντίστοιχη αναφορά στη γλώσσα υποδοχής. Στο πλαίσιο αυτό μια ειδικότερη πραγματολογική στρατηγική που συνάπτεται με την τακτική του *πολιτισμικού ισοδυνάμου* είναι το *πολιτισμικό φίλτρο* (cultural filtering), δηλαδή η προσαρμογή ιδιοπολιτισμικών στοιχείων του κειμένου αφετηρίας στις νόρμες και τις προσδοκίες της κουλτούρας υποδοχής. Πρόκειται για μια διαδικασία η οποία έχει, ασφαλώς, σκοπό να καταστήσει οικείο στους αποδέκτες το μετάφρασμα, ερχόμενη σε αντίθεση με την προσέγγιση της *ξενίκευσης*.[9]

Η νεοελληνική απόδοση των *Ορνίθων* από τον Αλέξη Σολομό αξιοποιεί τις θεμελιώδεις

[7] Βλ. εδώ και την κλασική μελέτη του Γ. Μ. Σηφάκη (1985).

[8] Βλ. Munday, Ramos Pinto & Blakesley (2022), 49-72.

[9] Κελάνδριας (2023) 200-201.

αυτές αρχές, χαράσσοντας έναν δικό της δρόμο, ο οποίος μοιράζεται κοινά στοιχεία με τη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου.[10] Πρόκειται για μιαν «αστική», «σεμνή», συγκρατημένη μετάφραση,[11] όπως έχει χαρακτηριστεί, πιο ελεύθερη από εκείνη του Σταύρου, «πεζολογική» μεν, κατά κύριο λόγο,[12] πλην όμως συγκρίσιμη με εκείνη του Βασίλη Ρώτα[13] ως προς την ποιητική απόδοση των λυρικών μερών.[14] Μέσα από τα παραδείγματα που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε να δώσουμε μια σαφέστερη εικόνα της μεταφραστικής οδού που ακολούθησε ο Σολομός.[15]

Παράδειγμα 1 – Στ. 880 κ.εξ. – Σκηνή με Ιερέα και Ποιητή

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ	*Χίοισιν ἥσθην πανταχοῦ προσκειμένοις.*
ΙΕΡΕΥΣ	*καὶ ἥρωσιν ὄρνισι καὶ ἡρώων παισί, πορφυρίωνι καὶ*
	πελεκᾶντι καὶ πελεκίνῳ καὶ φλέξιδι καὶ τέτρακι καὶ
	ταῶνι καὶ ἐλεᾷ καὶ βασκᾷ καὶ ἐλασᾷ καὶ ἐδωλίῳ καὶ
	καταρράκτῃ καὶ μελαγκορύφῳ καὶ αἰγιθάλλῳ —
ΠΕΙ.	*παῦ· ἐς κόρακας· παῦσαι καλῶν. ἰοὺ ἰού,*
	ἐπὶ ποῖον, ὦ κακόδαιμον, ἱερεῖον καλεῖς
	ἁλιαιέτους καὶ γῦπας; οὐχ ὁρᾷς ὅτι
	ἰκτῖνος εἷς ἂν τοῦτό γ' οἴχοιθ' ἁρπάσας;
	ἄπελθ' ἀφ' ἡμῶν καὶ σὺ καὶ τὰ στέμματα·
	ἐγὼ γὰρ αὐτὸς τουτογὶ θύσω μόνος.
ΧΟΡΟΣ	*εἶτ' αὖθις αὖ τἄρα σοι*
	δεῖ με δεύτερον μέλος

[10] Σταύρου (1967).

[11] Σημείωνε η Ροζίτα Σώκου (09/08/1999), σχολιάζοντας την παράσταση του Κώστα Τσιάνου: «Μια έξοχη μετάφραση [...] με τη σφραγίδα της καλλιέπειας, χωρίς την παραμικρή χυδαιότητα πέραν των γνωστών κινήσεων και λέξεων, που, εν τούτοις, για πρώτη ίσως φορά, δεν ενόχλησαν».

[12] Οι εντός εισαγωγικών χαρακτηρισμοί ανήκουν στον Κώστα Γεωργουσόπουλο (16/08/1999· κριτική της παράστασης του Τσιάνου).

[13] Ρώτας (1996).

[14] Αξίζει να παρατηρήσουμε εδώ πως στην παράσταση του 1999 ο Κώστας Τσιάνος έκανε ορισμένες αλλαγές και προσθήκες χάριν επικαιροποίησης του κωμικού λόγου, οι οποίες ασφαλώς αλλοίωσαν τον αρχικό χαρακτήρα της μετάφρασης, ενώ κρίθηκαν ποικιλοτρόπως από την κριτική. Πιο συγκαταβατική υπήρξε η αποτίμηση του Γιώργου Σαρηγιάννη (09/08/1999): «Όσο για τον Α. Ροσόλυμο, ήτοι τον Αλέξη Σολομό, που χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο αυτό, του οποίου η μετάφραση [...] χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση, που ήταν εξάλλου αφιερωμένη σ' αυτόν –παρών στις κερκίδες– δεν είναι σίγουρο αν θα αναγνώριζε τη μετάφρασή του... Εκτός και αν έδωσε 'άφεση', αναμιμνησκόμενος ημερών παλαιών, όταν και τον ίδιο 'μαστίγωσαν', ψέγοντάς τον ότι, με το πρόσχημα του Αριστοφάνη, 'κάνει επιθεώρηση'». Αρνητική υπήρξε η κριτική του Δημήτρη Τσατσούλη (9/10/1999), ο οποίος σημείωνε χαρακτηριστικά: «Χρησιμοποιώντας τη μετάφραση του Αλέξη Σολομού, την εμπλούτισε [ο σκηνοθέτης] με τόσα εκσυγχρονιστικά τερτίπια, που αποβλέπουν στο να εκμαιευτεί εκβιαστικά το γέλιο του κοινού, ώστε κατέστησε την αριστοφανική κωμωδία διαδοχή από νούμερα επιθεώρησης». Πρβλ. και την επικριτική στάση του Κώστα Γεωργουσόπουλου (16/08/1999). Τα σχετικά τεκμήρια ανευρίσκονται στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (βλ. παραπάνω, σημ. 4).

[15] Τα παρατιθέμενα αποσπάσματα από τη μετάφραση των *Ορνίθων* προέρχονται από το Τετράδιο Σκηνής της παράστασης του 1979, το οποίο φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου. Συνδυαστικά αξιοποιήθηκε το κείμενο της μετάφρασης που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση του Κώστα Τσιάνου (δίχως τις προσθήκες του σκηνοθέτη), του οποίου αντίγραφο (εκτυπωμένο από Η/Υ) βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου, αλλά και στο Αρχείο Αλέξη Σολομού (που ανήκει στο Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.).

χέρνιβι θεοσεβὲς ὅσιον ἐπιβοᾶν, καλεῖν
δὲ μάκαρας, ἕνα τιν', εἴ-
περ ἱκανὸν ἔξετ' ὄψον.
τὰ γὰρ παρόντα θύματ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν
γένειόν τ' ἐστὶ καὶ κέρατα.

ΠΕΙ. *θύοντες εὐξώμεσθα τοῖς πτερίνοις θεοῖς.*

ΠΟΙΗΤΗΣ *Νεφελοκοκκυγίαν*
τὰν εὐδαίμονα κλῄσον, ὦ
Μοῦσα, τεαῖς ἐν ὕμνων ἀοιδαῖς.

ΠΕΙ. *τουτὶ τὸ πρᾶγμα ποδαπόν; εἰπέ μοι, τίς εἶ;*

ΠΟΙ. *ἐγὼ μελιγλώσσων ἐπέων ἰεὶς ἀοιδὰν*
Μουσάων θεράπων ὀτρηρός,
κατὰ τὸν Ὅμηρον.

(στ. 880-910)

[...]

ΠΕΙ. *οὐκ ἐτὸς ὀτρηρὸν καὶ τὸ ληδάριον ἔχεις.*
ἀτάρ, ὦ ποητά, κατὰ τί δεῦρ' ἀνεφθάρης;

ΠΟΙ. *μέλη πεπόηκ' εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας*
τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ
καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου.

ΠΕΙ. *ταυτὶ σὺ πότ' ἐποίησας; ἀπὸ ποίου χρόνου;*

ΠΟΙ. *πάλαι, πάλαι δὴ τήνδ' ἐγὼ κλῄζω πόλιν.*

ΠΕΙ. *οὐκ ἄρτι θύω τὴν δεκάτην ταύτης ἐγώ,*
καὶ τοὔνομ' ὥσπερ παιδίῳ νῦν δὴ ϑέμην;

ΠΟΙ. *ἀλλά τις ὠκεῖα Μουσάων φάτις*
οἷάπερ ἵππων ἀμαρυγά. ...

(στ. 915-925)[16]

Μετάφραση Αλέξη Σολομού:

ΠΕΙ. Τους φίλους μας τους Χιώτες λιβανίζει.

ΙΕ. «Και πάσι τοις εθνικοίς ημών ευεργέταις,
τοις τέκνοις αυτών εγγόνοις και δισεγγόνοις,
δρυοκολάπταις άπασι και μυγοχάφταις...
Και τοις αγίοις περδίκεσιν, πετροπερδίκεσιν
και λιβαδοπερδίκεσιν...».

ΠΕΙ. Με τέτοια ευχή, περδίκια όλοι θα γίνουμε.

ΙΕ. «Έτι δεηθώμεν παγώνεσιν και πελεκάνεσι
και κουκουβάγεσιν και μπούφοις,
ίνα μη κουτσουλήσωσιν ημάς...
Και τοις γύπεσιν και αρπακτικοίς ορνίθεσιν,
γαμψωνύχεσιν...».

[16] Το κείμενο του Αριστοφάνη έχει ληφθεί από την έκδοση του Wilson (2007). Δεν εντοπίζονται στα χωρία που παραθέτουμε αξιοσημείωτες διαφορές από παλαιότερες εκδόσεις που θα είχε υπόψη του ο Αλέξης Σολομός.

ΠΕΙ. Που να σε πάρει ο γέρακας, μην κράζεις
τ' αρπαχτικά τα όρνια. Θα χυμήξουν
και της θυσίας τα ψητά θ' αρπάξουν.
Μπρος, πιο πέρα να πας.
Το πολύ το κυριελέησον το βαριέται κι ο παπάς.
Εγώ θα κάνω τη θυσία. Καθίστε κάτω.
Το λοιπόν, Δεηθώμεν...

ΠΟΙ. Ω Νεφελοκοκκυγία,
ορνιθούπολη λαμπρή,
σε γνωρίζω από την κόψη
του φτερού την τρομερή.

ΠΕΙ. Τι σημείο και τέρας είναι δαύτο;

ΠΟΙ. Ήρθε απ' την πόλη μέγας ποιητής
με διαλεχτή πραμάτεια
ποιήματα ιαμβικά.

ΠΕΙ. Και τράβα στα κομμάτια![17]

[...]

ΠΕΙ. ... Τέλος πάντων, αιώνιο θά 'ναι τότε και το ρούχο σου
το κουρελοπρεπές. Και πώς από δω;

ΠΟΙ. Έχω φτιάξει για σας διθυράμβους,
ωδές Σιμωνίδειες και εγκώμια πολλά,
αδέρφια μου αλήτες, πουλιά...

ΠΕΙ. Μα δε μου λες, πώς το 'ξερες
πως έχουμε εδώ εγκαίνια και μας ήρθες;

ΠΟΙ. Μου παράγγειλε τ' αηδόνι
με το πετροχελιδόνι:
σαρανταπέντε μάστοροι
κι εξήντα μαθητάδες
αντάμα τρων και πίνουνε
και κάτι θα περσέψει.

Αναλύοντας μεταφραστικά τους παραπάνω στίχους διαπιστώνουμε, κατ' αρχάς, την αξιοποίηση της αρχής της ισοδυναμίας, μέσω της προσαρμογής των εκφράσεων του πρωτοτύπου με τρόπο εύληπτο για το νεοελληνικό κοινό. Η μετάφραση κυμαίνεται, βεβαίως, μεταξύ ακριβούς απόδοσης και δημιουργικής μετάπλασης ή και προσθήκης νέων στοιχείων. Αρχίζοντας από την αναφώνηση του Ιερέα «Και πάσι τοις εθνικοίς ημών ευεργέταις, / τοις τέκνοις αυτών εγγόνοις και δισεγγόνοις» διαπιστώνουμε ότι έχει αποδοθεί μέσω ενός πολιτισμικού ισοδυνάμου η διατύπωση του πρωτοτύπου *ἥρωσιν ὄρνισι καὶ ἡρώων παισί* (στ. 881). Εν συνεχεία, με την επινόηση της τριπλής κλιμάκωσης «Και τοις αγίοις περδίκεσιν, / πετροπερδίκεσιν και λιβαδοπερδίκεσιν...» παρωδεί ο Σολομός το ιερατικό ύφος, τον στόμφο, αλλά και τη συσσώρευση

[17] Στο Τετράδιο Σκηνής του 1979 έχουμε μια διαφορετική εκδοχή των τελευταίων τεσσάρων στίχων: «ΠΟΙ. Ήρθε απ' την πόλη νιός ποιητής / με διαλεχτά ποιημάτια / τροχαϊκά κι ιαμβικά! ... ΠΕΙ. Άει στα κομμάτια!»

ονομάτων πτηνών που απαντά στο πρωτότυπο (στ. 881-887), η οποία εκεί υπογραμμίζεται από την επανάληψη του *και*.

Η κωμική αναφορά στις πέρδικες ακολουθείται από την παρεμβολή του Πεισέταιρου: «Με τέτοια ευχή, περδίκια όλοι θα γίνουμε». Ο Σολομός εισάγει εδώ το αστείο αυτό που βασίζεται σε μια διαδεδομένη λαϊκή έκφραση, ακολουθώντας όχι το γράμμα, αλλά ασφαλώς το πνεύμα του Αριστοφάνη, δεδομένου ότι εκείνος έχει αξιοποιήσει στους *Όρνιθες* παντοειδείς αναφορές και υπαινιγμούς στον κόσμο του λαϊκού πολιτισμού και του παροιμιακού λόγου, σε συνάφεια πάντα με τα πτηνά. Καθώς συνεχίζει την επίκλησή του ο Ιερέας, με την έκφραση «παγώνεσι και πελεκάνεσι» διαπιστώνουμε παρήχηση του «π», η οποία ανταποκρίνεται στο αντίστοιχο ηχητικό σχήμα που απαντά στους στίχους 882-883 του πρωτοτύπου: *ἡρώων παισί, πορφυρίωνι καὶ / πελεκᾶντι καὶ πελεκίνῳ*. Κατόπιν, έχουμε στο μετάφρασμα αναφορά σε κουκουβάγιες και μπούφους, που αποτελούν πιο οικεία πετούμενα στο νεοελληνικό ακροατήριο, σε σχέση με τη σειρά των αταύτιστων ενίοτε πτηνών που απαριθμούνται στους στίχους 881-888 (*φλέξις*, *τέτραξ*, *ἐλεᾶς*, *βασκᾶς*, *μελαγκόρυφος* κ.ά.)· ωστόσο, δεδομένου ότι ο *ἐλεᾶς* ορίζεται ως «είδος κουκουβάγιας», η μετάφραση κρατεί εν μέρει τη σύνδεση με το πρωτότυπο.[18] Η επίκληση δε αυτή συνδυάζεται με την αστειευτική επιφώνηση «ίνα μη κουτσουλήσωσιν ημάς...».

Συνάμα, ο Ιερέας περιλαμβάνει στην κωμική του δέηση την επίκληση «Και τοις γύπεσιν και αρπακτικοίς ορνίθεσιν, / γαμψωνύχεσιν...». Αντίστοιχη αναφορά στα αρπακτικά πτηνά απουσιάζει από το πρωτότυπο, ωστόσο εξυπονοείται από την αντίδραση, εν συνεχεία, του Πεισέταιρου, ο οποίος του αποκρίνεται αγανακτισμένος (στ. 890-891): *ἐπὶ ποῖον, ὦ κακόδαιμον, ἱερεῖον καλεῖς / ἁλιαιέτους καὶ γῦπας*; Ωστόσο, νωρίτερα δεν έχει γίνει ρητή αναφορά από τον Ιερέα ούτε σε θαλασσαετούς (*ἁλιαιέτους*) ούτε σε γύπες ή άλλα αρπακτικά πτηνά, εκτός εάν θα δημιουργούσαν ανάλογους συνειρμούς τα (αταύτιστα) πουλιά με το όνομα *φλέξις* και *ἐλασᾶς*.[19] Εδώ, λοιπόν, ο Σολομός υιοθετεί την τακτική του εμπλουτισμού του κειμένου, προκειμένου να προκύψει σαφέστερα το γελαστικό τέχνασμα και να ηχήσει πιο έντονα το αστείο, καθώς θα αποκριθεί ο Πεισέταιρος στον Ιερέα: «Που να σε πάρει ο γέρακας, μην κράζεις / τ' αρπαχτικά τα όρνια».[20] Συνάμα, ο μεταφραστής προσθέτει μια πολύχρηστη αστειευτική διατύπωση που ενισχύει το κωμικό στοιχείο με αφορμή την παρουσία του Ιερέα: «Το πολύ το κυριελέησον το βαριέται κι ο παπάς». Καταλήγοντας με το «Δεηθώμεν...» συνεχίζει στο ίδιο πλαίσιο αναπαράγοντας τη σάτιρα της τελετουργικής γλώσσας σε γνώριμα νεοελληνικά συμφραζόμενα. Παρατηρούμε δε ότι η σάτιρα όχι μόνο εντείνεται μέσω αναφορών που ενισχύουν τα κωμικά τεχνάσματα που ενυπάρχουν στο πρωτότυπο, σε αντιστάθμισμα της απώλειας άλλων κωμικών στοιχείων, αλλά επίσης απλώνεται με την ίδια ευκαιρία σε παράπλευρα σατιρικά λεξιπαίγνια, με αφορμή όχι μόνο τον κόσμο των πτηνών, αλλά και την ιερατική πράξη, που επίσης παρωδείται στο αριστοφανικό κείμενο.[21]

Η θυσία όμως διακόπτεται από την άφιξη του Ποιητή, με την οποία και εγκαινιάζεται η πρώτη σειρά Ιαμβικών Σκηνών, όπου διάφοροι παρείσακτοι εισβάλλουν στη νεότευκτη πολιτεία των πουλιών, προκειμένου να εξασφαλίσουν κάτι τι προς ίδιον όφελος. Η πρώτη από αυτές τις σκηνές, η οποία περιλαμβάνει τον Ποιητή, είναι και η εκτενέστερη, ενώ οι υπόλοιπες έχουν

[18] Αναφορικά με τα ονόματα των πτηνών, βλ. Dunbar (1995) 348-350.

[19] Dunbar (1995) 350.

[20] Στίχοι 890-891 του πρωτοτύπου.

[21] Πολύ πιθανή είναι εδώ η δια-παραστασιακή παραπομπή στους *Όρνιθες* του Θεάτρου Τέχνης, το 1959, που είχαν απαγορευτεί με αιτία (ή πρόσχημα;) την «ορθοδοξη» όψη και εκφορά λόγου του Ιερέα.

φθίνουσα έκταση, με προφανή τη δραματουργική στόχευση να μην υποστεί κόπωση το κοινό. Ο Ποιητής, λοιπόν, αυτός ενσαρκώνει το παρωδιακό πρότυπο ενός μιμητή του πινδαρικού ύφους, σε ευτελές μάλλον επίπεδο. Εκείνο που κατεξοχήν παρωδείται εδώ είναι η υψηλή γλώσσα και το μεταρσιωμένο ύφος, που έρχεται σε αντίθεση με το ταπεινό αίτημα του ποιητή για... ζεστά ρούχα, ενώ ειδικότερα, σε επίπεδο ύφους, παρωδείται η επαναληπτικότητα και η χρήση *τετριμμένων* (σαν το ρούχο του ποιητή) μοτίβων σε αυτήν τη μιμητική εκδοχή πινδαρικής ποίησης.

Η μεταφραστική πρόκληση εν προκειμένω έγκειται στην έλλειψη εξοικείωσης του νεοελληνικού κοινού με τον πινδαρικό λυρισμό και το αντίστοιχο γλωσσικό όχημα. Ως εκ τούτου, ο μεταφραστής επιλέγει να βάλει στο στόμα του ποιητή μια παραφθορά του Εθνικού Ύμνου: «σε γνωρίζω από την κόψη / του *φτερού* την τρομερή». Στο πρωτότυπο υπάρχει η διατύπωση «*Νεφελοκοκκυγίαν τὰν εὐδαίμονα / κλῇσον, ὦ / Μοῦσα, τεαῖς ἐν ὕμνων / ἀοιδαῖς*» (στ. 904-906): η παρωδία του υψηλού ύφους (*κλῇσον*) συνδυάζεται με την επίκληση στη Μούσα, η οποία αποτελεί τυπικό γνώρισμα της υψηλής και δη της ομηρικής και της πινδαρικής ποίησης.[22]

Ωστόσο, παρά την ελευθερία της απόδοσης, ο Αλέξης Σολομός διατηρεί μνείες σε αρχαίες ποιητικές μορφές και τρόπους, καθώς ο Ποιητής υπόσχεται να ανακρούσει «ποιήματα ιαμβικά», ενώ παρακάτω κάνει λόγο για «διθυράμβους, / ωδές, Σιμωνίδειες και εγκώμια πολλά». Ενώ τα «ιαμβικά» δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο, στους στίχους 917-919 ο Ποιητής παραθέτει με υπερηφάνεια σειρά άλλων ποιητικών ειδών: «*μέλη πεπόηκ' εἰς τὰς Νεφελοκοκκυγίας / τὰς ὑμετέρας κύκλιά τε πολλὰ καὶ καλὰ / καὶ παρθένεια καὶ κατὰ τὰ Σιμωνίδου*». Με τη έκφραση «*κύκλια μέλη*» ορίζονται οι διθύραμβοι, επομένως έχουμε πιστή απόδοση εδώ, όπως αντιστοίχως και όσον αφορά στη μνεία των σιμωνίδειων ποιημάτων.[23] Το μετάφρασμα απομακρύνεται από το πρωτότυπο μόνο όταν γίνεται λόγος για «εγκώμια», ενώ στο αριστοφανικό κείμενο αναφέρονται «*παρθένεια*», λέξη η οποία προφανώς δεν ηχεί οικεία στους Νεοέλληνες θεατές. Τέλος, με τον τίτλο του δημοφιλούς τραγουδιού «αδέρφια μου, αλήτες, πουλιά» ερχόμαστε ακόμη πιο κοντά στη σύγχρονη Ελλάδα.[24]

Παράδειγμα 2 – Στ. 992 κ.εξ. – Σκηνή με τον Μέτωνα

Ως επόμενο παράδειγμα λαμβάνουμε τη σκηνή που διαμείβεται ανάμεσα στον Πεισέταιρο και στον Μέτωνα, χαρακτήρα ο οποίος παρωδεί το ομώνυμο ιστορικό πρόσωπο, που αποτελούσε διάσημο αστρονόμο και γεωμέτρη της εποχής:

> ΜΕΤΩΝ *ἥκω παρ' ὑμᾶς—*
> ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ *ἕτερον αὖ τουτὶ κακόν.*
> *τί δ' αὖ σὺ δράσων; τίς ἰδέα βουλεύματος;*
> *τίς ἡ 'πίνοια, τίς ὁ κόθορνος, τῆς ὁδοῦ;*[25]
> ΜΕ. *γεωμετρῆσαι βούλομαι τὸν ἀέρα*
> *ὑμῖν διελεῖν τε κατὰ γύας.* ΠΕΙ. *πρὸς τῶν θεῶν,*

[22] Dunbar (1995) 356.

[23] Ως προς τους στίχους 917-919, βλ. Dunbar (1995) 357-358.

[24] Το τραγούδι «Αδέρφια μου, αλήτες, πουλιά» ερμήνευσε το 1971 ο Τόλης Βοσκόπουλος για τις ανάγκες της ομώνυμης ταινίας του Οδυσσέα Κωστελέτου.

[25] Ως προς τον στίχο αυτόν (994) ακολουθούμε την έκδοση της Dunbar (1995).

σὺ δ' εἶ τίς ἀνδρῶν; ΜΕ. *ὅστις εἴμ' ἐγώ; Μέτων,*
ὃν οἶδεν Ἑλλὰς χὠ Κολωνός. ΠΕΙ. *εἰπέ μοι,*
ταυτὶ δέ σοι τί ἐστι; ΜΕ. *κανόνες ἀέρος.*
αὐτίκα γὰρ ἀήρ ἐστι τὴν ἰδέαν ὅλος
κατὰ πνιγέα μάλιστα. προσθεὶς οὖν ἐγὼ
τὸν κανόν' ἄνωθεν τουτονὶ τὸν καμπύλον,
ἐνθεὶς διαβήτην— μανθάνεις; ΠΕΙ. *οὐ μανθάνω.*
ΜΕ. *ὀρθῷ μετρήσω κανόνι προστιθείς, ἵνα*
ὁ κύκλος γένηταί σοι τετράγωνος κἀν μέσῳ
ἀγορά, φέρουσαι δ' ὦσιν εἰς αὐτὴν ὁδοὶ
ὀρθαὶ πρὸς αὐτὸ τὸ μέσον, ὥσπερ δ' ἀστέρος
αὐτοῦ κυκλοτεροῦς ὄντος ὀρθαὶ πανταχῇ
ἀκτῖνες ἀπολάμπωσιν. ΠΕΙ. *ἄνθρωπος Θαλῆς.*
Μέτων— ΜΕ. *τί ἐστιν;* ΠΕΙ. *ἴσθ' ὅτιὴ φιλῶ σ' ἐγώ,*
κἀμοὶ πιθόμενος ὑπαποκίνει τῆς ὁδοῦ.
ΜΕ. *τί δ' ἐστὶ δεινόν;* ΠΕΙ. *ὥσπερ ἐν Λακεδαίμονι*
ξενηλατοῦνται καὶ κεκίνηνταί τινες.[26]
πληγαὶ συχναὶ κατ' ἄστυ. ΜΕ. *μῶν στασιάζετε;*
ΠΙ. *μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ'.* ΜΕ. *ἀλλὰ πῶς;* ΠΕΙ. *ὁμοθυμαδὸν*
σποδεῖν ἅπαντας τοὺς ἀλαζόνας δοκεῖ.

(στ. 992-1016)

Μετάφραση Αλέξη Σολομού:

ΜΕΤΩΝ	Ου, ου! Να 'μαι κι εγώ!
ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ	Άλλο κακό μάς βρήκε. Εδώ ο κόσμος
	πάει κι έρχεται.
	Ε, πού πας;
	Τι θέλεις;[27]
ΜΕ.	Να πολεοδομήσω τον αέρα,
	αφού τον διαιρέσω σε οικόπεδα.
ΠΕΙ.	Για το Θεό, ποιος είσαι;
ΜΕ.	Ποιος; Ο Μέτων,
	πασίγνωστος σε όλη την Ελλάδα, οικοπεδοφάγος.
ΠΕΙ.	Κι αυτά τα μαραφέτια, τι είναι;
ΜΕ.	Κανόνες του αέρα. Μάθε,
	υπάρχει αέρας εντός σχεδίου κι εκτός.
	Χρησιμοποιώντας, το λοιπόν, διαβήτη
	και με το χάρακα χαράζοντας, αφού
	μ' αυτό το τρίγωνο οικοπεδοποιήσω ...
	Καταλαβαίνεις;

[26] Και εδώ (στ. 1013) ακολουθούμε την έκδοση της Dunbar (1995).

[27] Στο Τετράδιο Σκηνής του 1979 υπάρχει η εξής εκδοχή: «Φτου κι απ την αρχή... / Άλλο κακό προβάλλει. Εδώ κόσμος πάει κι έρχεται. / Πού πας; Πούθ' έρχεσαι;»

ΠΕΙ. Δεν καταλαβαίνω.
ΜΕ. Εκτάρια φτιάνω, στρέμματα και πήχες.
Κι αφού τον κύκλο τον τετραγωνίσω,
βάζω στη μέση μια πλατεία, κι εκεί
τοποθετώ την αγορά. Οι δρόμοι
απ' την πλατεία όλοι ξεκινάνε
αστεροειδώς, και σαν ακτίνες μύριες
ξεχύνονται στα πέριξ.
ΠΕΙ. Μα αυτός είναι
ο όγδοος σοφός. Ε, Μέτωνα...
ΜΕ. Τι θες;
ΠΕΙ. Σ' αγαπώ και σε λατρεύω,
γι' αυτό και στρίβε τώρα απ' την πλατεία
και δίνε του αστεροειδώς κι ακτινοειδώς!
ΜΕ. Τι τρέχει;
ΠΕΙ. Οι Μωραΐτες, ξέρεις, δεν χωνεύουν
τους ξένους μυαλοπώληδες. Το ίδιο
και τα πουλιά. Κι αν λάχει και τους πιάσουν,
τη ράχη τους μετράνε με το χάρακα.

Να σημειώσουμε εδώ, κατ' αρχάς, πως η έκφραση «*ἕτερον αὖ τουτὶ κακόν*» (στ. 992) μεταφέρεται αρκετά πιστά ως «Άλλο κακό μας βρήκε. Εδώ ο κόσμος / πάει κι έρχεται». Αντιθέτως, η παρατραγική χροιά των ερωτήσεων στους στίχους 993-994 δεν αποδίδεται, καθώς, όπως εύλογα αντιλαμβανόμαστε, θα ήταν αδύνατον να επιτευχθεί η παρώδηση του τραγικού ύφους, σε συνδυασμό με τους ενυπάρχοντες διακειμενικούς υπαινιγμούς, στα νέα ελληνικά. Εν συνεχεία, αξίζει να σταθούμε στη δήλωση «*γεωμετρῆσαι βούλομαι τὸν ἀέρα / ὑμῖν διελεῖν τε κατὰ γύας*» (στ. 995-996), η οποία τρέπεται στην εξής διατύπωση: «Να πολεοδομήσω τον αέρα, / αφού τον διαιρέσω σε οικόπεδα». Εδώ απηχείται, εύστοχα, η εξέλιξη της γεωμετρικής σκέψης, την οποία αντιπροσωπεύει ο Μέτων, σε συνάφεια και με την αναπτυσσόμενη τότε πολεοδομική θεωρία και πρακτική.

Στη συνέχεια, η έκφραση «*ὃν οἶδεν Ἕλλὰς χὠ Κολωνός*» (στ. 998) δεν διατηρείται στο μετάφρασμα, σε αντίθεση με τους «*κανόνες ἀέρος*» που παραμένουν ως «κανόνες του αέρα». Έπειτα απαλείφεται η παρομοίωση του αέρα με «*πνιγέα*», δηλαδή «κλίβανο» ή «φούρνο»: *αὐτίκα γὰρ ἀήρ ἐστι τὴν ἰδέαν ὅλος / κατὰ πνιγέα μάλιστα* (στ. 1000-1001). Ο Αλέξης Σολομός προκρίνει την επικαιρική προσαρμογή μέσω ενός οικείου συνειρμού: «Μάθε, / υπάρχει αέρας εντός σχεδίου κι εκτός». Εδώ είναι σαφές πως αξιοποιεί κωμικά ο μεταφραστής την τότε (τέλη δεκαετίας '70) γνώριμη στο κοινό και ευρέως συζητούμενη οικοδομική φρενίτιδα, με το συνακόλουθο λεξιλόγιο. Πιστή, μολαταύτα, είναι κατόπιν η αναφορά στον τετραγωνισμό του κύκλου, η οποία παραπέμπει σε ένα περίφημο, τόσο στην αρχαιότητα όσο και σήμερα, γεωμετρικό πρόβλημα. Η έκφραση, λοιπόν, «*ὁ κύκλος γένηταί σοι τετράγωνος κἀν μέσῳ / ἀγορά*» (στ. 1005-1006) μεταγράφεται ως εξής: «Κι αφού τον κύκλο τον τετραγωνίσω, / βάζω στη μέση μια πλατεία, κι εκεί / τοποθετώ την αγορά». Αμέσως μετά, η περιγραφή της ρυμοτομίας που εισηγείται ο Μέτων, «*ὥσπερ δ' ἀστέρος / αὐτοῦ κυκλοτεροῦς ὄντος ὀρθαὶ πανταχῇ / ἀκτῖνες ἀπολάμπωσιν*» (στ. 1007-1009), αποδίδεται με μια ωραία ποιητική διατύπωση: «Οι δρόμοι / απ' την πλατεία όλοι ξεκινάνε / αστεροειδώς, και σαν ακτίνες μύριες / ξεχύνονται στα πέριξ».

Η αναφώνηση «*ἄνθρωπος Θαλῆς*» (στ. 1009), στην απόκριση του Πεισέταιρου, ερμηνεύεται αρκετά πιστά με την έκφραση: «Μα αυτός είναι ο όγδοος σοφός». Η προσαρμογή αυτή στοιχεί στο πνεύμα του αριστοφανικού κειμένου, καθώς η αναφορά στον Θαλή τον Μιλήσιο ανάγει συνειρμικά το κοινό στην ομάδα των Επτά Σοφών. Καθώς, δε, ορμά ο Πεισέταιρος για να εκδιώξει τον Μέτωνα, η διατύπωση του πρωτοτύπου «*ἴσθ' ὁτιὴ φιλῶ σ' ἐγώ, / κἀμοὶ πιθόμενος ὑπαποκίνει τῆς ὁδοῦ*» (στ. 1010-1011) μεταπλάθεται δημιουργικά ως εξής: «Σ' αγαπώ και σε λατρεύω, / γι' αυτό και στρίβε τώρα απ' την πλατεία και δίνε του / αστεροειδώς κι ακτινοειδώς!»[28] Υπενθυμίζουμε εδώ πως η προστακτική «*ὑπαποκίνει*», ως παράγγελμα εκδίωξης του Μέτωνος, υπάγεται στον κωμικό τρόπο της ειρωνείας, δεδομένου ότι το ρήμα *ὑπαποκινέω* σημαίνει «αποσύρομαι σιγά-σιγά, απομακρύνομαι κρυφά». Πρόκειται, άρα, για διατύπωση, η οποία –μέσω, ειδικότερα, του σχήματος της *ἀντιφράσεως*– αντιβαίνει κωμικά στην έννοια της βεβιασμένης φυγής.[29] Διαπιστώνεται, λοιπόν, ο μηχανισμός της μετατροπίας, καθώς επιλέγεται στη μετάφραση ο τρόπος, πάλι, της ειρωνείας, αλλά αυτήν τη φορά μέσω της γελαστικής μετάπλασης των πομπωδών επιστημονικών διατυπώσεων του Μέτωνος. Ας επισημάνουμε, τέλος, πως οι «*ἐν Λακεδαίμονι*» του πρωτοτύπου γίνονται «Μωραΐτες» στο μετάφρασμα, αλλαγή που μας απομακρύνει από την πολιτισμική υπόνοια της σπαρτιατικής *ξενηλασίας*, αλλ' όμως καθιστά οικειότερη τη διατύπωση στο νεοελληνικό κοινό.

Παράδειγμα 3 – Στ. 1088-1101 – Αντωδή (από τη Β΄ Παράβαση)

εὔδαιμον φῦλον πτηνῶν
οἰωνῶν, οἳ χειμῶνος μὲν
χλαίνας οὐκ ἀμπισχνοῦνται·
οὐδ' αὖ θερμὴ πνίγους ἡμᾶς
ἀκτὶς τηλαυγὴς θάλπει·
ἀλλ' ἀνθηρῶν λειμώνων
φύλλων ἐν κόλποις ἐνναίω,
ἡνίκ' ἂν ὁ θεσπέσιος ὀξὺ μέλος ἀχέτας
θάλπεσι μεσημβρινοῖς
ἡλιομανὴς βοᾷ.
χειμάζω δ' ἐν κοίλοις ἄντροις
νύμφαις οὐρείαις ξυμπαίζων·
ἠρινά τε βοσκόμεθα παρθένια
λευκότροφα μύρτα Χαρί-
των τε κηπεύματα.

Μετάφραση Αλέξη Σολομού:

Ευλογημένος ο λαός
των φτερωτών πουλιών.
Βαστάν στην άγρια χειμωνιά

[28] Η έκφραση «κι ακτινοειδώς» αποτελεί προσθήκη που απαντά στη μεταφραστική εκδοχή του 1999.
[29] Βλ. Dean Anderson (2000) (λήμματα «ἀντίφρασις» και «εἰρωνεία»).

με δίχως πανωφόρι
κι η κάψα δεν τα καίει ποτέ
στο ντάλα καλοκαίρι.
Σαν σκάει στον ήλιο ο τζίτζικας,
οι φυλλωσιές τα σκιάζουν,
και, σα φυσά ο βοριάς,
μες στις σπηλιές κουρνιάζουν,
εκεί που παίζουν οι ξωθιές
τ' αερικά του δάσους.
Κι όταν ξανά 'ρθει η άνοιξη,
ολόδροση η βοσκή μας,
στους νεραϊδότοπους
η κάτασπρη μυρτούλα.[30]

Πρόκειται για μία ποιητική μετάφραση, σε ιαμβικούς στίχους, η οποία, ομόλογα με το πρωτότυπο, αποδίδει την αντωδή ως λυρικό άσμα. Ως προς τη λυρική πνοή βρίσκεται κοντά στην εκδοχή του Βασίλη Ρώτα, ενώ σαφώς πιο πεζολογική είναι η μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου. Και βεβαίως η λυρική πνοή και η ποιητική υφή που χαρακτηρίζουν τα χορικά αυτά μέρη αξιοποιήθηκαν εύθετα στην παράσταση καθώς αυτά μελοποιήθηκαν κατά τον τρόπο του δημοτικού τραγουδιού – το συγκεκριμένο, σε σκοπό θρακιώτικο.[31] Παραθέτουμε, χαρακτηριστικά, ένα απόσπασμα από την κριτική του Λέανδρου Πολενάκη:[32]

> Η μουσική επιμέλεια με τα «δημοτικά» της Δόμνας Σαμίου ταίριαζε με τον ρυθμό της παράστασης, υπενθυμίζοντας το αγροτικό υπόβαθρο των έργων του Αριστοφάνη, και αυτό ήταν μια ουσιαστική κατάκτηση.

Η πολιτική ερμηνεία της κωμωδίας (από την «Πρεσβεία των θεών», στ. 1581-1590)

ΠΟΣΕΙΔΩΝ. *τὸν ἄνδρα χαίρειν οἱ θεοὶ κελεύομεν*
τρεῖς ὄντες ἡμεῖς. ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ. *ἀλλ' ἐπικνῶ τὸ σίλφιον.*
ΗΡΑΚΛΗΣ. *τὰ δὲ κρέα τοῦ ταῦτ' ἐστίν;* ΠΕΙ. *ὄρνιθές τινες*
ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις
ἔδοξαν ἀδικεῖν. ΗΡ. *εἶτα δῆτα σίλφιον*
ἐπικνῇς πρότερον αὐτοῖσιν; ΠΕΙ. *ὦ χαῖρ', Ἡράκλεις.*

[30] Έχω ενσωματώσει εδώ ορισμένες διορθώσεις, για ρυθμικούς προφανώς λόγους, οι οποίες έχουν γίνει με στυλό πάνω στο δακτυλόγραφο του 1979 και αντιστοιχούν στο κείμενο που μελοποιήθηκε από τη Δόμνα Σαμίου και ακούγεται στην παράσταση. Οι διορθώσεις αυτές απουσιάζουν από την εκδοχή του 1999. Το αρχικό κείμενο (από το σημείο όπου εντοπίζονται οι αλλαγές) έχει ως εξής: «Σαν σκάει στον ήλιο ο τζίτζικας, / τα σκιάζουν φυλλωσιές, / και, σα φυσομανά ο βοριάς, / κουρνιάζουν σε σπηλιές, / εκεί που παίζουν τ' αερικά / και του βουνού οι ξωθιές. / Κι όταν ξανά 'ρθει η άνοιξη, / ολόδροση η βοσκή μας, / μέσα στους νεραϊδότοπους / η κάτασπρη μυρτιά.»

[31] Όπως δηλώνεται και στο Τετράδιο Σκηνής, σελ. 70.

[32] Πολενάκης (11/08/1979).

τί ἐστι; ΠΟ. *πρεσβεύοντες ἡμεῖς ἥκομεν*
παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς.
ΠΕΙ. *ἔλαιον οὐκ ἔνεστιν ἐν τῇ ληκύθῳ.*
ΗΡ. *καὶ μὴν τά γ' ὀρνίθεια λιπάρ' εἶναι πρέπει.*

Μετάφραση Αλέξη Σολομού:

ΠΟΣΕΙΔΩΝ	Σε χαιρετάει των θεών, ω άνθρωπε, η τριμελής πρεσβεία.
ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ	Τρία κρεμμύδια...
ΗΡΑΚΛΗΣ	Τι κρέας είν' τούτο;
ΠΕΙ.	Εξτρεμιστές και τρομοκράτες, αναρχικά πουλιά, που καταδικάστηκαν σε φάγωμα.
ΗΡ.	Ρίχνεις το κρεμμύδι πριν τα τσιγαρίσεις;
ΠΕΙ.	Γεια σου, Ηρακλή καλοφαγά... Τι νέα;
ΠΟ.	Ήρθαμε δω να διαπραγματευτούμε εκ μέρους όλων των θεών τους όρους της ειρήνης.
ΠΕΙ.	Πού 'σαι; Φέρε το λάδι.
ΗΡ.	Μπόλικο λάδι θέλουν τα πουλιά.

Παρακάμπτοντας, χάριν συντομίας, τον σχολιασμό των λοιπών μεταφραστικών επινοιών του Σολομού στο χωρίο αυτό, θα σταθούμε εδώ ειδικώς στην απόδοση των στίχων 1583-1585, «Εξτρεμιστές και τρομοκράτες, / αναρχικά πουλιά, που / καταδικάστηκαν σε φάγωμα», η οποία εμφατικά επεκτείνει την αναφορά του πρωτοτύπου σε «πετούμενα που τα έχουν καταδικάσει, καθώς έκαναν στάση ενάντια στα δημοκρατικά πουλιά»:[33] *ὄρνιθές τινες / ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις / ἔδοξαν ἀδικεῖν*. Καθίσταται σαφές πως ο Αλέξης Σολομός ακολουθεί την ερμηνευτική εκείνη κατεύθυνση σύμφωνα με την οποία ο Πεισέταιρος στο τέλος μεταπίπτει σε τυραννικό ηγεμόνα, κατά τρόπο που σηματοδοτεί ακριβώς τον εκφυλισμό της επαναστατικής εξουσίας.[34] Η ερμηνεία του ίδιου του Σολομού πάνω στους *Όρνιθες* μας δίνεται στο βιβλίο του *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*, όπου συνδυάζει την πολιτική ανάγνωση του δράματος –ως κωμωδίας που σχολιάζει έμμεσα το ανέφικτο της Σικελικής εκστρατείας–[35] με την ανίχνευση αυτής ακριβώς της υπόμνησης των κινδύνων που εγκυμονεί η ανάρρηση στην εξουσία ενός ανεξέλεγκτου δημεγέρτη. Πρόκειται δε για μια υπόμνηση η οποία θα πρέπει, κατά τον Σολομό, να εκληφθεί γενικευτικά μάλλον και όχι ως ευθεία αναφορά στον Αλκιβιάδη:

> Αρχίζει, λοιπόν, να παίρνει σχήμα στη φαντασία του λαού ένα παλιό όνειρο: η φυγή στις αποικίες. Όχι όμως στις παλιές αποικίες της Ιωνίας, ούτε στα φτωχά ελληνικά νησιά, που μοιράστηκαν τόσες φορές με κλή-

[33] Παραφράζουμε εδώ την πιστή απόδοση του Θρασύβουλου Σταύρου.
[34] Βλ. ιδίως Konstan (1997).
[35] Υπενθυμίζουμε πως η Σικελική εκστρατεία είχε ξεκινήσει την προηγούμενη χρονιά από την παράσταση του έργου, δηλαδή το 415 π.Χ., και ήταν ακόμη άδηλη η έκβασή της όταν ανέβαιναν οι *Όρνιθες* στα Μεγάλα Διονύσια.

> ρο. Μα σε μια καινούργια, πλούσια χώρα, που θα μπορέσει να θρέψει πολλές οικογένειες και να φορτώσει για τη μητρόπολη άφθονα αγαθά. Η χώρα τούτη είναι η Σικελία. Απ' τις μέρες ακόμα και του Περικλή, οι Αθηναίοι την έβλεπαν σα μια γη της επαγγελίας –ήταν πάντα ένας μαγνήτης για τους πρόθυμους μετανάστες και τους πολιτικούς τυχοδιώκτες. Τώρα, στην αβέβαιη τούτη ανάπαυλα της πολεμικής συμφοράς, το αρχαίο όνειρο γίνεται πιο βασανιστικό παρά ποτέ. Το πάρσιμο του μεγάλου νησιού θα χώριζε μεμιάς τις δωρικές αποικίες απ' τη δωρική Ελλάδα και θα 'κλεινε έτσι την Πελοπόννησο απ' όλες τις μεριές. Κι όχι μονάχα αυτό. Η Σικελία θα 'ταν ένα γεφύρι, για να περάσει η Αθήνα και πιο πέρα – στην Ιταλία απ' τη μια, στην Καρχηδόνα απ' την άλλη, κι από κει πια ανεμπόδιστα για τις στήλες του Ηρακλή...
>
> Η ιδέα ρίχνεται στη συνέλευση με φρέσκια ορμή απ' τον Αλκιβιάδη.[36]

Στη συνέχεια, δε, σημειώνει ο Σολομός:

> Όπως όλες οι επαναστάσεις καταλήγουν αργά ή γρήγορα στην προσωπική δικτατορία ενός Κρόμγουελ ή Ροβεσπιέρου, έτσι κι η επανάσταση των πουλιών ενάντια στους θεούς δημιούργησε, όπως βλέπουμε, έναν καινούργιο θεό. Κι η βασιλεία, π' ονειρεύονταν τα πουλιά να ξαναβρούν, πραγματοποιείται σα βασιλεία ενός ατόμου επάνω τους.[37]

Καταλήγει, δε, με μια συνολική αποτίμηση:

> Κι επειδή η Σικελία αποτελούσε στο βάθος μιαν ουτοπία, γι' αυτό έγραψε κι εκείνος ένα έργο ουτοπικό. Δίχως να μπορεί να φανταστεί το μέγεθος της σικελιώτικης συμφοράς, ποτέ δεν θα 'χε πιστέψει στην επιτυχία της εκστρατείας. «Πιο εύκολο είναι να χτίσουμε μια πολιτεία στα σύννεφα» –φαίνεται να λέει στους πατριώτες του– «παρά να πετύχουμε το τρελό αυτό σχέδιο». Τούτο είναι όλο κι όλο το πολιτικό μήνυμα του έργου. Από κει και πέρα, η κωμωδία γίνεται ανεξάρτητη απ' τα γεγονότα και προχωράει στο δρόμο της σαν έργο τέχνης.[38]

Με την εύστοχη αυτή θεωρητική απόφανση του Αλέξη Σολομού ολοκληρώνουμε και εμείς την παρουσίαση της μετάφρασής του των *Ορνίθων*, επισημαίνοντας εμφατικά το γεγονός ότι πρόκειται για μια πεπαιδευμένη απόδοση του έργου στα νέα ελληνικά, η οποία με ευφυή και θεατρικά δραστικό τρόπο μεταπλάθει και αναδημιουργεί την αριστοφανική ποίηση, δίχως να παρασύρεται σε καθ' υπερβολήν επικαιρικές προσαρμογές και σε εντυπωσιοθηρικά τεχνάσματα. Τουναντίον, επιδιώκει να διατηρήσει, κατά το δυνατόν, την αυτοτέλεια και ζωτικότητα της πρωτότυπης κωμωδίας, η οποία, ακριβώς, «ανεξάρτητη απ' τα γεγονότα ... προχωράει στο δρόμο της σαν έργο τέχνης».

---

[36] Σολομός (2009) 221-222.

[37] Σολομός (2009) 239.

[38] Σολομός (2009) 245.

Βιβλιογραφία

Dean Anderson, R. (2000), *Glossary of Greek Rhetorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven.

Διαμαντάκου, Κ. (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Αθήνα.

Dunbar, N. (1995), *Aristophanes: Birds*, Oxford.

Κελάνδριας, Π. (2023), *Η πράξη της Μετάφρασης. Στάδια, διαδικασίες και στρατηγικές*, Αθήνα [Στο διαδίκτυο, «Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις»: http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-121 (τελ. επίσκεψη, 2/7/2024].

Konstan, D. (1997), «The Greek Polis and its Negations. Versions of Utopia in Aristophanes' *Birds*», G. Dobrov (ed.) (1997), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill, 3-22.

Μαρίνης, Α. (υπό έκδοση), «Η *Ορέστεια* του Αλέξη Σολομού στην Αμερική. Σκηνική προσέγγιση και ιδεολογικό υπόβαθρο», Κ. Γεωργακάκη & Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Αλέξης Σολομός. Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος*, Αθήνα.

Munday, J., Ramos Pinto, S. & J. Blakesley (2022[5]), *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London & New York.

Ρώτας, Β. (1996 [1960]), *Αριστοφάνης, Όρνιθες*, Αθήνα.

Σηφάκης, Γ. Μ. (1985), *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα.

Σολομός, Α. (1980), *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνια*, Αθήνα.

Σολομός, Α. (2009 [1961]), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα.

Σταύρου, Θ. (1967), *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα.

Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London & New York..

Venuti, L. (2000), «Translation, Community, Utopia», L. Venuti (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*, London & New York, 467-488.

Wilson, N.G. (2007), *Aristophanis fabulae*, τόμοι I-II, Oxford.

Κριτικές θεάτρου

Γεωργουσόπουλος, Κ. (16/8/1999), «Το άγχος της επίδρασης», εφημ. *Τα Νέα*.

Πολενάκης, Λ. (11/8/1979), «Αριστοφάνη *Όρνιθες*. Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία Αλ. Σολομός», εφημ. *Η Αυγή*.

Σαρηγιάννης, Γ. Δ. Κ. (9/8/1999), «Φτερά και πούπουλα», εφημ. *Τα Νέα*.

Σώκου, Ρ. (9/8/1999), «Μια παράσταση που θα μείνει στην ιστορία...», εφημ. *Απογευματινή*.

Τσατσούλης, Δ. (9/10/1999), «Ο Αριστοφάνης, ως επιθεώρηση», εφημ. *Ημερησία*.

Η διπλή επίσκεψη του Αλέξη Σολομού στις αριστοφανικές *Εκκλησιάζουσες* (1956/1981) και η δική του (αδημοσίευτη) μεταφραστική προσέγγιση*

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΕΝ

Ήδη ο τίτλος εμπεριέχει μια παραπλάνηση –ποσοτικής φύσεως– που ασφαλώς φανερώνει και μια καλλιτεχνική εμμονή του κορυφαίου σκηνοθέτη, ένα ελάχιστο μέρος της δράσης του οποίου θα εξετάσουμε εδώ. Η παραπλάνηση έγκειται στο γεγονός πως οι 'επισκέψεις' του Αλέξη Σολομού στις *Εκκλησιάζουσες* δεν ήταν δύο αλλά τρεις. Εδώ θα εξετάσουμε τη δεύτερη και την τρίτη του – επιλέγοντας να περιοριστούμε επί ελληνικού και κυρίως αμιγώς επαγγελματικού εδάφους. Ακόμη μεγαλύτερος ο περιορισμός, καθώς θ' αποπειραθούμε να κατανοήσουμε τι του δημιούργησε την ανάγκη πρόκλησης μιας δικής του μετάφρασης προορισμένης για την τρίτη και τελευταία του επαφή με το έργο.

Αποτελεί τόπο κοινό να πούμε πως στον Αλέξη Σολομό το ελληνικό θέατρο οφείλει την επανασύσταση του Αριστοφάνη.[1] Ο Σολομός αντιλαμβανόταν ολόκληρη τη θεατρική πράξη ως ένα παιχνίδι. Ειδικότερα δε στον Αριστοφάνη απολάμβανε πως στις κωμωδίες του ο ποιητής «παίζει μ' αφάνταστο κέφι κι εξυπνάδα· παίζει με ανθρώπους και ιδέες· παίζει με τον πόλεμο και την ειρήνη· [...] παίζει με τη φιλοσοφία του Σωκράτη· παίζει με τις ιδιαίτερες σχέσεις των συζύγων· παίζει με τους πολιτικούς αρχηγούς. [...] Και το παιχνίδι του το παρουσιάζει με την πιο ευγενική μορφή της σάτυρας [sic]: την παρωδία»,[2] «το πιο τέλειο δραματικό εργαλείο του Αριστοφάνη»,[3] σημειώνει ο ίδιος. Επέμενε πως «εκείνο που πρέπει ν' αναβιώσει [στην αττική

* Θερμές ευχαριστίες και από αυτή τη θέση στην καθηγήτρια Καίτη Διαμαντάκου για τη μοναδική ευκαιρία, την πολύτιμη έμπνευση, τη σοφή καθοδήγηση και την αφειδώλευτη γενναιοδωρία. Ευχαριστώ επίσης την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α., για την παραχώρηση της αδημοσίευτης μετάφρασης των *Εκκλησιαζουσών* από το αρχείο Αλέξη Σολομού και την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης μίας σελίδας από το δακτυλόγραφο.

[1] Γεωργουσόπουλος (2003) 121: «Η θεατρική Ελλάδα τού οφείλει την επανανακάλυψη και την καθιέρωση, ως μείζονος ποιητή του θεάτρου και δημοφιλέστατου συγγραφέα, του Αριστοφάνη. Ο συκοφαντημένος, αποσυνάγωγος μέγας σατιρικός, πολιτικός και λυρικός κωμικός της αρχαιότητας βρήκε στον Αλ. Σολομό τον μελετητή του και τον πρώτο ευφάνταστο, λειτουργικό και παραγωγικό σκηνοθέτη του. Όπως και ο Δ. Ροντήρης για την τραγωδία, έτσι και ο Αλ. Σολομός, πρώτος έλυσε θεμελιώδη προβλήματα του αριστοφανικού δαιμονίου εν υπαίθρω. Κωδικοποίησε πρώτος τις στρατηγικές του κωμικού Αριστοφάνη και τις αναλόγισε με τις σύγχρονες, από τη γαλλική φάρσα έως τις μαύρες κωμωδίες του Ανούιγ και από τα καρναβαλικά δρώμενα έως τα νούμερα του μιούζικ χωλ και από τα γκαγκς του βωβού κινηματογράφου στις ελληνικές φαρσοκωμωδίες. Με πάγιο επιτελείο συνεργατών [...] μας εισηγήθηκε έναν σεμνό μεν [...] Αριστοφάνη, αλλά αρκούντως και καιρίως πολιτικό και χαρίεντα. Ο τρόπος δε, με τον οποίο ο Αλ. Σολομός έλυσε πρακτικά σκηνικά το πρόβλημα της Παράβασης δεν ξεπεράστηκε έκτοτε ποτέ και από κανέναν».

[2] Σολομός (14/7/1956).

[3] Σολομός (2009[3]) 10.

κωμωδία] δεν είναι η μορφή αλλά το περιεχόμενο, δεν είναι το γράμμα αλλά το πνεύμα, δεν είναι η εικόνα αλλά ο άνθρωπος».[4]

Όλος αυτός ο δημιουργικός ενθουσιασμός φαντάζει πιο αποκαλυπτικός, αν συγκριθεί με την κατάσταση στην οποία ο Σολομός είχε παραλάβει τον Αριστοφάνη.[5] Ο 20ός αι. βρίσκει τον Αττικό κωμωδιογράφο αρκούντως βωμολοχικό, προκλητικό σε λεκτικό και οπτικό επίπεδο, που σπάει τα σεξουαλικά ταμπού. Οι αριστοφανικές παραστάσεις που ανθούσαν ήταν είτε «ακατάλληλες διά τας κυρίας και δεσποινίδας» είτε στα χέρια «μιμητών» και «μεταμορφωτών» (ηθοποιών, δηλαδή, με έφεση στην παρενδυσία και την εμπορευματοποίηση του ερμαφροδιτισμού), επίσης απευθυνόμενες σε αμιγώς ανδρικό κοινό· οι παραστάσεις αυτές ασφαλώς ελάχιστο «αίσθημα ευθύνης απέναντι στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα» είχαν.[6] Με τις κακοποιητικές αυτές αντιφεμινιστικές παραστάσεις και τον ποιητή εξορισμένο από τον επίσημο θεατρικό κανόνα φτάνουμε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 – και ενώ έχουν προηγηθεί στη δεκαετία του 1930 οι σημαντικές μαθητικές και ημι-επαγγελματικές παραστάσεις εκκολαπτόμενου «λαϊκού εξπρεσιονισμού» του Κάρολου Κουν, στο Κολλέγιο Αθηνών και στη Λαϊκή Σκηνή, αντίστοιχα.[7]

Παρθενική σκηνική επαφή του Σολομού με τις *Εκκλησιάζουσες* αποτελεί το ανέβασμά τους σε σπουδαστική παράσταση με μαθητές της Βασιλικής Ακαδημίας Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου το 1946.[8] Εκεί ο Σολομός σκηνοθετεί για πρώτη φορά Αριστοφάνη – εμπειρία που μέλλεται ν' αποδειχτεί καθοριστική στη μετέπειτα επαγγελματική του πορεία. Η συγκεκριμένη περιπέτεια φαίνεται πως τον γέμισε ικανοποίηση, καθώς κατάφερε να συγκεντρώσει στη σκηνοθετική ειδικότητα «τ' αλλοπρόσαλλα ενδιαφέροντά [τ]ου γύρω απ' το θέατρο».[9] Η παράσταση εκείνη, που έτυχε εγκωμιαστικών σχολίων, χρησιμοποιούσε τη «χαριτωμένη βικτωριανή μετάφραση» του φιλόλογου Benjamin Bickley Rogers.[10]

Στη δεύτερη απόπειρα –για το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας αυτή τη φορά–[11] η μετάφραση ανατίθεται στον φιλόλογο και ποιητή Θρασύβουλο Σταύρου, ο οποίος στη διάρκεια της ζωής του κατάφερε να μεταφράσει μεταξύ άλλων όλα τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη. Σκηνο-

[4] Σολομός (14/7/1956).

[5] Βλ. το υποκεφάλαιο 3.6. «Ο "ακατάλληλος" θεατρικός Αριστοφάνης πριν από και μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο» στο Διαμαντάκου (2021) 359-370.

[6] Διαμαντάκου (2021) 365.

[7] Για τη θεατρική και εκπαιδευτική πρωτοπορία που γεννάται και αναπτύσσεται στο πλαίσιο του Κολλεγίου Αθηνών βλ. αναλυτικά Διαμαντάκου (2021) 159-230.

[8] Ενδεικτικά της αισθητικής που ακολούθησε στην παράσταση είναι τα τρία σκηνογραφικά σχέδια που φιλοτέχνησε ο ίδιος. Βλ. Σταματογιαννάκη (2018) 25.

[9] Σολομός (1980) 38: «Η ικανοποίηση που μου 'δωσαν οι δυο αυτές παραστάσεις... στάθηκε για μένα αποφασιστική. Μου τόνωσε την παλιά μου επιθυμία να συγκεντρώσω στη σκηνοθετική ειδικότητα τ' αλλοπρόσαλλα ενδιαφέροντά μου γύρω απ' το θέατρο. Γιατί για πρώτη φορά είχα νιώσει επιτέλους τη χαρά που δίνει το στήσιμο μιας παράστασης – απ' τη γενική της φόρμα ίσαμε την πιο μικρή της λεπτομέρεια, απ' την πρώτη ανάγνωση ως τη στερνή αυλαία».

[10] Σολομός (1980) 34: «Ομολογώ πως το σημαντικότερο γεφύρι στην επικοινωνία του Αριστοφάνη με τους Εγγλέζους στάθηκε η σωστή μετάφραση. Γιατί ο Rogers, μολονότι φιλόλογος, δεν πήρε για πρότυπο καθώς οι σχολαστικοί του συνάδελφοι τη βικτωριανή ποίηση, μα τις οπερέτες των Γκίλμπερτ και Σάλλιβαν και το λοντρέζικο μιούζικ χωλ του 1900, με τα ζωηρά τραγούδια και τα λαϊκά του χωρατά – κάτι ανάλογο μ' αυτό που 'χαν επιχειρήσει σ' εμάς ο Δημητρακόπουλος κι ο Σουρής».

[11] Η ένταξη του κωμικού ποιητή στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου είχε επιτευχθεί μόλις το 1951, ενώ στο αρχαίο θέατρο Επιδαύρου ο Αριστοφάνης θα ταξίδευε έξι χρόνια αργότερα (1957), με τη *Λυσιστράτη* σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και με επανάληψη των *Εκκλησιαζουσών*, που είχαν ανέβει την προηγούμενη χρονιά (βλ. παρακάτω).

γράφος και ενδυματολόγος ο Γιώργος Βακαλό, συνθέτης ο Μάνος Χατζιδάκις και πρωταγωνίστρια η Μαίρη Αρώνη.[12] Η παράσταση ανεβαίνει πρώτη φορά στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού τον Ιούλιο 1956 – δέκα χρόνια, δηλαδή, μετά το πρώτο εγχείρημα στο Ηνωμένο Βασίλειο.

Στην παράσταση αυτή ο Σολομός, θέλοντας σαφώς ν' αποφύγει τη θλιβερή ανάμνηση των προηγούμενων ελληνικών ανεβασμάτων[13] και με σύμμαχό του τον Γενικό Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Αιμίλιο Χουρμούζιο, αποφεύγει κάθε βωμολοχία. Έχει διαπιστώσει αυτό που τέσσερα χρόνια αργότερα θ' αποτυπώσει σ' ένα βιβλίο που συνοψίζει τη θεωρητική του αντίληψη πάνω στον Αριστοφάνη, το περίφημο *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*. Εκεί αναγνωρίζει την ελευθεροστομία ως μία από τις αιτίες που ο κωμικός ποιητής δεν πολιτογραφήθηκε στο ζωντανό δραματολόγιο[14] – γεγονός το οποίο ασφαλώς ανέτρεψε ο ίδιος αναζητώντας αλλού το κωμικό στοιχείο.

Αρνούμενος οποιοδήποτε μουσειακό στοιχείο,[15] παρέπεμψε ευθέως σε «σύγχρονο πανηγύρι, λαϊκό, με γκαμήλες και γαϊδουράκια [...] [χωρίς ωστόσο να απουσιάζει] μια ατυχής και εντελώς εξωτερική απομίμηση των ανάλογων σκετς της σύγχρονης μεν αλλά δυστυχώς παρακμασμένης και άγουστης ελληνικής μας επιθεώρησης»,[16] όπως σημειώνει κριτικός της εποχής. Ο σκηνοθέτης έχει εξ αρχής καταστήσει σαφή την πρόθεσή του «ν' ανεβάσει το έργο σε τρόπο που να το νιώσει και να το χαρεί ο σημερινός θεατής, μακριά από στείρες και μάταιες αναπαραστάσεις και "πιστότητα" που δε θα ημπορούσαν να συγκρατήσουν το σύγχρονο κοινό»,[17] προσθέτει άλλος σχολιαστής. Και συμπληρώνει πως «στην προσπάθειά του αυτή τον βοήθησεν ο μεταφραστής που έδωσε μια μετάφραση με ορισμένες αλλαγές στο κείμενο για σκηνικούς λόγους, με απάλειψη των καθαρά επικαιρικών στοιχείων και υπαινιγμών, που δε θα ήσαν κατανοητά σήμερα, καθώς και με τον εξοβελισμό των πολύ τολμηρών εκφράσεων, που δεν είναι ανεκτές στη σημερινή θεατρική αντίληψη».[18]

Το μεταπολεμικό κοινό των *Εκκλησιαζουσών* αποτελείται πλέον και από γυναίκες, και η παράσταση στο Ηρώδειο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «μια διερευνητική "πρόβα τζενεράλε" για το τι μπορεί και μέλλει γενέσθαι με το Φεστιβάλ Επιδαύρου και τον [...] Αριστοφά-

[12] Η δημοφιλής πρωταγωνίστρια θυμάται για τη συνεργασία της με τον Σολομό: «Στην Επίδαυρο ο Αριστοφάνης ήταν ένα τόλμημα –φοβερό τόλμημα– και έπρεπε να το δικαιώσουμε με κάθε τρόπο. Ευτυχώς το δικαιώσαμε. Και θυμάμαι ότι ήταν όλη η κυβέρνηση τότε: ήταν ο Καραμανλής, όλοι οι υπουργοί, ήταν εκατόν ογδόντα αντιπρόσωποι από το Ινστιτούτο Θεάτρου και είχαν ανέβει μετά στη σκηνή που είχε στήσει ο Βακαλό, [ό]που ήμαστε εμείς οι ηθοποιοί, και μας φιλούσαν. Ήταν ένα πραγματικά συγκινητικότατο βράδυ: ο κόσμος είχε κατέβει κάτω από τις κερκίδες και φώναζε. Ήταν πραγματικά μια θριαμβευτική βραδιά – και φυσικά και μια δικαίωση. Και τότε μου είπε ο Χουρμούζιος, "Δικαίωσες το τόλμημα". Λέω, "Κι εγώ κι ο Σολομός μαζί", γιατί ήταν μια μεγάλη επιτυχία του Σολομού». Στο Μπουντούρης (20/12/1978).

[13] Λέει ο ίδιος ο Σολομός: «Ας μην ξεχνάμε πως τα χρόνια που ξεκίνησα την αναβίωσή του ο Αριστοφάνης ήταν ακόμη καταδικασμένος στην αφάνεια. "Βωμολόχος", έλεγαν τα διοικητικά συμβούλια· "ξεπερασμένος", οι θεατρολόγοι· "αντιεμπορικός", οι θιασάρχες, και άλλα τέτοια. Έτσι ο αντιαριστοφανισμός, που είχε αρχίσει στον τόπο μας από τους Βαλκανικούς Πολέμους, βάσταξε ώσπου να τελειώσει ο Πόλεμος της Κορέας – μισό αιώνα, δηλαδή, παρά τρεις ενιαυτούς». Στο Μπουντούρης (20/12/1978).

[14] Σολομός (2009[3]) 13: «[Ο Αριστοφάνης] δεν έχει πλούσια θεατρική ιστορία. Οι λόγοι που τον εμπόδισαν πάντα να πολιτογραφηθεί στο ζωντανό δραματολόγιο ήταν ιδιαίτερα δύο: ο πρώτος, η "ελευθεροστομία" του, ο δεύτερος, η "ξεπερασμένη του επικαιρότητα"».

[15] Σολομός (14/7/1956).

[16] Σκουλούδης (21/7/1956).

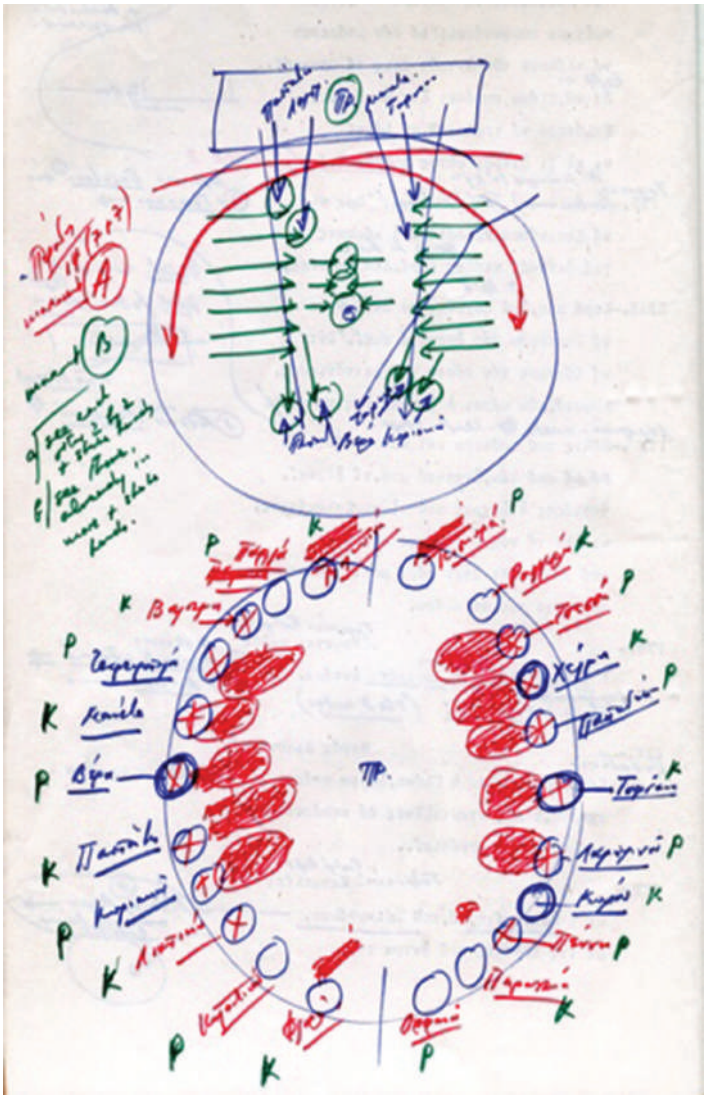
[17] Χριστοφίδης (31/7/1956).

[18] Χριστοφίδης (31/7/1956).

νη»[19], επισημαίνει η Καίτη Διαμαντάκου. Η εκσυγχρονισμένη αυτή σκηνική ανάγνωση έτυχε ευρείας αποδοχής[20] και καθιέρωσε τον Σολομό ως έναν τουλάχιστον ικανό αριστοφανικό σκηνοθέτη που μπορούσε πλέον να πάρει το πράσινο φως για το αργολικό θέατρο.

Η τρίτη του απόπειρα με τις *Εκκλησιάζουσες* θα συμβεί είκοσι πέντε χρόνια αργότερα, όταν θα επανέλθει σε αυτές πάλι με το Εθνικό Θέατρο, τον Αύγουστο του 1981, στο αρχαίο θέατρο Επιδαύρου αυτή τη φορά – με την ίδια ακριβώς τριανδρία του προηγούμενου ανεβάσματος στους βασικούς συντελεστές: Σολομό, Βακαλό, Χατζιδάκι. Στον ρόλο της Πραξαγόρας και πάλι η Μαίρη Αρώνη. Καθοριστική (;) αλλαγή: ο μεταφραστής, με τον Αλέξη Σολομό ως Α. Ροσόλυμο να παίρνει το 1981 τη θέση του Θρασύβουλου Σταύρου του 1956.

Όσα εδώ καταγράφονται και σχολιάζονται βασίστηκαν στη μελέτη και τη σύγκριση του αρχαίου πρωτότυπου, της εκδομένης μετάφρασης του έργου από τον Θρασύβουλο



Σκίτσο του Αλέξη Σολομού από το τετράδιο σκηνοθεσίας (1981). Αρχείο Αλέξη Σολομού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αρχείο Παραστατικών Τεχνών ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

[19] Διαμαντάκου (2021) 439.

[20] Για την πρόσληψη του αριστοφανικού του εγχειρήματος δηλώνει ο ίδιος: «Και, ενώ το γέλιο τράνταζε το θέατρο από τα θεμέλια του και οι θεατές χάρη στ' ανθρώπινα μηνύματα και στο ποιητικό φτερούγισμα της κωμωδίας γύριζαν στα σπίτια τους σοφότεροι, υπήρχε και η μειοψηφία των ορθοφρονούντων που –ξέροντας τάχα τον Αριστοφάνη καλύτερα από τους αδαείς εμάς– διατείνονταν πως τα έργα του πρέπει μονάχα να διαβάζονται και όχι να παίζονται – τουλάχιστον έτσι ανορθόδοξα. Κατηγορούσαν την ξέφρενη κωμική όρχηση, γιατί ο *κόρδαξ* τούς θύμιζε χασάπικο, ψέγανε τα ολοζώντανα τραγούδια του Χατζιδάκι γιατί μοιάζανε με ρεμπέτικα, κατακρίνανε τα κοστούμια του Βακαλό γιατί δεν ήταν οι καθιερωμένοι στη θεατρική ρουτίνα χιτώνες, μα τα βρακιά και οι σκούφοι που φόραγαν οι αρχαίοι κωμικοί. Τέλος, έριχναν τους ογκόλιθους της αγανάκτησής τους πάνω σ' εμένα που μεταμόρφωσα την κλασική κωμωδία σε επιθεώρηση, οπερέτα, τσίρκο, γουέστερν και καρνάβαλο της αποκριάς. Οι παραστάσεις μας χρησιμοποιήσαν, όπως θα καταλάβατε, στοιχεία από τη νεοελληνική λαογραφία, τον Καραγκιόζη, το τσίρκο, τα αποκριάτικα έθιμα, την επιθεώρηση – στο μέτρο πάντα (αυτό είναι σημαντικό) που τα δεχόταν ο οργανισμός του Αριστοφάνη. Επίσης σύγχρονη μουσική και οπτική πολυχρωμία εναρμονισμένη με τον επιδαύριο χώρο. Έτσι, οι παραστάσεις αυτές κατάφεραν να ξεπλύνουν με τον ενθουσιασμό και το γέλιο του κοινού τις ρετσινιές του ξεπερασμένου, του βωμολόχου και φυσικά του αντιεμπορικού». Στο Μπουντούρης, Β. (20/12/1978).

Σταύρου,[21] τριών δακτυλόγραφων εκδοχών της μετάφρασης του Αλέξη Σολομού, που έχουμε την τύχη να διαθέτουμε, και της μαγνητοσκοπημένης παράστασης του 1981.[22] Όλα αυτά μάς οδηγούν σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα σε σχέση με την περιπέτεια ενός σκηνοθέτη που αναλαμβάνει παράλληλα ρόλο μεταφραστή. Το πρώτο δακτυλόγραφο φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου και αποτελεί το εργαλείο του Οδηγού Σκηνής. Το δεύτερο είναι το κείμενο των δοκιμών που χρησιμοποιούσε η ηθοποιός Όλγα Τουρνάκη[23] η οποία συμμετείχε στην εν λόγω παραγωγή στον ρόλο της Κηρύκαινας και στον Χορό. Τρίτη δακτυλόγραφη εκδοχή της μετάφρασης και βασικότερη πηγή της μελέτης μας αποτελεί το τετράδιο σκηνοθεσίας του ίδιου του Σολομού, το οποίο φυλάσσεται στο Ε.Λ.Ι.Α. γεμάτο ιδιόχειρες σημειώσεις –ακόμη και σκίτσα [βλ. Εικόνα]– του σκηνοθέτη που αφορούν στην κίνηση των ηθοποιών, σε κειμενικές μεταβολές που προέκυψαν κατά τις δοκιμές, αλλά και σε σκέψεις του πάνω στο έργο, γραμμένες στην αγγλική γλώσσα.

Η μετάφραση του Σταύρου το 1956 επιτυγχάνει ασφαλώς «μια αναγκαία λεκτική εξισορρόπηση της βωμολοχικής γλώσσας του αρχαίου κωμικού και της [επικρατούσας] λογοκριτικής σεμνοτυφίας»·[24] αποτελεί δε συγχρόνως ίσως τη «φιλολογικότερη και [...] σεμνότερη απόδοση»[25] των κωμωδιών του Αριστοφάνη. Εντούτοις ούτε αυτή μπορεί να εκληφθεί ως απολύτως πιστή στο αρχαίο κείμενο εργασία – εξ ου και ο ίδιος ο Σταύρου την επιγράφει ως «ελεύθερη απόδοση». Ωστόσο ακόμη και πάνω και σε αυτή την «ελεύθερη απόδοση» ο Σολομός, για τις ανάγκες της σκηνικής της πραγμάτωσης, επεμβαίνει αποφασιστικά[26] αφαιρώντας ακόμη και τις όποιες υπόνοιες βωμολοχίας, επιφέροντας συντομεύσεις, αφαιρέσεις ονομάτων, ηθών και εθίμων, αναπτύσσοντας άλλα χωρία, προσθέτοντας ως και αναφορές στη γερμανική Κατοχή – κάνοντας έτσι έναν υπερευαίσθητο κριτικό σχολιαστή της εποχής να φρίττει, χαρακτηρίζοντας το έργο αγνώριστο στην παράσταση.[27]

Ήδη αυτή η εργασία του Σολομού πάνω στη μετάφραση κάποιου άλλου δημιουργού είναι διαφωτιστική για τις προθέσεις και την αισθητική που έχει ανάγκη ως σκηνοθέτης προκειμένου να προτείνει μια παράσταση ευπρόσληπτη από τον σύγχρονό του θεατή. Αντιλαμβάνεται κάποιος πως ως προς τις προθέσεις του ο δημιουργός δεν απέχει καθόλου παρασάγγας όταν

[21] Βλ. «Εκκλησιάζουσες» στο Αριστοφάνης (1996[7]) 563-617.

[22] Χονδρογιάννης (χ.χ.)

[23] Όλγα Τουρνάκη (1933-2022), ηθοποιός και απόφοιτη της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, ταύτισε το μεγαλύτερο μέρος της επαγγελματικής της πορείας με παραστάσεις του Εθνικού – και πιο συγκεκριμένα με παραστάσεις αρχαίου δράματος.

[24] Ανδριανού (2003) 143.

[25] Καραγεωργίου (2008) 836.

[26] Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος δήλωνε αργότερα –πιθανότατα ειλικρινώς για τον ίδιο και τον τρόπο αντίληψής του περί «αλλοίωσης στο κείμενο» αλλά σίγουρα παραπλανητικά για τον αναγνώστη/θεατή εάν δεν έχει γνώση του υπο-κείμενου μεταφρασμένου κειμένου και του υπερ-κείμενου σκηνικού κειμένου: «Όταν αρχίσαμε το 1956 την αναβίωση του Αριστοφάνη, πολλοί θεατές είχαν απορήσει, είχαν μείνει έκπληκτοι με το πάντα επίκαιρο και ζωντανό πνεύμα του – σε σημείο που μερικοί ερχόντουσαν και μας συγχαίρονταν για τις πετυχημένες διασκευές των έργων, ενώ δεν είχε γίνει η παραμικρή αλλοίωση στο κείμενο, και ήτανε κατά λέξη όλες οι μεταφράσεις του Θρασύβουλου Σταύρου. Ο Αριστοφάνης καθήλωνε τις χιλιάδες των θεατών της Επιδαύρου με δικά του χωρατά και δικά του μηνύματα. Ήταν αυτάρκης. Και είναι αυτάρκης. Δε μας έχει ανάγκη». Στο Μπουντούρης (20/12/1978).

[27] Γιοφύλλης (25/7/1956). Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως ο εν λόγω αρθρογράφος είχε προσωπική εμπλοκή με τη συγκεκριμένη παραγωγή, καθώς με την ανακοίνωση αυτής της παράστασης ο ίδιος πρότεινε να χρησιμοποιηθεί η δική του υπάρχουσα και εκδομένη μετάφραση – πρόταση η οποία απορρίφθηκε από τον Οργανισμό του Εθνικού Θεάτρου. Σχετικά με το γεγονός, βλ. Γιοφύλλης, (14/7/1956).

αναλαμβάνει είκοσι πέντε χρόνια μετά να δημιουργήσει εξ αρχής και μόνος του ένα νέο κείμενο, βασισμένο στη δική του μεταφραστική προσέγγιση των *Εκκλησιαζουσών*.

Είναι γνωστή η τακτική του σκηνοθέτη να επιλέγει να μεταφράζει ο ίδιος τα κείμενα που ανελάμβανε σκηνοθετικά – μια συνήθεια που ξεκίνησε ήδη από το 1950, σε μια από τις πρώτες του σκηνοθεσίες στην Ελλάδα. Μετέφραζε συχνά με ψευδώνυμο: άλλοτε ως Γιάννης Ζωίδης,[28] άλλοτε ως Αλέξανδρος Φούρκας,[29] ως Νάτα Κοκκόλη,[30] ως Γιάννης Σολωμός,[31] ως Κατερίνα Κασσαβέτη[32]και συνηθέστερα από ένα σημείο κι ύστερα ως Α. Ροσόλυμος, επώνυμο που πήρε από τη γιαγιά του, Νίνα Ροσολύμου. Πρόκειται για ένα φαινόμενο σύνηθες στη θεατρική πραγματικότητα: άνθρωποι πρακτικοί του θεάτρου να καταγίνονται με τη μετάφραση και τη δραματουργία των έργων που αναλαμβάνουν να σκηνοθετήσουν ή να ερμηνεύσουν. Παρόμοια παραδείγματα δεν σπανίζουν: Μίνως Βολανάκης, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Κώστας Τσιάνος – για ν' αναφέρω ενδεικτικά σκηνοθέτες που ενεπλάκησαν με τον Αριστοφάνη. Για τον καλλιτέχνη που μας αφορά δεν ήταν η πρώτη φορά που μετέφραζε ο ίδιος αριστοφανική κωμωδία, καθώς δέκα χρόνια πριν, το 1971, είχε μεταφράσει τις *Θεσμοφοριάζουσες* και το 1979 τους *Όρνιθες*: το πρώτο έργο ανέβηκε από το Προσκήνιο –ιδιωτικό θεατρικό οργανισμό που είχε ιδρύσει ο ίδιος ο Σολομός– και το δεύτερο από το Εθνικό Θέατρο στο αρχαίο θέατρο Επιδαύρου. Και στις τρεις περιπτώσεις των αριστοφανικών του μεταφράσεων είχαν προηγηθεί σκηνοθεσίες των ίδιων έργων από τον ίδιο σε μεταφράσεις άλλων: *Εκκλησιάζουσες* του Rogers και του Σταύρου [βλ. παραπάνω], *Θεσμοφοριάζουσες* του Σταύρου (1958) και *Όρνιθες* του William Arrowsmith (1966).[33]

*

Αποπειρώμενοι μια κατηγοριοποίηση των αλλαγών που ο σκηνοθέτης μεταφραστής επιφέρει στο νέο μετάφρασμα έναντι του παλαιότερου του Σταύρου, θα μπορούσαμε εύκολα να επισημάνουμε τις εξής:

α. Μέριμνά του είναι η συντόμευση του κειμένου χωρίς ωστόσο να χάσει η παράσταση τους χυμούς της ή να βλαφτεί η ροή της. Παρ' όλα αυτά ο Σολομός πάντα υπήρξε γενναίος σε αυτό που λέμε 'ψαλίδισμα' του κειμένου. Είναι ενδεικτικό ότι η μαγνητοσκοπημένη παράσταση του Ηρωδείου διαρκεί μόλις εβδομήντα λεπτά. Τα κοψίματα που παραδίδει εξ αρχής στην πρόβα ο Σολομός έχουν τη μορφή συντομεύσεων: ποτέ δεν αφαιρεί ολόκληρη σκηνή, ή έστω ολόκληρη διαλογική ενότητα, ποτέ δεν παραλείπει δραματικά πρόσωπα. Απλώς 'απαλλάσσει'

[28] Ως Γιάννης Ζωίδης ο Σολομός υπογράφει την πρώτη του θεατρική μετάφραση, του έργου *Η δυνατότερη* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ (Προσκήνιο, Θέατρο Μουσούρη, 1950).

[29] Ως Αλέξανδρος Φούρκας υπογράφει τη μετάφραση του έργου *Η κωμωδία του ανθρώπου που παντρεύτηκε μια μουγκή* του Ανατόλ Φρανς (Προσκήνιο, Θέατρο Μουσούρη, 1950).

[30] Ως Νάτα Κοκκόλη υπογράφει αρκετές μεταφράσεις με πρώτη το έργο *Βροχή* των Τζων Κόλτον & Κλέμενς Ράντολφ (θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Θέατρο Κυβέλη, 1951).

[31] Ως Γιάννης Σολωμός υπογράφει τη μετάφραση του έργου *Οι τρομεροί γονείς* του Ζαν Κοκτώ (θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη, Θέατρο Κυβέλης, 1952), εργασία που εκδόθηκε πολλά χρόνια αργότερα με το πραγματικό του όνομα (Εκδόσεις Δωδώνη, Σειρά Παγκόσμιο Θέατρο, αρ. 139, Αθήνα 1998).

[32] Ως Κατερίνα Κασσαβέτη υπογράφει την τελευταία του μετάφραση που σκηνοθέτησε, το έργο *Οι εγκληματίες* του Φέρντιναντ Μπρούκνερ (Εθνικό Θέατρο, 1992).

[33] Για την παράσταση αυτή που σκηνοθέτησε ο Σολομός στο Μίσιγκαν των Η.Π.Α. το 1966 –όταν είχε αποχωρήσει από το Εθνικό Θέατρο το 1964– κατά τη διάρκεια της βραχύβιας συνεργασίας του ως καλλιτεχνικού διευθυντή και σκηνοθέτη στο Ypsilanti Greek Theatre (περ. 1965-1968), βλ. Διαμαντάκου (2021) 470-471.

το κείμενο από αυτό που για τον σύγχρονό του θεατή θα μπορούσε να εκληφθεί ως πλατειασμός ή παλινδρόμηση.

β. Στο πλαίσιο της δραματουργικής επεξεργασίας του κειμένου[34] ο Σολομός προβαίνει σε αντιμεταθέσεις σύντομων χωρίων αλλά και κάποτε εκτενών αποσπασμάτων από τα χορικά. Κάποτε πάλι έχει την ανάγκη για λόγους σκηνικής ισορροπίας να αποσπάσει ένα αδόμενο μέρος από ένα Στάσιμο και να το μεταφέρει σε άλλο, εξασφαλίζοντας έτσι τραγουδιστικές ανάσες – με καλλιτεχνικό του σύμμαχο σε αυτό τον Μάνο Χατζιδάκι. Αυτό το φαινόμενο είναι ορατό στο πρώτο και στο δεύτερο χορικό, όπου ο σκηνοθέτης αναπλάθει το υλικό του κατά τις ανάγκες του θεάματός του. Η ίδια διαδικασία ακολουθείται στο πέμπτο Επεισόδιο, όπου ο Σολομός αναπλάθει τους διαλόγους της Πρώτης Γριάς με τη Νέα και αμέσως μετά του Νέου με τη Νέα. Αποτέλεσμα εδώ: δύο υπέροχα τραγούδια του Χατζιδάκι.

γ. Συχνό φαινόμενο τόσο σε αυτή του την εργασία όσο και σε κάθε παρόμοια άλλου σκηνοθέτη που αναλαμβάνει και χρέη δραματουργού, είναι η αναδιανομή των στίχων. Δεν είναι λίγες οι φορές που στίχοι του Χορού μπαίνουν στο στόμα κάποιου άλλου –πρωταγωνιστικού συνήθως– δραματικού προσώπου με στόχο να φωτιστεί καλύτερα ο συγκεκριμένος ρόλος. Υπάρχει, βεβαίως, και η αντίθετη –εξαιρετικά ενδιαφέρουσα– περίπτωση: είκοσι στίχους από τον ρόλο της Πραξαγόρας (689-709), μια κρίσιμη εκτεταμένη ρήση, ο σκηνοθέτης επιλέγει να τους διαμοιράσει στις κορυφαίες του Χορού. Αξίζει εδώ να θυμηθούμε ότι το δυναμικό των ηθοποιών του Εθνικού Θεάτρου εκείνη την εποχή είναι εξαιρετικά ισχυρό: στον Χορό συμπεριλαμβάνονται μεταξύ άλλων οι Όλγα Τουρνάκη, Άννα Κυριακού, Μαργαρίτα Λαμπρινού, Κατερίνα Χέλμη, Βίλμα Κύρου, Μιράντα Ζαφειροπούλου και άλλα πρωτοκλασάτα στελέχη. Επομένως ίσως η αναδιανομή αυτής της ρήσης να ήταν ένας τρόπος αξιοποίησης του μόνιμου έμψυχου δυναμικού του Εθνικού Θεάτρου – ακόμη και εις βάρος της δημοφιλούς πρωταγωνίστριας.

Όμοια τακτική χρήσης όσο το δυνατόν περισσότερων ηθοποιών συναντούμε στο Τέταρτο Επεισόδιο, όπου, σύμφωνα με αρκετές εκδόσεις και μεταφράσεις του έργου (εκείνης του Θρασύβουλου Σταύρου συμπεριλαμβανομένης), ο Χρέμης και ένας άλλος Άνδρας διαλέγονται (729 κ.εξ.) περί ηθικής ευθύνης για την εφαρμογή ή όχι του νόμου. Σε αυτή τη σκηνή ο Σολομός, στηριζόμενος προφανώς σε άλλη κριτική έκδοση ή/και μετάφραση του έργου,[35] δεν εμφανίζει τον Χρέμη να διαλέγεται με έναν ανώνυμο Άνδρα, παρά μοιράζει αυτή τη σκηνή ανάμεσα σε δύο εξίσου Ανώνυμους Άνδρες, τον Πρώτο Άνδρα και τον Δεύτερο Άνδρα, όπως ονομάζονται στο δακτυλόγραφο κείμενο-Οδηγό Σκηνής ή, εναλλακτικά και ακολούθως, τον Καλό Πολίτη και τον Κακό Πολίτη, όπως αναφέρονται στη σελίδα της διανομής στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης και όπως εμφανίζονται σήμερα και στο ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Με τον τρόπο αυτό ο Σολομός εκμεταλλεύεται *δύο* στελέχη του Εθνικού: τον Θόδωρο Σαρρή (στον ελαφρώς περιορισμένο ρόλο του Χρέμη) αλλά και τον Δημήτρη Τσούτση (στον ρόλο του Πρώτου Άνδρα ή του Καλού Πολίτη). Τον ρόλο του Άνδρα (ή Δεύτερου Άνδρα ή Κακού Πολίτη) του πρωτοτύπου αναλαμβάνει ο δημοφιλής και μόνιμος ηθοποιός του Εθνικού Θεάτρου, αρκετά ηλικιωμένος τότε, Παντελής Ζερβός, που είχε υποστηρίξει ήδη μέχρι τότε πολλές άλλες

[34] Σπεύδω να επισημάνω πως τότε ο όρος της δραματουργικής επεξεργασίας δεν ήταν διαδεδομένος. Ο κάθε σκηνοθέτης επέφερε συντομεύσεις ή μετατοπίσεις χωρίς αυτό πουθενά να επισημαίνεται. Από την επόμενη δεκαετία γίνεται τακτική χρήση του όρου.

[35] Βλ. π.χ. την κριτική έκδοση του έργου από τους F. W. Hall και W. M. Geldart, *Aristophanis Comoediae*, Tomus II, Oxford Classical Texts, 1901 και 1907, η πρώτη και η δεύτερη έκδοση, με τουλάχιστον άλλες δέκα ανατυπώσεις μέχρι το 1981.

αριστοφανικές (και όχι μόνο) παραστάσεις του Σολομού.[36] Ρόλος επεισοδιακός και σύντομος, καθώς περιορίζεται σε μία μόνο σκηνή, όσο και κρίσιμος για την ιδεολογική-σημασιολογική διαλεκτική της κωμωδίας.

δ. Στο ζήτημα της γλωσσικής αισθητικής εύκολα διαβλέπει κάποιος πως ο Σολομός επιτυγχάνει έξοχη ισορροπία μέσω μιας γλώσσας που παραπέμπει σε αστικό θέατρο, σαν αυτό που υπηρετούσε επί πολλά χρόνια η πρωταγωνίστριά του αλλά και ο ίδιος. Άλλωστε ως αστικό θέατρο εκλαμβάνει και τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, καθώς «ο ηθικότερος απ' όλους τους λογοτέχνες –ακόμη και για την πιο περιορισμένη ηθική αντίληψη– […] [καταφεύγει συχνά στην] καθιερωμένη λύση, το ποθητό λιμάνι όπου θ' αγκυροβολήσει το κωμικό καράβι ύστερ' από μύριες περιπέτειες και φουρτούνες, [στη] γενική συμφιλίωση»[37]: το υψηλότερο αστικό ιδανικό.

Επίσης το σκηνικό μετάφρασμα του Σολομού βρίθει κωμικών εξάρσεων που δεν διστάζουν άλλοτε να προκαλέσουν σεξουαλικούς υπαινιγμούς και άλλοτε να κυριολεκτήσουν προκαλώντας το αντανακλαστικό και άμεσο γέλιο του κοινού. Κάτι τέτοιο δεν μπορούσε ασφαλώς να επιτευχθεί με τη μετάφραση του Σταύρου, η οποία κινείται στις περιοχές της ποίησης και απαλύνει κάθε σεξουαλικό υπαινιγμό λειαίνοντας, θα λέγαμε, τον –και λεκτικά– αιχμηρό Αριστοφάνη. Ο Σολομός αναδεικνύεται βαθύς γνώστης των σκηνικών μηχανισμών της κωμωδίας· γνωρίζει πώς να προκαλεί το γέλιο –χωρίς ωστόσο να το εκβιάζει– όχι μόνο με λεκτικά κωμικά σχήματα αλλά και με μελετημένες επαναλήψεις και δημιουργία μοτίβων που επανέρχονται, παύσεις και ρωγμές μέσα στον διάλογο που, εκτελεσμένες από το κορυφαίο –και στον στίβο της κωμωδίας– έμψυχο δυναμικό του, μπορούν να λάμψουν και να ευφράνουν το κοινό. Ο Σολομός έχει αποφασίσει πως στον Αριστοφάνη «αρέσει να πετάει πότε-πότε λεκτικά πυροτεχνήματα που θίγουν τη συμβατική αξιοπρέπεια και τους καλούς τρόπους, μα ποτέ την ηθική και την αισθητική. […] [Ωστόσο] τίποτα δεν παρουσιάζεται αποκρουστικό».[38] Αυτόν τον κανόνα εφαρμόζει και ο ίδιος στη μετάφρασή του – μ' εξαιρετικά χαριτωμένα αποτελέσματα. Η εμπειρία του Σολομού *και* στην κωμωδία υπήρξε τεράστια καλύπτοντας ένα μεγάλο εύρος ρεπερτορίου που περιλάμβανε από έργα του Αριστοφάνη, του Μενάνδρου και του Πλαύτου έως έργα του Μολιέρου, του Σαίξπηρ και του Πιραντέλλο. Συνεπώς γνωρίζει καλά τα κάθε είδους κωμικά εργαλεία.

Η έγνοια του για τη γλώσσα διαποτίζει με τρόπο ουσιαστικό και τη διαχείριση των ρόλων. Ο σκηνοθέτης-μεταφραστής φροντίζει να εμφανίσει χαρακτήρες αληθινούς, σαν αυτούς που κυκλοφορούν γύρω του· δεν θέλει να τους αντιμετωπίζει σαν τύπους μονοδιάστατους· η επουσιώδης τυποποίηση αποβαίνει σε βάρος της ουσίας των ρόλων, και εκείνος απεχθάνεται την τυποποίηση και το γκροτέσκ.[39] Πιστεύει ότι «ο άνθρωπος του Αριστοφάνη είναι ζωντανός

---

[36] Πρόβουλος στη *Λυσιστράτη* το 1957 και στις επαναλήψεις της το 1958, το 1960 και το 1980· Μνησίλοχος στις *Θεσμοφοριάζουσες* το 1958 (σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου) και Συγγενής (ίδιος δηλαδή ρόλος με τον προηγούμενο) στην παράσταση της ίδιας κωμωδίας (σε μετάφραση Αλ. Ροσόλυμου) το 1979· Δικαιόπολις στους *Αχαρνής* το 1961· Πρώτος Δούλος στην *Ειρήνη* το 1964· Δήμος στους *Ιππής* το 1968 και σε επανάληψη το 1969 αλλά και το 1976· Ξανθίας στους *Βατράχους* το 1973· Βλέπυρος στις *Εκκλησιάζουσες* το 1971 (σε μετάφραση τότε του Θρασύβουλου Σταύρου)· Προμηθεύς στους *Όρνιθες* το 1979. Βλ. ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=773

[37] Σολομός (2009[3]) 14.

[38] Σολομός (2009[3]) 13.

[39] Σολομός (14/7/1956): «Μια ιστορική για το θέατρο σκηνή, η πρώτη μέσα στο παγκόσμιο δραματολόγιο, όπου κάνουν την εμφάνισή τους χαρακτήρες, κι αυτό δίνει φυσικά στις *Εκκλησιάζουσες* ένα πρόσθετο ενδιαφέρον: θα μπορούσαν να προβάλουν τη σύγχρονη ατμόσφαιρα των ρόλων τους […] δίχως να συνταυτιστούν απόλυτα με τυποποιημένες φιγούρες του Καραγκιόζη ή της επιθεωρήσεως».

άνθρωπος – γι' αυτό είναι και σημερινός άνθρωπος. Ζει σε κάποιο στενό, κάπου απ' τα Νέα Σφαγεία ως το Παγκράτι, πίνει κρασί στην Πλάκα, κουβεντιάζει πολιτικά στα καφενεία, θορυβεί στη γαλαρία της Βουλής, ταλαιπωρείται απ' τη γυναίκα του στο σπίτι, τσακώνεται στους διαδρόμους των δικαστηρίων και γελάει ανοιχτόκαρδα με τα χοντρά αστεία των επιθεωρήσεων. Αυτός είναι ο Homo Aristophanicus».[40]

ε. Άλλη μέριμνα του Σολομού που καθρεφτίζεται και στη μετάφρασή του είναι η διάθεσή του το κείμενο του Αριστοφάνη να επικοινωνεί με τους σύγχρονους του σκηνοθέτη θεατές· έχει επισημάνει την «ξεπερασμένη επικαιρότητα» του ποιητή, την «εφημερότητά» του, ως μια ακόμη αιτία που τον παρόπλιζε σκηνικά.[41] Επομένως επιλέγει πλειστάκις να λειτουργήσει ως σχολιαστής επεξηγώντας στοιχεία που για το αρχαίο αττικό κοινό ήταν μεν γνωστά, πλην το 1981 παντελώς άγνωστα. Οι επικαιρικές αναφορές που υπάρχουν στο αρχαίο πρωτότυπο δεν εξαφανίζονται, ωστόσο επεξηγούνται με τρόπο χαριτωμένο και αβίαστο στη νεοελληνική απόδοσή του. Αναφέρομαι επιγραμματικότατα: Η γιορτή των Σκίρων[42] απλοποιείται εδώ ως «των Ελληνίδων γυναικών η σύναξη». Ο Σαλαμίνιος[43] σύζυγος επεξηγείται ευθύς ως «βαρκάρης», ώστε να προκύψει στον επόμενο ακριβώς στίχο το αστείο: «Βαρκάρης ο άντρας μου είναι, Σαλαμίνιος, κι όλη τη νύχτα τράβαγε κουπί στο στρώμα». Μια πολιτική συζήτηση που έχει ξεκινήσει, «τὸ συμμαχικόν»,[44] στο κείμενο του Σολομού επεξηγείται ως «Πανελλήνια Συμμαχία ενάντια στη Σπάρτη». Οι «τοξόται»[45] γίνονται «φρουροί της τάξης». Το «μέλος πρεσβυτικόν»[46] που προτείνει η Πραξαγόρα να τραγουδούν οι γυναίκες, καθώς θα περπατούν ντυμένες αντρικά, γίνεται εδώ «σκοπό[ς] ρεμπέτικο[ς]». Το «τόλμημα»[47] που μηχανεύονται κρυφά οι γυναίκες του Αριστοφάνη, στον Σολομό γίνεται «πραξικόπημα» – η αναφορά ευθεία και πρόσφατη τότε. Όταν ο Νεοκλείδης δίνει συμβουλές «περί σωτηρίας»,[48] ο Σολομός δεν χάνει την ευκαιρία να κάνει λόγο «για κάθαρση της χώρας». Όταν ο Βλέπυρος κατηγορώντας τη σύζυγό του ότι τον παράτησε στο κρεβάτι, «σαν λείψανο, μονάχα νεκρική υδρία και στεφάνι [που] δε[ν] [τ]ου 'βαλε»,[49] ο Σολομός γίνεται πιο οικείος μας ατακάροντας: «Και με παράτησες εμένα σαν κουφάρι. Δεν απόμενε παρά να μου σκορπίσεις κόλλυβα». Ο Αρίστυλλος του πρωτότυπου που αιφνιδιαστικά θα φιλήσει στον δρόμο τον Βλέπυρο και θα τον αποκαλέσει μπαμπά,[50] στον Σολομό αποκαλείται ως «κουνιστός» σκορπίζοντας προφανώς άφθονο γέλιο στο κοινό του 1981. Η μαύρη χύτρα που πάει να παραδώσει ο Καλός Πολίτης και είναι λες κι εκεί μέσα έβαφε τα

---

[40] Σολομός (14/7/1956).

[41] Σολομός (2009[3]) 15: «Όσο για τα σκώμματα που αφορούν *συγκεκριμένα* πρόσωπα ή γεγονότα, μπορούμε μια χαρά να τα κάνομε να εξυπηρετήσουν το σκοπό τους περνώντας απ' την *ειδική περίπτωση* στη *γενική*, κι από ένα άγνωστο όνομα σε μια γνωστή ιδιότητα».

[42] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 17-18: «*τὰ νῦν βουλεύματα / ὅσα Σκίροις ἔδοξε ταῖς ἐμαῖς φίλαις*».

[43] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 38: «*ὁ γὰρ ἀνήρ* [...] *Σαλαμίνιος γάρ ἐστιν*».

[44] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 193-194: «'*τὸ συμμαχικὸν αὖ τοῦθ', ὅτ' ἐσκοπούμεθα, / εἰ μὴ γένοιτ', ἀπολεῖν ἔφασκον τὴν πόλιν*'».

[45] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 258-259: «*ἤν σ' οἱ τοξόται / ἕλκωσιν*».

[46] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 276-278: «*κᾆτα ταῖς βακτηρίαις / ἐπερειδόμεναι βαδίζετ' ᾄδουσαι μέλος / πρεσβυτικόν τι*».

[47] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 288: «*ἢν ἁλῶμεν / ἐνδυόμεναι κατὰ σκότον τόλμημα τηλικοῦτον*».

[48] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 400-401: «'*οὐ δεινὰ τολμᾶν τουτονὶ δημηγορεῖν, / καὶ ταῦτα περὶ σωτηρίας προκειμένου, / ὃς αὐτὸς αὑτῷ βλεφαρίδ' οὐκ ἐσώσατο;*'».

[49] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 536-538: «*ἀλλ' ἔμ' ἀποδύσασ' ἐπιβαλοῦσα τοὔγκυκλον / ᾤχου καταλιποῦσ' ὥσπερεὶ προκείμενον, / μόνον οὐ στεφανώσασ' οὐδ' ἐπιθεῖσα λήκυθον*».

[50] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 647: «*εἴ σε φιλήσειεν Ἀρίστυλλος φάσκων αὐτοῦ πατέρ' εἶναι*».

μαλλιά του ο Λυσικράτης,[51] εδώ θα παρομοιαστεί με «της Μήδειας την ψυχή». Ο νόμος που πρότεινε ο Ευριπίδης κάθε πολίτης να δίνει το ένα τεσσαρακοστό της περιουσίας του, ώστε να συγκεντρώσει η πόλη πεντακόσια τάλαντα χρυσάφι[52], γίνεται εδώ «φόρος […] σαράντα τα εκατό απ' τα εισοδήματα […] για να καλύψει το έλλειμμά του [το Δημόσιο]» – οικεία και εδώ ορολογία για τους σύγχρονους του Σολομού. Ο Ανάφλυστος,[53] τον οποίο αναζητά εναγωνίως ο Νέος[54] κρατώντας πυρσό στο πέμπτο Επεισόδιο και το όνομα του οποίου έκανε ασφαλώς στο μυαλό του αττικού κοινού εύκολο συνειρμό με το ρήμα «αναφλάω, -ώ» (δηλαδή, εκσπερματώνω) στον Σολομό εξαφανίζεται, και ο Νέος «ψάχν[ει] μια τρύπα κάπου να κρυφτ[εί]» προκαλώντας προφανώς το ίδιο γαργάλημα στο μυαλό του σύγχρονου θεατή. Το ψήφισμα του Καννωνού[55] –που έτσι επιγραμματικά αναφέρεται στον Αριστοφάνη και κατά το οποίο, αν περισσότερα από ένα πρόσωπα κατηγορούνταν για το ίδιο έγκλημα, είχαν δικαίωμα να ζητήσουν να δικαστούν χωριστά– απλοποιείται στον Σολομό ως «απόφαση που έβγαλε ο Άρειος Πάγος: χωριστά στον δήμιο να πηγαίνουν οι κατάδικοι». Όμοια θα πρέπει να χωριστεί στα δύο και ο Νέος, ώστε να μπορέσει να ικανοποιήσει σεξουαλικά και τη Νέα[56] και τη Γριά.

Αντίστοιχα παραδείγματα όπως τα παραπάνω θα μπορούσαν να παρατεθούν άφθονα, καθώς το 'ξεκαθάρισμα' που υφίσταται το κείμενο προκειμένου να παραδοθεί για πρόβα στους ηθοποιούς κι αργότερα για παράσταση στους θεατές ήταν βασική έγνοια του σκηνοθέτη-μεταφραστή-δραματουργού Σολομού. Γνωρίζει καλά πως, αν το μυαλό του θεατή διασπαστεί από δυσερμήνευτες πληροφορίες, ο καταιγιστικός ρυθμός της κωμωδίας θα καταρρεύσει και η πρόσληψη θα αποτύχει. Έχουμε να κάνουμε με κωμωδία: ο θεατής καλείται να γελάσει. Πόσο εύκολο είναι αυτό, όταν παρεμβαίνουν διαρκώς αναφορές πάνω στην εθιμοτυπία και την επικαιρότητα άλλων εποχών, που ανακόπτουν την εξοικείωση του θεατή με τα δραματικά πρόσωπα και εμποδίζουν την ταύτισή του με κάποιους από τους ρόλους; Εντούτοις όλες αυτές τις αναφορές ούτε να τις εξαφανίσει επιλέγει αλλά ούτε και να τις αφήσει ως έχουν· δεν καταφεύγει ούτε στην κατοπινή συνήθεια αριστοφανικών μεταφραστών να χρησιμοποιήσει ονόματα και καταστάσεις που ευθέως παραπέμπουν στη δική τους πραγματικότητα, ενδίδοντας σε αναλογίες και εξυπνακισμούς. Επιλέγει τη χρυσή τομή: επεξηγεί μεν, με θαυμαστή οικονομία και αποτελεσματικότητα δε – χωρίς ποτέ να πλατειάζει. Οι φιλοδοξίες του είναι καθαρά πρακτικής φύσεως και καθόλου φιλολογικές. Απόδειξη πως ουδέποτε επέλεξε να εκδώσει τους τρεις αριστοφανικούς του μεταφραστικούς μόχθους, που κατά την κρίση του μάλλον ολοκλήρωσαν την αποστολή τους κατά τη σκηνική επιτέλεσή τους.

Παρόλ' αυτά, ας είναι αυτή εδώ η αναφορά μας στις αδημοσίευτες *Εκκλησιάζουσες* μία ακόμη υπενθύμιση, αλλά και μία ακόμη αφορμή, ώστε να δουν κάποτε το φως της δημοσιότητας οι τρεις πολλαπλώς πολύτιμες –θεατρικά, θεατρολογικά, φιλολογικά, μεταφρασεολογικά– μεταφραστικές εργασίες του Σολομού πάνω στον Αριστοφάνη. Ενός καλλιτέχνη που –ακόμη κι αν οι κόποι των εργασιών του δεν είμαι σίγουρος πως έχουν ξεπεραστεί από τη σύγχρονη

[51] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 735-736: «*ὡς ἂν εἰ τὸ φάρμακον / ἔψουσ' ἔτυχες ᾧ Λυσικράτης μελαίνεται*».

[52] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 823-825: «*τὸ δ' ἔναγχος οὐχ ἅπαντες ἡμεῖς ὤμνυμεν / τάλαντ' ἔσεσθαι πεντακόσια τῇ πόλει / τῆς τετταρακοστῆς, ἣν ἐπόρισ' Εὐριπίδης*;»

[53] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 979: «*Ἀναφλύστιον ζητῶν τιν' ἄνθρωπον*».

[54] «Νιος» στο δακτυλόγραφο μετάφρασμα, «Νέος» στο Πρόγραμμα της παράστασης.

[55] Αριστοφ. *Εκκλ.* στ. 1089-1090: «*τουτὶ τὸ πρᾶγμα κατὰ τὸ Καννωνοῦ σαφῶς / ψήφισμα, βινεῖν δεῖ με διαλελημμένον*».

[56] «Νια» στο δακτυλόγραφο μετάφρασμα, «Νέα» στο Πρόγραμμα της παράστασης.

θεατρική πρακτική πολλές δεκαετίες αργότερα–[57] κατάφερε αυτό που εξ αρχής επεδίωκε: «να δικαιώσει μια για πάντα τον κωμικό ποιητή στην ίδια του την πατρίδα».[58]

Βιβλιογραφία

Ανδριανού, Έ. (2003), «Η "λέξις" των Επιδαυρίων. Μεταφραστικές εκδοχές», Σ. Γώγος, Κ. Γεωργουσόπουλος & Ομάδα Θεατρολόγων (επιμ.), *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα.

Αριστοφάνης (1996[7]), *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, μτφ. Θρασύβουλος Σταύρου, Αθήνα.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2003), «Η Επίδαυρος ως σκηνοθετική κιβωτός», Σ. Γώγος, Κ. Γεωργουσόπουλος & Ομάδα Θεατρολόγων (επιμ.), *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα, 117-123.

Γιοφύλλης, Φ., (25/7/1956), «Και άλλες απόψεις για τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη», εφημ. *Η Αυγή*.

Γιοφύλλης, Φ. (14/7/1956), «Γιατί δεν προεκρίθη η μετάφρασις Φώτη Γιοφύλλη των *Εκκλησιαζουσών*», εφημ. *Τα Νέα*.

Διαμαντάκου, Κ. (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Αθήνα.

Καραγεωργίου, Τ. (2008), «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη», Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.) *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα, 814-859.

Μπουντούρης, Β. (20/12/1978), «Παρασκήνιο: Αλέξης Σολομός», Παραγωγή: ΕΡΤ, https://www.ert.gr/ert-arxeio/alexis-solomos-25-septemvrioy-2012/

Σκουλούδης, Μ. (21/7/1956), «Χ.τ.», εφημ. *Δημοκρατικός*.

Σολομός, Α. (14/7/1956), «Η αποψινή πρώτη εις το Ωδείον του Ηρώδου. Ένας διάλογος για τις *Εκκλησιάζουσες*», εφημ. *Η Καθημερινή*.

Σολομός, Α. (2009[3]), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*, Αθήνα.

Σολομός, Α. (1980), *Βίος και παίγνιο. Σκηνή - Προσκήνιο - Παρασκήνια*, Αθήνα.

Σταματογιαννάκη, Κ. (επιμ.) (2019), *Αλέξης Σολομός. Γραμμές και σχέδια*, Αθήνα.

Χονδρογιάννης, Σταμ. Κ. (χ.χ.), «Θέατρο της Δευτέρας: *Εκκλησιάζουσες*. Μαγνητοσκοπημένη παράσταση του Εθνικού Θεάτρου στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», Παραγωγή: ΕΡΤ, https://www.youtube.com/watch?v=jP4UI6oKidQ

Χριστοφίδης, Δ[ημοσθένης] Α., (31/7/1956), «Περίοδος αττικής κωμωδίας. Αι *Εκκλησιάζουσαι* του Αριστοφάνη», εφημ. *Έθνος Λευκωσίας*.

[57] Δήλωνε ο ίδιος στα τέλη της δεκαετίας του '70: «Ελπίζω πως ο κωμωδιογράφος μας τελικά θ' απαλλαγεί από τα τρία κακά της μοίρας του – εννοώ, τα τωρινά κακά της μοίρας του: το χυδαϊσμό, τον τραβεστισμό και τον εξεζητημένο εκσυγχρονισμό». Στο Μπουντούρης (20/12/1978).

[58] Σολομός (1980) 38.

Ευριπίδου *Βάκχαι*: Ερμηνευτικές τροπές και μεταφραστικές ανατροπές στην απόδοση του Λεωνίδα Ζενάκου

ΕΛΕΝΗ ΓΚΑΣΤΗ

Στο πλαίσιο της έρευνας της μεταφραστικής πρόσληψης των *Βακχών* του Ευριπίδη θα επικεντρωθώ στη μελέτη της αδημοσίευτης μετάφρασης του έργου από τον Λεωνίδα Ζενάκο.[1] Ο Ζενάκος ανήκει σε μια γενιά μεταφραστών των οποίων το κυρίαρχο χαρακτηριστικό ήταν η φιλολογική τους ιδιότητα.[2] Η αρχαιογνωσία του Ζενάκου είναι αναμφίλεκτη, καθώς η απόδοση στα ελληνικά σημαντικών μελετών για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (Kitto)[3] και την Αττική Κωμωδία (Cornford),[4] αλλά και η μεταφραστική ενδογλωσσική τριβή του πιστοποιούν την εντατική και όχι περιστασιακή ενασχόλησή του με το Αρχαίο Δράμα.[5] Η μετάφραση των *Βακχών* είναι «σκηνική» και χρησιμοποιήθηκε στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης (1977, 1978, 1981, 1988) και στις παραστάσεις , στην Ελλάδα και το εξωτερικό, του Θεάτρου «Άττις»[6] (1986, 1987,

[1] Ευχαριστώ την καθηγήτρια Καίτη Διαμαντάκου και Διευθύντρια του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας Ε.Κ.Π.Α., που μου παραχώρησε, στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος, την αδημοσίευτη μετάφραση των *Βακχών* από τον Λεωνίδα Ζενάκο. Το αντίγραφο της μετάφρασης αυτής προέρχεται από το Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν και χρησιμοποιήθηκε σίγουρα από το Θέατρο Τέχνης και τον Κάρολο Κουν για την παράσταση των *Βακχών* (υπάρχουν οι σημειώσεις: Μίμης [Κουγιουμτζής], Αντώνης [Θεοδωρακόπουλος]. Όπως με πληροφόρησε η κ. Διαμαντάκου, το αντίγραφο της μετάφρασης συγκαταλέγεται στα ευρήματα του ερευνητικού προγράμματος του Εργαστηρίου για τις αδημοσίευτες μεταφράσεις, παρέχεται προς μελέτη μόνο για ερευνητικούς λόγους και προέρχεται πιθανότατα από εμπλεκόμενο καλλιτέχνη στην εν λόγω παραγωγή του Θεάτρου Τέχνης.

[2] Ο Στεφανόπουλος (2011) 309 αναφέρει πως το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της γενιάς των μεταφραστών που εμφανίστηκαν μετά τα μέσα της δεκαετίας του ’60 (Μουλλάς, Ρούσσος, Μύρης, Ζενάκος, Χουρμουζιάδης) ήταν η φιλολογική τους ιδιότητα.

[3] Η μετάφραση του έργου του Kitto από τον Ζενάκο κυκλοφόρησε το 1968 από τις εκδόσεις Παπαδήμα.

[4] Η μετάφραση του βιβλίου του Cornford από τον Ζενάκο κυκλοφόρησε το 1972 από τις εκδόσεις Παπαδήμα.

[5] Ο Ζενάκος μετέφρασε για θεατρική χρήση τα εξής έργα: Αισχύλου *Επτά επί Θήβας*, Σοφοκλέους *Φιλοκτήτης*, Ευριπίδου *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Αριστοφάνους *Σφήκες* και *Αχαρνής*. Πρόκειται για μεταφράσεις που παραμένουν ανέκδοτες, πλην της μετάφρασης του έργου *Αχαρνής* (κυκλοφόρησε το 1979 από τη Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας). Σχετικά με τις παραστάσεις στις οποίες χρησιμοποιήθηκαν οι μεταφράσεις αυτές, από ποιους θιάσους και με ποια συχνότητα, βλ. http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/

[6] Για μια αναλυτική παρουσίαση του ημερολογίου παραστάσεων του έργου από το Θέατρο «Άττις», βλ. http://attistheatre.com/show/vakches-1986/ Για τον καθοριστικό ρόλο που κατέχουν οι *Βάκχες* στο σύνολο της θεατρικής παραγωγής του Θεάτρου «Αττις» καθώς και για τη ρήξη που σηματοδοτούν με την παραστασιακή παράδοση της Αρχαίας Τραγωδίας, βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (2013)

1988, 1989, 1990).[7] Η προσέγγιση που θα επιχειρήσω εμπίπτει στην κατηγορία της περιγραφικής μεταφρασεολογίας και εστιάζεται στη συγκριτική ανάλυση πρωτοτύπου και μεταφράσματος. Για τον σκοπό αυτόν δεν θα σταχυολογήσω μεταφραστικά δείγματα από όλο το σώμα της μετάφρασης, αλλά θα περιοριστώ στον *πρόλογο* και την *πάροδο* του έργου. Σε αυτό το εγχείρημα το κείμενο-πηγή και η φιλολογική του ερμηνεία στις διάφορες τροπές της παραμένουν σταθερό σημείο αναφοράς για την αποτίμηση των μεταφραστικών στρατηγικών του Ζενάκου.

Ένα πρώτο ερώτημα στο οποίο θα επιχειρήσω να απαντήσω, σχολιάζοντας την απόδοση των δύο πρώτων στίχων του έργου από τον Ζενάκο, είναι σε ποιο βαθμό οι αποκλίσεις από τις εκφραστικές επιταγές του πρωτοτύπου συνιστούν ερμηνευτικές παρεμβάσεις που επικυρώνουν ή ανατρέπουν ερμηνείες του κειμένου; *Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα / Διόνυσος* (Ευριπίδου *Βάκχαι* στ. 1-2): «Έρχομαι να φανερωθώ στη χώρα των Θηβαίων: / είμαι ο Διόνυσος, παιδί του Δία» (μτφ. Ζενάκου).

Στην περίπτωση του *προλόγου* των Βακχών η έλλειψη προφανούς δραματικού κινήτρου για τη διήγηση του Διονύσου καθώς και η απουσία ενός προφανούς εσωτερικού αποδέκτη δημιουργούν την εντύπωση ενός λόγου που απευθύνεται άμεσα στους θεατές, στους οποίους ο θεός ως προλογίζον πρόσωπο προσφέρει μια μερική προοπτική για τις εξελίξεις που θα ακολουθήσουν. Η πρώτη λέξη του προλόγου (*ἥκω*) δεν σηματοδοτεί μόνο τη σκηνική εμφάνιση του Διονύσου ως θεατρικού χαρακτήρα[8] («έρχομαι») αλλά προαναγγέλλει και το θέμα του έργου που είναι η επιφάνεια του Διονύσου. Ο Ζενάκος αντιλαμβάνεται αυτή τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στη θεατρική σύμβαση που μεταφέρει το ρήμα *ἥκω* και στη θεατρική σκηνή ως locus sacer, όπου αποκαλύπτεται ο θεός και τα θαύματά του.[9] Συνεπώς, η απόδοση του *ἥκω* ως «έρχομαι να φανερωθώ» συνιστά μια εύλογη ερμηνευτική παρέμβαση που θέτει την επιβεβαίωση της θεϊκής φύσης του Διονύσου στο κέντρο του θεματικού προσανατολισμού και καθιερώνει μια σχέση αιτιώδους συνάφειας, τόσο στο θεατρικό όσο και στο θρησκευτικό επίπεδο, του *προλόγου* και της *εξόδου* του έργου.

Ιδιαίτερο σχολιασμό απαιτεί η χρήση του δίστιγμου από τον Ζενάκο στην απόδοση του 1ου στίχου του έργου («Έρχομαι να φανερωθώ στη χώρα των Θηβαίων: / είμαι ο Διόνυσος, παιδί του Δία»). Το δίστιγμο δεν έχει απλώς συντακτική λειτουργία αλλά ως «κειμενικός δείκτης προβολής πληροφοριών»[10] οριοθετεί με σαφήνεια το εκφώνημα «είμαι ο Διόνυσος, παιδί του Δία» ως πληροφοριακή μονάδα ξεχωριστής σημασίας. Συγχρόνως αποκαλύπτει την πρόθεση του μεταφραστή να προβάλει εμφατικά το στοιχείο της θεϊκής καταγωγής του Διονύσου ως τον πυρήνα και τη γενεσιουργό αιτία του έργου. Εφόσον πρόκειται για θεατρική μετάφραση και το κείμενο γράφεται για να ακουστεί, έχει οδηγητικό χαρακτήρα, προετοιμάζοντας το κείμενο για τη σκηνική του εκπλήρωση.[11]

---

[7] Για μια γραμμική παρουσίαση των μεταφράσεων των *Βακχών*, βλ. Ελευθεριάδου (2019) 32-46. Η Ελευθεριάδου (2019) 49 παρατηρεί πως οι περισσότερες μεταφράσεις του έργου εκδίδονται μετά τη δεκαετία του 1970.

[8] Βλ. Seaford (1996)149 ad 1.

[9] Βλ. Henrichs (1993) 21-22 και Oranje (1984) 120, ο οποίος τονίζει ότι το θέμα του έργου είναι η ἐπιφάνεια του Διονύσου. Για τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της εμφάνισης του Διονύσου υπό τη μορφή του ξένου στον *πρόλογο*, βλ. Schwartz (2013) 307-312.

[10] Την έκφραση στα εισαγωγικά δανείζομαι από την Παναρέτου (2002) 133.

[11] Για τα σημεία στίξης ως δείκτες υποκριτικής καθοδήγησης, βλ. Πούχνερ (2010). Ιδιαίτερα κατατοπιστικές είναι και οι παρατηρήσεις του Πεφάνη (2009) 347-349. Θα είχε ερευνητικό ενδιαφέρον να μελετηθεί σε ποιο βαθμό η παράσταση στην οποία χρησιμοποιήθηκε η συγκεκριμένη μετάφραση του Ζενάκου αναπαράγει με ακρίβεια τη στικτική σημειολογία της, αποδίδοντας με ακρίβεια τους αντίστοιχους επιτονισμούς και τις παύσεις του γραπτού κειμένου.

Η λειτουργική ενσωμάτωση της τελικής θεοφάνειας του Διονύσου στην οικονομία του έργου σημαίνεται από τον μεταφραστή με την επανάληψη του ρήματος «φανερώνομαι» στον *πρόλογο* του έργου. Συγκεκριμένα ο Ζενάκος αποδίδει τον στ. 22 *ἵν' εἴην ἐμφανὴς δαίμων βροτοῖς* ως «για να φανερωθώ, θεός ως είμαι, στους ανθρώπους», τον στ. 42 *φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Διί* ως «και στους ανθρώπους να φανερωθώ θεός ως είμαι / οπού με γέννησε απ' το Δία», τον στ. 50 *δεικνὺς ἐμαυτόν* ως «για να φανερωθώ». Με την τετραπλή επανάληψη «να φανερωθώ» ο Ζενάκος προτάσσει την ηγεμονική κυριαρχία του Διονύσου ως προλογίζοντος προσώπου. Ο Διόνυσος αναλαμβάνοντας σκηνοθετικό ρόλο[12] εφιστά την προσοχή του θεατή στην τελική επικύρωση της θεϊκής του ταυτότητας με καθαρά θεατρικά μέσα, όπως αυτό του ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ.[13] Η ερμηνεία του Ζενάκου συντονίζεται απόλυτα με την άποψη του Winnington-Ingram[14] που επισημαίνει πως ο *πρόλογος* δίνει έμφαση στην ιδέα της επιφάνειας-φανέρωσης της θεϊκής φύσης του Διονύσου και όχι στην εκδίκηση. Η τελική ρήση του Διονύσου αντλεί το επαληθευτικό της κύρος από την τροπή της δραματικής πορείας προς την επιβεβαίωση της θεϊκής φύσης και του μεγαλείου του Διονύσου (1340-1341: *ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ πατρὸς ἐκγεγὼς λέγω / Διόνυσος ἀλλὰ Ζηνός* – «Αυτά τα λέω εγώ ο Διόνυσος, / οπού δε μ' έκανε θνητός πατέρας, / αλλά μ' έκαμε ο Δίας»).

Αυτή η προγραμματική δήλωση που σημαίνεται από την επανάληψη όρων με τη ρίζα *φαιν-* (*ἐμφανής, φανέντα)* ενισχύεται και από τη συνάφεια του στ. 50 *δεικνὺς ἐμαυτόν*, την οποία ο Ζενάκος αντιλαμβάνεται ως ομόλογη προς τη θεϊκή επιφάνεια του Διονύσου και την αποδίδει ανάλογα «για να φανερωθώ». Είναι θεμιτό να συνδέσουμε την απόδοση του ρήματος *δεικνύναι* ως «φανερώνομαι» με το εντυπωσιακό οπτικό/σκηνικό αποτέλεσμα της θεϊκής επιφάνειας του τέλους, καθώς ο Ζενάκος με αυτή του την επιλογή προετοιμάζει το κοινό για τη θεατρική/σκηνική αποτελεσματικότητα του τέλους. Εξάλλου, το ποιητικό πρόγραμμα που μεταφέρουν οι όροι *ἐνδείξομαι* και *δεικνύς* πραγματώνεται αφενός με τους διαδοχικούς τρόπους επιφάνειας του Διονύσου (απελευθέρωση των φυλακισμένων βακχών 443-448, θαύμα του παλατιού 575-637, 1η αγγελική ρήση 677-774, 2η αγγελική ρήση 1023-1152) και αφετέρου με την τελική επιφάνεια (1330-1351), όπου επικυρώνεται με θεατρικά μέσα και όχι με αφηγηματικά (αγγελικές ρήσεις) η θεϊκή υπόσταση του θεού.[15] Η απόδοση, μάλιστα, του *ἐνδείξομαι* των στίχων 47-48 (*ὧν οὕνεκ' αὐτῶι θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι / πᾶσίν τε Θηβαίοισιν*) ως «Για όλα τούτα θ' αποδείξω / σ' αυτόν και στους Θηβαίους όλους, / το πώς γεννήθηκα θεός» υποδεικνύει ότι ο Ζενάκος συλλαμβάνει την απόδειξη της θεϊκής υπόστασης («το πώς γεννήθηκα θεός») ως τη μόνη αναμφίλεκτη τροπή της δραματικής πορείας του έργου.

---

[12] Η Easterling (2007) 260 επισημαίνει ότι, όταν εμφανίζονται θεοί επί σκηνής, αναλαμβάνουν πάντοτε έναν σκηνοθετικό ρόλο, γιατί θέτουν την επικοινωνία με το κοινό σε διαφορετικό επίπεδο από εκείνο των ανθρώπινων χαρακτήρων, εισάγοντας ειρωνικές οπτικές μέσω των αναφορών τους στη συνέχεια της δράσης. Για τον Διόνυσο ως σκηνοθέτη που οργανώνει προκαταβολικά την πλοκή στον *πρόλογο* και κατευθύνει τις εξελίξεις στη σκηνή παρενδυσίας του Πενθέα, βλ. Segal (1982) 223-232.

[13] Μ' αυτόν τον τρόπο ο Ζενάκος επιτυγχάνει τη λειτουργική ενσωμάτωση του ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ στην οικονομία του έργου και συγχρόνως δίνει λύση στο πρόβλημα του νοήματος της θεοφάνειας. Βλ. Mastronarde (2010) 182, όπου αναφέρει πως η συνήθης κατηγορία που αποδίδεται στον Ευριπίδη είναι ότι «the deus is a solution for poor plot construction».

[14] Βλ. Winnington-Ingram (1997) 18.

[15] Η Otero (2013) 336-346 θεωρεί ότι το έργο συνιστά ένα είδος επιφάνειας του θεού και αναλύει τους διάφορους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται. Ειδικά για τους όρους *ἐνδείξομαι* και *δεικνύς*, βλ. Otero (2013) 336-337. Ο Verdenius (1980) 11 θεωρεί πως η πρόθεση *ἐν* στον τύπο *ἐνδείξομαι* παραπέμπει στο ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον της διαδικασίας του *δεικνύναι*.

Ένα δεύτερο ερώτημα που θα με απασχολήσει είναι ποια μεταφραστική τακτική ακολουθείται στην απόδοση όρων της διονυσιακής θρησκείας και τελετουργίας. Η μεγάλη απόσταση που χωρίζει την εποχή μας από το θρησκευτικό-τελετουργικό πλαίσιο των *Βακχών*, δηλαδή η πολιτισμική απόσταση, συνιστά καθοριστική παράμετρο στην απόδοση του διονυσιακού λεξιλογίου αλλά και πρόκληση για τον μεταφραστή. Συγκεκριμένα, οι συνειρμοί που προκαλεί ο διονυσιακός όρος *θίασος* στο σύγχρονο κοινό είναι διαφορετικοί, γι' αυτό και ο Ζενάκος υποκαθιστά τον όρο με τη λέξη «συντροφιά». Στο στίχο 56, όταν ο Διόνυσος καλεί τα μέλη του Χορού να εισέλθουν χρησιμοποιεί την προσφώνηση *θίασος ἐμός*, την οποία ο Ζενάκος αποδίδει ως «συντροφιά μου ιερή», ενώ στους στίχους 75-76 τη διατύπωση *καὶ θιασεύεται ψυ-/χὰν* την αποδίδει ως «κι η ψυχή του / είναι μέσα του το ένα με τη θεία συντροφιά μας».[16] Συχνά ως εναλλακτικός τρόπος απόδοσης χρησιμοποιείται η λέξη «σύναξη».[17] Παρά το ότι το θρησκευτικό περιεχόμενο του όρου *θίασος* αποδυναμώνεται με τη λεξιλογική επιλογή «συντροφιά» ή «σύναξη», ο επιχειρούμενος εκσυγχρονισμός τον καθιστά συμβατό με τον πολιτισμό υποδοχής, ενώ η προσθήκη του επιθετικού προσδιορισμού «ιερός» ή «θείος» προϊδεάζει το κοινό για τον διαφορετικό χαρακτήρα αυτής της «συντροφιάς», «σύναξης». Η διατήρηση στο μετάφρασμα της λέξης *θίασος*, με γνώριμο σημαίνον για το σύγχρονο κοινό, αλλά με εντελώς διαφορετικό σημαινόμενο στον πολιτισμό υποδοχής, θα δημιουργούσε στους αποδέκτες διαφορετικούς συνειρμούς σε σχέση με τον πολιτισμό αφετηρίας.

Οι όροι που απαιτούν ιδιαίτερο χειρισμό εκ μέρους του μεταφραστή είναι εκείνοι που σχετίζονται με την τελετουργική αναφώνηση *εὐοί-εὐάν* ή την τελετουργική ολολυγή. Ο Ζενάκος αποδίδει το *ἀνωλόλυξα* των στίχων 22-23 στον πρόλογο του έργου (*πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος / ἀνωλόλυξα*) ως εξής: «Πρώτην απ' όλη την Ελλάδα, τη Θήβα **έκανα να πιάσει το τραγούδι το ιερό**». Ο Ζενάκος διατηρεί στη μετάφραση τον μεταβατικό χαρακτήρα του ρήματος, αλλά στην απόδοση του σημασιολογικού περιεχομένου του κινείται στοχοκεντρικά υποκαθιστώντας την ανοίκεια διονυσιακή ολολυγή με το κατανοητό «το τραγούδι» που φορτίζεται με θρησκευτικό περιεχόμενο από τον προσδιορισμό «το ιερό». Στην περίπτωση αυτή η απόδοση της τελετουργικής κραυγής θριάμβου ή ευχαριστίας των γυναικών και το λατρευτικό πλαίσιο της χαρούμενης έκστασης[18] στην οποία βρίσκονται περνούν σε δεύτερη μοίρα, ώστε να αναδειχθούν εκείνα τα στοιχεία που μπορούν να γίνουν κατανοητά στο σύγχρονο κοινό. Στην ίδια λογική κινείται ο Ζενάκος και στην απόδοση του όρου *βακχεύματα*, *τριετηρίς* και *τελετή*. Στους στίχους 39-40 *δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεἰ μὴ θέλει, / ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων* αποδίδει τα *βακχεύματα* ως «γιορτές» («γιατί

[16] Πρβλ. στ. 221 *θιάσοις* («στις συντροφιές»), στ. 1180 *μάκαιρ' Ἀγαύη κλιιζόμεθ' ἐν θιάσοις* («καλότυχη Αγαύη με λεν στις ιερές τις συντροφιές»). Για το σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου *θίασος*, βλ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006) 316: «Η λέξη ... αναφέρεται καταρχήν σε θρησκευτικούς ομίλους ιδιωτικού, μάλλον, χαρακτήρα. Κυρίως όμως χαρακτηρίζει τις ομάδες των οπαδών του Διονύσου, δηλώνοντας το στοιχείο της εκστατικής επικοινωνίας με τον θεό».

[17] Πρβλ. στ. 378 *θιασεύειν τε χοροῖς* («στους χορούς να μας συνάζει»), στ. 555-558 *πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θη- / ροτρόφου θυρσοφορεῖς / θιάσους, ὦ Διόνυσ'* («Μην τυχόν είσαι στης Νύσας / οπού θρέφει τα θεριά, / θιάσους τις ιερές τις σύναξές της»), στ. 680 *ὁρῶ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν* («βλέπω τρεις σύναξες από χορούς γυναίκιους»), στ. 978 *θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι* («όπου έχουνε του Κάδμου / σύναξην οι κορασιές»). Την ίδια απόδοση συναντάμε και στον στ. 1058 *Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὁρῶν ὄχλον* («μα ο Πενθέας ο άμοιρος που δεν μπορούσε να ιδεί / των γυναικών τη σύναξη»), όπου ο *θῆλυς ὄχλος* ταυτίζεται με τον *θίασο* και μεταφράζεται ως «των γυναικών η σύναξη».

[18] Για το ιδιαίτερο σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου *ἀνωλόλυξα*, βλ. Dodds (2004) 70 και Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006) 305.

πρέπει τούτη η πόλη, / θέλοντας και μη θέλοντας, / μια και καλή να μάθει / πως τις γιορτές μου δεν μπορεί να μην τις ακλουθάει»), στους στίχους 132-133 *ἐς δὲ χορεύματα / συνῆψαν τριετηρίδων* αποδίδει τις *τριετηρίδες* ως «πανηγύρια χρόνο παρά χρόνο», ενώ τον όρο *τελετή* στο στίχο 73 (*τελετὰς θεῶν*) τον αποδίδει ως «των θεών τις λιτανείες». Με την επιλογή του όρου «λιτανεία» ο Ζενάκος επιχειρεί έναν δραστικό εκσυγχρονισμό στο πεδίο της θρησκείας, εισάγοντας μια αναλογία με χριστιανικές θρησκευτικές πρακτικές.

Όσον αφορά τη μεταφραστική διαχείριση όρων όπως *εὔιος* και *εὔασμα* ο Ζενάκος δεν επιχειρεί «τη φωτογραφική αναπαράσταση της γλωσσικής δομής, της μορφής, του νοήματος, της περίστασης και των πολιτιστικών δεδομένων»[19] του πολιτισμού αφετηρίας με επιλογές που αναδεικνύουν την ετυμολογική τους σχέση με το *εὐοί-εὐάν*, αλλά τους προσαρμόζει στην αντίληψη που έχει ο πολιτισμός υποδοχής για τις διονυσιακές τελετουργίες. Συγκεκριμένα, ό,τι σχετίζεται με τους όρους αυτούς συνδέεται με ξεφάντωση ή χαροκόπι[20] που συνοδεύεται από ξέφρενες κραυγές χαράς: στ. 126-129 *βακχείαι δ' ἅμα συντόνωι / κέρασαν ἡδυβόαι Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν* – «κι απάνω στην τρελή ξεφάντωσή τους / το ταίριαξαν με τον γλυκό τον ήχο / των φρυγικών αυλών, και τ' απιθώσαν / στα χέρια της μητέρας μας της Ρέας, / τον ίσο να κρατεί, καθώς οι βάκχες / αφήνουν τις χαρούμενες κραυγές τους»·[21] στ. 151 *ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιάδ'* – «και στο χαροκόπι μέσα / τούτα εδώ βροντολαλεί»· στ. 157-158 *εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν / ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε* – «για το θεό μας οπού είναι / αφέντης της χαράς / με χαρά να ξεφαντώστε, / με τραγούδια και φωνές της Φρυγίας»· στ. 413 *πρόβακχ' εὔιε δαῖμον* – «θεέ του βάκχου και αφέντη της χαράς μου»· στ. 608 *ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος* – «ω φως μας μεγαλότατο / στη βακχική λατρεία τη χαρούμενη»· στ. 790-791 *Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται / κινοῦντα βάκχας ‹σ'› εὐίων ὀρῶν ἄπο* – «δεν θ' ανεχτεί ο Ηχερός / τις βάκχες να του διώξεις / απ' τα χαρούμενα βουνά». Το υψηλό επίπεδο ύφους της θρησκευτικής γλώσσας του έργου απαιτεί από τον μεταφραστή τη χρήση ενός ανάλογου επιπέδου ύφους στη μεταφραστική γλώσσα. Το γλωσσικό ιδίωμα της μετάφρασης του Ζενάκου μάλλον τείνει προς τη γλωσσική απλοποίηση με αποτέλεσμα έναν μεγάλο βαθμό ασυμμετρίας μεταξύ του πρωτοτύπου και του μεταφράσματος.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απόδοση του προσωνυμίου *Βρόμιος* ως «Ηχερός». Η απόδοση του συγκεκριμένου προσωνυμίου από τον Ζενάκο υπόκειται «στην αρχή της καθολικής λεξικής αντιστοιχίας» καθώς μεταφράζεται ενιαία και πάντοτε με την ίδια λέξη «Ηχερός» στο κείμενο στόχο.[22] Παρά το ότι το επίθετο «Ηχερός» αποδίδει εύστοχα το σημασιολογικό περιεχόμενο του προσωνυμίου *Βρόμιος*[23] συνιστά μια νοηματική ξενικότητα για το

[19] Τη διατύπωση εντός των εισαγωγικών δανείζομαι από τον Καρβούνη (2022) 57.

[20] Πρβλ. στ. 238 *τελετὰς προτείνων εὐίους νεάνισιν* – «κι όλο τους μελετάει, τις γλύκες πο' χουν οι γιορτές του». Εδώ η χαρά των διονυσιακών τελετών συνδέεται με την γλυκιά αγαλλίαση που τη συνοδεύει.

[21] Αντίθετα ο Στεφανόπουλος, με την επιλογή του («αλαλάζω ευοί-ευάν») διατηρεί τον σημασιολογικό συσχετισμό με το *εὔασμα*: «Και μέσα στην ένταση του βακχικού χορού / έσμιξαν τον ήχο του τυμπάνου / με τη γλυκιά πνοή των Φρυγικών αυλών / και το άφησαν στα χέρια της μητέρας Ρέας, / να συνοδεύει ο χτύπος του τις βάκχες, / όταν αλαλάζουν ευοί ευάν». Πρβλ. την απόδοση του στ. 151: «Και μέσα στα ευοί ευάν βοά». Βλ. το Πρόγραμμα της παράστασης του έργου από το ΚΘΒΕ, σε μετάφραση Θεόδωρου Στεφανόπουλου και σκηνοθεσία Matthias Langhoff, Θέατρο Δάσους, Αύγουστος 1997, θεατρική περίοδος 1996/1997.

[22] Για τη διατύπωση, βλ. Καρβούνης (2022) 33.

[23] Βλ. Dodds (2004) 82: «Βρόμιος από το *βρέμω*... ο Διόδωρος (4.5.1) το εξηγεί *ἀπὸ τοῦ κατὰ τὴν γένεσιν αὐτοῦ γενομένου βρόμου* (κεραυνού). Αλλά ο ίδιος ο Διόνυσος είναι "βρυχώμενος" ως θεός-ταύρος, θεός-λιοντάρι, θεός-κεραυνός. Τα ταμπούρλα του είναι επίσης θορυβώδη».

σύγχρονο κοινό, αφού δεν γίνεται σαφές σε ποια λατρευτική πραγματικότητα παραπέμπει. Παράταιρη φαίνεται και η επιλογή του Ζενάκου να διατηρήσει το προσωνύμιο *Εὔιος* (στ. 566, 579) στη μετάφρασή του, αφού δεν είναι συνεπής προς τη μεταφραστική του μέθοδο της πολιτιστικής αντικατάστασης θρησκευτικών όρων που δεν είναι κατανοητοί στο σύγχρονο κοινό. Το ίδιο ισχύει και για τον όρο *ὄργιον*, τον οποίο διατηρεί στις περισσότερες περιπτώσεις που η λέξη απαντά στο κείμενο, αλλά τον αποδίδει ως «τα γλέντια τους» στον στίχο 262, όπου ο Πενθέας προσδίδει στη λέξη άλλες νοηματικές διαστάσεις σχετικές με την οινοποσία και γενικά με τον ακόλαστο χαρακτήρα των βακχικών τελετών.[24]

Τέλος, όσον αφορά το επίπεδο γλώσσας και ύφους του μεταφράσματος, τα όρια ανάμεσα στο λαϊκότροπο και το λογοτεχνικό ύφος είναι μάλλον ασαφή (για παράδειγμα αναφέρω τις λέξεις «απανωτόπια, αδερφάδες, βασιλίκι, ξαπόσταμα, βρεσίματα, αμόλευτη, τα' αψήλου, άειντε, ασβολωμένη, γκαστριά, βουληθήκαν, ξόμπλιασε, το βουλάτο, σμάρι, θολάμι, τσουλούφι, χαροκόπι»).[25] Σε γενικές γραμμές η μεταφραστική γλώσσα δεν χαρακτηρίζεται από λεκτικές ή εκφραστικές ακρότητες και ο συνολικός της τόνος παρουσιάζει ομοιογένεια.

Παρά το ότι το δείγμα είναι πολύ μικρό, από τη συγκριτική εξέταση πρωτοτύπου και μετάφρασης τα βασικά εξαγόμενα της μελέτης αυτής μπορούν να κωδικοποιηθούν στις ακόλουθες συμπερασματικές προτάσεις: 1) Από τη μελέτη της μεταφραστικής στρατηγικής του Ζενάκου διαπιστώνεται πως κινείται στο σκεπτικό της μεταφρασεολογικής θεωρίας του λειτουργισμού, καθώς στην απόδοση του διονυσιακού λεξιλογίου συχνά καταφεύγει στη μέθοδο της «πολιτιστικής αντικατάστασης» των πραγματολογικών ασυμβατοτήτων για να γεφυρώσει την πολιτισμική διαφορά με σκοπό την αποφυγή παρανοήσεων.[26] 2) Ο μεταφραστής δεν αναπαράγει με σχολαστική αυστηρότητα τις συντακτικές δομές της γλώσσας πηγής, αλλά η μετάφρασή του είναι προσανατολισμένη προς την επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα. 3) Σε κάποιον βαθμό φαίνεται πως ενσωματώνονται στο μετάφρασμα στοιχεία του προσωπικού του ύφους και των γλωσσικών του ιδιαιτεροτήτων. Οι γλωσσικές επιλογές του Ζενάκου συγκροτούν ένα κείμενο με ύφος προφορικό (η χρήση των επιφωνημάτων, των θαυμαστικών και των λαϊκών-καθημερινών εκφράσεων σηματοδοτούν τον τρόπο εκφοράς του κειμένου) που διαθέτει ακόμη και σήμερα την ποιητική του αντοχή. Ο μεταφραστικός του λόγος, που είχε αρχικό προορισμό την παράσταση του έργου από το Θέατρο Τέχνης, φαίνεται να εναρμονίζεται με τις αρχές του Κουν περί λαϊκού εξπρεσιονισμού, χωρίς όμως το λαϊκότροπο ιδίωμα να προδίδει τις αισθητικές προδιαγραφές του κειμένου. Πάντως σε κάθε περίπτωση, η αντιπαραβολή της μετάφρασης με το πρωτότυπο δείχνει στέρεα γνώση του πρωτοτύπου και της σχετικής με το έργο βιβλιογραφίας εκ μέρους του Ζενάκου.

---

[24] Κυριολεκτικά τα *ὄργια* είναι τα «όσα πράττονται» με θρησκευτική σημασία, πρόκειται για πράξεις μιας θρησκευτικής τελετουργίας. Η σύγχρονη αντίληψη για τα όργια ίσως πλησιάζει αυτή που έχει ο Πενθέας γι' αυτά. Βλ. Dodds (2004) 71-72 και Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006) 309-310. Η Ελευθεριάδου (2019) 75 σχετικά με τη διατήρηση του όρου *ὄργιον* στις μεταφράσεις αναφέρει πως συχνά οι μεταφραστές εγκλωβίζονται σε λέξεις που χρησιμοποιούνται και σήμερα αλλά με άλλη σημασία.

[25] Ο Κ. Γεωργουσόπουλος (2/9/1988) στην κριτική του για την παράσταση του *Φιλοκτήτη* από το Θέατρο Τέχνης αναφέρει πως η μετάφραση του Ζενάκου χαρακτηρίζεται από τις «παλαιοδημοτικές της προτάσεις». Η Ελευθεριάδου (2019, 164) αναφέρει σχετικά με το γλωσσικό ιδίωμα του Γρυπάρη στην απόδοση του πρώτου Στάσιμου των *Βακχών* πως οι λέξεις ή φράσεις από την καθημερινή λαϊκή δημοτική γλώσσα (ξεφαντωμούς, ξέχειλο κροντήρι, λεβεντονιούς, οι τρανοί αρχόντοι) επηρεάζουν το ποιητικό ύφος της μετάφρασης του Στάσιμου, αποκαλύπτοντας την προσωπική ταυτότητα του Γρυπάρη στη μετάφρασή του.

[26] Σχετικά με την ορολογία, βλ. Καρβούνης (2022) 52-53.

Αν είχαμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε και τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης αλλά και τις παραστάσεις του θεάτρου Άττις, στις οποίες χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Ζενάκου, θα μπορούσαμε να δούμε σε ποιο βαθμό οι μεταφραστικές επιλογές του διαθέτουν λειτουργική επάρκεια ώστε να εκπληρώνουν τον επικοινωνιακό σκοπό του μεταφράσματος στο πλαίσιο της παράστασης.

Βιβλιογραφία

Αριστοφάνους *Αχαρνής* (1979), μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2/9/1988), «Λανθασμένο ψάξιμο», εφημ. *Τα Νέα*.

Cornford, F. M. (1972), *Η Αττική Κωμωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα.

Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2013), «Θεόδωρος Τερζόπουλος "Άττις" και αρχαία τραγωδία. Η κατάκτηση της υπερπολιτισμικότητας», *Θεατρογραφίες* 18, 125-134.

Dodds, E. R. (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφ. Δ. Γ. Σπαθάρας & Γ. Πετρίδου, Αθήνα.

Easterling, P. E. (2007), «Μορφολογία και παράσταση», P. E. Easterling (επιμ.) (2007), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ.-επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο, 225-266.

Ελευθεριάδου, Ε. (2019), *Οι νεοελληνικές μεταφράσεις των Βακχών του Ευριπίδη*, ΜΔΕ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα.

Henrichs, A. (1993), «'He has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus», Th. A. Carpenter & Chr. A. Faraone (eds) (1993), *Masks of Dionysus*, Ithaca, 13-43.

Καρβούνης, Χ. (2022), *Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο από τον Αλ. Πάλλη: Ζητήματα μετάφρασης της Αγίας Γραφής*, Ηράκλειο.

Kitto, H. D. F. (1968), *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα.

Mastronarde, D. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge.

Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ. (2006), *Ευριπίδης. Βάκχαι. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια*, Θεσσαλονίκη.

Oranje, H. (1984), *Euripides' Bacchae: The Play and its Audience*, Leiden.

Otero, S. M. (2013), «The Image of Dionysus in Euripides' *Bacchae*: The God and his Epiphanies», A. Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal & Raquel Martin Hernández (eds) (2013), *Redefining Dionysos*, *Mythos Eikon Poiesis*, Bd.5, Berlin/Boston, 329-348.

Παναρέτου, Ε. (2002), «Κειμενικές λειτουργίες της στίξης στα λογοτεχνικά κείμενα», Μ. Σαββίδης (επιμ.) (2002), *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες: Πρακτικά συνεδρίου αφιερωμένου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα 16-17 Ιουνίου 2000*, Αθήνα, 130-139.

Πεφάνης, Γ. Π. (2009), *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα.

Πούχνερ, Β. (2010), «Προφορικότητα και στίξη στον σκηνικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Ε. Παπαδοπούλου & Ι. Ρεμεδιάκη (επιμ.) (2010), *Γλώσσα, Ψυχής Άγγελος. Αφιέρωμα στην Ελευθερία Γιακουμάκη*, Αθήνα 479-489.

Schwartz, N. (2013), «Under the Spell of the Dionysian: Some Meta–tragic Aspects of the Xenos Attributes in Euripides' *Bacchae*», A. Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal & Raquel Martin Hernández (eds) (2013), *Redefining Dionysos*, *Mythos Eikon Poiesis*, Bd.5, Berlin/Boston, 301-328.

Seaford, R. (1996), *Euripides Bacchae*, Warminster.

Segal, Ch. (1982), *Dionysiac Poetics & Euripides' Bacchae*, Princeton.

Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (2011), «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον* 1, 307-317.

Verdenius, W. J. (1980), «Notes on the Prologue of Euripides' *Bacchae*», *Mnemosyne* 33, 1-16.

Winnington-Ingram, R. P. ([2]1997), *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Bristol (= Cambridge [1]1948).

Λογοτέχνες μεταφραστές στη Μεταπολίτευση: Ο Θανάσης Βαλτινός μεταφράζει την *Ορέστεια* του Αισχύλου

ΤΙΤΙΚΑ ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ

1. Ο Κουν, η *Ορέστεια* και οι μεταφράσεις της

Το 1945, αμέσως μετά το τέλος του πολέμου και τον αιματοβαμμένο Δεκέμβρη, ο Κάρολος Κουν αποφασίζει να ανεβάσει, για πρώτη φορά στο νεοσύστατο Θέατρο Τέχνης, αρχαίο δράμα, μπολιάζοντας έτσι με τον σχετικό προβληματισμό του, εμφανή από τις απαρχές της ενασχόλησής του με το θέατρο,[1] τις ιδεολογικές και καλλιτεχνικές αρχές του νέου οργανισμού, στις οποίες εντούτοις δεν γινόταν καμία αναφορά στο αρχαίο θέατρο:[2] ανεβάζει το δεύτερο μέρος της *Ορέστειας* του Αισχύλου, τις *Χοηφόρες*, σε μετάφραση Απόστολου Μελαχρινού. Στο ρεπερτόριο της σεζόν περιλαμβάνονταν ακόμη τα έργα *Στο βυθό* του Μ. Γκόρκι, *Βυσσινόκηπος* του Α. Τσέχωφ και *Παντρολογήματα* του Ν. Γκόγκολ.[3]

Ο Α. Γλυτζουρής επισημαίνει ότι «τα κείμενα του Κουν μπορούν να αποκτήσουν ένα πραγματικό περιεχόμενο όταν ακριβώς απεκδυθούν τη γενικότητά τους και διαβαστούν μέσα από την προοπτική της εκάστοτε ιστορικής στιγμής με την οποία συνδιαλέγονται».[4] Το ίδιο ισχύει προφανώς και για τις συγκεκριμένες επιλογές του Κουν σε κάθε παράσταση, σχετιζόμενη με τους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς του σε κάθε περίοδο, οι οποίοι όμως ποτέ δεν αποκόπτονταν από την κοινωνική πραγματικότητα και δεν παραγνώριζαν την κοινωνική αποστολή του θεάτρου.[5] Η πρώτη αυτή προσέγγιση της *Ορέστειας* και η απόφασή του Κουν να ανεβάσει το δεύτερο μέρος της, τις *Χοηφόρες*, ευλόγως λοιπόν μπορεί να συνδεθεί με τη διαρκή έγνοια του Κουν για την αναπαράσταση του αρχαίου δράματος –που, όπως χαρακτηριστικά έλεγε στο τέλος της ζωής του, «και δυο ζωές δεν φτάνουν για το να προσεγγίσει κανείς»–[6] και τις συναφείς αναζητήσεις του στη συγκεκριμένη περίοδο, σε σχέση και με τον ελληνικό

[1] Για τις παραστάσεις της περιόδου πριν από τη δημιουργία του Θεάτρου Τέχνης, βλ. Μαυρομούστακος (2008) 44-77. Για τη διαδρομή του Κουν πριν από το Θέατρο Τέχνης και στο πλαίσιό του, βλ. ενδεικτικά Κυριακός (2012)· Μαυρομούστακος (2008) 17-33· Σπάθης (2010 [2003]).

[2] Για τις προγραμματικές αρχές του Θεάτρου Τέχνης, βλ. Κουν (1943) στο Μαυρομούστακος (2008) 81-97. Για άλλα κείμενα του Κουν της δεκαετίας του ’40, βλ. Γλυτζουρής (2016).

[3] Μαυρομούστακος (2008) 109-111.

[4] Γλυτζουρής (2016) 62.

[5] Γλυτζουρής (2016) 59-60.

[6] Πηλιχός (1987) 72.

λαϊκό εξπρεσιονισμό, αλλά και με τη ζοφερή ιστορική συγκυρία:[7] Με φόντο τους αγώνες και τις ελπίδες της Αντίστασης και εν όψει της συμφοράς του Εμφυλίου που διαγραφόταν ήδη καθαρά στον ορίζοντα, κάλλιστα κανείς μπορούσε (και μπορεί) να θεωρήσει ότι οι πέντε μαυροντυμένες μοιρολογίστρες που ο Κουν ανέβασε επί σκηνής θρηνούσαν, υπό τους ήχους του ταμπούρλου, για το παλιό αλλά και το καινούργιο αίμα.[8]

Οι ηθοποιοί της παράστασης όμως έπαιζαν, όπως σε όλα τα θέατρα που είχαν ξανανοίξει μετά τον Δεκέμβρη, μπροστά σε άδεια αίθουσα και η κριτική ήταν, με ελάχιστες εξαιρέσεις, πολύ αρνητική απέναντι στο εγχείρημά του.[9] Είκοσι χρόνια αργότερα, το 1965, όταν ο Κουν θα επιστρέψει στον Αισχύλο με τους *Πέρσες*, θα κάνει την αυτοκριτική του για το ανέβασμα των *Χοηφόρων*, ότι δεν ήταν στο ύψος των απαιτήσεων του αισχύλειου λόγου.[10] Θα περάσουν όμως άλλα δεκαπέντε χρόνια έως ότου αποφασίσει, προς το τέλος της ζωής και της σταδιοδρομίας του, να επιστρέψει στην *Ορέστεια* και να την ανεβάσει ολόκληρη πια στην Επίδαυρο, σε μετάφραση Θανάση Βαλτινού, το 1980, υλοποιώντας, όπως ο ίδιος επεσήμαινε, ένα σχέδιο χρόνων και μια βαθιά, προσωπική του επιθυμία: «Πάντοτε σχεδίαζα το ανέβασμα της *Ορέστειας*, πάντοτε σκεπτόμουν ότι θάπρεπε να προλάβω να το κάνω».[11]

Με δεδομένη τη σημασία του λόγου στο αρχαίο δράμα αλλά και την αντίληψη του Κουν για το θέατρο συνόλου και την κοινή δουλειά των συντελεστών του που διαμορφώνει το έργο του θεάτρου αλλά και τους ίδιους, η μετάφραση δεν μπορεί παρά να βρίσκεται στο επίκεντρο του σχεδιασμού και της υλοποίησης των παραστάσεών του. Αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, η οποία επιδιώκει να συνεισφέρει –στα ειδικά συμφραζόμενα της διαχρονικής ενδογλωσσικής μετάφρασης του αρχαίου δράματος–[12] στη συζήτηση για τη θεατρική μετάφραση προς παράσταση, με μελέτη περίπτωσης την εν λόγω ανέκδοτη μετάφραση του Βαλτινού.[13]

Η προσέγγισή μου βασίζεται στις σύγχρονες θεωρήσεις της θεατρικής μετάφρασης ως *μεταγραφής* (rewriting), οι οποίες την εξετάζουν σε σχέση με τον δυνητικά επαναλαμβανόμενο αλλά κάθε φορά μοναδικό μετασχηματισμό των διαφορετικών θεατρικών και πολιτισμικών κωδίκων στον οποίο μετέχει επί σκηνής. Θεωρούν έτσι τη θεατρική μετάφραση από τη σκοπιά όχι του τρόπου μετασχηματισμού του ξένου κειμένου στη διαδικασία του μεταφράζειν, αλλά του τρόπου συλλειτουργίας του μεταφρασμένου κειμένου με τους λοιπούς κώδικες της παράστασης στην πρόσληψή της από το κοινό.[14] Βασίζεται επίσης στην αντίληψη της 'μετάφρασης ως ιστορίας', ως «μιας προσέγγισης στην ιστορία», την οποία έχει προτείνει ο Christopher Rundle:

[7] Δεν είναι τυχαίο ότι ο Αισχύλος κατέχει σημαντική θέση στο ρεπερτόριο της συγκεκριμένης περιόδου. Βλ. Μποσταντζής (2022) 200.

[8] Για τη συσχέτιση της παράστασης με τα πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής, βλ. Καγγελάρη (2010) 433. Για την αντίληψη του Κουν όσον αφορά την πολιτική διάσταση του αρχαίου δράματος, βλ. επίσης Αρβανίτη (2011) 277, η οποία εντοπίζει τον σχετικό προβληματισμό από την παράσταση των *Περσών* και εξής.

[9] Μποσταντζής (2022) 198-199.

[10] Κρίσπης (1965) 70, παρατίθεται στο Μποσταντζής (2022) 202.

[11] Κ. Π. (5/8/1980).

[12] Για τη διαχρονική ενδογλωσσική μετάφραση, βλ. Pillière & Albacthen (2024) 17-109)· Remediaki (2013)· Maronitis (2008). Για την ενδογλωσσική μετάφραση του αρχαίου δράματος σε σχέση και με τη θεωρία της μετάφρασης, βλ. ενδεικτικά Πούχνερ (1995) 107-149.

[13] Οφείλω χάριτες στο Θέατρο Τέχνης, και ειδικότερα στην Καλή Κυπαρίσση και τη Γεωργία Σιδέρη, που μου παραχώρησαν τη μετάφραση, όπως και στον Θανάση Βαλτινό για τη δημιουργική συνομιλία.

[14] Marinetti (2013).

> Με όρους των ιστορικών μεταφραστικών σπουδών, λοιπόν, αν το βασικό κίνητρο κάποιου έγκειται στο ιστορικό θέμα του και όχι σε ένα πιο αφηρημένο ενδιαφέρον για τη μετάφραση, τότε πιστεύω ότι αναπόδραστα θα οδηγηθεί σε άλλους ερευνητές που μοιράζονται το βασικό του ενδιαφέρον, σε άλλους ιστορικούς σχετικούς με το συγκεκριμένο θέμα.[15]

Στη διπλή αυτή προοπτική, η μελέτη δεν εστιάζει στην απλή καταγραφή θεατρικών μεταφράσεων, αλλά επιχειρεί να απαντήσει στα βασικά ερωτήματα της κατά Pym «αρχαιολογίας της μετάφρασης»: ποιος μεταφράζει τι, πού, πότε, για ποιον, πώς και με τι αντίκτυπο.[16] Στους περιορισμούς της θα πρέπει ωστόσο να αναφερθεί το γεγονός ότι δεν κατέστη δυνατή, λόγω αντικειμενικών συνθηκών, η αντιπαραβολή του δακτυλόγραφου κειμένου της μετάφρασης με το βίντεο της παράστασης,[17] ώστε να επιβεβαιωθεί ότι πρόκειται για την αρχική μετάφραση και όχι για εκείνη που χρησιμοποιήθηκε στην αναθεωρημένη παράσταση του 1982 και σε όσες ακολούθησαν. Αντίθετα, η αντιπαραβολή με το βίντεο της παράστασης του 1982 έδειξε ποικίλες, αλλά όχι ουσιαστικές διαφορές από το δακτυλόγραφο, σε επίπεδο αντιμετάθεσης, προσθήκης και παράλειψης λέξεων, στίχων και χωρίων. Σε κάθε περίπτωση και εν αναμονή της αντιπαραβολής με το βίντεο της παράστασης, θεωρώ πως οι όποιες διορθώσεις έγιναν το 1982 σχετίζονταν μάλλον με τον βαθμό σύμπτυξης του αισχύλειου κειμένου, που επισημαίνεται και από την κριτική, και με συγκεκριμένες λεξικές επιλογές και ελάχιστα με τη μεταφραστική στρατηγική του κειμένου, που αποτελεί τη βάση για την παράσταση του 1980.

2. Η παράσταση της *Ορέστειας* το 1980

Η *Ορέστεια* πρωτοπαρουσιάστηκε το Σάββατο 9 και την Κυριακή 10 Αυγούστου 1980, στην Επίδαυρο.

Επισφράγισε τη μακρά ενασχόληση του Κουν με το αρχαίο δράμα με απεύθυνση στο σύγχρονο ευρύ κοινό, από τη συγκεκριμένη οπτική ανανέωσής του μέσα από την παράδοση και τη δημιουργική συναίρεσή του με τα σύγχρονα ρεύματα. Η προσέγγιση αυτή, που είχε διαχρονικά φανατικούς οπαδούς και πολέμιους, όπως φάνηκε καθαρά και στην κριτική πρόσληψη της *Ορέστειας*, ήταν ορατή ήδη στις *Χοηφόρες* του 1945, και ο Κουν επανερχόταν σ' αυτήν συστηματικά στις συνεντεύξεις του εν όψει της παράστασης:

> Και για την «Ορέστεια», συνέχισε ο Κάρολος Κουν, η βάση της δουλειάς ήταν περίπου η ίδια με τη βάση από την οποία ξεκινάμε λίγο-πολύ σε κάθε αντιμετώπισή μας με το αρχαίο κλασικό θέατρο. Ήταν δηλαδή η ελληνική παράδοση, έτσι όπως μας έχει έρθει από τ' αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα και έτσι όπως επιβιώνει μέσα από τον λαό: Μέσα από τα

[15] Rundle (2012) 236· για τη γόνιμη συζήτηση που πυροδότησε η εν λόγω θέση, βλ. Hermans (2012)· Delabastita (2012)· St Pierre (2012). Για την ευρύτερη συζήτηση σχετικά με την ιστορία της μετάφρασης, βλ. ενδεικτικά, D'Hulst & Gambier 2018· Pym 2014 [1998]· Ballard (2013)· Bastin & Bandia (2006).

[16] Pym (2014) 5.

[17] Φυλάσσεται στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου (ΚΜΕΕΘ) που είναι υπό μετακόμιση. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον κ. Ηλία Μαλανδρή που έθεσε πρόθυμα στη διάθεσή μου τα αποσπάσματα που διέθετε από το εν λόγω βίντεο, τα οποία ωστόσο είναι περιορισμένα.

> πανηγύρια και τις συνήθειές του, τις χαρές και τις λύπες, γενικά όλες του τις εκδηλώσεις. [...] Σήμερα, νομίζω ότι είμαστε υποχρεωμένοι να μην ξεχνάμε, όταν παρουσιάζουμε αρχαίο δράμα, ότι απευθυνόμαστε στον σύγχρονο άνθρωπο. Κι έτσι επιβάλλεται σχεδόν να χρησιμοποιούμε όσο γίνεται περισσότερα σύγχρονα μέσα, σύγχρονη αντίληψη για το ανέβασμά τους.[18]

Η επιλογή της χρονικής στιγμής του ανεβάσματος της *Ορέστειας* είναι και πάλι σημαίνουσα, καλλιτεχνικά και πολιτικά. Διεθνώς υπάρχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το κλασικό θέατρο γενικά και για την *Ορέστεια* ειδικότερα, την οποία επαναπροτείνουν –με ισχυρό πολιτικό πρόσημο– την ίδια, σε γενικές γραμμές, περίοδο μεγάλοι ξένοι σκηνοθέτες, όπως οι Luca Ronconi, Peter Hall, Peter Stein, τους οποίους ο Κουν μνημονεύει στις συνεντεύξεις του.[19] Ο ίδιος σχολιάζει επανειλημμένα τον πολιτικό χαρακτήρα του αρχαίου δράματος, και ειδικά της *Ορέστειας*, αδιαχώριστον κατά την άποψή του από την υπαρξιακή της διάσταση, και εξηγεί πώς η εμπειρία της δικτατορίας αποτέλεσε για τον ίδιο το έναυσμα για το ανέβασμά της:

> Στην «Ορέστεια» υπάρχουν στόχοι τόσο υπαρξιακοί –το: «έκανες, θα πάθεις»– όσο και πολιτικοί κατά της τυραννίας και του δεσποτισμού. Ο «Αγαμέμνων» είναι μια διαμαρτυρία για τον πόλεμο και ενάντια στην τυραννία. Προσωπικά, το ερέθισμα για το ανέβασμα του «Αγαμέμνονα» μου δημιουργήθηκε στα χρόνια της δικτατορίας, όταν το καταπιεστικό καθεστώς οργάνωνε όλες εκείνες τις παράτες, τα καρναβάλια, τις γιορτές στο Στάδιο κ.λπ. Το αρχαίο δράμα είναι και σημερινό θέατρο.[20]

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

«ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 80»

Σάββατο 9 καί Κυριακή 10 Αύγούστου 8.30 μ.μ. άκριβώς

«ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ»

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

ΑΙΣΧΥΛΟΥ

«ΟΡΕΣΤΕΙΑ»

('Αγαμέμνων — Χοηφόρες — Εύμενίδες)

Μετάφραση	: ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ
Σκηνοθεσία	: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ
Σκηνικά—Κοστούμια	: ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
Μουσική	: ΜΙΧΑΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗΣ
Βοηθός Σκηνοθέτη	: ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΜΕΝΗΣ
Κίνηση χορού	: ΜΑΡΙΑ ΚΥΝΗΓΟΥ - ΦΛΑΜΠΟΥΡΑ
Φωτισμοί	: ΝΤ. ΚΑΡΥΔΗΣ — ΦΟΥΞ

Διανομή

Κλυταιμνήστρα	: ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ
Κήρυκας	: ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΖΑΝΗΣ
'Αγαμέμνων	: ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΛΑΒΡΟΥΖΟΣ
Κασσάνδρα	: ΜΑΓΙΑ ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ
Αίγισθος	: ΑΝΤΩΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ
'Ορέστης	: ΜΙΜΗΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ
'Ηλέκτρα	: ΡΕΝΗ ΠΙΤΤΑΚΗ
Κλυταιμνήστρα	: ΑΛΕΚΑ ΠΑ·Ι·ΖΗ
Κορυφαίοι	: ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΑΠΕΚΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΕΓΑ·Ι·ΤΗΣ ΧΑΡΗΣ ΣΩΖΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΚΑΡΑΚΩΝΣΤΑΝΤΟΓΛΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΗΓΑΣ ΒΑΡΝΑΒΑΣ ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΡΑΤΖΟΓΙΑΝΝΗΣ
Κορυφαίες	: ΑΝΝΙΤΑ ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ ΛΥΔΙΑ ΚΟΝΙΟΡΔΟΥ ΚΑΤΙΑ ΓΕΡΟΥ ΒΑΝΑ ΠΑΡΘΕΝΙΔΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΕΡΧΕΝΤΑΛ

Χορός : Ι. ΓΚΑΒΑΚΟΥ — Θ. ΔΑΜΑΝΗ — Μ. ΒΑΜΒΑΚΑ
Ρ. ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ — Τ. ΣΑΜΠΑΝΗ — Χ. ΝΙΝΗΣ
Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ—Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ—Τ. ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ
Κ. ΒΑΝΤΖΟΣ — Β. ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ — Γ. ΚΡΑΝΑΣ κ.ά.

Εἰσιτήρια δρχ. 250, 200, 150, 100, 50

Πώληση : Στὰ ταμεῖα τοῦ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ, Στοᾶς 4 (μέσα στὴ στοά). Στὸ χῶρο τοῦ 'Αρχαίου Θεάτρου ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ τὶς ἡμέρες τῶν παραστάσεων κάθε Σάββατο τέσσερις ὧρες πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῆς παραστάσεως καὶ κάθε Κυριακὴ 09.00—13.00 καὶ ἀπὸ 17.00 μέχρι τὴν ἔναρξη τῆς παραστάσεως.

Πληροφορίες : Τηλ. 32.21.439, 32.22.111 (δοκ. 260)

'Οργάνωση: Ε.Ο.Τ. (ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ)

Καταχώρηση-αναγγελία της παράστασης στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 30/7/1980.

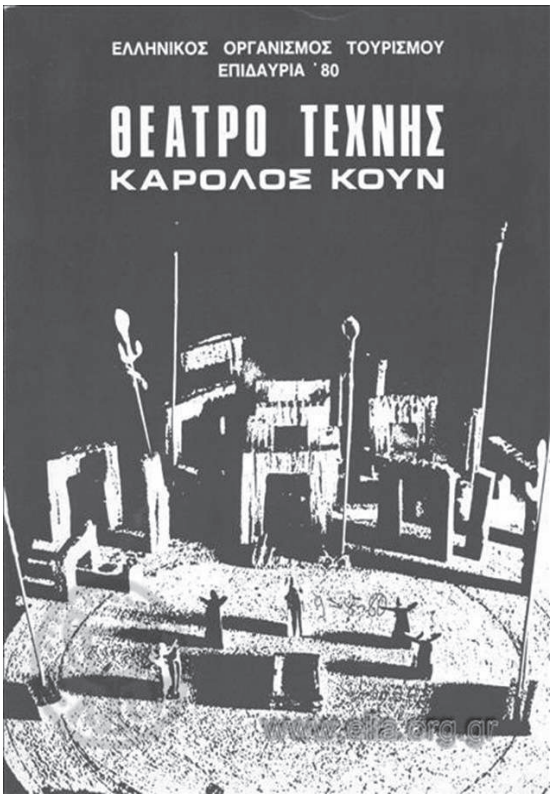
[18] Κ.Π. (5/8/1980).

[19] Βλ. ενδεικτικά Κ.Π. (5.8.1980). Για τη σχέση ανάμεσα στην *Ορέστεια* του Κουν και του Stein, βλ. Chioles (1993). Για την πολιτική διάσταση στη σκηνοθεσία των συγκεκριμένων και άλλων παραστάσεων της *Ορέστειας*, βλ. Sidiropoulou (2018).

[20] Κοντογιάνης (14/9/1980).

Λίγα χρόνια μετά την πτώση της χούντας, ενόσω το αποτύπωμά της ως της τελευταίας πράξης ενός πολύχρονου δράματος παραμένει ολοζώντανο στη συλλογική μνήμη, και αφού έχει ήδη παρουσιάσει τις *Τρωαδίτισσες* του Ευριπίδη έναν χρόνο νωρίτερα, σε μια παράσταση που είχε προσληφθεί ως εξ ορισμού πολιτική,[21] ο Κουν συνδέει έτσι την *Ορέστεια* και πάλι με τον λαό και τη μοίρα του. Η σύνδεση αυτή πραγματοποιείται στο ίδιο το σώμα της παράστασης, με την επιλογή της μετάφρασης του πεζογράφου Θανάση Βαλτινού και του ζωντανού λαϊκού του λόγου και με μια σειρά άλλα, σαφή στη συνδηλωτική τους λειτουργία, παραστασιακά στοιχεία, κάποια από τα οποία θα αλλάξουν στο επόμενο ανέβασμα. Η Κατερίνα Αρβανίτη σχολιάζει, λόγου χάρη, τη συνοδεία της Κλυταιμνήστρας, που «εμφανίζεται από τον χώρο των θεατών, με ένα τεράστιο κόκκινο ύφασμα το οποίο καλύπτει το πρώτο διάζωμα και ενοχοποιεί το ίδιο τους θεατές και τα μέλη του Χορού»· και την «τελευταία σκηνή του Αγαμέμνονα, όπου επτά άνδρες εμφανίσθηκαν να κρατούν επτά εξαπτέρυγα που απεικόνιζαν πρόσωπα ή άλλα μέλη του ανθρώπινου σώματος»[22] – μια σκηνή την οποία ο Διονύσης Φωτόπουλος επεξηγεί με αναφορά «στα αφιερώματα των πιστών στην εκκλησία, κατά τους Βυζαντινούς χρόνους, και [τα οποία] αναπαριστούσαν το μέρος του σώματος που ήθελαν να θεραπευθεί με θεϊκή επέμβαση».[23]

Με δεδομένη την πολιτική διάσταση της επιλογής του, η απόφαση του Κουν να αναθέσει τον ρόλο της Κλυταιμνήστρας στην παλιά συνεργάτιδά του Μελίνα Μερκούρη, λαοπρόβλητη και λαοφίλητη για την αντιδικτατορική της δράση και εκλεγμένη βουλεύτρια του ΠΑ.ΣΟ.Κ., σε μια εποχή όπου το ΠΑ.ΣΟ.Κ., ως έκφραση της αντιδεξιάς, αυξάνει την πολιτική του επιρροή και ετοιμάζεται να καταλάβει την εξουσία, δίνει εντούτοις πιο συγκεκριμένη απόχρωση στην πρόσληψη της παράστασης. Έτσι, η μετάφραση σχολιάστηκε από μερίδα της αρνητικής κριτικής και ως συνθηματολογική,[24] για τη χρησιμοποίηση, για παράδειγμα, της παροιμίας «οργή λαού, φωνή θεού» στη γ΄ στροφή του α΄ Στάσιμου του *Αγαμέμνονα*· αλλά και χειροκροτήθηκε για τον ίδιο λόγο από μια μεγάλη μερίδα του κοινού, καθώς ανταποκρινόταν στο πολιτικό μήνυμα της τραγωδίας καθαυτήν, στην ιστορική αλλά ενδεχομένως και σε μια επικαιρική πολιτική ανάγνωσή της.[25] Τα ρεπορτάζ στέκονται στην τεράστια δημοσιότητα που έλαβε



Το εξώφυλλο του προγράμματος της *Ορέστειας*.
Πηγή: Συλλογή θεατρικών προγραμμάτων,
Τμήμα Παραστατικών Τεχνών,
Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

[21] Φενέκ-Μικελίδης (27/8/1979).

[22] Αρβανίτη (2011) 277-278.

[23] Φωτόπουλος (1980) 95-100, παρατίθεται στο Αρβανίτη (2011) 278.

[24] Μακρής (1/9/1980).

[25] Είναι χαρακτηριστικό το κλείσιμο του άρθρου του Κακριδή (28/8/1980): «Το κοινό χειροκροτεί συχνά και ορισμένα καλοδιατυπωμένα "συνθήματα", επιβεβαιώνοντας τη σίγουρα *και* πολιτική λειτουργία των τραγικών "διδασκαλιών". Έτσι κι αυτή τη φορά χειροκροτήθηκαν στίχοι όπως "φωνή λαού, οργή θεού", "μήτε ποτέ πορθητής μήτε σκλάβος" και το κάπως αινιγματικό "ξέρω, οι ελπίδες τρέφουν τους εξόριστους" – λες;».

η παράσταση, στη 'Μελίνα' και στην (πολιτική) εμφάνιση του Ανδρέα Παπανδρέου στην Επίδαυρο,[26] η μη μαγνητοσκόπηση της παράστασης από τη δημόσια τηλεόραση θεωρείται πολιτική επιλογή και σχολιάζεται από τον Τύπο,[27] ενώ πολιτικές αιχμές για το έργο και την υποδοχή του ανταλλάσσονται σε άρθρα γνώμης και επιστολές έως και έναν ολόκληρο χρόνο μετά το ανέβασμά του.[28]

Οι κριτικοί, πάντως, με λιγοστές εξαιρέσεις,[29] θα έχουν πολλές επιφυλάξεις[30] για την παράσταση ή θα την αντιμετωπίσουν ως πλήρη και παταγώδη αποτυχία[31] – τα ομαδόν πυρά και η οξύτητα του λόγου παραπέμπουν στη μάχη των *Ορνίθων* και την ξαναφέρνουν στην επιφάνεια,[32] παρότι η κριτική δεν είχε ποτέ φεισθεί αρνητικών χαρακτηρισμών για τον σκηνοθέτη: με αφορμή τις *Χοηφόρες*, ένας κριτικός τον αποκαλούσε «αδίστακτο».[33] Ο Κουν, δηλώνοντας για άλλη μία φορά την αδιαφορία του για την κριτική την οποία απαξιώνει,[34] θα κάνει την αυτοκριτική του και θα επανέλθει με νέο ανέβασμα, δύο μόλις χρόνια αργότερα. Το σχολιάζει σε μια συνομιλία του με τον Βάιο Παγκουρέλη:

> Μου τέθηκε μια ερώτηση πριν λίγες μέρες, αν δηλαδή συνηθίζουμε να δουλεύουμε ξανά και ξανά τις παραστάσεις μας πάνω στο αρχαίο δράμα. Η απάντηση είναι: Σε πολλές περιπτώσεις ναι. Ορισμένα πράγματα ωριμάζουν μέσα μας πολλές φορές. Τους «Πέρσες» και τους «Αχαρνής», όσες φορές τους ανεβάσαμε στο Θέατρο Τέχνης, τους δώσαμε ίδια. Αντίθετα, οι «Όρνιθες» άλλαξαν τρεις φορές [...] Σ' αυτήν την δεύτερη περίπτωση ανήκει και η δουλειά μας στην «Ορέστεια», που δοκιμάσαμε και πριν δυο χρόνια... Τότε η Τριλογία είχε παρουσιαστεί μετά από τριών μηνών πρόβες. Όμως ήταν λάθος αυτό. Έπρεπε να δουλευτεί ξανά, άλλους 3-4 μήνες, όπως έγινε τώρα, για να μας δοθεί ο χρόνος. Ο χρόνος όχι μόνο για δουλειά, μα και για σκέψεις και ανάπτυξη ευαισθησιών.[35]

Όπως και στην περίπτωση των *Ορνίθων*, η δεύτερη και τελική εκδοχή της *Ορέστειας* θα καταγραφεί ως *η κατά Κουν Ορέστεια*, εξοβελίζοντας την πρώτη. Όπως όμως έλεγε ο ίδιος ο Κουν, παραδεχόμενος εντούτοις ότι η παράσταση είχε αδυναμίες: «αλλά η μαγιά –ό,τι κι αν διορθωθεί– είναι όλη εκεί μέσα, στην πρώτη παράσταση».[36] Κι αυτό ισχύει απολύτως και για τη μετάφρασή της.

---

[26] Ανυπ. (11/08/1980)· Μ.Κ. (12/8/1980).

[27] Βλ. ενδεικτικά, Δ. (5/8/1980): «Βουβή η ΕΡΤ».

[28] Βέλτσος (8/9/1980)· Γεωργουσόπουλος (9/9/1980)· Ανυπ. (9/1980)· Ξανθάκης (30/7/1981).

[29] Βλ. ενδεικτικά: Φενέκ-Μικελίδης (22/8/1980)· Τ. (16/8/1980).

[30] Κρητικός (21/8/1980)· Πολενάκης (28/9/1980).

[31] Βλ. ενδεικτικά: Μαργαρίτης (23/8/1980)· Γεωργουσόπουλος (27/8/1980)· Λιγνάδης (28/8/1980)· Μακρής (1/9/1980)· Χαλατσάς (9/1980). Για αναλυτική κριτικογραφία της παράστασης, βλ. Μαυρομούστακος (2008), 408-409.

[32] Παγκουρέλης (21/9/1980).

[33] Ο θεατής (3/3/1945).

[34] Παγκουρέλης (21/9/1980).

[35] Παγκουρέλης (28/8/1982).

[36] Παγκουρέλης (28/8/1982).

3. Η συνεργασία του Κουν με τον Βαλτινό

Προκειμένου να διερευνήσουμε τη στάση του Κουν απέναντι στη μετάφραση του αρχαίου δράματος, καταρτίσαμε τον κατάλογο των μεταφραστών στα έργα που σκηνοθέτησε, θεωρώντας ότι τα σχετικά στοιχεία μπορούν να αναδείξουν κάποιες τάσεις όσον αφορά τις επιλογές και τις απόψεις του.

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ	ΠΕΡΙΟΔΟΣ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΟΡΝΙΘΕΣ*	Β. ΡΩΤΑΣ[37]	1931-1932
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΒΑΤΡΑΧΟΙ*	ΑΡΚΑΣ-Π. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ	1932-1933
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	*ΚΥΚΛΩΠΑΣ*	Α. ΠΑΛΛΗΣ	1933-1934
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	*ΑΛΚΗΣΤΙΣ*	ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ	1934-1935
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΠΛΟΥΤΟΣ*	Μ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΗΣ	1935-1936
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΟΡΝΙΘΕΣ*	Κ. ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ	1938-1939
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	*ΗΛΕΚΤΡΑ*	ΑΠ. ΜΕΛΑΧΡΙΝΟΣ	1939-1940
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	*ΧΟΗΦΟΡΕΣ*	ΑΠ. ΜΕΛΑΧΡΙΝΟΣ	1945-1946
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΠΛΟΥΤΟΣ*	Μ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΗΣ	1956-1957
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΟΡΝΙΘΕΣ*	Β. ΡΩΤΑΣ	1958-1959
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	*ΠΕΡΣΕΣ*	Π. ΜΟΥΛΛΑΣ	1964-1965
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΒΑΤΡΑΧΟΙ*	Κ. ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ	1965-1966
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ*	Κ. ΒΑΡΝΑΛΗΣ	1968-1969
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	*ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ*	Λ. ΖΕΝΑΚΟΣ	1974-1975
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΑΧΑΡΝΗΣ*	Λ. ΖΕΝΑΚΟΣ	1975-1976
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΕΙΡΗΝΗ*	Κ. ΒΑΡΝΑΛΗΣ	1976-1977
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	*ΒΑΚΧΕΣ*	Λ. ΖΕΝΑΚΟΣ	1976-1977
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	*ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ*	Μ. ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ	1977-1978
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	*ΤΡΩΑΔΙΤΙΣΣΕΣ*	Θ. ΒΑΛΤΙΝΟΣ	1978-1979
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	*ΟΡΕΣΤΕΙΑ*	Θ. ΒΑΛΤΙΝΟΣ	1979-1980
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	*ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ*	Π. ΜΟΥΛΛΑΣ	1982-1983
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	*ΗΛΕΚΤΡΑ*	Γ. ΧΕΙΜΩΝΑΣ	1983-1984
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	*ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ*	Κ. ΤΑΧΤΣΗΣ	1984-1985

Πίνακας. Μεταφραστές αρχαίου δράματος στις παραστάσεις του Κάρολου Κουν.

Από την ανάγνωση του πίνακα προκύπτει ότι η πλειονότητα των μεταφραστών είναι λογοτέχνες, πολλοί εξ αυτών ποιητές και ορισμένοι επίσης φιλόλογοι. Για τον Κουν, όμως, οι φιλολογικές σπουδές δεν είναι, όπως φαίνεται, προαπαιτούμενο για τη μετάφραση του αρχαίου δράματος: παρότι οι μεταφράσεις είναι σχεδόν ισομοιρασμένες σε φιλολόγους και μη, οι μη φιλόλογοι μεταφραστές (Δημητρακόπουλος, Χουρμούζης, Χαρατσάρης, Μελαχρινός, Σταματίου, Βολανάκης, Βαλτινός, Χειμωνάς, Ταχτσής) υπερτερούν αριθμητικά των φιλολόγων (Ρώτας,

[37] Ο Βασίλης Ρώτας καταγράφεται ως μεταφραστής της πρώτης αυτής μαθητικής παράστασης του Κουν στο Μαυρομούστακος (επιμ.) (2008, 45) και σε άλλες βιβλιογραφικές πηγές. Η Διαμαντάκου (2021, 170-171 και υποσημ. 47), ωστόσο, θεωρεί βέβαιο ότι η μετάφραση που χρησιμοποιήθηκε το 1932 ανήκε στον Πολύβιο Δημητρακόπουλο (Αρκάς, εκδ. 1910) και όχι στον Βασίλη Ρώτα, ο οποίος θα μετέφραζε πολύ αργότερα και «με παραγγελία» τη συγκεκριμένη κωμωδία για την περιβόητη παράστασή της από το Θέατρο Τέχνης το 1959.

Πάλλης,[38] Μουλλάς, Ζενάκος, Βάρναλης). Για να προκύψουν περαιτέρω και κυρίως ασφαλή στοιχεία για τις επιλογές του Κουν, σε συνάρτηση λόγου χάρη με τυπικά, ημιτυπικά και άτυπα καλλιτεχνικά και λογοτεχνικά δίκτυα σε επαφή,[39] απαιτείται ενδελεχής έρευνα σε διαφορετικά επίπεδα, η οποία δεν έχει θέση στην παρούσα εργασία. Εν προκειμένω, θα διερευνηθούν μόνο κάποιες εκλεκτικές συγγένειες και κοινωνικές σχέσεις, στις οποίες όμως συχνά βασίζονται τα άτυπα δίκτυα.

Έτσι, στην παράσταση των *Χοηφόρων*, ο Κουν είχε χρησιμοποιήσει τη μετάφραση του συμβολιστή ποιητή Απόστολου Μελαχρινού. Ο Κουν είχε ήδη ανεβάσει σε δική του μετάφραση την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το 1939. Ο Μελαχρινός ήταν, στη συγκεκριμένη περίοδο, διευθυντής του περιοδικού *Ο Κύκλος*, στο οποίο η αρχαία τραγωδία κατείχε ιδιαίτερη θέση, σε συμφωνία και με την προσωπική του ποιητική. Για τον Μελαχρινό, η παράδοση είναι ο τόπος όπου συνεχίζουν να ζουν όλα εκείνα τα στοιχεία που γέννησαν την τραγωδία και αυτά ακριβώς τα στοιχεία πρέπει να χρησιμοποιούνται στις μεταφράσεις της για να είναι ζωντανές.[40] Η άποψή του για τη μετάφραση των αρχαίων κειμένων αποτυπώνεται στις προγραμματικές δηλώσεις του περιοδικού *Ο Κύκλος*, όταν επανεκδίδεται το 1945, τη χρονιά δηλαδή του ανεβάσματος των *Χοηφόρων*: «[...] θα δόσουμε και ξανασυνθέσεις [...], προσαρμοσμένες στο ζωντανό νόημα και στο ρυθμό της ζωής της γλώσσας, με τέτοιον τρόπο, που να μπορούν να φαίνονται σαν έργα που ανάβρυσαν σήμερα και όχι σχολαστικά γυμνάσματα και μούμιες, με όποια γλωσσική μορφή κι αν παρουσιαστήκαν...».[41]

Τριάντα πέντε χρόνια αργότερα, για το ανέβασμα της *Ορέστειας*, ο Κουν ανέθεσε τη μετάφραση σε έναν πεζογράφο που επίσης είχε ειδική σχέση με την παράδοση, τον Θανάση Βαλτινό, ο οποίος την περίοδο εκείνη δίδασκε λογοτεχνία στη σχολή του Θεάτρου Τέχνης.[42] Είχαν ήδη συνεργαστεί την προηγούμενη χρονιά στα Επιδαύρια, όπου ο Βαλτινός είχε μεταφράσει τις *Τρωαδίτισσες* (1979).[43]

Την περίοδο της συνεργασίας του με το Θέατρο Τέχνης και με τον Κάρολο Κουν στις δύο παραστάσεις, ο Βαλτινός, παρότι είχε εμφανιστεί στα γράμματα στις αρχές της δεκαετίας του ’60,[44] δεν είχε ακόμη την ευρεία αναγνώριση που επρόκειτο να αποκτήσει στην επόμενη δεκαετία. Ωστόσο, στη δεκαετία του ’60 είχε ήδη δημοσιεύσει σε περιοδικά τα σημαντικά έργα *Η Κάθοδος των εννιά* (1963) και *Το συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη* (1964) – το δεύτερο αυτό έργο είχε εκδοθεί αυτοτελώς το 1972 και συζητιόταν από ομοτέχνους και κριτικούς και την ίδια περίοδο ο συγγραφέας είχε αρχίσει να γίνεται γνωστός στο εξωτερικό.[45] Ο Παύλος Ζάννας εξέφραζε τη χαρά του που, βγαίνοντας από τη φυλακή, είχε ανακαλύψει «το *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη* του Θανάση Βαλτινού, το *Νεκρόδειπνο* και τις *Πέτρες* του Τάκη Σινόπουλου»[46]

[38] Τον συγκαταλέγουμε στους φιλολόγους, παρότι δεν ολοκλήρωσε τις σπουδές του. Η αντίθετη επιλογή είναι εξίσου θεμιτή.

[39] Sapiro (2006) 54.

[40] Για τις προγραμματικές θέσεις του *Κύκλου* και τη σχέση του Μελαχρινού με την τραγωδία και την παράδοση, βλ. Μικέ (1988) 22-34.

[41] Νοέμβριος 1945, 2.

[42] Δανόπουλος (2021), 172.

[43] Οι *Τρωαδίτισσες* παίχτηκαν ξανά στην Επίδαυρο μετά την *Ορέστεια*, στις 16 και 17 Αυγούστου 1980. Το γεγονός ότι η μετάφραση εκδόθηκε αναθεωρημένη και με τον τίτλο *Τρωάδες* (Εστία, 2020) παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για τη συζήτηση περί εκδομένων και ανέκδοτων θεατρικών μεταφράσεων.

[44] Οπότε και τον είχε ξεχωρίσει ο Γιάννης Μπεράτης. Βλ. Μ. (5/6/1965).

[45] Για μια συνολική εικόνα της υποδοχής του πρώιμου έργου του Βαλτινού, βλ. Δανόπουλος (2006).

[46] Ανυπ. (7/2/1972), παρατίθεται στο Δανόπουλος (2006) 571.

και ο Αλέξανδρος Κοτζιάς σχολίαζε το *Συναξάρι* ως εξής: «Εκείνο που χαρίζει διαστάσεις και λειτουργικότητα σ' αυτό το επιφανειακά απλούστατο αφήγημα είναι το αριστοτεχνικό ύφος του, το στενά δεμένο με τις γνήσιες νεοελληνικές ρίζες».[47] Ο Απόστολος Σαχίνης, πάλι, επεσήμαινε: «Η λιτότητα και η πυκνότητα στην έκφραση, η συγκέντρωση του ενδιαφέροντος του συγγραφέα στο ουσιώδες, η επιγραμματικότητα και η τηλεγραφική, θα έλεγε κανείς, διατύπωση, θυμίζουν κάπως Μακρυγιάννη καθώς και το *Νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη».[48] Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Γιώργος Αράγης κατέτασσε τον Βαλτινό, μαζί με τους Κάσδαγλη, Ελύτη και Κουμανταρέα, στον «μακρυγιαννισμό».[49]

Πέραν τούτων, ο Βαλτινός είχε συμμετάσχει στα *Δεκαοχτώ κείμενα* (1970), είχε λάβει την υποτροφία Φορντ το 1971, όπως μια πλειάδα γνωστών λογοτεχνών και καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων και ο ίδιος ο Κουν.[50] Αλλά και είχε τα χαρακτηριστικά των αυθεντικών, φτωχών, λαϊκών παιδιών που ήταν επιλογή του Κουν να στελεχώσουν ως ηθοποιοί το Θέατρο Τέχνης, είχε κάνει πολλές και διαφορετικές δουλειές στη ζωή του, συχνά του ποδαριού,[51] και μόλις εκείνη την περίοδο είχε αρχίσει να αναγνωρίζεται ως σεναριογράφος και να συνεργάζεται πιο σταθερά με πολιτιστικούς φορείς. Προς τούτο είχε ανοίξει μπλοκάκι και η πρώτη απόδειξη που έκοψε αφορούσε τη διδασκαλία του στη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης στα τέλη του 1978.[52] Τη χρονιά που ξεκίνησε να συνεργάζεται με το Θέατρο Τέχνης, το 1978, ο Βαλτινός δημοσίευσε επίσης τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (*Πρακτικά μιας δίκης* / *Γράμματα στη φυλακή* / *Ναι, αλλά Kenwood*) (Κέδρος 1978).

Το Θέατρο Τέχνης, πέραν της όποιας οικονομικής ωφέλειας που προσπόρισε στον Βαλτινό, υπήρξε γι' αυτόν ένα ανεκτίμητο σχολείο για τη δημιουργική του πορεία, όπως και μια πολύτιμη πηγή συμβολικού και κοινωνικού κεφαλαίου, απαραίτητου για την καταξίωσή του. Μαθητεύει στα «κείμενα των μεγάλων Πατέρων»,[53] *και* μέσα από τη μετάφρασή τους για το Θέατρο Τέχνης αλλά και το Εθνικό Θέατρο, και δεν συγκροτεί απλώς μια μεταφραστική στρατηγική αλλά αποκτά και εργαλεία αναστοχασμού πάνω στη μετάφραση και σχολιασμού της,[54] συνδέοντας τη με την προσωπική δημιουργία του.

Οι προφανείς αυτές εκλεκτικές συγγένειες εξηγούν τη συνάντηση Κουν-Βαλτινού (και) στη μετάφραση της *Ορέστειας*. Για τον Κουν, στην προσέγγιση του θεάτρου γενικά και του αρχαίου δράματος ειδικότερα, προείχε ο ζωντανός, σύγχρονος λόγος, τον οποίο αναγνώριζε στο έργο του Βαλτινού, αδιαφορώντας για τη φιλολογική του επάρκεια. Η αρχαιογνωσία του Βαλτινού περιοριζόταν, προφανώς, στις γνώσεις των εγκύκλιων σπουδών του και στην όποια δική του περαιτέρω μελέτη και είναι βέβαιο ότι δούλεψε το αισχύλειο κείμενο τουλάχιστον και με παλαιότερες και με νεότερες μεταφράσεις.

Εξίσου δευτερεύουσα όμως φαίνεται ότι θεωρούσε ο Κουν και τη διάκριση μεταξύ μετάφρασης και διασκευής, με όποιον όρο κι αν δηλωνόταν αυτή. Εάν κανείς μελετήσει συνολικά τα στοιχεία των παραστάσεών του στο αρχαίο δράμα, διαπιστώνει ότι ο όρος «διασκευή» απαντά, ευλόγως, στον *Πλούτο* του Μ. Χουρμούζη· στη συλλογική δουλειά στην *Άλκηστη* του

[47] Κοτζιάς (1972) 43, παρατίθεται στο Δανόπουλος (2006) 572.
[48] Σαχίνης (1977) 183.
[49] Αράγης (1973) 66, παρατίθεται στο Δανόπουλος (2006) 572.
[50] Βασιλείου (2017).
[51] Ραπτόπουλος (1985) 36-40.
[52] Δανόπουλος (2021) 172-173.
[53] Βαλτινός (7/3/1979).
[54] Βαλτινός (2009) 144-145.

Ευριπίδη· και στους *Όρνιθες* του Χαρατσάρη (μετάφραση-διασκευή). Όλα τα υπόλοιπα κείμενα χαρακτηρίζονται «μεταφράσεις». Ο Κουν φαίνεται λοιπόν να μη διακρίνει, ή τουλάχιστον να μην ενδιαφέρεται να διακρίνει, ανάμεσα στη μετάφραση και τη διασκευή, ή «σύμπτυξη» όπως θα χαρακτηρίσει τη μετάφραση της *Ορέστειας*,[55] και χρησιμοποιεί και αποδέχεται τον όρο «μετάφραση» και για τις δύο πρακτικές. Προσδίδει έτσι στη μετάφραση –προφανώς ανεπίγνωστα– το περιεχόμενο του όρου *tradaptation*, τον οποίο χρησιμοποιούσαν από τις αρχές της δεκαετίας του '70 οι μεταφραστές του θεάτρου για να δηλώσουν τη διαφορά της πολύπλοκης και δημιουργικής θεατρικής μετάφρασης, της ενταγμένης στο όλον μιας παράστασης, από την 'απλή μετάφραση', η οποία θεωρούνταν –κακώς– ως απλή γλωσσική αποκωδικοποίηση.[56] Ακόμη περισσότερο, αποδίδει στη μετάφραση το περιεχόμενο του μεταγενέστερου όρου *rewriting*, *μεταγραφή*. Η έννοια της μεταγραφής έχει διαγράψει μια εντυπωσιακή πορεία εντός και εκτός μεταφραστικών σπουδών, μετά την εισαγωγή του όρου από τον Andre Lefevere, με την έννοια της πρακτικής που ξαναγράφει εξ ορισμού χειριστικά ένα κείμενο, εντάσσοντάς το στα ζητούμενα του πολιτισμού υποδοχής και σε συγκεκριμένα ιδεολογικά και αισθητικά συμφραζόμενα και με κατεξοχήν μορφή της πρακτικής αυτής τη μετάφραση.[57] Σήμερα, δε, ο όρος έχει εγκατασταθεί στη συζήτηση για τη θεατρική μετάφραση, ως «αναδημιουργία (*κάθε* αναδημιουργία) ενός θεατρικού γεγονότος σε μια άλλη γλώσσα, είτε με ισχυρή έμφαση στο κείμενο είτε στην παράσταση»,[58] δηλώνοντας το συνεχές της γραφής-μεταγραφής στο πλαίσιό της.[59]

Σε μια πρόσφατη τηλεφωνική συνομιλία μας, ο Θανάσης Βαλτινός υποστήριξε ότι ο ίδιος είχε την ευθύνη της δραματουργικής επεξεργασίας του κειμένου, και ο Κουν τον επιβεβαιώνει.[60] Θεωρώ όμως (σχεδόν) σίγουρο ότι η επεξεργασία αυτή ήταν επίσης αποτέλεσμα αλληλεπίδρασής του με τον Κάρολο Κουν, στο πλαίσιο της γενικής του αντίληψης για το ανέβασμα της *Ορέστειας*. Με άλλα λόγια, το κείμενο έφερε και τη σφραγίδα του Κουν, ειδικά σε μακρο-επίπεδο. Αντιθέτως, σε μικρο-επίπεδο, το οποίο εν προκειμένω αποτελεί ένα ευρύ πεδίο που περιλαμβάνει και τη συγκεκριμένη δουλειά της σύντμησης και της περικοπής, είναι μάλλον βέβαιο ότι ο Κουν εμπιστευόταν το αισθητήριο του πεζογράφου, στην αισθητική του οποίου η *μεταγραφή*, με την έννοια της μετάπλασης υπαρκτών τεκμηρίων προφορικού ή γραπτού λόγου ή την επινόηση νέων, ήταν και θα συνεχίσει να είναι πολύ σημαντική: από το *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη* ως τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989) και το πρόσφατο *Ημερολόγιο της Αλοννήσου* (2017), για να αναφέρουμε ορισμένα μόνο παραδείγματα. Στην ίδια κατεύθυνση, εξίσου σημαντική εμπειρία για τον Βαλτινό αποτελεί και το σενάριο, με το οποίο ασχολούνταν συστηματικά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Η κριτική πάντως απέδωσε την ευθύνη της διασκευής, νοούμενης εν γένει ως θανάσιμου αμαρτήματος, ειδικά όσον αφορά τις *Ευμενίδες*,[61] είτε στον ίδιο τον Κουν, στην αντίληψη και ερμηνεία του της τριλογίας αλλά και του αρχαίου δράματος εν γένει, είτε *και* στον Κουν. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αποφαινόταν:

[55] Βλ. ενδεικτικά Παγκουρέλης (21/9/1980)· Κοντογιάννης (14/9/1980).

[56] Knutson (2012).

[57] Lefevere (1992).

[58] Morini (2022) 69.

[59] Για το ζήτημα, βλ., ενδεικτικά Morini (2022)· Laera (2014)· Krebs (2014)· Marinetti (2013)· και Liapis & Sidiropoulou (2021) και Krebs (2021) σε σχέση με τη μεταγραφή του αρχαίου δράματος.

[60] Ανυπ. (13/5/1980): «Η μετάφραση είναι του Θανάση Βαλτινού, επίσης και η σύμπτυξη».

[61] Ακόμη και ευμενέστεροι προς το εγχείρημα κριτικοί επεσήμαιναν τη σύμπτυξη των *Ευμενίδων* ως μείζον πρόβλημα της παράστασης. Βλ., Κρητικός (21/8/1980).

> Προδόθηκε ο Μύθος· το μέγιστον πάντων για τον Αριστοτέλη. Η τριλογία χώλαινε γιατί κάποιος (ο μεταφραστής, ο σκηνοθέτης ή η πεζή σκοπιμότητα ενός ορισμένου χρόνου υπομονής των θεατών-τουριστών) αποφάσισε να πετσοκόψει την τριλογία και μάλιστα με την τεχνική του αλμπάνη. Το σώμα της τριλογίας καρατομήθηκε και παραδόθηκε στην Επίδαυρο ακέφαλο.[62]

Και ο Σόλων Μακρής, δηλώνοντας προκαταρκτικά τη γενική αντίθεσή του στην προσέγγιση της τραγωδίας από τον Κουν, διατεινόταν:

> ...κανείς δεν δικαιούται να μεταβάλει ένα τελειωμένο και δεδομένο αριστούργημα, ν' αναιρέσει δηλαδή, λίγο ή πολύ, την έμπνευση του ποιητή του και τον τρόπο με τον οποίο θέλησε εκείνος ν' αποδώσει το θέμα του. Αλλά οι επεμβάσεις αυτές, που κάνουν ανάπηρο το αρχαίο θέατρο, αποκρούονται και από την Αισθητική. [...] Και οι περικοπές ή συμπτύξεις χορικών και επεισοδίων που έκαναν ο κ. Κουν και ο μεταφραστής κ. Θ. Βαλτινός, για να επιτύχουν τη σύντμηση του χρόνου, σκόπευαν βέβαια στη συγκέντρωση της «σκηνικής δράσης», δηλαδή στην προβολή του πιο αμελητέου στοιχείου του αρχαίου θεάτρου, εις βάρος της ποίησής του...[63]

Μια άλλη μερίδα της κριτικής κατέκρινε τη μετάφραση, χωρίς αναφορά στη διασκευή ή χώρια από αυτή. Ο Δημήτρης Χαλατσάς τη χαρακτήρισε «άβουλη», αλλά ικανή εντούτοις να δημιουργήσει χάος.[64] Ο Αριστοτέλης Πετσάλης, «αναποφάσιστη ανάμεσα σε ξεπερασμένες γρυπαρικές εξάρσεις και ποιητικίζουσα δημοτική».[65] Ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, αναγνωρίζοντάς της παρά ταύτα τη θεατρικότητα, της καταλόγισε την έλλειψη ενότητας γλωσσικού ύφους, ψέγοντας, όπως φαίνεται και από το παράδειγμά του (*ἴλεως γενοῦ*...), τη μείξη της αρχαίας και της νέας ελληνικής και των διαφορετικών επιπέδων ύφους, την οποία είχε επιλέξει ο Βαλτινός[66] – ένα στοιχείο της δουλειάς του που είχε ήδη επισημανθεί στις *Τρωαδίτισσες* και στο οποίο εστίαζε αρνητικά η κριτική.[67] Ο Σόλων Μακρής καταλόγισε στον μεταφραστή, μεταξύ των άλλων, τόσο ότι δεν απέδωσε τη «ρωμαλέα εμπνοή» του αισχύλειου λόγου, μη όντας σε θέση, αφού δεν ήταν ποιητής, να αναδημιουργήσει, ως όφειλε, το αρχαίο κείμενο όσο και ότι κατέφυγε σε συνθηματικούς εντυπωσιασμούς.[68]

Η πλέον όμως κατεδαφιστική, εκτενέστατη κριτική για τη μετάφραση ήταν του Κώστα Γεωργουσόπουλου, ο οποίος, φροντίζοντας να διαχωρίσει την άποψή του για τον Βαλτινό-λογοτέχνη από αυτή για τον Βαλτινό-μεταφραστή, του προσήψε ότι δεν είχε γνώσεις αρχαίας τραγωδίας, όπως πιστοποιούσε η αδυναμία του να παρακολουθήσει τους ρυθμούς, τον παλμό και την ανάσα του κειμένου και προσπάθησε να τεκμηριώσει ότι η μετάφρασή του ήταν πλα-

[62] Γεωργουσόπουλος (27/8/1980).
[63] Μακρής (1/9/1980).
[64] Χαλατσάς (9/1980).
[65] Πετσάλης (19/8/1980).
[66] Μαργαρίτης (23/8/1980).
[67] Βλ. Βαροπούλου (1979).
[68] Μακρής (1/9/1980).

δαρή, άνευρη, πρόχειρη, ποιητικίζουσα, γραφική, στομφώδης και άψυχη και ζημίωνε συνολικά την παράσταση, οδηγώντας σε λανθασμένα μονοπάτια τους συντελεστές της.[69] Ο Βαλτινός απάντησε στον Γεωργουσόπουλο με αναφορά σε δικά του λεγόμενα περί (καλής) μετάφρασης και ο Γεωργουσόπουλος ανταπάντησε: έτσι άλλη μια ενδιαφέρουσα, όσο και αδιέξοδη, διαμάχη περί μετάφρασης προστέθηκε στον μακρύ σχετικό κατάλογο,[70] που όλο και μακραίνει.

Δεν έλειψαν όμως και οι θετικές αποτιμήσεις της μετάφρασης, όχι μόνο στις ευάριθμες σχετικά θετικές κριτικές για την παράσταση, όπως εκείνη της εφημερίδας *Εστία*, κατά την οποία η μετάφραση είχε πετύχει «να έχη ανάλογον προς το αρχαίο κείμενο υψηλόν ποιητικόν λόγον» και ήταν ως εκ τούτου άψογη,[71] αλλά και σε κατά τα άλλα αρνητικές κριτικές, όπως του Λέανδρου Πολενάκη, που χαρακτηρίζει «ωραία» τη μετάφραση του Βαλτινού και κέρδος για το νεοελληνικό θέατρο.[72] Ο σημαντικότερος και πιο τεκμηριωμένος έπαινος, όμως, προέρχεται από τον, πολύ αρνητικά διακείμενο απέναντι στην παράσταση και τη διασκευή, Τάσο Λιγνάδη, ο οποίος, σε αντίθεση με άλλους κριτικούς, επεσήμαινε θετικά τη μείξη των επιπέδων λόγου, εντόπιζε ποιητική ευαισθησία στο κείμενο και επαινούσε την υπαρκτή και σημαντική διάκριση του ύφους στα χορικά και στα επεισοδιακά μέρη:

> Θετικό στοιχείο στη μετάφραση του κ. Θ. Βαλτινού πρέπει να θεωρηθεί η σωστή γλωσσική άποψη. Χειρίσθηκε με σύγχρονη ποιητική ευαισθησία το υλικό των λέξεων, καταφάσκοντας την αδιαίρετη περιουσία της ελληνικής γλώσσας και προσπαθώντας να διακρίνει το ύφος των επεισοδίων από το ύφος των χορικών. Μια άποψη, που είχε διατυπωθεί πριν δεκαπέντε χρόνια και που η εφαρμογή της είχε προκαλέσει, τότε, ποικίλες αντιδράσεις.[73]

Τέλος, από διαφορετική σκοπιά και ως εμπλεκόμενος στην παράσταση, ο Φάνης Κακριδής ανέφερε, ως δυνητικό έπαινο για τη λειτουργία της μετάφρασης στο ευρύ κοινό –το μέγιστο δηλαδή ζητούμενο για τον Κουν– το σχόλιο μιας κοπέλας μετά την παράσταση: «Είδες λόγια; βαριές κουβέντες, απίθανες! Και τα έλεγαν σαν κι εμάς!».[74]

Εξετάζοντάς τη μετάφραση από κοντά, αλλά όχι με κριτήριο την αντιστοιχία της με το αρχαίο κείμενο, διαπιστώνει κανείς ότι η κριτική σωστά εντοπίζει πολλές από τις επιλογές της μετάφρασης-διασκευής του Βαλτινού, η αποτίμηση των οποίων όμως, αναλόγως με τα κριτήρια, μπορεί να είναι εντελώς διαφορετική. Για παράδειγμα, είναι σημαντικό ότι ο Βαλτινός διατηρεί τα βασικά σημασιολογικά δίκτυα του κειμένου. Από την άλλη, όντως εστιάζει στη δράση, περικόπτει συστηματικά τους προσδιορισμούς, δίνει βάρος στο ρήμα και στο όνομα, χωρίς όμως να υποβαθμίζει το αίσθημα. Τέλος, όταν συναιρεί την αρχαία και τη νέα ελληνική και τα διαφορετικά επίπεδα λόγου της, καταφέρνει πολύ συχνά τουλάχιστον να μη συσκοτίζει το νόημα για τον σύγχρονο θεατή και να δημιουργεί διόδους βαθύτερης προσέγγισης του κειμένου. Στο παρακάτω παράδειγμα από τον *Αγαμέμνονα* (β΄ Στάσιμο, στ. 681-698), λόγου χάρη, όπου η πολύ οικεία για το κοινό «Ελένη κακοελένη», που στην ποδιά της σφάζονται παλικάρια, προ-

[69] Γεωργουσόπουλος (27/8/1980).
[70] Βαλτινός (9/9/1980)· Γεωργουσόπουλος (9/9/1980).
[71] Τ. (16/8/1980).
[72] Πολενάκης (28/9/1980).
[73] Λιγνάδης (19/8/1980).
[74] Κακριδής (28/8/1980)

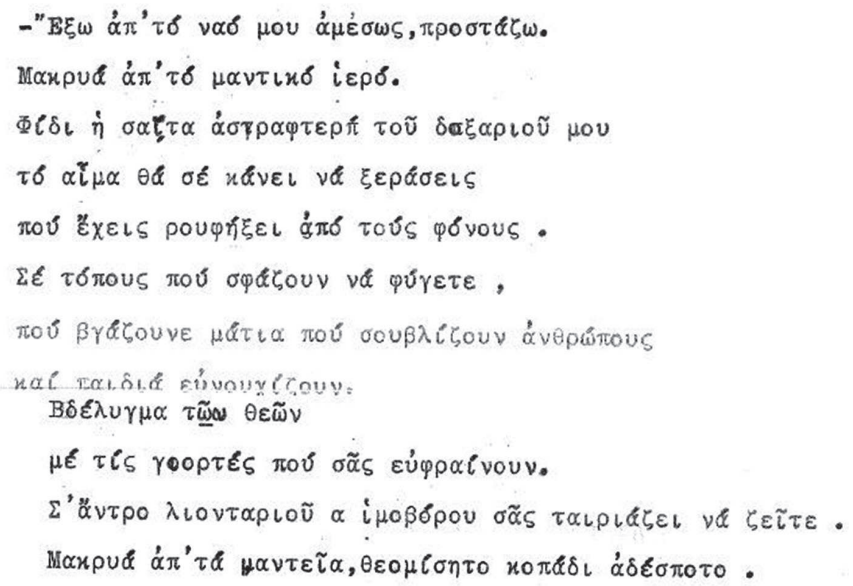
ηγείται και επακολουθεί του στίχου «*ἑλένας, ἔλανδρος, ἑλέπτολις*», η οργάνωση των λεξικών επιλογών λειτουργεί σε αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση:

– Ποιός τάχα νά τήν βάφτισε ἔτσι
ποιά ἀόρατη δύναμη
ὁδηγώντας καίρια τή γλῶσσα
προφήτεψε τήν ἄρρητη μοῖρα ;
Ἑλένη κακοελένη
– καλλικάρια στήν ποδιά της νά σκάζονται .
Ἑλένας ἔλανδρος ἑλέπτολις.
Ἑλένη κακοελένη
συμφορά γιά καράβια,γιά ἄντρες,γιά χῶρες,
Ἀπ'τά μετάξια τῆς κλίνης της
μέ τίς αὖρες ταξίδεψε τοῦ μεγάλου τοῦ Ζέφυρου.
Πολεμιστές ἀσπιδοφόροι ἀπό πίσω ἀναρίθμητοι,
ἄφαντες κουπιῶν αὐλακιές κυνηγώντας
ἄραζαν στις θαλερές τοῦ Σιμόη ἀκτές.
διψασμένοι γιά αἷμα,
Ἑλένη κακοελένη.

Από την άλλη, με όλες αυτές τις παρεμβάσεις, ο Βαλτινός παρακολουθεί εντέλει εκ του σύνεγγυς το πνεύμα του κειμένου, ξαναγράφοντάς το με βάση την ποιητική του της λιτότητας και με άξονα αναφοράς τον σύγχρονο λόγο, όπως φαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα από τις *Χοηφόρες* (α΄ Επεισόδιο, στ. 183-211):

– Κῦμα πικρό φουσκώνει στήν καρδιά μου
στάλες καυτές στάζουν τά μάτια μου,
βλέποντας τοῦτα τά μαλλιά .
Πῶς νά πιστέψω ὅτι εἶναι ἀπό κάποιον ἄλλον
ἤ ἀπ'τή φόνισσα τή μάνα μας ;
Διστάζω τάμμα νά τά εἰπῶ τοῦ ἀκριβοῦ μου Ὀρέστη.
Καί ὅμως μέ συνεπαίρνει ἡ ἐλπίδα .
Ἄς ἦταν νά εἶχατε μιλιά ν'ἀποκριθῆτε
νά βάλτε τέλος στή τυραννία μου :
Θεοί :
Τό βλέπετε σέ τί φουρτούνα συμφορῶν
θαλασσοδέρνουμε.
Σπόρος μικρός
– ρίζα μεγάλη,ἄν εἶν'γραφτό μας νά σωθοῦμε.
Νά το καί δεύτερο σημάδι,
πατημασιές διπλές,αὐτοῦ
καί κάποιου σύντροφού του .
Φθέγθου ./.
Καῖνε οἱ φτέρνες μου
ἔτσι ποδ μέσα τους μετράω τά πέλματά μου .
Σαστίζει ὁ νοῦς μου καί μέ σφάζει ὁ πόνος :

αλλά και στο κατά πολύ πιο συνεπτυγμένο παράθεμα από τις *Ευμενίδες* (α΄ Επεισόδιο, στ. 179-197):


-"Εξω ἀπ'τό ναό μου ἀμέσως,προστάζω.
Μακρυά ἀπ'τό μαντικό ἱερό.
Φίδι ἡ σαῖτα ἀστραφτερή τοῦ δαξαριοῦ μου
τό αἷμα θά σέ κάνει νά ξεράσεις
πού ἔχεις ρουφήξει ἀπό τούς φόνους .
Σέ τόπους πού σφάζουν νά φύγετε ,
πού βγάζουνε μάτια πού σουβλίζουν ἀνθρώπους
καί παιδιά εὐνουχίζουν.
Βδέλυγμα τῶν θεῶν
μέ τίς γκορτές πού σᾶς εὐφραίνουν.
Σ'ἄντρο λιονταριοῦ α ἰμοβόρου σᾶς ταιριάζει νά ζεῖτε .
Μακρυά ἀπ'τά μαντεῖα,θεομίσητο κοπάδι ἀδέσποτο .

Όλα τα παραπάνω μπορούν να αποτιμηθούν προφανώς αρνητικά, αφού η κριτική είναι και αυτή οπτική και ερμηνεία. Μελετώντας, πάντως, με την απόσταση του χρόνου, την υποδοχή της μετάφρασης του Βαλτινού, αντιλαμβάνεται κανείς ότι επικαθοριζόταν από τη στάση του εκάστοτε κριτικού απέναντι σε μια συγκεκριμένη αντίληψη της παράστασης του αρχαίου δράματος από τον Κάρολο Κουν, η οποία με τη σειρά της διαμορφωνόταν από τις ποικίλες αντιπαλότητες του καλλιτεχνικού πεδίου και τις θέσεις των δρώντων σε αυτό. Εν προκειμένω, υπεισερχόταν ενίοτε και μια άλλη διάσταση, συγκυριακής πολιτικής ανάγνωσης της παράστασης, που θόλωνε το πρίσμα μιας μερίδας τουλάχιστον της κριτικής. Όπως και να έχει, η επιτυχία της μετάφρασης και της παράστασης αποτιμήθηκε εντέλει, όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, από τον Κουν με μέτρο την ανταπόκριση του κόσμου και όχι της κριτικής. Η μετάφραση επιτέλεσε δε ως προς τούτο πλήρως τον ρόλο που της ζητήθηκε από τον Κουν να επιτελέσει, σε μια ιστορική τελικά παράσταση της μεταπολίτευσης.

Η μετάφραση του Βαλτινού συνεχίζει να χρησιμοποιείται ως σήμερα, παρά το γεγονός ότι ο χρόνος βαραίνει στα κείμενα.[75] Και βέβαια, οι λογοτέχνες συνεχίζουν και θα συνεχίζουν να μεταφράζουν αρχαίο δράμα και η συζήτηση για το ποιος δικαιούται να μεταφράζει το αρχαίο δράμα δεν δείχνει να εξαντλείται... Το ερώτημα είναι πόσο γόνιμη είναι, στον βαθμό που, όπως ωραία το διατυπώνει η Susan Bassnett: «πολύς χρόνος και πολύ μελάνι έχει δαπανηθεί στην προσπάθεια διάκρισης μεταξύ μεταφράσεων, αποδόσεων, διασκευών και την εγκαθίδρυση μιας ιεραρχίας ορθότητας [...] όλα τα κείμενα είναι μεταφράσεις μεταφράσεων μεταφράσεων».[76]

[75] Εκτός από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, το θέατρο «Περίακτοι» ανέβασε τον *Αγαμέμνονα* (2009) και η ομάδα Vasistas τις *Χοηφόρες* (2018).

[76] Bassnett (1991) 78-79.

Βιβλιογραφία

Ballard, M. (2013), *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*, Louvain-la-Neuve.

Bassnett, S. (1991), «Specific Problems of Literary Translation», *Translation Studies*, Revised Edition, London.

Bastin, G.L. & P. Bandia (eds) (2006), *Charting the Future of Translation History*, Ottawa.

Chioles, J. (1993), «The *Oresteia* and the Avant-Garde. Three Decades of Discourse», *Performing Arts Journal* 45, 1-28.

D'Hulst, L. & Y. Gambier (eds) (2018), *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*, Amsterdam.

Delabastita, D. (2012), «Response», *Translation Studies* 5(2), 246-248.

Gentzler, E. (2017), *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, London.

Hermans, T. (2012), «Response», *Translation Studies* 5(2), 242-245.

Knutson, S. (2012), «Tradaptation dans le sense Québécois: a word for the future», L. Raw (ed.), *Translation, Adaptation, Transformation*, London, 112-122.

Krebs, K. (2021), «Adaptation and Related Modalities», V. Liapis & A. Sidiropoulou (eds), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge, 59-76.

Krebs, K. (ed.) (2014), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London.

Laera, M. (ed.) (2014), *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, London.

Lefevere, A. (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London.

Liapis, V. & Sidiropoulou, A. (eds), (2021), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge.

Marinetti, C. (2013), «Translation and Theatre: From Performance to Performativity», *Target* 25(3), 307-320.

Maronitis, D. (2008), «Intralingual Translation: Genuine and False Dilemmas», A. Lianeri & V. Zajko (eds), *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford.

Morini, M. (2022), *Theatre Translation. Theory and Practice*, London.

Pillière, L. & Ö Albacthen (eds), (2024), *The Routledge Handbook of Intralingual Translation*, London.

Pym, A. 2014 [1998], *Method in Translation History*, London.

Remediaki, I. (2013), «Intralingual Translation into Modern Greek», G. K. Giannakis (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, http://dx.doi.org/10.1163/2214-448X_eagll_COM_00000193.

Rundle, C. (2012), «Translation as an Approach to History», *Translation Studies* 5(2), 232-240.

Sapiro. G. (2006), «Réseaux, institutions et champ», D. de Marneff & B. Denis (éds), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, 44-59.

Sidiropoulou, A. (2018), «Directing as Political Act: The 'Dangers' and 'Fears' of Mounting Aeschylus's *Oresteia* in Contemporary Periods of 'Tyranny», *Comparative Drama* 52(1/2), 159–180.

St-Pierre, P. (2012), «Response, *Translation Studies* 5(2), 240-242.

Αλεξανδροπούλου, Σ. (7/3/1979), «"Η πόλη αλλοίωσε τη λαϊκή γλώσσα", λέει ο συγγραφέας Βαλτινός», εφημ. *Η Πρωινή*.

Αράγης, Γ. (1973), «Ο μακρυγιαννισμός στην αφήγηση», *Δοκιμασία* 1, 53, 66.

Αρβανίτη, Κ. (2011), «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1, 270-306.

Βαλτινός, Θ. (2009) «Τρωαδίτισσες Α΄», *Κρασί και νύμφες* νύμφες: *Μικρά κείμενα επί παντός*, Αθήνα, 144-145.

Βαλτινός, Θ. (9/9/1980), «Η *Ορέστεια* από το Θέατρο Τέχνης κι η μετάφρασή της. Ο κ. Θανάσης Βαλτινός απαντά στην κριτική του *Βήματος* και ανταπαντά ο Κ. Γεωργουσόπουλος», εφημ. *Το Βήμα*.

Βαροπούλου, Ε. (18/8/1979), «Ευριπίδη *Τρωαδίτισσες* από το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο», εφημ. *Πρωινή*.

Βασιλείου, Α. (2017), «"Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας": το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», *σκηνή* 9, 56-90.

Βέλτσος, Γ. (8/9/1980), «Το θεολογείον», εφημ. *Τα Νέα*.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (27/8/1980), «Οι φρυκτωρίες (2)», εφημ. *Το Βήμα*.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (9.9.1980), «Περί *Ορέστειας* και άλλων», εφημ. *Τα Νέα*.

Γλυτζουρής, Α. (2016), «"Ο καθένας γύρω από αυτό που αγαπά και πιστεύει"». Πρώιμα κείμενα του Κάρολου

Κουν γύρω από την τέχνη του θεάτρου (1943-1946)», *σκηνή* 8, 58-74.

Δανόπουλος, Κ. (2006), «Σχόλια και κρίσεις για τα πρώτα κείμενα του πεζογράφου Θανάση Βαλτινού», Κ. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), Αθήνα, 567-576.

Δανόπουλος, Κ. (2021), «Διερευνώντας τις πηγές του μυθιστορήματος *Ιστορία της Αλοννήσου* του Θανάση Βαλτινού», Γ. Δημητρακάκης & Α. Νάτσινα (επιμ.), *Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία*, Ρέθυμνο, 167-182.

Διαμαντάκου, Κ. (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Αθήνα.

Ευριπίδης (2020), *Τρωάδες. Μήδεια*, πρόλογος και μετάφραση Θανάσης Βαλτινός, Αθήνα.

Καγγελάρη, Δ. (2010). «Οι Αιωνιστές, οι Συγχρονιζόμενοι και το Αρχαίο Δράμα», Α. Γλυτζουρής & Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, 421-436.

Κακριδής, Φ. (28/8/1980), «Θεατρικό ΣΤ΄. Σημειώσεις από μια παράσταση», εφημ. *Το Βήμα*.

Κοντογιάννης, Τ. (14/9/1980), «Μιλούν στο "Ρ.": Α. Διαμαντόπουλος, Κ. Κουν, Μ. Θεοδωράκης. Το αρχαίο δράμα σήμερα», εφημ. *Ριζοσπάστης*.

Κοτζιάς, Α. (1972), «Πεζογραφία 1982», *Χρονικό 1972*, 42-44.

Κουν, Κ. (1943), *Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του «Θεάτρου Τέχνης»*, Αθήνα. Αναδημ. στο Κ. Κουν, (1981), *Για το θέατρο (Κείμενα και συνεντεύξεις)*, Αθήνα, 13-30, στο *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας* (1987), Αθήνα, 11-28 και στο Μαυρομούστακος, Π. (επιμ.) (2008), *Κάρολος Κουν: οι παραστάσεις*, Αθήνα, 81-97.

Κρητικός, Θ. (21.8.1980), «*Ορέστεια*», περιοδ. *Ταχυδρόμος*.

Κρίσπης, Μ. (1965), «Ο Κάρολος Κουν δεν τόλμησε στους *Πέρσες*», *Θέατρο* 20, 69-70.

Κυριακός, Κ. (2012), «Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν (1939-1942)», *σκηνή* 4, 16-56.

Λιγνάδης, Τ. (28/8/1980), «Η τριλογία της *Ορέστειας* από το Θέατρο Τέχνης. Μια παράσταση χωρίς ταυτότητα», περιοδ. *Επίκαιρα*. Αναδημ. στο Τ. Λιγνάδης (2013), *Κριτικές Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα (1975-1989)*, επιμ. Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα, 166-172.

Μακρής, Σ. (1/9/1980), «Επίδαυρος - Θέατρο Τέχνης: *Ορέστεια* του Αισχύλου. Μετάφρ. Θ. Βαλτινού. Σκηνοθ. Κ. Κουν», περιοδ. *Νέα Εστία* 108(1276), 1237-1242.

Μαργαρίτης, Α. (23/8/1980), «*Ορέστεια*: Επιβράβευση του έργου του Κουν», εφημ. *Τα Νέα*.

Μαυρομούστακος, Π. (2008), «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης. Μια εισαγωγή στο σκηνοθετικό έργο του Καρόλου Κουν, τα έργα και τη δραστηριότητα του Θεάτρου Τέχνης», Π. Μαυρομούστακος (επιμ.) (2008), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Αθήνα, 17-33.

Μαυρομούστακος, Π. (επιμ.) (2008), *Κάρολος Κουν: οι παραστάσεις*, Αθήνα.

Μικέ, Μ. (1988), *Το λογοτεχνικό περιοδικό* Ο Κύκλος *(1931-1939, 1945-1947)*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Μποσταντζής, Τ. (2022), *Οι παραστάσεις των έργων του Αισχύλου στη νεοελληνική σκηνή: Από την* Ορέστεια *του Βασιλικού Θεάτρου (1903) έως και την* Ορέστεια *του Θέατρου Τέχνης (1980)*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Ξανθάκης, Γ. (30/7/1981), «*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ορέστεια* και άλλα...», επιστολή στο περιοδ. *Ταχυδρόμος*.

Ο θεατής (3.3.1945), «Από το θέατρον. *Χοηφόρες*. Ο Αισχύλος από το Θέατρον Τέχνης», εφημ. *Εμπρός*.

Παγκουρέλης, Β. (21/9/1980), «*Όρνιθες – Ορέστεια*. Βίοι παράλληλοι», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*.

Παγκουρέλης, Β. (28/8/1982) «Κάρολος Κουν: η *Ορέστεια* είναι ο πιο μεγάλος σταθμός μας», εφημ. *Το Βήμα*.

Πετσάλης, Α. (19/8/1980), «Αισχύλου *Ορέστεια* από το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο», εφημ. *Ακρόπολις*.

Πηλιχός, Γ. (1987), *Κάρολος Κουν (συνομιλίες)*, Αθήνα.

Πολενάκης, Λ. (28/9/1980), «Επιλεγόμενα στην *Ορέστεια*», εφημ. *Η Αυγή*.

Πούχνερ, Β. (1995), «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* XXX, 107-49.

Ραπτόπουλος, Β. (5/7/1985), «Σημασία δεν έχει πόσο σπουδαία πράγματα σου είπανε, αλλά πόσο λειτούργησαν ως κέντρισμα», συνέντευξη με τον Θανάση Βαλτινό, *Αντί* 294, 36-40.

Σαχίνης, Α. (1977), «Θανάση Βαλτινού, *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη* (από τα *Τετράδια κριτικής*)», *Νέα*

Πορεία, 23 (272-274), 183-184.

Σπάθης, Δ. (2003), «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά*, 39, 451-478. Αναδ. στο Καγγελάρη, Δ. (επιμ.) (2010), *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, 186-211.

Φενέκ-Μικελίδης, Ν. (22/8/1980), «Έγκλημα και τιμωρία (Αισχύλου: *Ορέστεια* από το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο), εφημ. *Ελευθεροτυπία*.

Φενέκ-Μικελίδης, Ν. (27/8/1979), «*Όρνιθες* από το Εθνικό και *Τρωαδίτισσες* από το Θέατρο Τέχνης. Δράμα και πολιτική», εφημ. *Ελευθεροτυπία*.

Φωτόπουλος, Δ. (1980), *Μάσκες, θέατρο*, Αθήνα.

Χαλατσάς, Δ. (9/1980), «Αισχύλου: *Ορέστεια* (Στο θέατρο Επιδαύρου από τον θίασο του Θεάτρου Τέχνης)», εφημ. *Σύγχρονη Σκέψη*.

Ανυπ. (7/2/1972), «Ενδιαφέρουσα συνέντευξη. Ο Παύλος Ζάννας μιλάει για τη μετάφραση του Προυστ, τον Σεφέρη και άλλα τινά. Συγγραφείς και κείμενα», εφημ. *Τα Νέα*.

Ανυπ. (13/5/1980), «*Ορέστεια* από τον Κουν. Καλλιτεχνικό γεγονός μεγίστης σημασίας», εφημ. *Τα Νέα*.

Δ. (5/8/1980), «Η τριλογία της *Ορέστειας* σε σύγχρονη παράσταση. Συνέντευξη του Κάρολο Κουν για το έργο», εφημ. *Ριζοσπάστης*.

Κ. Π. (5/8/1980), «*Ορέστεια* από το Θέατρο Τέχνης το Σαββατοκύριακο. Η Μελίνα Μερκούρη –στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας– για πρώτη φορά στην Επίδαυρο», εφημ. *Το Βήμα*.

Ανυπ. (11/08/1980), «*Ορέστεια*: 35.000 θεατές αποθεώνουν – Θρίαμβος του Κουν και της Μελίνας», εφημ. *Τα Νέα*.

Μ.Κ. (12/8/1980), «Καυτή *Ορέστεια* στην κατάμεστη Επίδαυρο», εφημ. *Καθημερινή*.

Τ. (16/8/1980), «Το Φεστιβάλ Επιδαύρου. *ΟΡΕΣΤΕΙΑ*», εφημ. *Εστία*.

Ανυπ. (9/1980), «Ο κ. Κάρολος Κουν και η *Ορέστεια*», εφημ. *Σύγχρονη Σκέψη*.

Μ. (5/6/1965), «Συνέντευξη με τον Γιάννη Μπεράτη. Η λογοτεχνία σε άνθηση», εφημ. *Μεσημβρινή*.

Η μετάφραση/διασκευή του *Ορέστη* από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου (1982). Μια διαδρομή από το Παρίσι στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η αδημοσίευτη μετάφραση του *Ορέστη* του Ευριπίδη από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου[1] ανέβηκε το 1982 από τον θίασο του Εθνικού θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου, στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου.[2] Η υποδοχή της από το κοινό και τους κριτικούς υπήρξε ιδιαίτερα ευνοϊκή, όπως προκύπτει από μαρτυρίες συντελεστών της και από τον Τύπο της εποχής. Έτσι, το Εθνικό θέατρο ενέταξε την παράσταση στο ρεπερτόριό του για τρεις συνεχείς χρονιές: το 1983 παρουσιάστηκε και πάλι στην Επίδαυρο, στο Ηρώδειο και στον αρχαιολογικό χώρο της Ελευσίνας, ενώ, το καλοκαίρι του 1984, ο θίασος του Εθνικού πραγματοποίησε μ' αυτήν θερινή περιοδεία στη Μόσχα.[3] Από τη μελέτη της κριτικογραφίας, προκύπτει επιπλέον ότι ο *Ορέστης* του Σεβαστίκογλου τροφοδότησε κριτικούς και καλλιτέχνες με γόνιμους προβληματισμούς γύρω από την πιο ρεαλιστική και ανθρωποκεντρική σκηνική αντιμετώπιση της αρχαίας τραγωδίας, τη σύνδεσή της με τις σύγχρονες της εποχής κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, όπως όμως και για την ελεύθερη απόδοσή της ή τη διαδικασία διασκευής της και, γενικότερα, τα όρια της διαμεσολάβησης του μεταφραστή μεταξύ πρωτοτύπου και γλώσσας στόχου.

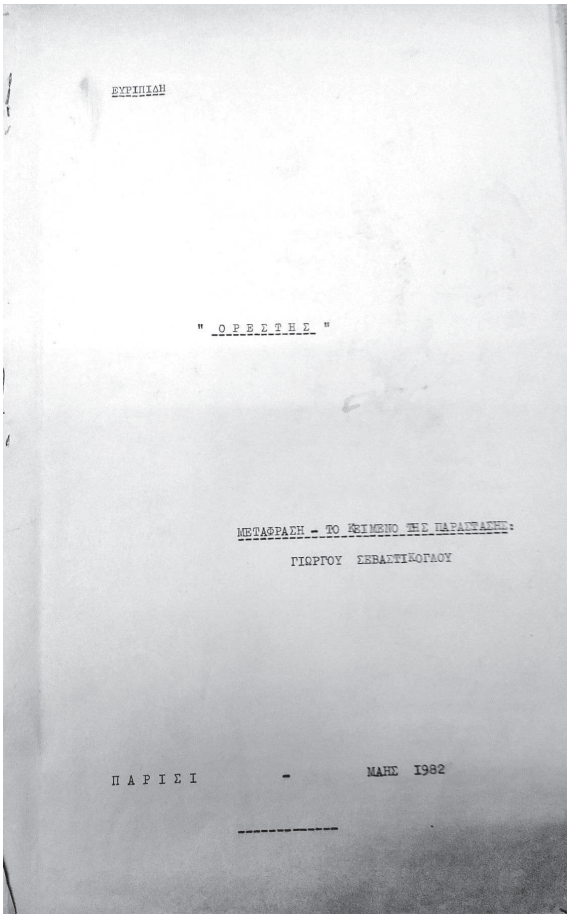
---

[1] Σεβαστίκογλου (1982).

[2] Ταυτότητα παράστασης: Πρεμιέρα: 14 και 15 Αυγούστου 1982, αρχαίο θέατρο Επιδαύρου. Σκηνοθεσία: Γιώργος Σεβαστίκογλου. Σκηνικά - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική: Γιώργος Κουρουπός. Κίνηση Χορού: Νέλλη Καρρά. Μουσική διδασκαλία: Έλλη Νικολαίδη. Βοηθός Σκηνοθέτη: Στέλιος Παπαδάκης. Διανομή: Μιράντα Ζαφειροπούλου (Πρόλογος), Μαρία Σκούντζου (Ηλέκτρα), Άννυ Πασπάτη (Ελένη), Σοφία Κακαρελίδου (Ερμιόνη), Νικήτας Τσακίρογλου (Ορέστης), Τάκης Βουλαλάς (Μενέλαος), Άγγελος Γιαννούλης (Τυνδάρεως), Τάσος Χαλκιάς (Πυλάδης), Ιάκωβος Ψαρράς (Χωρικός), Θεόδωρος Συριώτης (Φρύγας). Χορός: Ελένη Ρήγα, Νίτα Παγώνη, Χλόη Λιάσκου, Τζένη Μιχαηλίδου, Νεφέλη Ορφανού, Λία Πάρλα, Κάρμεν Ρουγγέρη, Σοφία Κακαρελίδου, Αμαλία Γκιζά, Δήμητρα Τσέλιου, Ελένη Κισκύρα, Κατερίνα Διδασκάλου, Ρενάτα Παπακώστα, Έφη Τσαμποδήμου. Ορισμένες από τις προγραμματισμένες παραστάσεις στο Ηρώδειο την ίδια χρονιά (27, 28 και 29 Αυγούστου) ματαιώθηκαν λόγω στάσεων εργασίας του «Συλλόγου Καλλιτεχνών Εθνικού Θεάτρου». Την επόμενη χρονιά, έγινε επανάληψη της ίδιας παράστασης –με μικρές αλλαγές στη διανομή– στην Επίδαυρο (23 και 24 Ιουλίου), στο Ηρώδειο (19, 20 και 21 Αυγούστου) καθώς και στην Ελευσίνα στο πλαίσιο των «Αισχυλείων» (28 Αυγούστου). Καραναστάσης (1997) 191-192.
Επανάληψη: Επίδαυρος : 23-24 Ιουλίου 1983, Αρχαιολογικός χώρος Ελευσίνας: 28 Αυγούστου 1983. Μόσχα, περιοδεία Εθνικού Θεάτρου: 23- 24 Μαΐου 1984. Για τις αλλαγές στη διανομή, βλ. και Ζηροπούλου (2007α) 390-391.

[3] Για την παράσταση στη Μόσχα το 1984 πολύτιμα στοιχεία παραθέτει στη δημοσιευμένη μαρτυρία του ο τότε βοηθός σκηνοθέτη Δημήτρης Έξαρχος (1992) 141-146.

Στο παρόν άρθρο εξετάζονται οι κυριότερες παρεμβάσεις (προσθήκες και περικοπές στίχων) του μεταφραστή στο σώμα της τραγωδίας, καθώς και οι μετατοπίσεις που διαπιστώνονται, σε επίπεδο λεξιλογικό και υφολογικό, τόσο στα λεγόμενα διαλογικά όσο και στα χορικά μέρη. Επίσης, φωτίζεται το σκηνοθετικό όραμα του Γιώργου Σεβαστίκογλου, όπως προκύπτει από τις διάφορες καλλιτεχνικές παραμέτρους της παράστασης, από το οποίο υπαγορεύεται ουσιαστικά το μετάφρασμα, εκπληρώνοντας τον επικοινωνιακό σκοπό του στο πλαίσιο της παράστασης. Επιπλέον, λαμβάνονται υπόψη και σχολιάζονται τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα, καθώς και οι θεατρικές εξελίξεις στην Ελλάδα και, ιδιαίτερα, στη Γαλλία της εποχής, στο πλαίσιο των οποίων η απόδοση αυτή του *Ορέστη* μπορεί να ερμηνευτεί.


ΕΥΡΙΠΙΔΗ

" Ο Ρ Ε Σ Τ Η Σ "

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ - ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ:

ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ

Π Α Ρ Ι Σ Ι - ΜΑΗΣ 1982

Εξώφυλλο από το κείμενο της παράστασης (δακτυλόγραφο, Ε.Λ.Ι.Α)

Πέραν του πρωτότυπου συγγραφικού και σκηνοθετικού του έργου, όταν ο Σεβαστίκογλου ανέλαβε τη μετάφραση του *Ορέστη*, είχε ήδη τέσσερις δεκαετίες συστηματικής ενασχόλησης με τη θεατρική μετάφραση, με αφετηρία την εποχή της ίδρυσης του Θεάτρου Τέχνης και τη συνεργασία του με τον Κάρολο Κουν.[4] Αν και δεν διέθετε τυπική φιλολογική κατάρτιση, ήταν άριστος γνώστης της αγγλικής, της γαλλικής, της τουρκικής,[5] όπως βέβαια και της ρωσικής γλώσσας και κουλτούρας μετά την παραμονή του στη Σοβιετική Ένωση για δεκαέξι χρόνια.[6] Στο πλούσιο μεταφραστικό θεατρικό του έργο περιλαμβάνονταν, συνολικά, δεκαεννέα κλασικά και σύγχρονα έργα[7] του ευρωπαϊκού και του αμερικανικού θεάτρου, αρκετά από τα οποία μεταφράζονταν για πρώτη φορά στα ελληνικά. Πολλές από τις μεταφράσεις έργων του εξακολούθησαν να παίζονται στο θέατρο αρκετές δεκαετίες μετά το πρώτο τους ανέβασμα, δικαιώνοντας τα σχόλια διαφόρων κριτικών του θεάτρου, οι οποίοι χαρακτήρισαν τη γλώσσα των μετάφρασεών του ως «ρέουσα», «ευθύβολη», «εύκαμπτη και ζωντανή» με έντονο το στοιχείο της προφορικότητας – όπως υπαγορεύει η φύση της θεατρικής πράξης, την οποία ο ίδιος, ως σκηνοθέτης, κατείχε σε βάθος.[8]

[4] Για το ξεκίνημα της συνεργασίας του με τον Κάρολο Κουν και το μεταφραστικό του έργο στο πλαίσιο του Θεάτρου Τέχνης βλ. και Σεβαστίκογλου (1987).

[5] Γεννήθηκε στο πολύγλωσσο περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης κι έζησε εκεί ως την ηλικία των 11 ετών. Στο Δημοτικό σχολείο, διδάχθηκε γαλλικά και τουρκικά. Βλ. Ζηροπούλου (2016) 28.

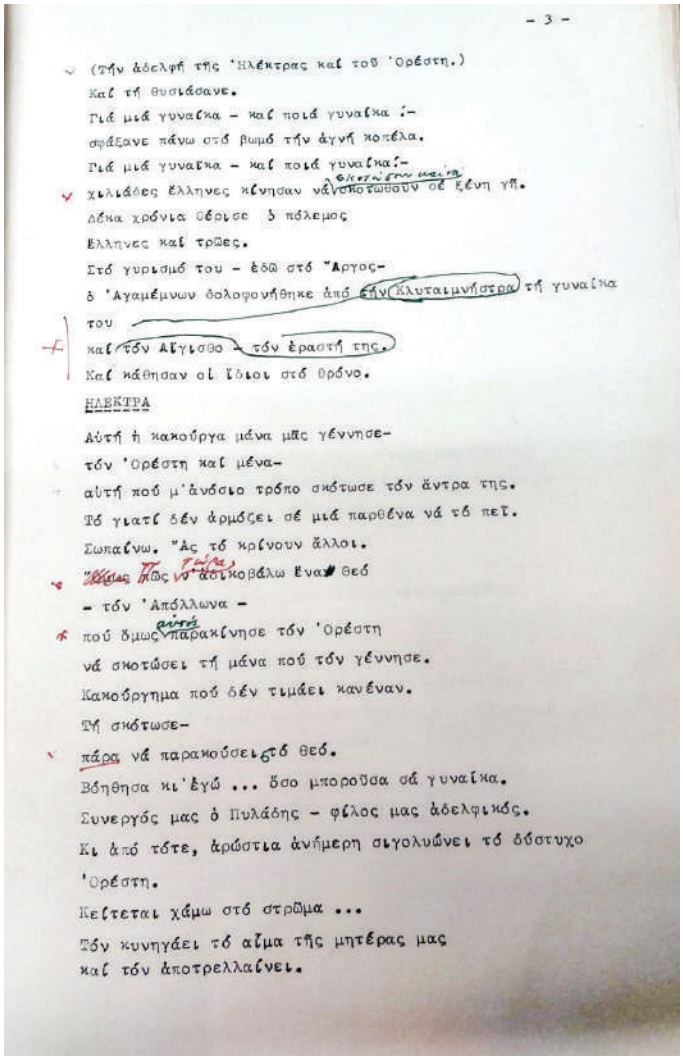
[6] Με τη λήξη του Εμφυλίου πολέμου, αυτοεξορίστηκε στη Σοβιετική Ένωση, όπου έζησε και δραστηριοποιήθηκε καλλιτεχνικά έως το 1965. Για περισσότερα, βλ. Ζηροπούλου (2016) 111-221.

[7] Μετέφρασε Σαίξπηρ, Πιραντέλλο, Τσέχωφ, Γκόγκολ, Γκόρκι, Μπέρναρντ Σω, Έρβιν Κάλντγουελ, Ίρβιν Σόου κ.ά

[8] Για τον κατάλογο δημοσιευμένων θεατρικών μεταφράσεών του και τη σχετική κριτικογραφία, βλ. Ζηροπούλου (2007α) 416-458.

Η μετάφραση του *Ορέστη* αποτελεί τη μοναδική ενδογλωσσική μετάφραση του Γιώργου Σεβαστίκογλου. Ενώ στο πρόγραμμα της παράστασης εμφανίζεται ως «μεταφραστής», ο ίδιος χαρακτηρίζει σε συνεντεύξεις του το εγχείρημά του ως «διασκευή»[9] με στόχο την ανάδειξη της πολιτικής διάστασης του κειμένου και τη σύνδεσή του με το ιστορικό παρόν. Η θέση του αυτή, όπως και η βαθιά πίστη του στην πολιτική και κοινωνική αποστολή της τέχνης,[10] αποτυπώνεται, άλλωστε, σε ολόκληρο το συγγραφικό και καλλιτεχνικό του έργο, όπως, βέβαια, και στην προσωπική του ιστορία, η οποία διαπλέκεται έντονα με την πολιτική.[11]

Στο κείμενο του *Ορέστη* διαπιστώνεται, σε γενικές γραμμές, ένας απελευθερωμένος θεατρικός λόγος, ο οποίος δεν υπακούει σε μετρικά σχήματα, είναι πεζός, τουλάχιστον στα Επεισόδια, και χωρίς πρόθεση αντιστοιχίας με το πρωτότυπο, σε λεκτικό και υφολογικό επίπεδο. Από την άλλη, είναι σαφές ότι ο Σεβαστίκογλου διαφοροποιεί τα διαλογικά από τα χορικά μέρη και επιδιώκει ένα είδος ισοδυναμίας με το πρωτότυπο, μεταφράζοντας τα χορικά σε πολύ πιο ρυθμικούς και, σποραδικά, έμμετρους στίχους.



- 3 -

(Τήν ἀδελφή της Ἠλέκτρας καί τοῦ Ὀρέστη.)
Καί τή θυσιάσανε.
Γιά μιά γυναίκα – καί ποιά γυναίκα ;–
σφάξανε πάνω στό βωμό τήν ἀγνή κοπέλα.
Γιά μιά γυναίκα – καί ποιά γυναίκα;–
χιλιάδες Ἕλληνες κίνησαν νἀνοικοκυρέψουν σέ ξένη γῆ.
Δέκα χρόνια κράτησε ὁ πόλεμος
Ἕλληνες καί τρῶες.
Στό γυρισμό του – ἐδῶ στό Ἄργος–
ὁ Ἀγαμέμνων δολοφονήθηκε ἀπό τήν Κλυταιμνήστρα τή γυναίκα
του
καί τόν Αἴγισθο – τόν ἐραστή της.
Καί κάθησαν οἱ ἴδιοι στό θρόνο.
ΗΛΕΚΤΡΑ
Αὐτή ἡ κακούργα μάνα μᾶς γέννησε–
τόν Ὀρέστη καί μένα–
αὐτή πού μ'ἄνδσιο τρόπο σκότωσε τόν ἄντρα της.
Τό γιατί δέν ἁρμόζει σέ μιά παρθένα νά τό πεῖ.
Σωπαίνω. Ἄς τό κρίνουν ἄλλοι.
Πῶς νά ἀσεβήσω ἕνα θεό
– τόν Ἀπόλλωνα –
πού δμως παράκινησε τόν Ὀρέστη
νά σκοτώσει τή μάνα πού τόν γέννησε.
Κακούργημα πού δέν τιμάει κανέναν.
Τή σκότωσε–
πάρα νά παρακούσει τό θεό.
Βοήθησα κι'ἐγώ ... ὅσο μποροῦσα σά γυναίκα.
Συνεργός μας ὁ Πυλάδης – φίλος μας ἀδελφικός.
Κι ἀπό τότε, ἀρῶστια ἀνήμερη σιγολυώνει τό δύστυχο
Ὀρέστη.
Κείτεται χάμω στό στρῶμα ...
Τόν κυνηγάει τό αἷμα τῆς μητέρας μας
καί τόν ἀποτρελλαίνει.

Απόσπασμα από το κείμενο της παράστασης (Πρόλογος)

Όλες οι παρεμβάσεις του μεταφραστή στο κείμενο της αρχαίας τραγωδίας εξυπηρετούσαν την κεντρική σκηνοθετική στόχευση, που ήταν η ενίσχυση της επιχειρηματολογίας υπέρ του Ορέστη και η δικαίωση της εξέγερσής του στα μάτια του θεατή. Ο Σεβαστίκογλου, ως σκηνοθέτης, διάβασε στον τραγικό ευριπίδειο μύθο του Ορέστη τον αγώνα της νεολαίας που εξεγείρεται ενάντια στην αδικία, αρνούμενη να αυτοκαταστραφεί εξαιτίας σφαλμάτων των προηγούμενων γενεών, και μετέρχεται παν μέσον, θεμιτό και αθέμιτο, προκειμένου να υπερασπιστεί την ύπαρξή της απέναντι σε ένα άδικο και άτεγκτα

[9] Για μια γενική εποπτεία γύρω από σύγχρονες θεωρίες της μετάφρασης, βλ. και Μπατσαλιά (2001). Για τις ιδιαιτερότητες στη μετάφραση του αρχαίου δράματος από την αρχαία στη νέα ελληνική, βλ. και Τσιτσιρίδης (5/7/2018).

[10] Βλ., ενδεικτικά, κείμενο του ίδιου: Σεβαστίκογλου (1992).

[11] Με τη λήξη του Εμφυλίου, βρέθηκε από τις Γραμμές του Ε.Α.Μ. στην Τασκένδη, τη Μόσχα και αργότερα στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της δικατορίας.

οργανωμένο κοινωνικοπολιτικό σύστημα.[12] Προκειμένου να μεταγράψει στη σκηνή το μήνυμα αυτό, ο μεταφραστής διατηρεί μεν τα βασικά νήματα της υπόθεσης στα Επεισόδια αλλά, σε μια ανθρωποκεντρική θεώρηση της τραγωδίας, αμβλύνει στη μετάφραση του κειμένου τον ρόλο του θεϊκού στοιχείου και, με σκηνοθετικά μέσα, ουσιαστικά τον καταργεί, παρωδώντας τον. Έτσι, λ.χ. περικόπτει δραστικά τη ρήση του Απόλλωνα και ενισχύει αυτή του την παρέμβαση στο περιεχόμενο της τραγωδίας, σκηνοθετώντας ηθοποιούς και Χορό, σύμφωνα με τη μαρτυρία του πρωταγωνιστή, Νικήτα Τσακίρογλου, «ως ένα μπουλούκι που σηκωνόταν κι έφευγε προκλητικά την ώρα που μιλούσε ο θεός».[13] Αντίστοιχα, ενώ διατηρεί την ταυτότητα του Χορού, περικόπτει σε μεγάλο βαθμό την κειμενική εκπροσώπησή του, ιδιαίτερα στο τρίτο και στο τέταρτο Στάσιμο, τα οποία έχουν μικρότερη θεματική συνάφεια με τα διαδραματιζόμενα.[14] Ταυτόχρονα, κατατεμαχίζει σκηνοθετικά τον Χορό σε πολλές μικρές «ομάδες κρούσης»,[15] που εφορμούσαν από διαφορετικές εστίες δράσης, παραπέμποντας σε εξεγειρόμενες ομάδες νεολαίας. Στο μετάφρασμα ενεργοποιήθηκε ιδιαίτερα η πάλη της νεότητας ενάντια στην αυταρχική γεροντοκρατία, με τη χρήση ενός λεκτικού κώδικα που προσιδιάζει στη νεολαία,[16] ενώ παράλληλα επιστρατεύτηκαν διάφορα σκηνοθετικά μέσα, ενισχύοντας την έντονη αντιπαράθεση της *βίας* της εξουσίας με τη *δύναμη* (power) –με την αρεντιανή έννοια του όρου–,[17] δηλαδή την ικανότητα των ατόμων να αντλούν δύναμη από τη συνένωση και να πράττουν από κοινού.

Στην κατεύθυνση αυτή συνέβαλαν μάλιστα όλες οι καλλιτεχνικές παράμετροι της παράστασης με τη συνεργασία του Σάββα Χαρατσίδη στα σκηνικά και τα κοστούμια, του Γιώργου Κουρουπού στη μουσική σύνθεση και της Νέλλης Καρρά στη χορογραφία. Καταργώντας συμβατικούς σκηνογραφικούς κώδικες και αρχαιοπρεπείς ενδυματολογικές φόρμες της αρχαίας τραγωδίας, σκηνοθέτης και σκηνογράφος[18] συνέπλευσαν σε μια ρεαλιστική ανάγνωση της τραγωδίας με τη χρήση μιας μοντέρνας αισθητικής, την οποία διέτρεχε η απόλυτη σκηνική λιτότητα, η αίσθηση της γύμνιας και της αφαίρεσης. Δεν υπήρχε αναπαράσταση οίκου, ενώ ένα είδος χαμηλής κεκλιμένης εξέδρας επείχε θέση σκηνικού. Τίποτα επί σκηνής δεν είχε σχεδιαστεί σε υψηλότερο επίπεδο από την ανθρώπινη κλίμακα. Ο Ορέστης εμφανιζόταν στη σκηνή, φορώντας ένα απλό μαύρο παντελόνι και κρατώντας μια κουβέρτα, επάνω στην οποία ξάπλωνε στη συνέχεια. Όλα τα κοστούμια ήταν σχεδιασμένα σε λιτές, μοντέρνες γραμμές. Η διακριτική μουσική

[12] Βλ. και το εισαγωγικό σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Σεβαστίκογλου (1982). Βλ. επίσης: Αλεξανδροπούλου (12/8/1982)· Παγκουρέλης (8/8/1982).

[13] Μαρτυρία Νικήτα Τσακίρογλου, στο Ζηροπούλου (2007α) 178. Βλ. επίσης σχόλιο της Παπασωτηρίου (14/8/1982) στη *Μεσημβρινή*: «[...] όταν η φωνή του από μηχανής θεού δίνει τη λύση στο δράμα, οι θεατές, βλέποντας τον θίασο να κάθεται αναπαυτικά και ξεκούραστα χάμω, ένιωσαν την τραγωδία να διαλύεται. Αίσθηση που εντάθηκε, όταν οι ηθοποιοί, παρέες-παρέες έφευγαν, αφήνοντας τον θεό ν' ακούγεται στην άδεια πια ορχήστρα».

[14] Για την ταυτότητα του Χορού στον Ευριπίδη, βλ. ενδεικτικά Calame (2020) 775-796.

[15] Μαρτυρία Νικήτα Τσακίρογλου, στο Ζηροπούλου (2007β) 178.

[16] Βλ. ενδεικτικά: στ. 255: «*δρακοντόδεις κόρας*» = «σκυλομούρες θεές», στ. 894: «*Αίγισθου*» (προσθήκη του μτφ: «του σκατόψυχου»), στ. 584: «*κακήν θυγατέρ'*» = «ξεδιάντροπη», στ. 741: «*κακίστην*» = «βρώμα».

[17] Η Άρεντ (2000, 46 και 105-107), αντιδιαστέλλοντας τη *βία*, την οποία συνδέει με την εξουσία, από τη *δύναμη*, υποστηρίζει ότι η *βία* μπορεί να εξουδετερώσει τη *δύναμη* αλλά, εντούτοις, είναι ανίκανη να τη δημιουργήσει. Στην παράσταση, τα πρόσωπα που κατέχουν την εξουσία στο παλάτι των Ατρειδών αποτελούν τους φορείς της *βίας*, ενώ φορείς της *δύναμης* είναι η Ηλέκτρα, ο Ορέστης, ο Πυλάδης αλλά και ο Χορός, που εκπληρώνουν αυτό που η Άρεντ ορίζει ως την ικανότητα του ανθρώπου όχι απλώς να πράττει αλλά να λειτουργεί από κοινού.

[18] Για τη μεταξύ τους συνεργασία παραθέτει πολύτιμα στοιχεία ο Χαρατσίδης (1992) 35-36.

υπόκρουση του Γιώργου Κουρουπού συμμορφωνόταν απόλυτα με το πνεύμα της παράστασης.[19]

Πέραν όμως των παραλείψεων και των περικοπών, ο Σεβαστίκογλου προχώρησε, επίσης, σε προσθήκες στίχων που προέρχονται από άλλες τραγωδίες, αναδιάταξη στίχων, συντμήσεις και αναλύσεις στίχων, κατάτμηση ρήσεων, μεταθέσεις και επιλεκτική απόδοση στίχων σε άλλα πρόσωπα. Οι παρεμβάσεις αυτές διαπιστώνονται σε μεγαλύτερη έκταση στον Πρόλογο και την Πάροδο και καταγράφονται εδώ ενδεικτικά. Ειδικότερα, από τον πρώτο ως τον εικοστό, οι στίχοι παραμένουν αυτούσιοι αλλά δεν εκφέρονται από την Ηλέκτρα (Μαρία Σκούντζου), όπως στο πρωτότυπο, αλλά από τη Μιράντα Ζαφειροπούλου, η οποία δεν διαθέτει ταυτότητα δραματικού προσώπου, εμφανίζεται στην αρχή της τραγωδίας κάτω από τη ρουμπρίκα «πρόλογος» και δεν ξαναεμφανίζεται στην παράσταση.

Μακέτα κοστουμιών του Σάββα Χαρατσίδη

Από τον στ. 21 κ.ε. ο μεταφραστής προσθέτει στίχους από τη ρήση του Αγαμέμνονα στον Πρόλογο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* (στ. 71 κ.ε.), όπου εξιστορούνται γεγονότα που προηγήθηκαν, όπως η αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη και η θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα. Στους στίχους αυτούς προσθέτει επιπλέον το δίστιχο: «χίλια καράβια μάζεψε ο Αγαμέμνων να πάει να κυριέψει την Τροία [...]», το οποίο αντλεί από τον Πρόλογο της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*.[20]

[19] Παραθέτω από τη μαρτυρία του Γιώργου Κουρουπού: «Μια λέξη, μια φράση που πρόφεραν όλοι μαζί είτε καθένας μόνος του συνιστούσαν μια παρτιτούρα από λόγια. Επρόκειτο ουσιαστικά για ένα είδος μουσικοποίησης του λόγου, που στην ακραία έκφρασή του οδηγούσε αναπόφευκτα κάποια ορισμένη στιγμή στο τραγούδι, τον μελισματικό λόγο, τη μελωδία. Πολύ σπάνια υπήρχε μια "υποψία" ηχογράφησης κάποιων κρουστών οργάνων προκειμένου να δημιουργηθεί η εντύπωση του σεισμού και η απώλεια της ισορροπίας που υπαγόρευε το κείμενο. Κατά συνέπεια, η αυτονόμηση της μουσικής από την παράσταση θα ήταν αδύνατη». Στο Ζηροπούλου (2007β) 153.

[20] *Ιφ. Ταύρ.* 10-13: «*ἐνταῦθα γὰρ δὴ χιλίων ναῶν στόλον / Ἑλληνικὸν συνήγαγ' Ἀγαμέμνων ἄναξ, / τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων / λαβεῖν Ἀχαιούς, τούς θ' ὑβρισθέντας γάμους /Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεῳ χάριν φέρων*».

Ακολούθως, εμφανίζεται η Ηλέκτρα, ξεκινώντας τη ρήση της πλέον από τον στίχο 24 του πρωτοτύπου, τον οποίο ο Σεβαστίκογλου μεταφράζει με αρκετή πιστότητα, απαλείφοντας όμως την αναφορά στην Ιφιγένεια, τα πάθη της οποίας έχει περιγράψει παραπάνω, αλλά και την αναφορά στη Χρυσόθεμη: «ΗΛΕΚΤΡΑ: *ᾧ παρθένοι μὲν τρεῖς ἔφυμεν ἐκ μιᾶς / Χρυσόθεμις Ἰφιγένειά τ' Ἠλέκτρα τ' ἐγώ, / ἄρσην δ' Ὀρέστης, μητρὸς ἀνοσιωτάτης, / ἣ πόσιν ἀπείρῳ περιβαλοῦσ' ὑφάσματι / ἔκτεινεν· ὧν δ' ἕκατι, παρθένῳ λέγειν /οὐ καλόν· ἐῶ τοῦτ' ἀσαφὲς ἐν κοινῷ σκοπεῖν*». Οι στίχοι αποδίδονται: «Η κακούργα μάνα μας γέννησε / τον Ορέστη κι εμένα / αυτή που με ανόσιο τρόπο σκότωσε τον άντρα της. / Το γιατί δεν αρμόζει σε μια παρθένα να το πει. / Σωπαίνω. Ας το κρίνουν άλλοι».

Συνεχίζεται κανονικά ο διάλογος Ηλέκτρας-Ελένης, όπως απαντά στον Πρόλογο του *Ορέστη*, αλλά παραλείπονται οι στίχοι 126-127, 132-134.

Στην Πάροδο ο μεταφραστής μένει πιστός στο ευριπίδειο λυρικό, διαλογικό σχήμα Χορού-Ηλέκτρας. Παραλείπει τους στίχους 162-164, στους οποίους γίνεται αναφορά στον Απόλλωνα, υποβαθμίζοντας έτσι τον ρόλο της μοίρας. Ακολουθεί νέα παρέμβαση απόδοσης των στίχων σε άλλο πρόσωπο, αντίστοιχη με αυτήν που διαπιστώθηκε στον Πρόλογο: Οι στίχοι 174 κ.ε., ενώ στο πρωτότυπο εκφέρονται από την Ηλέκτρα, αποδίδονται από τον Σεβαστίκογλου στον Χορό. Η μετάφραση των στίχων αυτών είναι πολύ πιο ρυθμική αλλά και συχνά έμμετρη, όπως, άλλωστε, σε ένα μεγάλο μέρος των χορικών, όπου ο Σεβαστίκογλου χρησιμοποιεί ρυθμικά δίστιχα, αποτυπώνοντας έτσι τη διαφοροποίηση μεταξύ λυρικών και αφηγηματικών μερών του πρωτοτύπου. Παραθέτω ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα από την Πάροδο του Χορού, όπου ο μεταφραστής αποδίδει κυρίως με ιαμβικά κώλα, πρωτίστως κατατέμνοντας τον δεκαπεντασύλλαβο σε οκτασύλλαβα και επτασύλλαβα κώλα.

Νικήτας Τσακίρογλου (Ορέστης) -
Μαρία Σκούντζου (Ηλέκτρα)

πότνια, πότνια νύξ
ὑπνοδότειρα τῶν πολυπόνων βροτῶν,
ἐρεβόθεν ἴθι, μόλε μόλε κατάπτερος
τὸν Ἀγαμεμνόνιον ἐπὶ δόμον.
Ὑπὸ γὰρ ἀλγέων ὑπό τε συμφορᾶς
διοιχόμεθ', οἰχόμεθα [...].[21]

[21] Για το αρχαίο κείμενο του *Ορέστη*, βλ. Diggle (1991).

Μητέρα νύχτα
βαθυσκόταδη νύχτα
χαρίζεις ύπνο
στα βάσανα του ανθρώπου.
Πέταξε, γοργοπέταξε
απ' του Άδη τα σκοτάδια
σ' αυτό του Αγαμέμνονα το δόλιο σπιτικό.
Το ρήμαξαν οι συμφορές
Το αφάνισεν ο πόνος.[22]

Μικρότερες προσθήκες στίχων από την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, καθώς και από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου διαπιστώνονται σε ολόκληρη τη μετάφραση. Παράλληλα, οι διάλογοι συχνά συντομεύονται, άλλοτε με την παράλειψη ολόκληρων στίχων, άλλοτε με τη σύντμησή τους και ελεύθερη απόδοση του νοήματος. Παραθέτω ενδεικτικά: Οι στ. 314-315 «*Κἂν μὴ νοσῇς γάρ, ἀλλὰ δοξάζῃς νοσεῖν, /κάματος βροτοῖσιν ἀπορία τε γίγνεται*» αποδίδονται: «Διώξε μακρυά τους φόβους και τις τρομάρες σου».[23] Εδώ εκπίπτουν, βέβαια, αρκετά στοιχεία, ωστόσο, το νόημα αποτυπώνεται αμεσότερα.

Αντίθετα, αποδίδει περιφραστικά τα νοήματα και κάνει δικές του προσθήκες για να τονίσει εμφαντικά τα στοιχεία εκείνα που θεωρεί ότι εξυπηρετούν τη βασική σκηνοθετική του στόχευση. Το επίθετο λ.χ. «*κάκιστε*» στον στίχο 718, με το οποίο αποκαλεί ο Ορέστης τον Μενέλαο, μεταφράζεται ως: «Άνανδρε, δειλέ, θρασίμι, λιποτάκτη!», υπογραμμίζοντας έτσι το μένος της νεολαίας απέναντι στην αδικία. Εξυπηρετώντας την ίδια στόχευση, μεταφράζει, αντλώντας στοιχεία από έναν γλωσσικό κώδικα που προσιδιάζει στη νεολαία: Ο στ. 99 «*τότε λιποῦσ' αἰσχρῶς δόμους*»[24] αποδίδεται «ξεπόρτισες ξετσίπωτα». Ο στ. 894 «*τὸ δ' ὄμμ' ἀεὶ φαιδρωπὸν ἐδίδου τοῖσιν Αἰγίσθου φίλοις*»[25] αποδίδεται ως εξής: «Και το μάτι του όλη την ώρα με χαμογελάκι κατά τη μεριά που ήταν οι φίλοι του Αίγισθου, του σκατόψυχου». Αντίστοιχα, στον στίχο 1213 ο Ορέστης αναφέρει: «*εἴπερ εὐτυχήσομεν, κάλλισθ', ἑλόντες σκύμνον ἀνοσίου πατρός*»,[26] το οποίο αποδίδεται ως: «Μη μας ξεφύγει το κουτάβι του άτιμου του Μενέλαου – χαθήκαμε», προσδίδοντας έναν τόνο απαξιωτικό για την Ερμιόνη στις συζητήσεις μεταξύ των νέων, αλλά και έναν τόνο συνωμοτικό («χαθήκαμε»), ο οποίος δεν υπάρχει στο αρχαίο.

Ιδιωματικές λέξεις αλλά και νεολογισμοί εντοπίζονται σε διάφορα σημεία. Λ.χ. στον στ. 1515: «το σπαθί σου βρωμάει "πεθαμενίλα"».

Άλλοτε, ο Σεβαστίκογλου μεταφράζει αντλώντας εκφράσεις από χριστιανικές προσευχές και λειτουργικά κείμενα, όταν πρόκειται για αναφορές στους θεούς: Ο στ. 330 «*Ἰὼ Ζεῦ*» αποδίδεται: «Δία μεγαλοδύναμε, ελέησε».

---

[22] Ηχητικό ντοκουμέντο σώζεται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού θεάτρου: http://www.nt-archive.gr/viewsounds.aspx?playID=652&soundFile=0263-01-01 [τελευταία επίσκεψη: 28 Ιουνίου 2024].

[23] Τερζάκης (1971): «Κι αν άρρωστος δεν είσαι, μα υποθέτεις, / σ' έναν θνητό αυτό σώνει να τον λιώνει. Χουρμουζιάδης (2009): «Γιατί και αν δεν νοσείς, αλλά νομίζεις πως νοσείς, και μόνο η ιδέα σε εξοντώνει και σε φέρνει σε αδιέξοδο».

[24] Το ρήμα «ξεπόρτισες» χρησιμοποίησε πρώτος ο Τερζάκης: «Ξεπόρτισες αδιάντροπα». Χουρμουζιάδης (2009): «Αισχρά το σπίτι παρατώντας»

[25] Τερζάκης (1971): «Και λέγοντας, χαμογελάει το μάτι του στου Αίγισθου τους φίλους». Χουρμουζιάδης (2009): «έστελνε κολακευτικά βλέμματα προς τους φίλους του Αίγισθου».

[26] Τερζάκης (1971): «Τ' άλλα που είπες θα στρέξουν αν του ανόσιου / πατέρα το κουτάβι παγιδέψουμε». Χουρμουζιάδης (2009): «Αν είμαστε τυχεροί και πιάσουμε του ανόσιου πατέρα το βλαστάρι».

Η λυρική, άστροφη ρήση της κωμικής φιγούρας του ανελλήνιστου Φρύγα αποδίδεται με αρκετή συντομία από τον μεταφραστή. Αναφέρω από αυτή δύο μόνο παραδείγματα, το πρώτο για την κωμικότητά του και το δεύτερο για την εκφραστική ευστοχία του: Το επίθετο στον στ. 1391: «Φρύγας: *δυσελένας*» (με αναφορά στην Ελένη: «τρισκατάρατης») αποδίδεται με έναν ολόκληρο στίχο: «στρίγγλα, γρουσούζα, ανάθεμά σε, Αμάν». Στον στ. 1395, η θρηνητική κραυγή του Φρύγα «*αἴλινος*» μεταφράζεται από τον Σεβαστίκογλου με το λαϊκότροπο, τουρκικής προέλευσης «βάι, βάι, βάι».[27]

Παραθέτω, ενδεικτικά, άλλες ενδιαφέρουσες και εύστοχες, κατά την άποψή μου, μετατοπίσεις σε επίπεδο λεξιλογικό και υφολογικό: Η φράση «*Ὁ κλεινός, εἰ δὴ κλεινός, Ἀγαμέμνων ἔφυ*» (στ. 17): Ο ξακουστός, αν ήταν ξακουστός, αλήθεια) με αναφορά στον Αγαμέμνονα, μεταφράζεται ως «ξακουστός, μαύρο ξάκουσμα», το οποίο, παρά το γεγονός ότι ξεφεύγει πολύ από το 'γράμμα' της μετάφρασης, αποδίδει εξαιρετικά τον σκεπτικισμό του Ευριπίδη και την υπονομευτική επιφύλαξή του για το τι σημαίνει πραγματικά «κλέος». Αντιστοίχως, ο μεταφραστής αποδίδει τον χαρακτηρισμό «*πολύστονον*» (στ. 57, με αναφορά στην Ελένη: πολυστένακτη) ελεύθερα με έναν ολόκληρο στίχο: «Εξαιτίας της χύθηκε τόσο αίμα και δάκρυ», το οποίο δεν παράγει καμία αντιστοιχία με το πρωτότυπο αλλά θεατρικά κρίνεται πολύ πιο εναργές.

Τέλος, διαπιστώνεται η χρήση λέξεων ή φράσεων από την καθημερινή λαϊκή γλώσσα, και, γενικότερα, η επίδραση –σε περιορισμένη έκταση– ενός λαϊκού προφορικού λόγου της δημοτικής με παλαιότροπα χαρακτηριστικά, η ρίζα του οποίου μπορεί να εντοπιστεί στη δεκαετία του '30 και την αισθητική του λαϊκού εξπρεσσιονισμού,[28] με έντονη επιρροή σε όλη την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής, όταν ο Σεβαστίκογλου βρισκόταν ακόμη στις απαρχές της δημιουργικής του πορείας. Παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα: «αμάχη», «δεν μανιάζουν», «αμολητό πουλάρι» (με αναφορά στον Ορέστη, στ. 45: *Πηδᾷ δρομαῖος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ*), «πάψε να βροντάς τα ποδάρια σου», «δεν μπορώ να αδικοβάλλω τον Απόλλωνα» κ.ά.[29]

Η πολιτική ανάγνωση του μύθου του Ορέστη από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου στις αρχές της δεκαετίας του '80 εντάσσεται, αναμφίβολα, σε ένα γενικότερο κλίμα έξαρσης του πολιτικού στοιχείου στην ελληνική θεατρική και, γενικότερα, καλλιτεχνική ζωή, η οποία διαπιστώθηκε έντονα μετά την κατάρρευση της δικτατορίας. Δύο μόλις χρόνια νωρίτερα, ο Κάρολος Κουν είχε σκηνοθετήσει στην Επίδαυρο την *Ορέστεια* με σαφείς πολιτικούς υπαινιγμούς στην επταετία της δικτατορίας, οι οποίοι λειτουργούσαν ακόμη πιο επιδραστικά στον θεατή εξαιτίας της ανάθεσης του πρωταγωνιστικού ρόλου στην προβεβλημένη αγωνίστρια εναντίον της Χούντας, Μελίνα Μερκούρη.[30] Παράλληλα, οι μεταφράσεις αρχαίων ελληνικών έργων είχαν αρχίσει να αυξάνονται σημαντικά ήδη από τη δεκαετία του '70, οι ιδεολογικές τάσεις σχετικά με τη μετρική και τη γλώσσα ήταν πλέον ποικίλες και είχε ξεκινήσει ένας πολύ πιο ανοιχτός και συστηματικός θεωρητικός διάλογος γύρω από τα ζητήματα μετάφρασης της αρχαίας τραγωδίας. Η δε κατάργηση του μονοπωλίου της χρήσης του αρχαιολογικού χώρου της Επιδαύρου το 1975 και η αδειοδότηση της παραχώρησής του σε άλλους θιάσους είχαν συμβάλει επιπλέον προς την ίδια κατεύθυνση. Στην Επίδαυρο είχε προηγηθεί ως τότε μόνο ένα ανέβασμα του *Ορέστη*, σε

[27] Την ίδια λέξη χρησιμοποιεί στη μετάφρασή του ο Τερζάκης.

[28] Για περισσότερα, βλ. και Ριτσάτου (2022) 45-63· Ροϊλού (2022) 64-75.

[29] Στο αρχείο του Σεβαστίκογλου εντοπίζεται μεγάλος αριθμός από τετράδια με λαϊκές ιδιωματικές εκφράσεις, δίστιχα, παροιμίες και γνωμολογικό υλικό από την περίοδο της εξορίας του, προφανώς, σε μια αγωνιώδη προσπάθειά του να διατηρήσει ζωντανή την ιδιαίτερη σχέση του με την ελληνική γλώσσα.

[30] Αρβανίτη (2011) 277-278.

μετάφραση του Άγγελου Τερζάκη[31] και σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, το 1971 με το Εθνικό Θέατρο. Ο Τερζάκης είχε μεταφράσει σε ιαμβικούς –χωρίς απόλυτη αυστηρότητα– δεκατρισύλλαβους και δεκαπεντασύλλαβους στίχους, ενώ παρακολουθούσε στενά το πρωτότυπο κείμενο, χωρίς προσθήκες και περικοπές, κάνοντας χρήση μιας γλώσσας αρκετά σύγχρονης για τα δεδομένα της εποχής.[32] Ανήκε, δηλαδή, στο είδος της λεγόμενης *τεκμηριωτικής μετάφρασης*,[33] η οποία ήταν κατάλληλη για να επιτελέσει την επικοινωνιακή της λειτουργία στο πλαίσιο μιας, αντίστοιχα, *τεκμηρωτικής σκηνοθεσίας* του Αλέξη Σολομού,[34] σημαντικού εκπροσώπου της σκηνοθετικής παράδοσης αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου.[35] Συνεπώς, η παράσταση αυτή του *Ορέστη* του Σεβαστίκογλου κόμιζε, αναμφίβολα, κάτι «νέο» στην Επίδαυρο, όπως επισημάνθηκε από το σύνολο της κριτικής.

Η πολιτική ανάγνωση του αρχαίου δράματος δεν αποτελούσε, όμως, αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο κατά τη δεκαετία του ’80. Αντίθετα, η πολιτική διάσταση της τραγωδίας είχε αναδειχθεί και κυριαρχήσει στην ευρωπαϊκή σκηνή αρκετά νωρίτερα και, ιδιαίτερα, κατά τις δύο προηγούμενες δεκαετίες.[36] Επίκεντρο μάλιστα των ευρωπαϊκών θεατρικών εξελίξεων είχε υπάρξει η γαλλική πρωτεύουσα, όπου ο Γιώργος Σεβαστίκογλου ζούσε αυτοεξόριστος από το 1967 έως το 1981 – έτος της οριστικής επιστροφής και εγκατάστασής του στην Ελλάδα ως τον θάνατό του (1990). Στο Παρίσι της εποχής, οι φοιτητικές κινητοποιήσεις του Μάη του ’68 είχαν οδηγήσει σε σειρά ριζοσπαστικών πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών μεταρρυθμίσεων, επιδρώντας αποφασιστικά και στη θεατρική σκηνή, στην οποία είχε κυριαρχήσει το πολιτικό στοιχείο.[37] Υπό το πρίσμα αυτό γίνεται προφανές ότι η παράσταση του *Ορέστη* στην Επίδαυρο αποτελούσε, κυρίως, απόρροια του θεατρικού κλίματος της γαλλικής πρωτεύουσας, το οποίο ήταν σε ρήξη με τις κλασικές δραματουργίες και τον παραδοσιακό τρόπο σκηνικού τους ανεβάσματος, αντιπαραθέτοντας τον τεμαχισμό και τη σύγχρονη ιδεολογική τους ανάγνωση.[38]

---

[31] Τερζάκης (1971).

[32] Η μετάφραση του Τερζάκη (1971) παρακολουθεί στενά το πρωτότυπο κείμενο. Από την αντιπαραβολή των δύο μεταφράσεων δεν προκύπτει, σε γενικές γραμμές, ότι ο Σεβαστίκογλου έλαβε υπόψη του τη μετάφραση του Τερζάκη. Στα χορικά διαπιστώνεται μια παρόμοια ακουστική ροή, καθώς είναι και οι δύο έμμετρες (η μετάφραση του Τερζάκη, κυρίως, σε δεκαπεντασύλλαβους, ενώ η άλλη σε οκτασύλλαβους και επτασύλλαβους). Παρόλα αυτά, οι μικρότεροι (τετμημένοι) στίχοι, στους οποίους είναι γραμμένη η μετάφραση του Σεβαστίκογλου, δίνουν την εντύπωση ‘ελαφρύτερου’ στίχου, αποβάλλοντας το ‘βάρος’ του κλασικού δεκαπεντασύλλαβου. Η παρατήρηση αυτή οφείλεται στον Θεόδωρο Κ. Στεφανόπουλο, τον οποίο από εδώ ευχαριστώ.

[33] Σύμφωνα με τις αρχές της *τεκμηριωτικής μετάφρασης* (dokumentarische Übersetzung) το κείμενο μεταφράζεται πλήρως, χωρίς προσθήκες και περικοπές, διατηρώντας, κατά το δυνατόν, τις πρωτότυπες ιδέες, έννοιες και εικόνες του πρωτοτύπου, ενώ απέχει σημαντικά από κάθε είδους *μετατοπιστική μετάφραση* (transponierende Übersetzung) *ή διασκευή*, που επιλεκτικά αποδίδει γεγονότα του πρωτοτύπου. Βλ. Φλάσχαρ (2022) 227 και 229.

[34] Σχόλια για την πιστότητα της μετάφρασης εντοπίζονται στις περισσότερες θεατρικές κριτικές της εποχής, ενώ εκφράστηκαν πολλές αντιρρήσεις ως προς τη «συμβατικότητα» της σκηνοθεσίας του Αλέξη Σολομού. Βλ. ενδεικτικά τις κριτικές του Κρητικού (17/7/1971), του Κλάρα (7/1971) και της Καλκάνη (17/7/1971). Πολύτιμα σχόλια για την παράσταση αυτή παραθέτει η Αρβανίτη (2020β) 320-326. Σημαντική είναι η διαπίστωση της ίδιας από το ηχητικό ντοκουμέντο της παράστασης και από το κείμενο του Υποβολέα, ότι ο σκηνοθέτης έκανε αρκετές περικοπές στη μετάφραση του Τερζάκη (ιδιαίτερα στο α΄ Στάσιμο): Αρβανίτη (2020β) 323.

[35] Για τη σκηνοθεσία αρχαίων τραγωδιών από τον Αλέξη Σολομό στο Εθνικό θέατρο, βλ. Αρβανίτη (2020 β) 251-343.

[36] Για περισσότερα, βλ. ενδεικτικά Φλάσχαρ (2022) 255-323.

[37] Για την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αυτή περίοδο του γαλλικού θεάτρου, βλ. μεταξύ άλλων Dort (1989) 494-527· Brockett (1995) 560-565· Jomaron (1992) 514-519.

[38] Βαροπούλου (2000) 223-227.

Η άμεση σύνδεση της παράστασης με τη γαλλική θεατρική σκηνή ενισχύεται, βέβαια, και από το γεγονός ότι ο Σεβαστίκογλου είχε ανεβάσει τον *Ορέστη* του Ευριπίδη άλλες δύο φορές στο Παρίσι: το 1969, σε συνεργασία με το Théâtre des Amandiers του Pierre Debauche, βασικού υποστηρικτή της θεατρικής αποκέντρωσης και εμψυχωτή των λαϊκών θεάτρων της γαλλικής πρωτεύουσας,[39] και το 1975 με τον εργαστηριακό θίασο Praxis της παρισινής πανεπιστημιούπολης,[40] αποσπώντας μάλιστα εξαιρετικές κριτικές από στήλες γνωστών γαλλικών εφημερίδων και θεατρικών εντύπων της εποχής.[41] Στη δεύτερη αυτή παράσταση ο Σεβαστίκογλου υπέγραφε επιπλέον την απόδοση του κειμένου στη γαλλική, για την οποία είχε βασιστεί στη γαλλική μετάφραση του έργου των εκδόσεων Les Belles Lettres.[42] Σύμφωνα με το σημείωμα του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης, η βασική ερμηνευτική γραμμή είναι παρόμοια με αυτήν της παράστασης του *Ορέστη* για το θέατρο της Επιδαύρου: «Το ζήτημα που θέτει ο *Ορέστης* δεν είναι η εκδίκηση αλλά το πρόβλημα των γενεών. Η γενιά που έκανε τον πόλεμο ρίχνει όλη την ευθύνη στη νεολαία. Ο Μάης του '68 ήταν ακόμη κοντά και η ιδέα της απομυθοποίησης μας ενδιέφερε πολύ τότε. Αυτούς τους νέους που εξεγείρονται και φτάνουν μέχρι τα οδοφράγματα, όπως ο Ορέστης στο τέλος του έργου, τους νιώθαμε ακόμη πολύ κοντινούς μας».[43] Επιπλέον, όπως προκύπτει από συνεντεύξεις του ίδιου στον γαλλικό Τύπο της εποχής, είχε κάνει προσθήκες στον Πρόλογο από την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* και είχε περικόψει αρκετά μεγάλο αριθμό στίχων από τα χορικά, όπως ακριβώς διαπιστώνεται και στην ελληνική απόδοση του έργου για την Επίδαυρο. [44]

Η πρόσληψη της παράστασης του *Ορέστη* στην εποχή της παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η κριτική που η παράσταση ασκούσε στην κοινωνία, στους θεσμούς, τη θρησκεία και το πολιτικό σύστημα δεν μπορούσε να αφήσει σχεδόν κανέναν αδιάφορο. Οι κυριότερες ενστάσεις που διατυπώθηκαν αφορούσαν στην απώλεια της τραγικότητας του κειμένου εξαιτίας της ανθρωποκεντρικής του θεώρησης.[45] Κοινώς αποδεκτό ήταν, ωστόσο, ότι αυτή η τολμηρή και πιο ρεαλιστική, πολιτική ανάγνωση του μύθου από τον Σεβαστίκογλου ανταποκρινόταν στους προβληματισμούς του σύγχρονου κοινού, διέθετε απολύτως ξεκάθαρη επιχειρηματολογία αλλά και υφολογική συνοχή, τις οποίες υπηρέτησε πιστά η μετάφραση/απόδοση του έργου από τον σκηνοθέτη. Για τον λόγο αυτό, πέραν ακραίων περιπτώσεων, όπως αυτής του δημοσιεύματος

[39] Τα σκηνικά της παράστασης υπέγραφε ο Γιάννης Κόκκος. Βλ. Ζηροπούλου (2007β) 95-101 και πρόγραμμα της παράστασης, Αρχείο Γ. Σεβαστίκογλου (1975). .

[40] Βλ. και πρόγραμμα της παράστασης, Αρχείο Γ. Σεβαστίκογλου (1975)

[41] Βλ. ενδεικτικά Grosrichard (4/5/1975) και Rosbo (24/1/1975).

[42] Méridier (1959).

[43] Πρόγραμμα παράστασης και Σεβαστίκογλου (1992) 15-16.

[44] Η μετάφραση της γαλλικής έκδοσης εκπονήθηκε από τον Γάλλο ελληνιστή Louis Méridier και εκδόθηκε με επιμέλεια των Henri Grégoire και Fernand Chapouthier το 1959 από τις εκδόσεις Les Belles Lettres. Το οριστικό κείμενο της γαλλικής παράστασης δεν εντοπίστηκε στο Αρχείο του σκηνοθέτη και έτσι η αντιπαραβολή των δύο μεταφράσεων υπήρξε ανέφικτη. Σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία του Τίτου Κολώτα, βοηθού σκηνοθέτη της παράστασης, η μετάφραση παρακολουθούσε το κείμενο της γαλλικής έκδοσης ως προς την αλληλοδιαδοχή των γεγονότων της τραγωδίας αλλά η γλώσσα «εκσυγχρονίστηκε» και «απλουστεύτηκε» σε αρκετά μεγάλο βαθμό ώστε να είναι πιο άμεση και κατανοητή στο γαλλικό κοινό της εποχής.

[45] Βλ. ενδεικτικά: Κρητικός (1/9/1983)· Μάτσας (22/8/1983)· Τσιρμπίνος (20/8/1982)· Ανυπόγραφη κριτική (17/8/1982).

της *Εστίας*,[46] η μετάφραση/απόδοση του *Ορέστη* υπήρξε καλοδεχούμενη από την πλειονότητα των κριτικών –γεγονός καθόλου αυτονόητο για τα δεδομένα μάλιστα της εποχής– οι οποίοι σχολίασαν θετικά τη θεατρικότητά της και αντιλήφθηκαν τη λειτουργικότητά της στο πλαίσιο της παράστασης.

Παρατίθενται ενδεικτικά αποσπάσματα:

> «Όταν ο οικείος λόγος της μεταφράσεως –όχι πάντα ποιητικός– σου 'αρπάζει' την προσοχή και η διακριτικότατη μουσική πότε αποσώνει το ημιτελές συναίσθημα του λόγου και πότε δρα σε μυστική ανταπόκριση ψυχολογικών καταστάσεων ή γεγονότων, τότε, είπαμε πως κάτι καινούριο γίνεται στην Επίδαυρο. Και πράγματι γινόταν κάτι άλλο».[47]
>
> Στάθης Δρομάζος

> «Το μόνο που δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς είναι ότι έπληξε στην παράσταση του *Ορέστη* που σκηνοθέτησε για το Εθνικό Θέατρο ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Ήταν μια παράσταση με εμφανή τη γραμμή της, πεντακάθαρη την ιδεολογική της σύλληψη και τίμια στην αισθητική της φόρμα. Ο σκηνοθέτης δεν κατέφυγε σε κανένα τέχνασμα, δεν έκρυψε τίποτε από την άποψή του, έκθετος και γυμνός παρουσίασε μια εκδοχή για την ερμηνεία του αρχαίου δράματος. [...] Στην ωραία γλαφυρή του μετάφραση ο Σεβαστίκογλου κατόρθωσε να ανακαλύψει τους δρόμους της ανάγκης, όπως σχεδιάζονται μέσα στην γλώσσα. [...] Μέσα στην γλώσσα όλα νομιμοποιούνται. [...] Θεωρώ την παράσταση του Σεβαστίκογλου χρήσιμη. Επειδή εισηγήθηκε χωρίς περιστροφές μιαν άποψη [...] η οποία μας δίνει την ευκαιρία να δούμε έως ποιο σημείο η ερμηνεία με εργαλείο τη σύγχρονη αντίληψη, γίνεται ανεκτή από τα αρχαία κείμενα».[48]
>
> Κώστας Γεωργουσόπουλος

> «Ο *Ορέστης* του Ευριπίδη σκηνοθετημένος από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου ήρθε σαν ερμηνευτική πρόταση αντιμέτωπος με τη σκηνική παράδοση του Εθνικού θεάτρου, ενώ επανεξέταζε το πρόβλημα ενός ρεαλισμού στην τραγική σκέψη και στη σημερινή θεατρική υλοποίηση. [...] Η μετάφραση υπηρέτησε τέλεια την αισθητική κατάληξη του θεάματος να γίνει ο τραγικός λόγος προσιτός, καθημερινός, χωρίς δυσκολία αλώσιμος μέσα από μια δραματική έκθεση πράξεων και καταστάσεων που ωστόσο μπήκε σε ένα "μπρεχτικό" πλαίσιο για το οποίο ο κατασκευασμένος πρόλογος και επίλογος ήταν τα βασικά κλειδιά. Η άποψη του Γιώργου Σεβαστίκογλου για τον *Ορέστη* ήταν

[46] Τ. (23/8/1982): «Όντος δε, εις την Επίδαυρον, αυτήν την φοράν δεν επαίχθη η τραγωδία του Ευριπίδου, αλλά μια ελευθέρα διασκευή, αφού εκτός της απαραδέκτως ελευθέρας μεταφράσεως, έγιναν και εξίσου απαράδεκται μετατροπαί και εις το κείμενον. [...] Διά αυτό και αι διασκευαί του είδους που παρακολουθήσαμεν ημπορεί να έχουν την θέσην των εις μίαν παράστασην ελευθέρου θεάτρου εις Παρισίους, δεν συγχωρείται, όμως, να υιοθετείται ελαφρά την καρδία από το Εθνικό μας Θέατρον διά να παρουσιαστεί εις τον πλέον σοβαρόν και υπεύθυνον χώρον προβολής της αρχαίας τραγωδίας».

[47] Δρομάζος (22/8/1982).

[48] Γεωργουσόπουλος (18/8/1982).

διαυγής στις προθέσεις, σαφής στους στόχους και σίγουρη στα σκηνικά της μέσα [...]». [49]

Ε. Βαροπούλου

«Μέσα στη φετινή και σχεδόν αδικαίωτη εμφάνιση του Εθνικού στην Επίδαυρο η παράσταση [του *Ορέστη*] ήταν το μόνο καλό σημάδι σχετικά με την προβληματική της σκηνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος [...] ήταν η μόνη σκηνικά ολοκληρωμένη με πεντακάθαρη την ιδεολογική και την αισθητική της συνέπεια. [...] Η παράσταση του *Ορέστη* είχε ρυθμό, ακρίβεια, ύφος και κυρίως συνέπεια. Τα σκηνοθετικά επιχειρήματά της ήταν λιτά, απέριττα, καθαρά, σχεδόν γυμνά στην έκθεσή τους [...]. Η μετάφραση του έργου από τον ίδιο τον σκηνοθέτη ήταν στρωτή θεατρική, ένα υπόδειγμα υπακοής στη σκηνοθετική αντίληψη για το μήνυμα του έργου».[50]

Χρίστος Χειμάρας

«[Ο Σεβαστίκογλου] έδωσε μια ξεκάθαρη και τεκμηριωμένη ερμηνευτική άποψη του αρχαίου δράματος. Ήταν μια παράσταση θαυμαστή στη λιτότητά της, χωρίς στολίδια και εφφέ σκηνοθετικά, τέτοια που δόθηκε η δυνατότητα στους θεατές να "απολαύσουν" την προβληματική του Ευριπίδη, νιώθοντάς τον εντελώς σύγχρονο. [...] Η μετάφραση, που ήταν του ιδίου του σκηνοθέτη, εξεπλήρωσε στο ακέραιο το λειτουργικό της ρόλο. Οποσδήποτε δεν ήταν ποιητική – αυτό άλλωστε ήθελε και ο Γ Σεβαστίκογλου, που ο ίδιος είχε πει ότι επιχείρησε μονάχα να βρει τις εσωτερικές αντιστοιχίες της γλώσσας. Η παράσταση *Ορέστης* κατά Σεβαστίκογλου, ήταν μια από τις πλέον ευπρόσωπες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου κι έδωσε την ευκαιρία να αντιληφθούμε ότι η γνώση και η υπεύθυνη αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος μπορούν να μας οδηγήσουν σε νέους ερμηνευτικούς δρόμους που μέχρι τώρα δεν είχαμε υποπτευθεί».[51]

Νίκος Λιοντάς

«[...] Λόγος οικείος, καθαρά βγαλμένα τα επεισόδια και τα νοήματα, σ' έναν σκηνικό χώρο σχεδιασμένο με εικαστική-θεατρική αίσθηση από τον Σάββα Χαρατσίδη συνέθεταν την ερμηνεία ενός κειμένου κλασικού, απ' τη μεριά του σήμερα».[52]

Νίνος Φένεκ Μικελίδης

«Η χαρά της στήλης είναι μεγάλη για την ενεργό επιστροφή στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας μας του κ. Γιώργου Σεβαστίκογλου. [...] Οι χιλιάδες των θεατών της Επιδαύρου τού πρόσφεραν μια οφειλόμενη επιβράβευση, που πολύ είχε καθυστερήσει. Αλλά ο ενθουσιασμός του κοινού είχε και την

[49] Βαροπούλου (30/8/1982).
[50] Χειμάρας (12/8/1983).
[51] Λιοντάς (30/7/1983).
[52] Μικελίδης (17/8/1982).

καθαρά καλλιτεχνική δικαίωσή του. Γιατί η παράσταση του *Ορέστη* που ο κ. Σεβαστίκογλου οργάνωσε με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου, ήταν εξαιρετική, με την πλήρη σημασία της λέξεως [...]». [53]

Αλκιβιάδης Μαργαρίτης

«Η παράσταση του Ορέστη ήταν μια βαθιά ανάσα καθαρού αέρα. Όπου το θέατρο ξανασοβάρεψε, έγινε δυνατό και μαγικό, ικανό να καθηλώσει τον θεατή [...]. Κάθησε να το μεταφράσει ο ίδιος, προσέχοντας ούτε μια λέξη του να μην πάει τ' ανέμου, ούτε μια φράση να μη γίνει δύσκολη κι ακατανόητη, ούτε μια παράγραφος να μην μπερδευτεί σε συντακτικές ακροβασίες».[54]

Μηνάς Χρηστίδης

Βιβλιογραφία

Αλεξανδροπούλου, Σ. (12/8/1982), «Σεβαστίκογλου: Πώς ανεβάζω τον *Ορέστη*», εφημ. *Ελευθεροτυπία*.

Αρβανίτη, Κ. (2011), «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή. Απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1, 270-306.

Αρβανίτη, Κ. (2020α), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό θέατρο Ι. Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.

Αρβανίτη (2020β), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό θέατρο ΙΙ. Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός*, Αθήνα.

Άρεντ, Χ. (2000), *Περί βίας*, Αθήνα.

Βαροπούλου, Ε. (30/8/1982), «Μια συσταλτική ερμηνεία του *Ορέστη*», εφημ. *Μεσημβρινή*.

Βαροπούλου, Ε. (2000), «Ο Μάης του '68 ή Η πολιτική επί σκηνής», Ε. Βαροπούλου (2000), *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα, 223-227.

Brockett, O. (1995), *History of the Theatre*, Boston.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (18/8/1982), «Το πού της ύβρεως», εφημ. *Το Βήμα*.

Calame, C. (2020), «The Chorus in Euripides», A. Markantonatos (ed.) (2020), *Brill's Companion to Euripides*, Vol. I, Leiden – Boston. 775-796.

Diggle, J. (1991), *The textual tradition of Euripides' Orestes*, Oxford.

Dort, B. (1989), «L' age de la représentation», J. Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France. Tome 2. De la Revolution à nos jours*, (1989), Paris, 491-527.

Δρομάζος, Στ. (22/8/1982), «*Ορέστης*. Στο Θέατρο Επιδαύρου - Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Καθημερινή*.

Έξαρχος, Δ. (1992), «Ο υπαρκτός παιδικός μύθος και ο Ορέστης», *Γιώργος Σεβαστίκογλου Πράξις*, Αθήνα, 141-146.

Euripide *Oreste* (1969), Πρόγραμμα της παράστασης, Théâtre des Amandiers, Αρχείο Γιώργου Σεβαστίκογλου, Ε.Λ.Ι.Α.

Ευριπίδη Ορέστης (1971), Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=746#sounds, (τελευταία επίσκεψη: 28 Ιουνίου 2024).

Ευριπίδη Ορέστης (1975), Πρόγραμμα παράστασης, Θίασος «Praxis», Théâtre de la Cité Internationale Universitaire, Παρίσι, Ε.Λ.Ι.Α.

Ευριπίδη Ορέστης (1982), Εθνικό Θέατρο, Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού θεάτρου http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=652#sounds, (τελευταία επίσκεψη: 28 Ιουνίου 2024).

Ζηροπούλου, Κ. (2007α), *Γιώργος Σεβαστίκογλου: Η πολύπλευρη θεατρική του δραστηριότητα στην Ελλάδα και το εξωτερικό (1940-1990)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη.

[53] Μαργαρίτης (24/8/1982).

[54] Χρηστίδης (24/8/1983).

Ζηροπούλου, Κ. (2007β) *Γιώργος Σεβαστίκογλου: Η πολύπλευρη θεατρική του δραστηριότητα στην Ελλάδα και το εξωτερικό (1940-1990). Β΄ τόμος: προφορικές μαρτυρίες*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη.

Ζηροπούλου, Κ. (2016), *Γιώργος Σεβαστίκογλου, Αγωνιστής του θεάτρου και της ζωής*, Αθήνα.

Grosrichard, I. (4/5/1975), «La guerre de Troie continue», *La Chronique Parisienne*.

Jomaron, J. (éd.) (1992), *Le Théâtre en France. Tome 2. De la Revolution à nos jours*, Paris.

Καλκάνη, Ε. (17/07/1971), «*Ορέστης* Ευριπίδη, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», εφημ. *Απογευματινή*.

Καραναστάσης, Ν. (επιμ.) (1997), «Παραστασιογραφία», *Ευριπίδης, Ορέστης*, Αθήνα, 183-194.

Κλάρας, Μ. Δ. (7/1971), «Ο *Ορέστης* στην Επίδαυρο», εφημ. *Η Βραδυνή*.

Κρητικός, Θ. (17/7/1971), «Επιδαύρια 1971. *Ορέστης* του Ευριπίδη, θίασος Εθνικού Θεάτρου», εφημ. *Ακρόπολις*.

Κρητικός, Θ. (1/9/1983), «*Ορέστης*», εφημ. *Ταχυδρόμος*.

Λιόντας, Ν. (30/7/1983), «Η νεότητα που δεν υποτάσσεται», εφημ. *Εξόρμηση*.

Lloyd, M. (2020), «Realism in Euripides», A. Markantonatos (ed.) (2020), *Brill's Companion to Euripides*, vol. I, Leiden – Boston, 605-626.

Μαργαρίτης, Α. (24/8/1982), «*Ορέστης*», εφημ. *Τα Νέα*.

Μάτσας, Ν. (22/8/1983), «*Ορέστης*, ερήμην Ευριπίδη στο Ηρώδειο», εφημ. *Η Βραδυνή*.

Méridier, L. (μτφ.) (1959, αναδημ. 1973), *Tragédies. Tome VI*: *Euripide Oreste*, Paris.

Μικελίδης, Ν. Φ. (17/8/1982), «*Ορέστης*, η έκπληξη», εφημ. *Ελευθεροτυπία*.

Μπατσαλιά, Φρ. (2001), *Περί μεταφράσεως*, Αθήνα.

Παγκουρέλης, Β. (8/8/1982), «Αναζητώ, άρα υπάρχω. Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου δίνει στην Επίδαυρο τον *Ορέστη* του, καινούριο βήμα σ' ένα αδιάκοπο θεατρικό ψάξιμο...» (Συνέντευξη του σκηνοθέτη στον Βάιο Παγκουρέλη), εφημ. *Το Βήμα*.

Παπασωτηρίου, Ε. (17/8/1982), «Όλοι ήταν με το μέρος του Ορέστη», εφημ. *Μεσημβρινή*.

Ριτσάτου, Κ. (2022), «Από τον "ρωμαίικο συμβολισμό" του Ψυχάρη στον "ελληνικό λαϊκό εξπρεσιονισμό" του Κουν», Α. Βασιλείου, Κ. Κυριακός & Λ. Ρόζη (επιμ.) (2022), *Ο θεατρικός κόσμος του Κάρολου Κουν*, Αθήνα.

Ροϊλού, Γ. (2022), «Κ. Κουν / Γενιά του '30. Το αίτημα της ελληνικότητας στις αισθητικές αναζητήσεις του Κάρολου Κουν», Α. Βασιλείου, Κ. Κυριακός & Λ. Ρόζη (επιμ.) (2022), *Ο θεατρικός κόσμος του Κάρολου Κουν*, Αθήνα.

Rosbo, P. (24/1/1975), «*Oreste* d' Euripide», *Le quotidien de Paris*.

Σεβαστίκογλου, Γ. (μτφ.) (1982), *Ευριπίδη Ορέστης* (δακτυλόγραφο, αρχείο Γιώργου Σεβαστίκογλου, Ε.Λ.Ι.Α.).

Σεβαστίκογλου, Γ. (1982), (άτιτλο) κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης *Ορέστης*, Εθνικό Θέατρο, 50-51.

Σεβαστίκογλου, Γ. (1992), «Ρεαλισμός, πρωτοπορία, στράτευση», Γ. Σεβαστίκογλου (1992), *Πράξις*, Αθήνα, 62-70.

Τ. (23/8/1982), «Επιδαύρια 1982. *Ορέστης*», εφημ. *Εστία*.

Τερζάκης, Α. (μτφ.) (1971), *Ευριπίδη Ορέστης*, Αθήνα.

Τσιρμπίνος, Τ. (20/8/1982), «Ένας *Ορέστης* πειραματικός», εφημ. *Θεσσαλονίκη*.

Τσιτσιρίδης Στ. (5/7/2018), «Τα εμπόδια του αρχαίου δράματος», εφημ. *Τα Νέα*.

Φλάσχαρ, Χ. (2022) [1991], *Η αρχαιότητα επί σκηνής. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στο θέατρο από την πρώιμη νεωτερικότητα έως τις μέρες μας*, μτφ. Ι. Μεϊτάνη, Αθήνα.

Χαρατσίδης, Σ. (1992), «Γιώργος Σεβαστίκογλου», Σ. Χαρατσίδης (1992) *Η Σκηνή και η Γραφή*, Αθήνα, 35-36.

Χειμάρας, Χρ. (12/8/1983), «Η προσέγγιση του μύθου», εφημ. *Αυγή*.

Χουρμουζιάδης, Γ. (μτφ.) (2009), *Ευριπίδη Ορέστης*, Αθήνα.

Χρηστίδης, Μ. (24/8/1983), «Μια βαθιά ανάσα καθαρού αέρα», εφημ. *Έθνος*.

Ανών. «18.000 θεατές στην Επίδαυρο. Χειροκροτήθηκε - προβλημάτισε ο *Ορέστης* του Σεβαστίκογλου» (17/8/1982), εφημ. *Τα Νέα*.

Το μεταφραστικό ‘άρμα’ του *Ιππολύτου*: Η περίπτωση της ανέκδοτης μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη

ΜΑΝΟΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ

Οι σκηνικές εκδοχές της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, του ευριπίδειου *Ιππολύτου* στην περίπτωσή μας, αποτελούν για την ιστορία του θεάτρου ένα ευρύ πεδίο διαφορετικών σκηνοθετικών και μεταφραστικών αναζητήσεων, θεωρητικών προβληματισμών, καθώς και κριτικών προσλήψεων.[1] Όπως όλα τα έργα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας –κάποια με περισσότερες παραστασιακές επωμίδες και κάποια άλλα να αρματοδρομούν για τη σκηνική τους πραγμάτωση–, έτσι και η θεατρική ιστορία του *Ιππολύτου* αποδεικνύει όχι μόνο τη διαχρονικότητα και τη βιωσιμότητα της τραγωδίας αυτής αλλά και το εύρος των πολλαπλών σκηνικών προσεγγίσεων μέσα από τις οποίες δύναται αυτή να αναγνωστεί και να αναγεννηθεί επάνω στη θεατρική ορχήστρα.

Από μεθοδολογική και ερευνητική άποψη, μπορεί η χρονική απόσταση που μεσολαβεί μεταξύ των διαφορετικών μεταφράσεων του *Ιππολύτου*, που θα εξετάσουμε στην παρούσα εργασία, να είναι αρκετά μεγάλη, ωστόσο δεν μπορούμε να μη λάβουμε υπόψιν μας πως είναι αυτές που «ακούγονταν» επάνω στη θεατρική σκηνή και στην αργολική ορχήστρα για ένα μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα. Μεταφράσεις (δημοσιευμένες ή αδημοσίευτες) που υποστηρίζουν νέες και πιο πρόσφατες σκηνικές προσεγγίσεις του ευριπίδειου αυτού δράματος τον 21ο αιώνα εγείρουν νέους θεατρολογικούς προβληματισμούς, οι οποίοι δεν θα απασχολήσουν την παρούσα εργασία, αφού τα σύγχρονα αυτά σκηνικά ανεβάσματα πρέπει να ιδωθούν –με άλλη επιστημονική αφορμή– αυτόνομα και συστηματικά μέσα από ένα διακριτό, θεωρητικά και καλλιτεχνικά, ερευνητικό πρίσμα.

Ας προχωρήσουμε όμως στο μεταφραστικό τεκμήριο, που «ως μορφή πρόσληψης»[2] –είτε αυτό προέρχεται από τη συγγραφική πένα έγκριτων λογοτεχνών, είτε από ανθρώπους που διαθέτουν φιλολογική κατάρτιση, είτε από σκηνοθέτες που επιχειρούν να αναμετρηθούν με το ενδογλωσσικό μεταφραστικό εγχείρημα– αποτελεί μια πλούσια πηγή πληροφοριών. Στο θεατρικό τοπίο του 20ού αιώνα ο *Ιππόλυτος* βλέπει τα φώτα της σκηνής πρώτη φορά από τον θεατρικό οργανισμό του Εθνικού Θεάτρου, στη μετάφραση «σε δημοτικούς στίχους» του φιλο-

[1] Βλ. τις κριτικές για τον *Ιππόλυτο* και την παράσταση του Γ. Χουβαρδά, οι οποίες αποτυπώνουν έναν χειμαρρώδη λόγο για τη μεταφραστική εκδοχή του Δ. Δημητριάδη: Χ.σ. (15/07/1989) 39.· Παγκουρέλης (17/07/1989)· Γεωργουσόπουλος (18/07/1989) 27.· Βαροπούλου (3/09/1989) 63.

[2] Hardwick (2012) 88-92.

λόγου και λογίου Δημητρίου Μ. Σάρρου, η οποία εκδόθηκε στην Αθήνα το 1934.[3] Ο Δημήτρης Ροντήρης είναι ο σκηνοθέτης που αναλαμβάνει να ενεργοποιήσει πρώτη φορά επί σκηνής τη μετάφραση του Σάρρου στις 5 Ιουλίου 1937, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.[4] Ο Σάρρος, αποδίδει «σε δημοτικούς στίχους» το ευριπίδειο δράμα, όπως μάς πληροφορεί και στον υπότιτλό της η έκδοση. Όπως ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά στον πρόλογο:

> Προτιμήσαμε να μεταχειριστούμε στο επικό μέρος κυρίως τον ιαμβικό δωδεκασύλλαβο ρυθμό [...]. Αυτός αντιστοιχεί στο αρχαίο ιαμβικό τρίμετρο, του οποίου έχει τα πατήματα. Έπειτα είναι κι ο κυριότερος δημοτικός μας στίχος, μετά τον δεκαπεντασύλλαβο. Στα λυρικά μέρη ακολουθούμε διάφορα μέτρα, παρμένα συνήθως από τα δημοτικά μας τραγούδια. [...] Τις μεταφράσεις μας προσπαθήσαμε να τις κάνουμε όσο το δυνατόν πιστότερες, αλλά και να μην δυσαρεστούν το καλαισθητικό και το γλωσσικό συναίσθημά μας που μορφώνεται διαρκώς με την εξελισσόμενη λογοτεχνική δημοτική μας, γλώσσα.[5]

Το παραπάνω απόσπασμα μάς πληροφορεί για τα βασικά μετρικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά που απέδωσε συνειδητά στη μετάφρασή του ο Δ. Σάρρος, σε συνάρτηση πάντα με το πρωτότυπο κείμενο του Ευριπίδη. Η ίδια μετάφραση του Σάρρου παραστάθηκε και στις επόμενες θεατρικές παραγωγές του *Ιππολύτου* (1953, επαν. 1955) από τον Δημήτρη Ροντήρη, με αλλαγές στους βασικούς συντελεστές (κυρίως στο θεατρικό υποσύστημα της χορογραφίας) αλλά και στα πρωταγωνιστικά πρόσωπα (1937: Παξινού-Μινωτής,[6] 1953: Βεργή-Αλεξανδράκης,[7] 1955 επανάληψη: Βεργή-Αλεξανδράκης).[8]

Παραμένοντας στον ίδιο θεατρικό οργανισμό, τη σκηνοθετική τους εκδοχή θα καταθέσουν στην Επιδαύρια ορχήστρα οι σκηνοθέτες Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (1973)[9] και Νίκος Περέλης (1984),[10] χρησιμοποιώντας αυτήν τη φορά τη «νεοελληνική απόδοση» του φιλολόγου, μεταφραστή και λογοτέχνη Κώστα Βάρναλη,[11] μετάφρασμα το οποίο είχε χρησιμοποιήσει και ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός για την παράσταση του *Ιππολύτου* από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το 1964.[12] Εικοσιπέντε χρόνια αργότερα, το 1989, ο λογοτέχνης και μεταφραστής Δημητριάδης επανέρχεται στο αρχαίο δραματουργικό σύμπαν –μετά τις *Φοίνισσες* που είχε μεταφράσει για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου και του Γιάννη Χουβαρδά το 1986 (Τρίτη Σκηνή,

[3] Ευριπίδης (1934). Από την παρούσα έκδοση αντλούνται παρακάτω τα παρατιθέμενα αποσπάσματα.

[4] *Ιππόλυτος* (1937), ψηφιακό αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

[5] Ευριπίδης (1934) 3.

[6] *Ιππόλυτος* (1937), ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

[7] *Ιππόλυτος* (1953), ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

[8] *Ιππόλυτος* (1955), ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Για τον *Ιππόλυτο* του 1937 και του 1953-1955, βλ. αναλυτικά Αρβανίτη (2020) 297-323.

[9] *Ιππόλυτος* (1973), ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Στη σκηνοθετική πρόταση του *Ιππολύτου* από τον Ευαγγελάτο στον ομώνυμο ρόλο βλέπουμε τον Χρίστο Πολίτη και στον ρόλο της Φαίδρας τη Μαίρη Αρώνη.

[10] *Ιππόλυτος* (1984), ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Με τους Αντώνη Θεοδωρακόπουλο και Άννυ Πασπάτη στους πρωταγωνιστικούς ρόλους.

[11] Ευριπίδης (1998) [1965]. Από αυτή τη μετάφραση αντλούνται παρακάτω τα αποσπάσματα.

[12] *Ιππόλυτος* (1964), ψηφιακή βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Με τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ και την Αλέκα Παΐζη στους πρωταγωνιστικούς ρόλους.

Γκαράζ Θεάτρου Αγίου Κωνσταντίνου)– για να αναμετρηθεί μεταφραστικά με τον *Ιππόλυτο*, και πάλι με το Εθνικό Θέατρο και πάλι υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Γιάννη Χουβαρδά, σε μια παραγωγή που παίζεται αυτή τη φορά στο Φεστιβάλ Επιδαύρου,[13] με την Μπέττυ Αρβανίτη στον ρόλο της Φαίδρας και τον Μηνά Χατζησάββα στον ρόλο του Ιππόλυτου.[14]

Αντιπαραβάλλοντας τις μεταφραστικές εκδοχές των Σάρρου, Βάρναλη και Δημητριάδη παρατηρούμε πως η «νεοελληνική απόδοση» του Κώστα Βάρναλη χρησιμοποιεί μια πιο λογοτεχνική-ποιητική έως εικονοποιητική γλώσσα, μέσω της οποίας αποδίδει το ευριπίδειο κείμενο, με την πιστότητα στο αρχαίο πρωτότυπο να υποχωρεί αρκετές φορές στη «θεατρική στοχοθεσία»,[15] χωρίς να λείπουν προσθήκες λέξεων για να επιτευχθεί ένα πιο ποιητικό αποτέλεσμα.[16] Στη μεταφραστική εκδοχή του Δημητρίου Σάρρου, παρατηρούμε πως προστίθενται επιπλέον λέξεις, πέραν αυτών του πρωτοτύπου, προκειμένου να επιτευχθεί ο ομοιοκατάληκτος στίχος, με τις μεταφράσεις του να αποτιμώνται γενικότερα και μακροσκοπικά ως «δύσχρηστες θεατρικά».[17] Ο Δημήτρης Δημητριάδης, από την άλλη, προσπαθεί συνειδητά να παραμείνει πιστότερος στο αρχαίο κείμενο του Ευριπίδη, επιλέγοντας να διατηρήσει και να ενσωματώσει αυτούσιες λέξεις από τους πρωτότυπους στίχους στο μετάφρασμά του, αφομοιώνοντας το νόημα αλλά και το άκουσμα της κάθε αρχαίας λέξης και δημιουργώντας εν τέλει, μέσα από την εντατική διατήρηση αρκετών λόγιων γλωσσικών τύπων και λέξεων, ένα πιο «πεζό» μεταφραστικό σώμα της ευριπίδειας τραγωδίας (βλ. παράδειγμα 1).[18] Όπως ανέφερε ο ίδιος ο Δημητριάδης:

> Δεν άσκησα πάνω στο έργο καμία βία, δεν προσέθεσα τίποτα, ούτε αφαίρεσα. Είναι ύψιστο να κριθεί η μετάφραση στο ύψος του πρωτοτύπου δηλαδή να μεταφερθεί η μεγαλύτερη δυνατή ποσότητα του αρχαίου κειμένου στη μετάφραση ώστε το αποτέλεσμα να είναι αντίστοιχο με το πρωτότυπο. Πρέπει να γίνεται με τη μετάφραση μια αποκάλυψη κι όχι μια επικάλυψη.[19]

Είναι πραγματικά ενδιαφέρουσα η συστηματική χρήση λέξεων οι οποίες μεταφέρονται αυτούσιες από έναν προγενέστερο ιστορικό χρόνο για να βρουν ένα νέο γλωσσικό μονοπάτι μέσα

---

[13] Για τις μεταφράσεις αρχαίου δράματος από τον Δημήτρη Δημητριάδη μέχρι το 2010, βλ. αναλυτικά Διαμαντάκου (2015) 469-482. Πρβλ. Δημητριάδης (2007) 215-229, 221.

[14] *Ιππόλυτος* (1989), ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Ευχαριστώ τον Δημήτρη Δημητριάδη για την παραχώρηση της δακτυλόγραφης αδημοσίευτης μετάφρασης του *Ιππολύτου*, ενδεικτικά αποσπάσματα από την οποία χρησιμοποιούνται στο παρόν κείμενο.

[15] Ανδριανού (2002), 141-156, 149.

[16] Πρβλ. την άποψη του Δ. Δημητριάδη ο οποίος θα σημειώσει για τη μετάφραση του Βάρναλη: «Κοιτάξτε την αντίστοιχη μετάφραση του Βάρναλη σε αντιπαράθεση με το πρωτότυπο: κάθε καλοπροαίρετος αναγνώστης δεν μπορεί παρά να μείνει άναυδος από τον απίστευτο καταιγισμό γλωσσικών και νοηματικών παραμορφώσεων που έχει υποστεί ο *Ιππόλυτος* στα χέρια του· προπαντός κανείς δεν μπορεί να μείνει ψύχραιμος μπροστά στην τρομαχτική, κατά τη γνώμη μου, υποβάθμιση του έργου ως ποιητικού δημιουργήματος, μπροστά στη μείωσή του, τη σμίκρυνσή του, σε βαθμό που να αναρωτιέται: "Μα για ποιον λόγο είναι μεγάλο αυτό το έργο; Τί είναι αυτό που το έκανε να αντέξει στον χρόνο";», βλ. Δημητριάδης (2007) 215-229, 216-217.

[17] Ανδριανού (2002), 142.

[18] Στην –πολύ νεότερη σε σχέση με τον *Ιππόλυτο* και αδημοσίευτη επίσης– μετάφρασή του για τον *Οιδίποδα Τύραννο* ο Δημήτρης Δημητριάδης θα σημειώσει: «η προσοχή που πρέπει να δίνεται στην κάθε λέξη, δεν ξεκινά από μία γενικώς εννοούμενη πιστότητα, αντιθέτως πρόκειται για μία εμπράγματη σχέση με το τι λόγο υπάρξεως έχει η κάθε λέξη στο κάθε σημείο τού έργου», βλ. Χ.σ., (22/11/2021).

[19] Κεντριστάκη (9/07/1989) 30.

από τη σύγχρονη οπτική του Δημήτρη Δημητριάδη πάνω στην αρχαία τραγωδία. Η Δηώ Καγγελάρη σε κριτική της για την παράσταση του Γιάννη Χουβαρδά, σημειώνει για τη μετάφραση του Δημητριάδη:

> Η μεταφραστική πρόταση βασίστηκε στην αρχή πως αφού η γλώσσα είναι μία κι αδιαίρετος, δεν χρειάζεται να μεταφράζονται τα πάντα. Έτσι, στην ενδιαφέρουσα μετάφρασή του, μια σειρά από λέξεις του παρελθόντος ενσωματώθηκαν στον σύγχρονο λόγο.[20]

Ο Δ. Δημητριάδης θα σημειώσει για το μεταφραστικό του εγχείρημα πως:

> Ο τρόπος [...] με τον οποίο αντιμετώπισα το κείμενο, δεν οδηγούσε σε καμία απολύτως πρόκληση – πρόκληση είναι η παράφραση, όχι η μετάφραση όπως την εννοώ εγώ. Πρόκειται, λοιπόν, για μια μετάφραση απόλυτα πιστή, που ακολουθεί κατά λέξη το κείμενο [...] Κατά τη διάρκεια της μεταφοράς από το αρχαίο στο νέο, δεν επέβαλα στον εαυτό μου κανέναν γλωσσικό περιορισμό, όχι στο όνομα της διαχρονικότητας της γλώσσας, βέβαια, αλλά στο όνομα των αναγκών τόσο του αρχαίου όσο και του νέου κειμένου.[21]

Κατά την περιήγησή μας στον μεταφραστικό λόγο του Δημητριάδη το 1989 εντοπίζουμε αρκετά στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνουν αυτό που επισημαίνει στον πρόσφατο απολογισμό του ο Βάλτερ Πούχνερ για τον μεταφραστή:

> υπολογισμένη υπέρβαση του λεξιλογίου της καθημερινής ζωής, που είναι το κύριο χαρακτηριστικό των μεταφράσεών του των αρχαίων κειμένων και η βασική αιτία της αρνητικής έως πολεμικής κριτικής (πέρα από τον επαγγελματικό ανταγωνισμό των μεταφραστών για τις αρχαίες παραστάσεις της Επιδαύρου).[22]

Ο Δημητριάδης στην ανέκδοτη αυτή μετάφραση του *Ιππολύτου*, διασχίζει ένα μονοπάτι λέξεων και με την πένα του επιλέγει τη σωστότερη όπως ο ίδιος θα πει: «με ορθολογική, ελεγχόμενη, αυστηρή στάση απέναντι σε κάθε λέξη»,[23] καθώς «αποσκοπούσ[ε] στην ακριβολογία, στην πληρέστερη απόδοση του νοήματος».[24] Ο μεταφραστής προσπαθεί να «ακουστεί» στη σκηνή μια πιο «σύγχρονη» –σε σχέση με τα μεταφραστικά ειωθότα μέχρι το 1989– γλώσσα αλλά και πλησιέστερη νοηματικά στο πρωτότυπο λεξιλόγιο του τραγικού ποιητή. Για παράδειγμα, η λέξη «*λέκτρα*» (Ευρ., *Ιππ.*, στ. 14), σύμφωνα με το λεξικό των Liddell & Scott ερμηνεύεται στον πληθυντικό αριθμό ως «*νυφικό κρεβάτι*»,[25] επάνω στον οποίο τελείται η «*συνουσία*» (*Ιππ.*, στ. 13), λέξη που χρησιμοποιεί ο Δημητριάδης σε αντίθεση με τη λογοτεχνική λέξη

[20] Καγγελάρη (17/09/1989).
[21] Δημητριάδης (2007) 215-229, 216-217.
[22] Πούχνερ (2023) 60-61.
[23] Δημητριάδης (2007) 222.
[24] Δημητριάδης (2007) 222.
[25] Liddell & Scott (2013) 643.

«*ζευγαρώματα*» (*Ιππ.*, στ. 16) του Βάρναλη ή τη λέξη «*έρωτα*» (*Ιππ.*, στ. 14) του Σάρρου. Στη μεταφραστική αυτή αντιπαραβολή παρατηρούμε ακόμη το χρονικό-παιχνίδι με τις λέξεις που πραγματοποιεί στη μετάφρασή του ο Δημητριάδης, που, σύμφωνα με την κριτική του Γιάννη Βαρβέρη, «υπήρξε ποιητική και αποδεικτική της ενότητας της ελληνικής γλώσσας στην ιστορική της διαδρομή».[26] Αρχαίες λέξεις εντάσσονται αυτούσιες στο κυρίως σώμα του νεοελληνικού μεταφράσματος, τόσο στα διαλογικά όσο και στα χορικά μέρη όπως για παράδειγμα οι λέξεις: «*Ζεῦ*» (*Ιππ.*, στ. 1191) [Βάρναλης: «*Δία*», Σάρρος: «*Δία*»], «*δέλτος*» (*Ιππ.*, στ. 856), [Βάρναλης: «*γράμμα*», Σάρρος: «*γράμμα*»], «*πῦρ*» (*Ιππ.*, στ. 669) [Βάρναλης: «*αστροπελέκι*», Σάρρος: «*κεραυνός*»]. Ένα ακόμη ενδεικτικό παράδειγμα των πρωτότυπων στίχων εντός του μεταφράσματος είναι η λέξη «*ὀλβιόδωρος*» (*Ιππ.*, στ. 750) [Βάρναλης: «*πλουτοδότρα*», Σάρρος: «*πλουτοδωρήτρα*»]. Η μεταφραστική αυτή τακτική του Δημητριάδη, όπως υπογραμμίζει στην κριτική του ο Λέανδρος Πολενάκης, «[εκκινεί] [...] από μια σωστή βάση, τη χρήση δηλαδή τύπων και λέξεων απ' όλο το φάσμα της νεοελληνικής γλώσσας και τη διατήρηση στο μέτρο του δυνατού των αντιστοιχιών του πρωτοτύπου».[27] Η τακτική αυτή του μεταφραστή, η οποία παρατηρείται «στις μεταφραστικές τάσεις της εποχής»,[28] «επιμένει, στο μέτρο του δυνατού, στη ρυθμική και λεκτική αντιστοιχία με το αρχαίο κείμενο»,[29] αποδίδοντας στη γραφή μια «ποιητική ικανότητα»,[30] η οποία διευκολύνει την εκφορά του λόγου στη θεατρική σκηνή. Ας δούμε σε αντιπαραβολή ένα παράδειγμα από τον Πρόλογο της τραγωδίας (στ. 61-71):

ΧΟΡΟΣ ΘΕΡΑΠΟΝΤΩΝ

πότνια πότνια σεμνοτάτα,
Ζηνὸς γένεθλον,
χαῖρε χαῖρέ μοι, ὦ κόρα
Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διός,
καλλίστα πολὺ παρθένων,
ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν
ναίεις εὐπατέρειαν αὐ-
λάν, Ζηνὸς πολύχρυσον οἶκον.
χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα
καλλίστα τῶν κατ' Ὄλυμπον.

ΧΟΡΟΣ ΥΠΗΡΕΤΩΝ

Πανσέβαστη κυρά και δέσποινά μου,
ω Άρτεμη θεά, του Δία γέννα,
χαίρ' εσύ κόρη του παντοδυνάμου,
και της Λητώς, που άλλη καμιά παρθένα
δεν ημπορεί να συγκριθεί μ' εσένα,
που ζεις στου απέραντου ουρανού τα πλάτη,
μες στην αυλή του Δία τη μεγάλη

[26] Βαρβέρης (09/1989) 831-837, 832.
[27] Πολενάκης (3/08/1989).
[28] Συμβουλίδου (1998) 47-63.
[29] Συμβουλίδου (1998) 57.
[30] Λιγνάδης (23/07/1989).

στο πατρικό σου ολόχρυσο παλάτι.
Χαίρε θεά, που τα δικά σου κάλλη,
στον Όλυμπο παρθένα δεν τάχει άλλη.

[μτφ. Δ. Σάρρος]

ΧΟΡΟΣ ΘΕΡΑΠΟΝΤΩΝ

Δέσποινά μας, πανσεβάσμια,
χαίρε γέννημα του Δία,
χαίρε, ω χαίρε! Θυγατέρα
της Λητώς, Άρτεμη θεία,
η ομορφότερη παρθένα
στον απέραντο ουρανό!
Κατοικιά σου το παλάτι
το πολύχρυσο του Δία!
Χαίρε, ω χαίρ' εσύ πανώρια,
πρώτη απ' όλες τις ολύμπιες,
τις αθάνατες θεές!

[μτφ. Κ. Βάρναλης]

ΠΡΟΣΠΟΛΟΙ

Δέσποινα δέσποινα σεβασμιοτάτη,
Διός απόγονε,
χαίρε, χαίρε μου, ω κόρη
Λητούς και Διός Άρτεμι
η καλλίστη όλων των παρθένων,
στον μέγα ουρανό που
ζεις στα δώματα πατέρα ευγενούς
στον Διός πολύχρυσον οίκο.
Χαίρε μου, ω καλλίστη
καλλίστη των ολυμπίων
παρθένων, Άρτεμι.

[μτφ. Δ. Δημητριάδης]

Ο Δημητριάδης επιλέγει να μην αποδίδει στη μετάφρασή του περιφραστικά τη σημασία των λέξεων αλλά να διατηρεί κατά το δυνατόν τη συντακτική και λεξιλογική σύσταση του στίχου όπως την όρισε ο Ευριπίδης, σε αντίθεση με τον Βάρναλη, που πολλές φορές παραλείπει όρους της πρότασης (π.χ. αντικείμενα) ή προσθέτει λέξεις και καταφεύγει σε γλωσσοπλαστικές συνθέσεις προκειμένου να επιτύχει τη λογοτεχνική απόδοση σε μια γλώσσα που «αντανακλά» την εποχή της. Κάπως πιστότερος προς το αρχαίο κείμενο, ο Σάρρος προσθέτει, ωστόσο, λέξεις οι οποίες βοηθούν στη μεταφραστική ολοκλήρωση και συνοχή του νοήματος, με τη μετάφρασή του να μην αποφεύγει «ακουστικά» τη μονότονη ηχητική εκφορά λόγω της ομοιοκαταληξίας. Ας δούμε ένα παράδειγμα σε αντιπαραβολή από το Β΄ Στάσιμο (στ. 732-775) της τραγωδίας:

ΧΟΡΟΣ

Ἑσπερίδων δ᾽ ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν
ἀνύσαιμι τᾶν ἀοιδῶν,
ἵν᾽ ὁ πορφυρέας ποντομέδων λίμνας
ναύταις οὐκέθ᾽ ὁδὸν νέμει,
σεμνὸν τέρμονα κυρῶν
οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει,
κρῆναί τ᾽ ἀμβρόσιαι χέον-
ται Ζηνὸς παρὰ κοίταις,
ἵν᾽ ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα
χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.

ΧΟΡΟΣ

Να ήμουν στων Εσπερίδων των θλιμμένων
το περιγιάλι το μηλοσπαρμένο,
που των ναυτών το δρόμο πια εμποδίζει
ο αφέντης που τον άγριο πόντο ορίζει,
και τουρανού, που ο Άτλας τον βαστά,
δείχνει τα πέρατα τα θαυμαστά·
και βρύσες την αθάνατη αμβροσία
χύνουν εκεί στανάκτορα του Δία,
που γης πλουτοδωρήτρα ευλογημένη
την ευτυχία στους θεούς αυξαίνει.

[μτφ. Δ. Σάρρος]

ΧΟΡΟΣ

Να ’φευγα στο μηλόσπαρτο
περβόλι το θαλασσινό
των Εσπερίδων λυγερόφωνων,
κει που φράζει της θάλασσας ο αφέντης
των καραβιών το παρακείθε πέρασμα,
στην άκρια τ᾽ ουρανού, που τον βαστάζει
ο Άτλαντας κι οι βρυσομάνες τρέχουνε
απ᾽ του Δία τα παλάτια και καρπίζοντας
την πλουτοδότρα γης, αυξαίνουν
των αθανάτων τη χαρά.

[μτφ. Κ. Βάρναλης]

ΧΟΡΟΣ

Ας έφτανα στη μηλόσπαρτη ακτή
των Εσπερίδων αοιδών,
όπου ο άρχων σκοτεινής της θάλασσας
δεν επιτρέπει πια στους ναύτες να περάσουν,
ορίζοντας σεβάσμιο το τέρμα
τ᾽ ουρανού, που τον κρατά ο Άτλας,

και όπου χύνονται κρήνες αμβρόσιες
κοντά στον νυφικό κοιτώνα
του Διός, εκεί που ολβιόδωρος η ιερά γη
αυξάνει την ευδαιμονία στους θεούς.
[μτφ. Δ. Δημητριάδης]

Αναφορικά με το παραστασιακό γεγονός οι ερμηνευτές, όπως θα σημειώσει κι ο ίδιος ο μεταφραστής Δημητριάδης, «βρήκαν στη μετάφραση ένα γερό στήριγμα [...] η οποία πλησίασε περισσότερο από τις προηγούμενες τον ποιητικό πλούτο του κειμένου»,[31] καθώς το κείμενο «αρθρώθηκε με μεγάλη ακρίβεια»[32] στη σύγχρονη ορχήστρα.

Συμπερασματικά, οι τρεις μεταφράσεις οι οποίες αναμετρήθηκαν σκηνικά με τον ευριπίδειο λόγο αποδεικνύουν πως η κάθε μεταφραστική πρακτική εντάσσεται μέσα σε έναν συγκεκριμένο ιστορικό ορίζοντα, ο οποίος αφήνει το γλωσσικό και πολιτιστικό του αποτύπωμα στις νεοελληνικές εκδοχές των αρχαίων κειμένων, είτε αυτές ακολουθούν το πρωτότυπο είτε αποκλίνουν από αυτό, φυλάσσοντας ωστόσο τη διαχρονικότητά του ανέγγιχτη στον θεατρικό χρόνο και χώρο.

Βιβλιογραφία

Ανδριανού, Έλσα (2002), «Η "λέξις" των Επιδαυρίων. Μεταφραστικές εκδοχές», Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος & Ομάδα θεατρολόγων (επιμ.) (2011), *Επίδαυρος. Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις*, Αθήνα, 141-156.

Αρβανίτη, Κατερίνα (2020), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι. Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.

Βαρβέρης, Γιάννης (09/1989), «Απ' το Φεστιβάλ ΙΙ», περ. *Η Λέξη* [Η Κρίση του Θεάτρου], 831-837.

Βαροπούλου, Ελένη (3/09/1989), «Τραγική κρίση», εφημ. *Το Βήμα*, 63.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας (18/07/1989), «*Ιππόλυτος*. Το ρόπτρο του Χατζηαβάτη», εφημ. *Τα Νέα*, 27.

Δημητριάδης, Δημήτρης (1989), «Οι λέξεις στην κορυφή του Αραράτ. Συνέντευξη στον Γιώργο Κορδομενίδη», Δ. Δημητριάδης (2007), *Η εμπράγματη φαντασία. Μια πολύπλευρη συνεύρεση*, 215-229.

Διαμαντάκου, Καίτη (2015), «Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ: Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος», Κ. Κυριακός (επιμ.) (2015), *Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστήμιο Πατρών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, 469-482.

Ευριπίδης, (1998) [1965], *Ιππόλυτος*, απόδοση στα νεοελληνικά - σχολιασμός: Κώστας Βάρναλης, Αθήνα.

Ευριπίδης, (1934), *Ιππόλυτος, Ιφιγένεια η εν Αυλίδι, Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Άλκηστις*, Σε δημοτικούς στίχους με πρόλογο και σημειώματα ερμηνευτικά Δ. Μ. Σάρρου, τόμ. Ι, Αθήνα.

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, μτφ. Δ. Δημητριάδης, δακτυλόγραφη ανέκδοτη μετάφραση.

Hardwick, Lorna (2012), *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις*, μτφ. Ιωάννα Καραμάνου, Αθήνα.

Καγγελάρη, Δηώ (17/09/1989), «Επιδαύρια '89: Ο μεταφραστής με το τσιγάρο. Θερινός θεατρικός απολογισμός», εφημ. *Η Εποχή*.

Κεντριστάκη, Μαρία (9/07/1989), «Ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις», εφημ. *Εξόρμηση*, 30.

Λιγνάδης, Τάσος (23/07/1989), «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρώπινης κωμωδίας. Ο *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Καθημερινή*.

[31] Δημητριάδης (2007) 228.

[32] Δημητριάδης (2007) 228.

Παγκουρέλης, Βάιος (17/07/1989), «Πεθαίνω σαν γλώσσα... "Παράδειγμα προς αποφυγήν" ο *Ιππόλυτος* του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*.

Πολενάκης, Λέανδρος (3/08/1989), «Στη θάλασσα της Ιαπωνίας. *Ιππόλυτος* με το Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Αυγή*.

Πούχνερ, Βάλτερ (2023), *Το θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη. Ένα δοκίμιο για τον θεατρικό μοντερνισμό*, Αθήνα.

Συμβουλίδου, Χριστίνα (1998), «Μετάφραση και θεατρική κριτική (1889-1990): Μια διαχρονική προσέγγιση με αφορμή τις νεοελληνικές μεταφράσεις των έργων του Αισχύλου», Έλενα Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου*, *Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα 5-8 Οκτωβρίου 1995)*, Αθήνα, 47-63.

Χ.σ., (15/07/1989), «Κακοποίησαν *Ιππόλυτο* και Ευριπίδη στην Επίδαυρο», εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, 39.

Χ.σ., (22/11/2021), «Ο συγγραφέας Δημήτρης Δημητριάδης μεταφράζει τον *Οιδίποδα Τύραννο* και εξηγεί γιατί το αρχαίο θέατρο έχει ουσιαστικά τελειώσει», https://www.iefimerida.gr/politismos/o-syggrafeas-dimitris-dimitriadis-metafrazei-apo-ta-arhaia-ellinika-ton-oidipoda-tyranno [20/05/24].

Ψηφιακές πηγές

Ευριπίδη *Ιππόλυτος* (1937), Εθνικό Θέατρο, ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=866 [20/05/24].

Ευριπίδη *Ιππόλυτος* (1953), Εθνικό Θέατρο, ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=750 [20/05/24].

Ευριπίδη *Ιππόλυτος* (1955), Εθνικό Θέατρο, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=728 [20/05/24].

Ευριπίδη *Ιππόλυτος* (1964), Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, ψηφιακή βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2503&mode=31 [20/05/24].

Ευριπίδη *Ιππόλυτος* (1989), Εθνικό Θέατρο, ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=631 [20/05/24].

Ευριπίδης *Ιππόλυτος*, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=124&page=2 [24/06/24].

Ευριπίδης *Ιππόλυτος*, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=124&page=18 [24/06/24].

Η μετάφραση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από τον Δημήτρη Μαυρίκιο: Εν αρχή ην ο λόγος, εν αρχή ην ο ηθοποιός

ΜΑΙΡΗ ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στη μετάφραση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από τον σκηνοθέτη, δραματουργό, μεταφραστή Δημήτρη Μαυρίκιο και Επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η μετάφραση αυτή παρουσιάστηκε σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου κατά τη θερινή θεατρική περίοδο του 1998, σε δική του σκηνοθεσία. Μια παράσταση η οποία συζητήθηκε στην Ελλάδα και το εξωτερικό για τους τολμηρούς για την εποχή σκηνοθετικούς νεωτερισμούς της και μάλιστα για την ανοίκεια τότε χρήση τεχνολογικών μέσων σε παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Η εν λόγω μετάφραση έγινε επίσης αισθητή στον θεατρικό χώρο και έλαβε πολυάριθμες εγκωμιαστικές κριτικές, όπως από τον Γιάννη Βαρβέρη, τη Ροζίτα Σώκου, τον Ηρακλή Λογοθετίδη, την Αντιγόνη Καράλη, τον Ηλία Κανέλλη, τον Δημήτρη Μαρωνίτη και άλλους.[1]

Πιο συγκεκριμένα, μέσω των θεωρητικών προσεγγίσεων που προσφέρουν οι Μεταφραστικές Σπουδές στη σύγκλισή τους με τις Θεατρικές, θα αναλύσουμε συνθετικά την πολλαπλή προσφορά του μεταφραστή-σκηνοθέτη, προκειμένου να αναδείξουμε όχι μόνο τη μεταφραστική στρατηγική του κατά το ενδογλωσσικό πέρασμα από την αρχαία ελληνική στη νέα ελληνική γλώσσα, αλλά και την ευρύτερη θεατρική οπτική του η οποία έχει ως βάση την τέχνη του λόγου ως πρωταρχικό δομικό στοιχείο του σκηνικού αποτελέσματος. Ιδιαίτερη μνεία θα γίνει στην κατά Μαυρίκιο μετάφραση ως ακρόαμα, μια προσέγγισή του την οποία θα συνδέσουμε με τη διάσταση του μεταφράσματος ως καταρχήν υλικού-έντυπου αλλά και άυλου-ηλεκτρονικού κειμένου και μάλιστα ως αποτύπωση της προφορικότητας που χρήζει προσοχής ως προς τη μορφολογία της και τον ρόλο της κατά τη μετατροπή του σκηνικά εκφερόμενου λόγου σε γραπτό κείμενο. Θα επεκταθούμε επίσης στη μετάφραση ως εικονοπλαστική και λογοκεντρική πρακτική, μέσω της εναλλαγής έμμετρων και ελεύθερων ρυθμικών σχημάτων κατά την ανίχνευση του μεταφράσματος εντός του τελικού, προς παράσταση, κειμένου. Τέλος, θα ολοκληρώσουμε τη μελέτη μας με μια ολική θεώρηση του σκηνικού αποτελέσματος, με τον ηθοποιό ως πυρηνική δομή επί της οποίας χτίζεται το σκηνικό οικοδόμημα του μεταφρασμένου κειμενικού και κωδικοποιημένου συστήματος της αρχαίας τραγωδίας.

[1] Ενδεικτικά: «Ο λόγος του Μαυρίκιου υπήρξε ένα ελληνικό διαμάντι, τόσο γλωσσικά όσο και θεατρικά. Η απαράμιλλη μουσικότητα της φράσης, η αβίαστη φυσικότητα της λέξης ο πλούτος των επιλογών, η ευστοχία και η δύναμη του αισθήματος ολοκλήρωσαν ένα υποδειγματικό κείμενο που υπερίπτατο της παράστασης» (Βαρβέρης, 6/9/1998). – «Η μετάφραση την οποία αποτόλμησε ο ίδιος ο σκηνοθέτης ευθυγραμμίστηκε επιτυχώς με την πνοή του πρωτοτύπου. Διέθετε βαθιά ελληνικότητα και θεατρικότητα παραστάσιμου κειμένου» (Κανέλλης, 24/8/1998). – «Βρίσκω τη μετάφραση πολύ καλή· κυρίως τη βρίσκω μετάφραση με σωστή θερμοκρασία. Νομίζω ότι τα έχει καταφέρει πάρα πολύ καλά ο Δημήτρης Μαυρίκιος» (Μαρωνίτης, 1998).

Ο σκηνοθέτης-μεταφραστής

Η προσωπογραφία ενός μεταφραστή είναι, σύμφωνα με τον Jean Delisle (1999), αναγκαία κατά τη μεταφρασεολογική μελέτη, ως προλογική σύνοψη της γνωσιακής, εμπειρικής και βιωματικής σκευής του. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος, πολυβραβευμένος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, έχει διαγράψει μια καλλιτεχνική πορεία στην οποία συνενώνει την πανοραμική οπτική των επί της οθόνης και της σκηνής τεκταινομένων. Πολύγλωσσος μεταφραστής των έργων που σκηνοθετεί από τα αγγλικά, τα ιταλικά, τα γαλλικά και τα αρχαία ελληνικά, αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση μεταφραστή-σκηνοθέτη, με ό,τι συνεπάγεται εν συνεχεία η διασκευαστική διαδικασία για την παραστασιμότητα του μεταφρασμένου κειμένου. Μεταφράζει επίσης και από τα λατινικά.[2] Γεννημένος στην Γκίζα της Αιγύπτου το 1948, με καταγωγή από τη Σύμη αλλά και με ιταλικές ρίζες από την Κέρκυρα, η ζωή του σημαδεύτηκε από ιστορικές συγκυρίες όπως ο πόλεμος του Σουέζ το 1956, η δικτατορία των συνταγματαρχών το 1967 και ο Μάης του 1968 στο Παρίσι, όπου είχε εγκατασταθεί η οικογένειά του. Τα γεγονότα αυτά, τα οποία συνοδεύτηκαν από διαρκείς μετακινήσεις αλλά ταυτοχρόνως ευνόησαν την επαφή του τόσο με την αραβική όσο και με την ευρωπαϊκή παράδοση, διάνθισαν τη μνήμη του με ήχους, εικόνες, μυρωδιές και βιώματα αλλά και τραύματα που διαμόρφωσαν το δικό του *habitus* και τη δική του αισθητική. Άλλωστε, όπως αναφέρει η Τιτίκα Δημητρούλια,[3] «στην περίπτωση του μεταφραστή, η μνήμη/οι μνήμες εντάσσονται στην προσωπική του κουλτούρα, αφορούν τόσο το "τι" όσο και το "πώς" του κειμένου, τις ιδέες και τις λέξεις, τη γλώσσα και το ύφος, και είναι επενδεδυμένες συναισθηματικά και ιδεολογικά». Με σπουδές Φιλολογίας και Θεατρολογίας στη Σορβόννη, αλλά και σκηνοθεσίας στην Κρατική Σχολή Centro Sperimentale di Cinematografia της Ρώμης, ο Μαυρίκιος ξεκίνησε την καριέρα του από την Έβδομη τέχνη και έλαβε σημαντικές διακρίσεις εντός και εκτός των ελληνικών συνόρων, για να περάσει εν τέλει στο θέατρο, όπου καταξιώθηκε ως σκηνοθέτης εμβληματικών παραστάσεων όπως: *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Γυάλινος κόσμος*, *Ερρίκος Δ΄*, *Ανδρομάχη*, *Το τερατώδες αριστούργημα*, *Φρεναπάτη*, *Πάπισσα Ιωάννα*, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* και άλλες.

Μορφοποίηση: Από τη σημειωτική του γραπτού λόγου στον εγκιβωτισμό της προφορικότητας

Ο Δημήτρης Μαυρίκιος, μεταφραστής της *Κόλασης* του Δάντη σε έμμετρο στίχο (2020), περνά με ευχέρεια –αλλά και με πάθος για τη λεπτομέρεια– από το γράμμα του πρωτοτύπου στο μετάφρασμα και από εκεί στη διασκευή. Είναι άλλωστε πιστός ακόλουθος μιας μεταφραστικής αυτάρκειας του σκηνοθέτη, την οποία του μεταλαμπάδευσε ο δάσκαλός του Μίνως Βολανάκης, εφόσον οι κλασικές και θεατρολογικές σπουδές του Μαυρίκιου στη Σορβόννη, καθώς και η ευρυμάθειά του σε επίπεδο γλωσσών τού το επιτρέπουν και σε επίπεδο θεωρίας και σε επίπεδο πράξης. Η *γραφή* του ως σκηνοθέτη-μεταφραστή (και κατ' επέκταση ως *[ανα]δημιουργού* κατά τον Lawrence Venuti, 2019), ιδωμένη και ευρύτερα ως *μεταγραφή* (κατά τον André Lefevere, 2017 [1992]), όπως προκύπτει με αφετηρία το προς παράσταση κείμενο, είναι αποκύημα που πλάθεται στη βάση ενός μεταφράσματος και αναπλάθεται με απόλυτο σεβασμό

[2] Πρβλ. τις σχετικές αναφορές του ιδίου περί μετάφρασης στο: Σαρηγιάννης (13/8/1998).

[3] Δημητρούλια (2012) 146.

προς το κείμενο-πηγή σε νοηματικό επίπεδο, ως διασκευή, στο πλαίσιο του σκηνικού κώδικα της σοφόκλειας τραγωδίας και του ανοικτού χώρου αρχαίου θεάτρου για το οποίο προορίζεται η εκφορά του.

Ξεκινώντας από το μορφικό επίπεδο, το κείμενο σκηνής το οποίο μας παρέδωσε ο μεταφραστής-διασκευαστής (και τον ευχαριστούμε θερμά για την εμπιστοσύνη) τραβά την προσοχή του αναγνώστη του σε αρκετά σημεία πριν καν ξεκινήσει την ανάγνωση. Κύρια συνιστώσα, η οποία λειτουργεί ως αναπόσπαστη επικουρική δομή στο ίδιο το προς παράσταση μετάφρασμα, το οποίο ανιχνεύεται εμφανώς εντός της διασκευής, είναι όχι μόνο οι πρόσθετες σκηνοθετικές οδηγίες οι οποίες εμφανίζονται με πλαγιογράφηση και αφορούν τη σκηνική πράξη (άρα δεν εντάσσονται στο αμιγές κομμάτι του μεταφράσματος αλλά σε αυτό της διασκευής), αλλά και οι σημειωτικά επίσης εμφανείς οδηγίες προφορικότητας, δηλαδή της διδασκαλίας τού προς παράσταση κειμένου από τον ίδιο τον μεταφραστή-σκηνοθέτη.

Στο σημείο αυτό αρχίζουν να εξακτινώνονται οι ιδιότητες του μεταπράττοντος: ο μεταφραστής-ποιητής και ο σκηνοθέτης-διασκευαστής συνυπάρχουν, συνεργάζονται, συγκρούονται και καταθέτουν το δικό τους μορφικό αποτύπωμα στο τελικό κείμενο της νέας ελληνικής (σήμερα με τη χρήση της ηλεκτρονικής γραφής, στον 21ο αιώνα), ώστε να παρουσιάσουν τις αντίστοιχες –χειρόγραφες συνήθως σε άλλες εποχές– σημειώσεις εκ μέρους του σκηνοθέτη. Αυτό σημαίνει ότι η μεν αυτούσια μετάφραση καταγράφεται με έντονη γραφή (bold), τα ένθετα αποσπάσματα αρχαίων ελληνικών με πλάγια έντονη γραφή, οι δε πρόσθετες αλλά σύντομες σε έκταση σκηνοθετικές οδηγίες εμφανίζονται με απλή πλαγιογράφηση (italics).[4] Επίσης, αναλυτικότερες υποδείξεις εντάσσονται στο περικείμενο ως υποσημειώσεις, όπως για παράδειγμα κατευθύνσεις για την ανάγνωση: «στο σημείο όπου οι χαρακτήρες του κειμένου γίνονται λεπτοί "καβαλάει" η επόμενη ατάκα» [5]. Ως επιπλέον στοιχεία, το ηχητικό *crescendo* και *diminuendo* κατά την εκφορά του λόγου σημειώνονται με σταδιακή αύξηση και μείωση του μεγέθους γραμματοσειράς, και ο επιτονισμός από τους/τις ηθοποιούς με πύκνωση και αραίωση των γραμμάτων. Επίσης, η μορφοποίηση έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την οριζόντια, κάθετη και διαγώνια απεικόνιση των στίχων σε κάθε σελίδα. Ιδιαίτερη σημασία δίδεται στη στίξη η οποία λειτουργεί ως ενδείκτης προφορικότητας, που σε ένα δεύτερο επίπεδο παραπέμπει στην ενίσχυση και σκιαγράφηση της σκηνικής κίνησης των δρώντων. Κάτι το οποίο ενισχύει όσα ο Jean-Michel D**é**prats (1987) εννοεί ως «σωματικότητα» της γλώσσας η οποία εμπεριέχει την κίνηση του ηθοποιού και συνεπώς υπογραμμίζει τη σύνδεση της θεατρικής μετάφρασης με τη φωνητική εκφορά της, καθιστώντας πρωταρχικό στόχο του μεταφραστή την ανακάλυψη του κειμενικού ρυθμού τον οποίο πρέπει να ακολουθήσει.

Η μετάφραση ανιχνεύεται εμφανώς εντός του κειμένου παράστασης λόγω της προαναφερθείσας μορφοποίησης, εφόσον μάλιστα οι διασκευαστικές πρωτοβουλίες του Μαυρίκιου είναι πολύ συγκεκριμένες. Ο André Helbo, εκκινώντας από την πολύ ενδιαφέρουσα συσχέτιση *πρωτοκειμένου* και *μετακειμένου*, την οποία είχε εισηγηθεί ο Anton Popovic[6] και η οποία κυμαίνεται ανάμεσα στη *μέγιστη ομοιότητα* (*similarité maximale*), που χαρακτηρίζει ένα «αντίγραφο», και την *ελάχιστη ομοιότητα* (*similarité maximale*), που χαρακτηρίζει ένα «δεύ-

[4] Σημειωτέον ότι οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν το κείμενο παράστασης και όχι απαραίτητα τη μορφοποίηση που θα ακολουθήσει ο Δημήτρης Μαυρίκιος στην έκδοση του κειμένου η οποία θα κυκλοφορήσει εντός του έτους.

[5] Βλ. κείμενο παράστασης, υποσημείωση 5.

[6] Popovic (1976) 225-235.

τερο πρωτοκείμενο», παρατηρεί ότι «η διασκευή αφορά, θα λέγαμε, τη διαδικασία επιλογής/αποκλεισμού στο πρωτοκείμενο ορισμένων συστατικών στοιχείων του μετακειμένου».[7] Εν συντομία, παρατηρούμε την αφαίρεση αποσπασμάτων, κυρίως από τα Χορικά, την προσθήκη αυτούσιων αποσπασμάτων αρχαίου κειμένου, το ηχογραφημένο απόσπασμα από το ποίημα του Σεφέρη «Ὄνομα δ' Ὀρέστης», την εκφορά των λόγων του Παιδαγωγού (στίχοι 1 έως 11) στην αρχή του Προλόγου από την Κορυφαία-Μάντισσα,[8] την ιδιότυπη θα λέγαμε περίπτωση επιλογής ενός πραγματικού δασκάλου, του Δημήτρη Μαρωνίτη, στον ρόλο του Παιδαγωγού, ο οποίος αναπαράγει, ως έναν βαθμό, επί σκηνής την αληθινή ιδιότητά του κ.ά.[9]

Η κατά Μαυρίκιο θεατρική μετάφραση ως ακρόαμα

Ο Δημήτρης Μαυρίκιος αναφέρει σε συνέντευξή του:

> Σε ό,τι μεταφράζω, δουλεύω έχοντας ως ιδεατό αποδέκτη του λόγου τον ακροατή, όχι τον αναγνώστη. Με θλίβει η προοπτική να διαβαστεί αποκλειστικά ως «γραπτή λογοτεχνία» ένα έργο που γράφτηκε για να ακουστεί, π.χ. ένα θεατρικό. Ο Ευριπίδης δεν είναι Φλομπέρ. Μα ούτε και ο Δάντης είναι Προυστ. Όπως για τα θεατρικά έργα, έτσι και για το έργο ενός ποιητή που γράφει «μουσικά» δεν χαίρομαι μπρος στον αυτοσκοπό της «βουβής» ανάγνωσης. Και μόνο το γεγονός ότι κάποια λογοτεχνήματα χαρακτηρίζονται από τους δημιουργούς τους με όρους που εμπεριέχουν την έννοια της μουσικής, όπως άσμα, ωδή, ραψωδία, τραγωδία, με προβληματίζει. Η «βουβή» ανάγνωση μου μοιάζει με ασέβεια απέναντί τους. Όπως θα ήταν ασέβεια απέναντι στον Μότσαρτ, τον Μπελίνι ή τον Χατζιδάκι να αδιαφορήσουμε για την ακρόαση της μουσικής τους, προτιμώντας να τη διαβάζουμε μέσα από παρτιτούρες,· ή απέναντι στον Σοφοκλή, τον Πιραντέλο, τον Ουίλιαμς, το να μην πηγαίνουμε στο θέατρο και να αρκούμαστε στη φυλλομέτρηση βιβλίων που είναι στοιβαγμένα στα ράφια μας. Εκτός κι αν είμαστε ερευνητές ή δημιουργοί ταγμένοι να συμπορευτούμε με τα έργα αυτά προς την τελική μορφή που θέλησαν οι δημιουργοί τους: το ακρόαμα ή και το θέαμα. Τότε, ναι, το βιβλίο γίνεται ευαγγέλιο, ακόμα κι αν μας διακατέχουν σκέψεις αιρετικές σε σχέση με αυτό.[10]

Το θεατρικό κείμενο ως ακρόαμα, ως καλλιτεχνικό δηλαδή προϊόν που δίνει έμφαση στην ηχητική διάσταση του λόγου σε επίπεδο μετρικής, περιεχομένου αλλά και γενικότερης αισθητικής του λόγου, λειτουργεί αρχικά σαν άλλο ραδιόγραμμα,[11] που όμως πρόκειται εν τέλει να παρασταθεί. Αποτελεί επομένως τη δυναμική ηχητική πύκνωση όλου του σκηνικού

[7] Helbo (2006) 71.

[8] Μάλιστα, ο Μαυρίκιος-σκηνοθέτης παρουσιάζει σκηνικά δύο Κορυφαίες, μία τυφλή και μία μουγγή.

[9] Για τη διασκευή του Μαυρίκιου, πρβλ. αναλυτικά: Αντωνίου (2017).

[10] Μαυρίκιος (29/4/2020).

[11] Για τα ραδιογράμματα, βλ. Τσατσούλης (2007) 254 κ.εξ.

εκφωνήματος. Ο απών –αρχικά για τον μεταφραστή– υλικός/πραγματικός ανοικτός χώρος του αρχαίου θεάτρου, με την ειδική εκφώνηση την οποία προϋποθέτει σε επίπεδο προσωδίας, αλλά και ο απών θίασος την ώρα που μεταφράζει, με την ταυτόχρονη ανάγκη του μεταφραστή να ακούσει σε δεύτερο χρόνο τους/τις ηθοποιούς του να διαβάζουν το μετάφρασμα, είναι μια πρωταρχική συνθήκη της μετάφρασης θεάτρου η οποία συνδέει άμεσα τη «σκηνικότητα» με την «ηχητικότητα» – για να δανειστούμε τους σχετικούς όρους από τον Τσατσούλη (2007) με αφορμή τα ραδιογράμματα. Όπως αναφέρει η Ζωή Βερβεροπούλου ως προς το ακρόαμα, «οι ήχοι πρέπει να είναι απόλυτα αναγνωρίσιμοι, για να μην προκαλούν σύγχυση στον ακροατή»,[12] πόσω δε μάλλον να αποφεύγονται μεταφραστικές επιλογές τις οποίες ο Δημήτρης Μαυρίκιος προσέχει ιδιαιτέρως, όπως ατυχείς παρηχήσεις ή συντακτικοί δαίδαλοι που δεν βοηθούν ούτε τους/τις ηθοποιούς ούτε τη φωνητική μετάδοση του εκάστοτε μηνύματος.

Κατ' επέκταση, οι παρεμβάσεις μορφοποίησης εκ μέρους του μεταφραστή-διασκευαστή πραγματοποιούνται με τη βοήθεια των τεχνικών δυνατοτήτων της ηλεκτρονικής γραφής που προσφέρει ο υπολογιστής. Για τον σημερινό αναγνώστη που ίσως δεν υπήρξε ποτέ θεατής της παράστασης, αποτυπώνεται με τον τρόπο αυτό το αντίστροφο πέρασμα από τη σκηνή στο παραστασιακό κείμενο, ως καταγραφή της προφορικής εκφοράς του λόγου, του επιτονισμού, όπως διδάχτηκε, αφού πρώτα σχηματοποιήθηκε με βάση τις φωνητικές δυνατότητες και την υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών. Πρόκειται δηλαδή για μια διεργασία η οποία δημιουργεί το απόλυτο πλέγμα μετάφρασης και παράστασης / παράστασης και μετάφρασης για μελλοντική έρευνα, ακόμα και χωρίς την οπτικοακουστική επαφή με τυχόν βιντεοσκοπημένο υλικό. Εξασφαλίζεται δηλαδή, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, η ανατροφοδότηση της μεταφρασεολογικής προσέγγισης του κειμένου και ως ηχητικού σημείου, μέσω ενός διασωθέντος, τοιουτοτρόπως, ποσοστού.

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Δημήτρης Μαυρίκιος στην Ομιλία-αντιφώνηση για την αναγόρευσή του σε Επίτιμο Διδάκτορα Θεατρικών Σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών την 28η Μαΐου 2019, «εν αρχή ο λόγος, εν τέλει ο κινηματογράφος. Η σύνοδος των τεχνών στη θεατρική΄ δημιουργία». Στις μεταφράσεις του θα λέγαμε πως εν αρχή ην ο λόγος, όχι μόνο σε νοηματικό επίπεδο, αλλά και ως ήχος και ρυθμός. Σε άμεση εξάρτηση από τις φωνές των εκάστοτε ιδεατών ή και πραγματικών ηθοποιών. Σημαντική παράμετρο άλλωστε αποτελεί το γεγονός ότι η συγκεκριμένη μετάφραση πραγματοποιήθηκε όσο ο μεταφραστής γνώριζε ήδη τη διανομή και τις (διαφορετικές μεταξύ τους) προσωπικότητες των ηθοποιών που θα ενσάρκωναν τα κύρια πρόσωπα, γεγονός το οποίο επηρέασε την ποιητική χροιά του κειμένου. Η φωνητική γκάμα της Καρυοφυλλιάς Καραμπέτη στον ρόλο της Ηλέκτρας, η λυρική φωνή της Μαρίας Κεχαγιόγλου (Χρυσόθεμις), η επική Μαρία Κατσιαδάκη (Κλυταιμνήστρα) και η ελεύθερη ρυθμικά άρθρωση του λόγου από τον Νίκο Καραθάνο (Ορέστης) δημιούργησαν εξαρχής ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αξιοποίησης της ηχητικής εικονοποιίας.

Μελέτη περίπτωσης

Προκειμένου να εντάξουμε τη μεταφραστική τακτική του Δημήτρη Μαυρίκιου στο συνεχές και τις διαβαθμίσεις των ποικίλων μεταφραστικών προσεγγίσεων αρχαίας τραγωδίας ανά περιόδους, ανατρέχουμε αρχικά στην ακόλουθη παρατήρηση του Θεόδωρου Στεφανόπουλου:

[12] Βερβεροπούλου (1998) 55.

> Ενώ παλαιότερα οι δημοσιευμένες μεταφράσεις αυτοπροσδιορίζονταν είτε σε σχέση με το πρωτότυπο με όρους όπως «μετάφραση», «παράφραση», «απόδοση», «ελεύθερη απόδοση», είτε σε σχέση με τη μετρική μορφή και τη στόχευση (έμμετρη, λογοτεχνική, ποιητική, θεατρική μετάφραση), στις μέρες μας ο ψιλός όρος «μετάφραση» απορρόφησε όλους τους άλλους και απέκτησε ανάλογη ευρυχωρία.[13]

Ο μεταφραστής Μαυρίκιος στην περίπτωσή μας δεν κάνει κατάχρηση της εν λόγω «ευρυχωρίας». Αφενός, το προς δημοσίευση κείμενο εμπίπτει στην τέταρτη περίπτωση χρήσης του όρου «μετάφραση» («translation») για το αρχαίο δράμα, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση που προτείνει ο Michael Walton,[14] κατά την οποία το μετάφρασμα προορίζεται ή αποτελεί προϊόν παράστασης. Αφετέρου και κυρίως, ο Δημήτρης Μαυρίκιος ξεκινά από την αμιγή διαδικασία της μετάφρασης, δηλαδή ως διεργασία η οποία συνίσταται στη δημιουργία ενδογλωσσικών, εν προκειμένω, αναλογιών. Σημειωτέον ότι το ζήτημα της αναλογίας είναι πολλαπλώς ιδωμένο από τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Μεταφραστικών Σπουδών και, κατά τη γνώμη μας, επικεντρώνεται στην περίπτωση του συγκεκριμένου μεταφραστή σε δύο κύριους στόχους: Ο πρώτος έχει να κάνει με τη δόμηση της μεταφραστικής στρατηγικής του επί της μουσικότητας του κειμένου (συνεπώς επιλέγει μεταφραστικές τεχνικές που την προάγουν) και ο δεύτερος επικεντρώνεται στην εικονοπλαστική διάσταση του τραγικού λόγου.

Όσον αφορά τον ρυθμό ο Δημήτρης Μαυρίκιος (2019β) παρατηρεί πως «η γραπτή γλώσσα μπορεί μόνο εν μέρει και κατά τμήματα να υπαινιχθεί τη μουσική του λόγου. Στον έμμετρο λόγο ο αναγνώστης όλο και κάπου θα σκοντάψει, ενώ ο ακροατής θα εισπράττει σε συνεχή ροή την ποίηση και τη μουσική της, ειδικότερα στη γλώσσα μας». Στο πλαίσιο αυτό, ο μεταφράζων επιλέγει τον ελεύθερο στίχο για τα Επεισόδια και την έμμετρη μετάφραση για τα Στάσιμα και τα λοιπά λυρικά μέρη. Επίσης, στην Πάροδο συνδυάζεται ο ελεύθερος στίχος στα λόγια της Ηλέκτρας με τη χρήση του αναπαίστου για τον Χορό, προκειμένου να τονιστεί η ιερατική εκφορά του λόγου ώστε να υποστηρίξει ενδεχομένως την αρμόζουσα κινησιολογία, ενώ σε διάφορα σημεία όλου του μεταφράσματος υπάρχουν διάσπαρτα έμμετροι στίχοι.

Μερικά παραδείγματα: Στο δεύτερο μέρος του Προλόγου ο από σκηνής θρήνος της Ηλέκτρας (στ. 86-109) αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα ηχητικής δυναμικής κατά τη διαδοχή ανοικτών και κλειστών φωνηέντων με υπεροχή των δεύτερων («Φως άγιο, / κι αέρα, της γης ισόθεο ταίρι, / εσύ ακούς / κάθε ωδή των θρήνων μου / κάθε βοή των χτύπων μου / στο στέρνο που ματώνω κάθε αυγή») ξεκινώντας με τρισύλλαβο μεσοτονικό στίχο. Με το ίδιο μέτρο ξεκινά και ο επόμενος στίχος του μεταφράσματος για να συνεχιστεί με ίαμβο και έπειτα με δακτυλικό μέτρο ως κυρίαρχο («κάθε ωδή των θρήνων μου» – «κάθε βοή των χτύπων μου») αλλά και επιστροφή στη βάση του ιαμβικού «στο στέρνο που ματώνω κάθε αυγή»).

Μεσοτονικός

∪ ⊥ ∪

Φως ά γιο,

[13] Στεφανόπουλος (2011) 308.

[14] Walton (2006) 182.

Μεσοτονικός
∪ ⊥ ∪
κια έ ρα,

Ίαμβος
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪
της γης ι σό θεο ταί ρι

Ίαμβος
∪ ⊥ ∪ ⊥
ε σύ α κούς

Δακτυλικός - [**τροχαϊκός**] - **δακτυλικός**
⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪
κά θε ω δή των θρή νων μου

Δακτυλικός -[**τροχαϊκός**]- **δακτυλικός**
⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪
κά θε βο ή των χτύ πων μου

Ίαμβος
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪
στο στέ ρνο που μα τώ νω κά θε αυ γή

Ο Δημήτρης Μαυρίκιος σημειώνει σε συνέντευξή του:

> Η μουσικότητα της όποιας μετάφρασης είναι σχετικά αυθαίρετη ως προς τη μουσικότητα του πρωτοτύπου. Είναι θέμα του μεταφραστή η 'μουσική' που θα χρησιμοποιήσει. Όταν λοιπόν ο 'διευθυντής ορχήστρας' του λόγου –ο σκηνοθέτης– είναι και ο 'συνθέτης' του λόγου, ο μεταφραστής δηλαδή, νομίζω ότι το αποτέλεσμα κινδυνεύει λιγότερο να φαλτσάρει, απ' ό,τι αν χρειαστεί ο σκηνοθέτης να δεχτεί μια άλλη 'μουσικότητα', που δεν συζητάμε αν είναι καλή ή κακή αλλά του είναι ξένη.[15]

Μέσα από αυτό το πρίσμα, η μουσικότητα στο απόσπασμα επανέρχεται με διαφορετικά μετρικά σχήματα, άλλοτε φανερά, άλλοτε κρυφά, καθώς και ηχητικές εναλλαγές. Σε μια προσεκτική ανάγνωση των στίχων 100-101, «*κοὐδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης,/ ἢ ἐμοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ*», ο μεταφραστής επιμένει στον προσδιορισμό του γυναικείου φύλου («Οίκτο απ' αυτήν μα κι από άλλη καμία δεν είδα, πατέρα»).[16] Στη συνέχεια εφαρμόζει ποικίλες μεταφραστικές τεχνικές στην υπηρεσία της εικονοπλαστικής δεινότητας του τραγικού συγγραφέα. Πιο συγκεκριμένα, σε

[15] Σαρηγιάννης (13/8/1998).

[16] Πρβλ. την εκτενή σχετική αναφορά του Δ. Μαυρίκιου στο συγκεκριμένο χωρίο, που υπάρχει στο δικό του κείμενο στα Πρακτικά της Ημερίδας «Χαμένοι στη Μετάφραση».

επίπεδο μικροδομών (οι οποίες όμως αντανακλούν ταυτοχρόνως την πολύπλοκη σύνθεση των υφολογικών διακυμάνσεων του μεταφράσματος σε επίπεδο μακροδομών), χαρακτηριστική είναι η χρήση της επανάληψης, όπως στον στίχο «*ἀλλ᾽ οὐ μὲν δὴ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων*» (103-104) και η μετάφραση σε ανάπαιστο «και σε θρηνώ» – «θα σε θρηνώ». Ο ρυθμός αυτός επιτρέπει διαφορετικές αναγνώσεις και αποδώσεις των ψυχολογικών εναλλαγών της Ηλέκτρας κατά την εκφορά του λόγου, με βάση τον ανάλογο επιτονισμό απελπισίας, πένθους, οργής και τρυφερότητας. Εδώ, το κατά τον Elam νοούμενο ως «ειπωμένο και ανείπωτο»[17] υποστηρίζει όλα τα υπονοήματα μέσω μιας φαινομενικά απλουστευμένης συντακτικής επιλογής. Στο ίδιο πλαίσιο, η μετάφραση υποστηρίζει την «ενεργοποίηση του δραματικού κόσμου»[18] ήδη μέσα από τις λεξιλογικές επιλογές που ευνοούν τη διατήρηση του ρυθμού μέσω της επανάληψης και της παρήχησης «οικτίρω τον οικτρό χαμό σου» («*οὕτως αἰκῶς οἰκτρῶς τε θανόντος*», στ. 101-102), σε συνδυασμό με μορφικά και συντακτικά σχήματα που προσδίδουν λυρισμό, όπως επί παραδείγματι η μετατόπιση του επιθετικού προσδιορισμού μετά το ουσιαστικό («οικτίρω τον οικτρό χαμό σου, τον άδικο»).

Μετά τη συνταρακτική εικόνα του φόνου, ξεχωρίζει η επιτελεστική μετρική επιλογή ιαμβικού δεκατρισύλλαβου με απόκλιση από την κλασική μορφή του και με τονισμό της τέταρτης συλλαβής που συμπίπτει με την τονιζόμενη συλλαβή των τριών ισχυρών λέξεων του στίχου («*ὅπως δρῦν ὑλοτόμοι σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει*», στ. 98-99):

∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪
εδ**ώ** του σκί σαν το κρα νί ο με πε λέ κι

Σαν να ενυπάρχουν δηλαδή τρεις τετρασύλλαβοι πόδες αναπαίστου:
∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪⊥ ∪ ∪ ∪⊥ ∪
εδ ώ του **σκί** σαν το κρα**νί** ο με πε**λέ** κι

Ο στίχος 99, «σαν ξυλοκόποι αδίστακτοι που κόβουν τη δρυ» (χωρίζοντας προηγουμένως τις λέξεις «ὑλοτόμοι» «σχίζουσι») είναι επίσης δεκατρισύλλαβος αλλά μικτής μετρικής εφόσον ξεκινά με δισύλλαβους ιαμβικούς πόδες για να ανακόψει την πορεία του (μάλιστα εδώ 'κόβεται' το μετρικό σχήμα των ιάμβων με τη λέξη «κόβουν»), ώστε να καταλήξει στη μονοσύλλαβη λέξη «δρυς», «ένα από τα πιο εύηχα μονοσύλλαβα της ελληνικής γλώσσας», όπως υπογράμμισε σε κατ'ιδίαν συζήτησή μας ο μεταφραστής.[19] Στη συνέχεια, υπερισχύει η οικονομία λόγου η οποία θα εξασφαλίσει την εικονοπλασία γύρω από την «*τεκνολέτειρ᾽ αηδόνα*» («*μὴ οὐ τεκνολέτειρ᾽ ὥς τις ἀηδὼν / ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῴων / πρὸ θυρῶν ἠχὼ πᾶσι προφωνεῖν*» στ. 107-109), μέσω μιας πιστής κατά νόημα μετάφρασης, στην οποία ο μεταφραστής απαλείφει τον στίχο «*ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῴων*» και επιλέγει, εν είδει γνωσιακού συμπληρώματος επί του μύθου, τη χρήση παρομοίωσης, με μια ανεπαίσθητη εσωτερική ρίμα και παρήχηση του δέλτα: «αδιάκοπο κελάηδημα οδύνης, ν' αντηχεί αυτή η φωνή / σαν της αηδόνας που θρηνεί για τ' άψυχο αηδονάκι».

Τέλος, στον ακόλουθο πίνακα, τον οποίο έχει δομήσει ο ίδιος ο μεταφραστής ως έχει

[17] Elam (2001) 200-209.
[18] Elam (2001) 135.
[19] Ευχαριστούμε τον κ. Μαυρίκιο για τις διευκρινίσεις του ως προς τη μετρική αλλά και την ευρύτερη προσέγγισή του που ακολουθεί.

και τον οποίο παραθέτουμε αυτούσιο με τη συγκατάθεσή του, χαρακτηριστικό είναι το σύνθετο μετρικό σχήμα στη στροφή του πρώτου Στάσιμου (στ. 473-487), όπου συνδυάζονται με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία ενδεκασύλλαβοι ανάπαιστοι και δωδεκασύλλαβοι μεσοτονικοί στίχοι, με την προσθήκη, στο τέλος κάθε δίστιχου, πέντε και τεσσάρων, αντιστοίχως, συλλαβών ως ανομοιοκατάληκτο πόδι δακτύλου. Ο μεταφραστής σημειώνει πως «με την προσθήκη αυτή ανακόπτεται επί τούτου ο ρυθμός και η ομοιοκαταληξία των εκάστοτε δύο προηγούμενων στίχων».

1

Α	⏑–⏑–⏑–⏑– ⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑	*Αν δεν είμαι θεότρελη μάντισσα,* *αν τυφλή στο μυαλό δεν κατάντησα,* *βλέπω, έρχεται,*	2 αναπαιστικοί ομοιοκατάληκτοι 11σύλλαβοι + 5 συλλαβές χωρίς ρίμα (1 τροχαϊκό και 1 δακτυλικό πόδι που οδηγούν σε προπαροξύτονο τονισμό).
Β	–⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑	*πλησιάζει η Δίκη το δίκιο να φέρει,* *προφήτης της νίκης κραδαίνει στο χέρι* *τη Δύναμη.*	2 μεσοτονικοί ομοιοκατάληκτοι 12σύλλαβοι + 4 συλλαβές χωρίς ρίμα με προπαροξύτονο τονισμό δακτύλου.

2 (ίδιο σχήμα)

Γ	⏑–⏑–⏑–⏑– ⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑	*Δεν θ' αργήσει, παιδί μου, αχνοφαίνεται.* *Πήρε θάρρος ο νους μου, ευφραίνεται* *με τα όνειρα,*	2 αναπαιστικοί ομοιοκατάληκτοι 11σύλλαβοι + 5 συλλαβές χωρίς ρίμα (1 τροχαϊκό και 1 δακτυλικό πόδι που οδηγούν σε προπαροξύτονο τονισμό).
Δ	–⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑	*σημάδια γλυκά για τ' αυτιά μου από εκείνον* *πατέρας για σένα, για μας των Ελλήνων* *ο Μέγιστος.*	2 μεσοτονικοί ομοιοκατάληκτοι 12σύλλαβοι + 4 συλλαβές χωρίς ρίμα με προπαροξύτονο τονισμό δακτύλου.

3 (ίδιο σχήμα)

Ε	⏑–⏑–⏑–⏑– ⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑	*Έχει μνήμη ο Νεκρός, μες στον Ύπνο του,* *μα θυμάται τον Ύστατο Δείπνο του* *και ο Πέλεκυς.*	2 αναπαιστικοί ομοιοκατάληκτοι 11σύλλαβοι + 5 συλλαβές χωρίς ρίμα (1 τροχαϊκό και 1 δακτυλικό πόδι που οδηγούν σε προπαροξύτονο τονισμό).
ΣΤ	–⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑–⏑–⏑– –⏑–⏑	*Διπλό το λεπίδι, βαρύς ο χαλκός του·* *τον έπληξε αισχρότατα· πήρε το φως του.* *Τον σώριασε.*	2 μεσοτονικοί ομοιοκατάληκτοι 12σύλλαβοι + 4 συλλαβές χωρίς ρίμα με προπαροξύτονο τονισμό δακτύλου.

Στο χωρίο αυτό η κύρια παρεμβατική πρωτοβουλία με βάση τη σκηνοθετική προοπτική εμφανίζεται στον στίχο 476 «*γνώμας λειπομένα σοφᾶς*», ο οποίος αποδίδεται «αν τυφλή στο μυαλό δεν κατάντησα». Όπως μας εξήγησε ο μεταφραστής, «η εν λόγω νοηματική παρέκκλιση ακολουθεί το σκηνοθετικό όραμα διαμοιρασμού του ρόλου της Κορυφαίας και τον κερματισμό της σε δύο ηλικιωμένες κορυφαίες, μία τυφλή και μία μουγγή. Ο Αίγισθος είχε τυφλώσει την πρώτη επειδή ήταν αυτόπτης μάρτυρας στον φόνο του Αγαμέμνονα και είχε κόψει τη γλώσσα της δεύτερης επειδή διέδωσε στην πόλη το φονικό. Η τυφλή Κορυφαία ξεκινάει το Στάσιμο και με αυτήν την αφετηρία τροποποιείται και ο στίχος. Οι 57 λέξεις της πρώτης στροφής μεταφράζονται με 77 λέξεις, και κύρια προσθήκη για λόγους παραστασιμότητας και αμεσότητας του λόγου αποτελεί το ανομοιοκατάληκτο πόδι δακτύλου «βλέπω, έρχεται». Στη συνέχεια τονίζονται μετρικά δύο εικόνες: Η πρώτη είναι η ηχητική-ακουστική περιγραφή των ονείρων, τα οποία ως «σημάδια» (μεταφραστική προσθήκη) «γλυκά για τ' αυτιά» («*ἀδυπνόων κλύουσαν ἀρτίως ὀνειράτων*» στ. 481-482) ευφραίνουν τον νου. Η δεύτερη εικόνα περικλείει σε δύο ζεύγη δωδεκασύλλαβων μεσοτονικών στίχων και σε πέντε και τέσσερις πρόσθετες συλλαβές την περιγραφή με τον διπλό πέλεκυ, όπου σημειώνονται ορισμένες αλλαγές και προσθήκες: Ο

«*ἄναξ*» γίνεται ο «Μέγιστος», ο στίχος «*οὐ γάρ ποτ᾽ ἀμναστεῖ*» (στ. 482) προσδιορίζει τον Νεκρό που έχει μνήμη «μες στον Ύπνο του μα θυμάται τον Ύστατο Δείπνο του» (προσθήκη), πριν από τον φόνο του από την Κλυταιμνήστρα.

Η αναπόφευκτη ορισμένες φορές απομάκρυνση από το γράμμα του κειμένου-πηγή παραμένει, στην περίπτωση του εν λόγω εγχειρήματος, στο πλαίσιο μιας πιστής κατά νόημα μετάφρασης η οποία δημιουργεί μια λογική περιχαράκωση και ιεράρχηση των αναλογικών εικονοπλαστικών προτεραιοτήτων του μεταφραστή. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος διαθέτει οπτική σκηνοθέτη, ακόμα κι αν κατά τη μεταφραστική διαδικασία δεν επηρεάζεται από τη σκηνοθετική γραμμή αλλά από το εύηχο στοιχείο του κειμενικού αποτελέσματος ως ακροάματος. Άλλωστε, το γραπτό κείμενο, το οποίο είναι κατά την Anne Übersfeld διάτρητο («troué»),[20] καλείται να συμπληρώσει η παράσταση και όσοι το ερμηνεύουν, δηλαδή μεταφραστές, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, ακόμα και μετέπειτα ερευνητές οι οποίοι 'γεμίζουν' πρακτικά ή νοητά το οπτικοακουστικό υλικό κατά τη διασημειωτική μετάβαση από το γραπτό στο παραστασιακό κείμενο. Και αυτό για έναν σκηνοθέτη όπως ο Δημήτρης Μαυρίκιος θέτει το ανυπέρβλητο ζήτημα τού επίσης 'κενού' που αφήνει το έντυπο βιβλίο σε αντιδιαστολή με το ηλεκτρονικό ή με το ακρόαμα ως audiobook, μέσα τα οποία, κατά τη γνώμη του, προσφέρονται καλύτερα για την αποτύπωση του εκφερόμενου λόγου.

Επίλογος: Αμφίρροπες τάσεις και προβληματισμοί

Το μετάφρασμα του Δημήτρη Μαυρίκιου είναι σε μεγάλο βαθμό μαθηματικά, θα λέγαμε, ζυγισμένο ως προς τον έμμετρο αλλά και τον ελεύθερο στίχο του, και με τον τρόπο αυτό διαστέλλει κάθε ερευνητικό εγχείρημα μεταφρασεολογικής αντιβολικής μελέτης, διευρύνοντας τους ορίζοντες. Συνεπώς, κατά τη διάρκεια της έρευνας, σε κάθε δεδομένο, σε κάθε μελέτη μικρο-περίπτωσης και σε κάθε συμπέρασμά μας προέκυπτε ένας δημιουργικός πακτωλός υπολανθανόντων δικτύων, μια αναγκαιότητα συνυπολογισμού παραμέτρων και συνιστωσών που ενεργοποιούσαν την επιστροφή της κειμενικής προσέγγισης στη θεατρική πράξη (διεργασία απολύτως αναμενόμενη για την περίπτωση κάθε μεταφρασεολογικής προσέγγισης στο θέατρο) αλλά και αντιστρόφως: ήταν αναγκαία η αμφίρροπη σύνδεση του παραστασιακού κειμένου με το ίδιο το μετάφρασμα, όπως αυτό ανιχνεύεται εμβόλιμα ανάμεσα στις πρόσθετες αλλά φειδωλές διασκευαστικές παρεμβάσεις του αναδημιουργού-μεταφραστή-διασκευαστή.

Ο Δημήτρης Μαυρίκιος εντοπίζει και αναδεικνύει εικόνες που εμπεριέχονται στο κείμενο του Σοφοκλή μέσα από τον τραγικό λόγο, ακριβώς επειδή η ιδιότητα του σκηνοθέτη τού επιτρέπει να διαβλέπει, μεταφράζοντας, την αποτύπωση του λόγου στη σκηνή μέσω του κατεξοχήν λειτουργικού σημείου της παράστασης, δηλαδή των εκάστοτε ηθοποιών, χωρίς όμως ο ίδιος να θυσιάζει τη μεταφραστική ακρίβεια σε επίπεδο σημαινομένων. Ως σκηνοθέτης-μεταφραστής συμπυκνώνει ένα σύνθετο πολυσύστημα εποπτείας του θεατρικού γίγνεσθαι και μάλιστα της τέχνης του σκηνικού λόγου εν τη γενέσει του. Ως δημιουργός ή αναδημιουργός, αναμετράται με το κείμενο επιδιώκοντας να μιλήσει στον θεατή, στη γλώσσα του θεατή, με τον *λόγο* του συγγραφέα. Κι αυτό προκύπτει μετά την εγκάρσια εμβάθυνση στο δραματικό κείμενο μέσω της μετάφρασης, μέσω της ανακάλυψης της μουσικότητάς του, είτε πρόκειται για έμμετρο στίχο είτε όχι, και οφείλεται στο πάθος και τη θέληση του σκηνοθέτη-μεταφραστή

[20] Übersfeld (1996) 19.

να αναδειχθούν όλες οι πτυχές ενός επίπονου στη σύνθεσή του μωσαϊκού στη σκηνή, να φωτισθούν, να ενδυθούν, να ενσαρκωθούν τα δραματικά πρόσωπα που αντανακλούν αρχαία πρότυπα. Το εφήμερο της θεατρικής πράξης συμπαρασύρει αναπόφευκτα την προφορική εκφορά του θεατρικού κειμένου που 'χάνεται' όχι στη μετάφραση με την κυριολεκτική έννοιά της, αλλά κυρίως στην ίδια τη χρονική στιγμή που αυτό γεννιέται και εκφωνείται πάνω στη σκηνή, εφόσον ο λόγος του συγγραφέα, με την πάροδο των παραστασιακών δευτερολέπτων, μετατρέπεται σε έναν ολοένα και πιο μακρινό απόηχο στα αυτιά των θεατών. Πέραν όμως του εφήμερου της παράστασης, η μετάφραση είναι για τον σκηνοθέτη ακριβώς αυτή η μύηση στις συγγραφικές απαρχές, στο μεδούλι της συγγραφικής διαδικασίας που προδιαγράφει ως έναν βαθμό και τη σκηνική διασημειωτική μετάφραση σε σκηνικά σημεία. Λέξη προς λέξη, σκέψη προς σκέψη, συνενώνοντας όλες τις ιδιότητές του, ο Δημήτρης Μαυρίκιος φροντίζει τον θεαματικό κατοπτρισμό του λόγου στον καθρέφτη των ηθοποιών και αντιστρόφως: εν αρχή ην ο λόγος, εν αρχή ην ο ηθοποιός.

Βιβλιογραφία

Αντωνίου, Μ. (2017), «Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο στην εκπνοή του εικοστού αιώνα», *Παράβασις* 15/2, 127-142.

Βαρβέρης, Γ. (6/9/1998), «Η αίρεση ως απόπειρα», εφημ. *Η Καθημερινή*.

Βερβεροπούλου, Ζ. (1998), «Η θεατρική πρόσληψη ως ακρόαση και τηλεθέαση», *Θεατρογραφίες*, *Επιθεώρηση του Κέντρου Σημειολογίας του Θεάτρου* 1, 52-57.

Δημητρούλια, Τ. (2012), «Μετάφραση - χρονικότητα - μνήμη», Ζ. Ι. Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, Αθήνα, 136-152.

Κανέλλης, Η. (24/8/1998), «"Ίδρωσε τη φανέλα" η Καρυοφυλλιά. Πιστή στο κείμενο η *Ηλέκτρα* του Εθνικού», εφημ. *Εξουσία*.

Μαυρίκιος, Δ. (2019), «Εν αρχή ο λόγος, εν τέλει ο κινηματογράφος», Ομιλία-αντιφώνηση για την αναγόρευσή του Δημήτρη Μαυρίκιου σε Επίτιμο Διδάκτορα Θεατρικών Σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών την 28η Μαΐου 2019, https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/Anthropino_dynamiko/epitimoi/MAYRIKIOS.ANTIFONISI.pdf , [25/6/2024].

Μαυρίκιος, Δ. (29/4/2020), «Ο Δάντης μάς λέει πώς θα ξαναδούμε τα αστέρια», Συνέντευξη στην Τίνα Μανδηλαρά, https://www.lifo.gr/culture/vivlio/dimitris-mayrikios-o-dantis-mas-leei-pos-tha-xanadoyme-ta-asteria [25/6/2024].

Μαρωνίτης Δ. (1998), Συνέντευξη στον Λάκη Παπαστάθη, εκπομπή «Παρασκήνιο», (αρχείο της ΕΡΤ).

Σαρηγιάννης, Γ. (13/8/1998), «Δεν υπάρχουν διαβατήρια στην τέχνη. Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου», *Τα Νέα*.

Στεφανόπουλος, Θ. (2011), «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: Διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον* 1, 307-317.

Τσατσούλης Δ. (2007), *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα.

Delisle, J. (éd.) (1999), *Portraits de traducteurs*, Les presses universitaires d'Ottawa, Artois presses université, Arras, https://books.openedition.org/apu/6191 [25/6/2024].

Déprats, J.-M. (1987), «Traduire Shakespeare pour le théâtre ?» *Palimpsestes* [En ligne] 1, http://journals.openedition.org/palimpsestes/161, DOI :https://doi.org/10.4000/palimpsestes.161 [25/6/2024].

Helbo, A. (2006), *Signes du spectacle, des arts vivants aux médias*, Bruxelles.

Keir, E.. (2001) [1980], *Σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφ. Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα.

Lefevere, A. (2017), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London – New York.

Popovic, A. (1976), «Aspect of Metatext», *Canadian Review of Comparative Literature* 3, 225-235.

Venuti, L. (2019), *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*, Lincoln.

Walton, J. M. (2006), *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge.

Übersfeld, A. (1996), *Lire le théâtre* I, Paris.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΟΛΟΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Μεταφράζοντας τη *Λυσιστράτη* τον 21ο αιώνα: Θεωρητικός στοχασμός, μεθοδολογική προσέγγιση, πρακτική εφαρμογή

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ & ΙΩ ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ

1. Θεωρητικός στοχασμός

1.1. Επιστημονικός διάλογος μεταξύ διαφορετικών κλάδων

Ο θεωρητικός προβληματισμός που συνοδεύει τη μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος συγκροτεί εδώ και δεκαετίες πεδίο δημιουργικής αντιπαράθεσης μεταξύ κλασικών, μεταφραστικών και παραστασιακών σπουδών σε διεθνές επίπεδο. Πώς θα πρέπει να μεταφράζονται τα κλασικά κείμενα; Κατά γράμμα ή κατά πνεύμα; Σε ποιο ποσοστό θα πρέπει η μετάφραση να είναι *source text oriented* ή *target text oriented*; Ακόμη και σήμερα το δίλημμα παραμένει οξύ και κάθε μεταφραστική απόπειρα παραπαίει διχασμένη μεταξύ της οικειοποίησης, δηλαδή της ανάδειξης των γλωσσικών και πολιτισμικών αξιών του προτύπου, και της ανοικειοποίησης, δηλαδή της συνειδητής αποστασιοποίησης από το κείμενο και την εποχή του με αυτοσκοπό το ξαναζωντάνεμά του.[1] Εν τέλει πρόκειται για ζήτημα ορατότητας, όπως θα λέγαμε σήμερα, των μεταφραστών/μεταφραστριών. Να είναι αισθητή η παρουσία τους ή να παραμένει σκιώδης και παρασκηνιακή;

1.2. Οι ιδιαιτερότητες της κωμωδίας ως είδους

Πολλώ δε μάλλον και ειδικότερα έχει απασχολήσει τη διεπιστημονική έρευνα η μετάφραση της αττικής κωμωδίας, ενός πολυδιάστατου δραματικού είδους, στο οποίο συνυπάρχουν ετερόκλητα στοιχεία. Συγκαταλέγονται μεταξύ αυτών η «κλασικότητα», το γεγονός δηλαδή ότι η αττική κωμική παρακαταθήκη αποτελεί σημαντικό μέρος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, η κωμικότητα, το σκώμμα, το χιούμορ, που συνιστούν εξ ορισμού στόχο της κωμωδίας στην ολότητα της γενεαλογίας της, το κυρίαρχο στοιχείο της ιστορικής επικαιρότητας και κοινωνικοπολιτικής κριτικής, που αποζητά –δυσχερώς και ματαίως– κάποια αναλογία με το σήμερα, η ποιητικότητα, τουτέστιν η λογοτεχνική και αισθητική ποιότητα της στιχουργίας που πασχίζει και αυτή να διατηρηθεί, και, φυσικά, η θεατρικότητα / παραστατικότητα του είδους, το οποίο είναι φύσει και ουχί οιονεί προορισμένο να δοκιμάζεται και να προσλαμβάνεται επί σκηνής.

1.3. Ενδογλωσσική μετάφραση

Στον αντίποδα του ως άνω εκτενούς διεθνούς διαλόγου, παρατηρείται ότι το αντίστοιχο ζήτημα της ενδογλωσσικής μετάφρασης (εκτός του εκπαιδευτικού περιβάλλοντος) της αριστοφανικής

[1] Robson (2012) 216-217· Hardwick (2013) 322.

κωμωδίας δεν έχει αναπτυχθεί επαρκώς στην ελληνική βιβλιογραφία.[2] Κατά τη μεταφορά ενός κειμένου από την αρχαία στη νέα ελληνική, τα προαναφερθέντα σημεία αιχμής περιπλέκονται ακόμη περισσότερο, λόγω της ιδιαίτερης και στενής γενετικής σχέσης μεταξύ των δύο γλωσσικών μορφών, η οποία επιτρέπει ως λύση και ταυτόχρονα ως παγίδα τη διατήρηση ή ακριβέστατη αντιστοίχιση γλωσσικών στοιχείων του πρωτοτύπου. Παρότι η μετάφραση από μία φάση της γλώσσας σε μία άλλη θεωρείται ίσως «γόνιμο προνόμιο»[3] για μας τις Ελληνίδες και τους Έλληνες, η μεταφραστική μας εμπειρία κατέδειξε ότι πρόκειται για ζήτημα εξαιρετικά ακανθώδες. Μία σύγχρονη μετάφραση της *Λυσιστράτης* καλείται να μεταφέρει όχι μόνο το «νόημα» των στίχων ή ακόμη και τις «προθέσεις» του ποιητή τους, αλλά και να αναδείξει ένα σύνθετο πλέγμα κοινών γλωσσικών και πολιτισμικών αξιών καθώς και ένα αναγνωρίσιμο μέσα στους αιώνες πλαίσιο σκηνικής δράσης. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα, όταν οι πρεσβείες Αθηναίων και Λακώνων διαπραγματεύονται τον οπίσθιο Μαλιακό κόλπο και τα Μεγαρικά σκέλη, το σύγχρονο κοινό αντιλαμβάνεται ό,τι και το αρχαίο.

Πρωτότυπο κείμενο	**Φιλολογική μετάφραση**	**Ελεύθερη μετάφραση**
ΠΡΕΣΒΥΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ	ΠΡΕΣΒΥΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ	ΠΡΕΣΒΥΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ
Τὸ δεῖνα τοίνυν, παράδοθ' ἡμῖν τουτονὶ πρώτιστα τὸν Ἐχινοῦντα καὶ τὸν Μηλιᾶ κόλπον τὸν ὄπισθεν καὶ τὰ Μεγαρικὰ σκέλη. (στ. 1170)	Εντάξει λοιπόν, δώστε μας κατ' αρχάς αυτόν εδώ τον Αχινό[4], και τον οπίσθιο Μαλιακό κόλπο και τα Μεγαρικά σκέλη[5].	Εντάξει. Για να σκεφτώ... Δώστε μας κατ' αρχάς τον κόλπο τον Μαλιακό με την αντίστοιχη υφαλοτρυπίδα. Α! Και τα στενά των Μεγάρων.

1.4. Η ελληνική μεταφραστική παράδοση: μία πατριαρχική υπόθεση

Επιπροσθέτως, αξίζει να παρατηρηθεί ότι η μεταφραστική παράδοση της αττικής κωμωδίας παραμένει μέχρι σήμερα, στην Ελλάδα τουλάχιστον, αυστηρά ανδροκρατούμενη· ο εκφερόμενος από τη Λυσιστράτη και τις συντρόφισσές της λόγος έχει αντηχήσει μέσα στις δεκαετίες σεμνότυφος, ιδιωματικός, λυρικός, αθυρόστομος, επιθεωρησιακός, πολιτικώς ορθός, πάντα όμως πατριαρχικός.

Πολυάριθμες είναι οι μεταφράσεις της *Λυσιστράτης* στα νέα ελληνικά, περίπου τριάντα, όλες ανεξαιρέτως πονήματα ανδρών μεταφραστών.[6] Αντίστοιχα φαινόμενα παρατηρούνται και στις μεταφραστικές πρακτικές σε άλλες γλώσσες: η συντριπτική πλειονότητα των μεταφράσεων της *Λυσιστράτης*, αλλά και των κωμωδιών του Αριστοφάνη γενικότερα, είναι γένους

[2] Η βιβλιογραφία αριθμεί ελάχιστα πονήματα, τα οποία δεν συνομιλούν μεταξύ τους στο πλαίσιο ενός ευρύτερου επιστημονικού διαλόγου. Αναφέρουμε εδώ τα εξής: Σηφάκης (1985)· Καραγεωργίου (1998)· Πατρικίου (1998)· Μαντέλη (2007)· Καραγεωργίου (2011)· Κουτέρη (2018).

[3] Γεωργουσόπουλος (1998) 24.

[4] Μεταφορικό λογοπαίγνιο με τον *εχίνο* = γυναικείο αιδοίο. Ο Εχίνος ή Εχινούς ήταν μια παράκτια περιοχή της Φθιώτιδας, στον Μαλιακό κόλπο, ο οποίος βρισκόταν υπό σπαρτιατική κατοχή ήδη από το 426 π.Χ.

[5] Αναφορά στα τείχη μεταξύ Μεγάρων και Νίσαιας. Η περιοχή της Νίσαιας ήταν αντικείμενο διαμάχης μεταξύ Αθηναίων και Σπαρτιατών.

[6] Για πληρέστερες πληροφορίες γύρω από τις παλαιότερες μεταφραστικές απόπειρες βλ. Οικονόμου & Αγγελινάρας (1979) και αναδημοσίευση του τμήματος για τον Αριστοφάνη στο αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, (1983) 14-21. Οι πληροφορίες συμπληρώνονται από την παραστασιογραφία που έχει καταρτήσει ερευνητική ομάδα υπό την εποπτεία του Πλ. Μαυρομούστακου, στην έκδοση Αριστοφάνης (1997), καθώς και από τη βάση δεδομένων του Ευρωπαϊκού Δικτύου για την Τεκμηρίωση των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος.

αρσενικού.[7] Θα παρατηρούσε δηλαδή κανείς ότι οι διάφοροι χαρακτηρισμοί και τα τσιτάτα που έχουν συνοδεύσει τη Λυσιστράτη: *girl power*, *playgirl*, γυναικοκρατία, η πρώτη φεμινίστρια κ.λπ. είναι μόνο προσχηματικά για ένα έργο που για δεκαετίες έπαιζε κατ' αποκλειστικότητα στο *men's playground*.[8] Στις μεταφράσεις που συμβουλευθήκαμε ζητήματα όπως η γυναικεία επιθυμία, η αυτοδιάθεση, ακόμη και η τρίτη ηλικία είναι εμποτισμένα με ηθικές και ενοχικές συνδηλώσεις. «Κάθε μετάφραση είναι μία ερμηνεία», όπως τονίζει εις εκ των μεταφραστών.[9] Ας δώσουμε ένα από τα πολλά παραδείγματα: «Της γυναίκας ο καιρός είναι σύντομος, κι άμα περάσει, κανείς πια δεν τη θέλει»,[10] λέει η Λυσιστράτη στον Πρόβουλο σε έναν σκοτεινιασμένο διάλογο. Το ανδρικό χέρι θα το μεταγράψει στιγματίζοντας: «αν *σταφιδιάσει*, δεν την παντρεύεται κανείς»[11] ή έτερο ανδρικό χέρι: «τη *σιτεμένη* ποιος παντρεύεται;».[12]

Εισβάλλοντας, επομένως, σε ένα ανδρικό άβατο, θα επιχειρήσουμε σήμερα να αναδείξουμε τη γλωσσική και εν δυνάμει σκηνική αναμέτρησή μας με την αριστοφανική *Λυσιστράτη*, το πιο θηλυκό ίσως έργο του αρχαίου κωμωδιογράφου.[13] Στο παραπάνω πλαίσιο, θα συζητήσουμε τις μεταφραστικές αρχές και τη μέθοδο εργασίας που εφαρμόσαμε στη δική μας προσέγγιση.

2. Μεθοδολογική προσέγγιση

2.1. Εκδόσεις: Εργαστήκαμε πάνω στη μετάφραση της *Λυσιστράτης* πριν από δεκαοκτώ χρόνια, από το 2006 έως το 2007, για μία παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Κακλέα, η οποία εν τέλει ματαιώθηκε. Ήμασταν προσωπική επιλογή του σκηνοθέτη, με τον οποίον είχαμε συνεργαστεί ως δραματολόγοι την προηγούμενη χρονιά. Για τη μεταφραστική εργασία στηριχθήκαμε στη στερεότυπη έκδοση της Οξφόρδης που επιμελήθηκε ο Jeffrey Henderson το 1987,[14] με επιλεκτικές διορθώσεις βάσει των παρατηρήσεων του D. McDowell,[15] και των πιο πρόσφατων επιλογών του ίδιου του Henderson στην έκδοση Loeb (2000).[16] Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι η επιλογή έκδοσης έχει ιδιαίτερη σημασία για ένα έργο σε «καθημερινή» γλώσσα, όπως η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, γιατί είναι ιδιαίτερα

[7] Άξια αναφοράς η μεταφραστική προσπάθεια της καθηγήτριας κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Κέιπ Τάουν, Sarah Ruden το 1994, η *Λυσιστράτη* της οποίας ανέβηκε στη σκηνή της Νότιας Αφρικής και προκάλεσε έντονες συζητήσεις, κυρίως λόγω του φύλου της μεταφράστριας σε συνδυασμό με την ελευθεριότητα του πονήματός της. Η Ruden παραθέτει τις βασικές αρχές της εργασίας της και συζητά τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στο άρθρο της του 1994. Η μετάφραση εξεδόθη σχολιασμένη το 2003, από τη σειρά Hackett Classics (Ruden 2003).

[8] Χρησιμοποιούμε την εύστοχη διατύπωση της Gonda Van Steen (2000) 80.

[9] Γεωργουσόπουλος (1998) 24.

[10] Στ. 596-597.

[11] Αριστοφάνης (1992) 103.

[12] Αριστοφάνης (2001) 46.

[13] Η Διαμαντάκου (2011, 631-671) επιχειρηματολογεί περί της πρωτοφανούς ποσοτικής και ποιοτικής ανάπτυξης της γυναικείας δραματικής παρουσίας στη *Λυσιστράτη*.

[14] Henderson (1987 & 1990). Πρόκειται για την εγκυρότερη στερεότυπη έκδοση, με το πλουσιότερο κριτικό υπόμνημα και συζήτηση της παράδοσης, η οποία αντικαθιστά στη σειρά της Οξφόρδης την παλαιότερη των Hall & Geldart (1901), την οποία χρησιμοποιούν οι περισσότερες ελληνικές εκδόσεις-μεταφράσεις του έργου.

[15] Στη βιβλιοκρισία του McDowell (1988, 213-215), εντοπίζονται τυπογραφικά σφάλματα και δύο στίχοι που έχουν εκπέσει.

[16] Henderson (2000). Το κείμενο της έκδοσης είναι το ίδιο με της Οξφόρδης, με μικρές διαφορές και διορθώσεις σε κάποια σημεία.

δύσκολο να γίνει αντιληπτό σε ποιο από τα πρόσωπα του δράματος αποδίδονται κάθε φορά οι στίχοι, καθώς αυτό τις περισσότερες φορές δεν διευκρινίζεται στις αρχαίες άμεσες πηγές και επαφίεται στην επιλογή του εκδότη-σχολιαστή. Υπό αυτή την έννοια, η οποιαδήποτε σημερινή σκηνοθετική απόπειρα έχει το ελεύθερο να «παίξει» με τα ομιλούντα πρόσωπα ανάλογα με το δραματικό ήθος που θέλει να προσδώσει στο καθένα από αυτά.[17]

2.2. Διπλή μετάφραση: Στο σημείο αυτό θα εμβαθύνουμε στις περίπλοκες διαστάσεις του μεταφραστικού εγχειρήματος για τη *Λυσιστράτη* το οποίο ήταν δισυπόστατο. Να εξηγήσουμε ότι μας ζητήθηκε μία κατ' αντιπαραβολή «διπλή» μετάφραση της αρχαίας κωμωδίας, αφενός κατά λέξη-πιστά, αφετέρου πιο ελεύθερα-θεατρικά. Με τον τρόπο αυτό, επιχειρήσαμε να ξεπεράσουμε το δίλημμα που εκθέσαμε στην αρχή της ανακοίνωσης μεταξύ «φιλολογικής» ή «ελεύθερης» μετάφρασης, υπό την έννοια ότι το τελικό κείμενο του έργου είναι (ή ελπίζουμε ότι είναι) ένα ζωντανό νεοελληνικό κείμενο, αυτούσιο κομμάτι της καθημερινής γλώσσας, αλλά ταυτόχρονα και πιστό στο αρχικό. Έτσι, ο σκηνοθέτης ή η σκηνοθέτιδα του έργου έχει τη δυνατότητα να κρίνει, να εγκρίνει ή και να απορρίψει την εκ μέρους μας προσπάθεια προσαρμογής του αριστοφανικού κειμένου στο σήμερα.

2.3. Επικαιροποίηση: Θεωρούμε ότι κείμενα, όπως του Αριστοφάνη, που προσεγγίζουν την καθημερινή έκφραση και την αμεσότητα του προφορικού λόγου, είναι απαραίτητο να ανα-μεταφράζονται πολύ συχνά στη σύγχρονη εποχή. Αυτό γιατί η καθημερινή προφορική ιδιωματική γλώσσα μεταβάλλεται ταχύτατα, και μια έκφραση που ήταν «του συρμού» ή «αστεία» πριν από 10 ή 20 χρόνια μπορεί να ακούγεται σήμερα παλιομοδίτικη και παρωχημένη. Η πρόσληψη του έργου από το ακροατήριο του 2006 αλλά και του 2024, με τρόπο που θα προσέγγιζε (αν αυτό είναι δυνατόν) την πρόσληψή του από το ακροατήριο στο οποίο απευθυνόταν ο ποιητής, απαιτεί μια διαρκή γλωσσική ανανέωση. Υπό αυτή την έννοια, η παρούσα μετάφραση δεν θα μπορούσε ποτέ να θεωρηθεί μια τελική/οριστική μετάφραση, αλλά ούτε και απλώς μια άλλη/εναλλακτική μετάφραση: είναι μια/η μετάφραση της δεκαετίας του 2000. Σήμερα, εν έτει 2024, που ανοίξαμε ξανά τους παλαιούς μας φακέλους και διαβάσαμε όσα είχαμε γράψει τότε, με έκπληξη διαπιστώσαμε ότι πολύ λίγα θα αλλάζαμε, ελάχιστες εκφράσεις θα αντικαθιστούσαμε με πιο πρόσφατες και, επίσης πολύ λίγα στοιχεία που αναφέρονταν στο τότε πλαίσιο θα επικαιροποιούσαμε.

2.4. Ερμηνεία και Σκηνοθεσία: Η σύνδεση της μετάφρασης αυτής με τη σκηνοθετική πρακτική ήταν καθοριστική. «Στη μετάφραση εγγράφεται αναγκαστικά ένα είδος σκηνοθεσίας, ένα όραμα της σκηνικής παράστασης του έργου»,[18] η ίδια, δηλαδή η διαδικασία της μετάφρασης ενός θεατρικού έργου συνιστά κατ' ουσίαν μια πρώτη μορφή σκηνοθεσίας. Επιπλέον, η προκείμενη μετάφραση υπαγορεύθηκε από συγκεκριμένες συνθήκες θεατρικής αναπαράστασης: γράφτηκε κατά παραγγελίαν ενός θεατρικού οργανισμού, για μια παράσταση της *Λυσιστράτης*, η οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκε. Επιδίωξη, λοιπόν, της ελεύθερης-θεατρικής μετάφρασης ήταν κυριολεκτικά η από σκηνής παράστασή της, δημιουργήθηκε, δηλαδή, για να παιχθεί και όχι για να διαβαστεί. Υπήρξε συνειδητή επιλογή μας το ύφος του κειμένου να μην είναι ενιαίο, καθώς καταβλήθηκε προσπάθεια να γίνεται γλωσσική διαφοροποίηση των κωμικών προσώ-

[17] Για το ζήτημα της ταύτισης των ομιλητών βλ. Dover, (1989) 22-27.

[18] Πούχνερ (1998) 89-90. Το κείμενο αυτό δημοσιεύεται εκτενέστερο και στο Πούχνερ (1995).

πων, τόσο των γυναικείων (π.χ. η Καλονίκη: λαϊκή γυναίκα, η Μυρρίνη: ναζιάρα και τσαχπίνα, η Λαμπιτώ: αγοροκόριτσο, η Λυσιστράτη: φιλελεύθερη και δυναμική) όσο και των ανδρικών (π.χ. ο Πρόβουλος: ώριμος πολιτικός «της πιάτσας» και φαλλοκράτης, ο Χορός των Γερόντων: κουτσαβάκηδες, ο Κινησίας: μέσος σύγχρονος νέος κ.λπ.). Οφείλουμε να επισημάνουμε εδώ ότι η μεταφραστική μας παρέμβαση ήταν εντονότερη στα χορικά, όπου συντομεύθηκαν και διασαφηνίστηκαν ορισμένα πλατειάζοντα σημεία του αρχικού κειμένου – θα αναφερθούμε σε συγκεκριμένα παραδείγματα στη συνέχεια. Επιπλέον, σε σημεία τα οποία δεν θα ήταν επαρκώς κωμικά για το σύγχρονο κοινό κρίθηκε σκόπιμο να προστεθούν κάποιες λέξεις ή φράσεις που ενισχύουν την κωμικότητα (κατά την κρίση μας πάντοτε) χωρίς να μεταβάλλουν το νόημα και το ύφος.

2.5. Το βωμολοχικό στοιχείο: Ιδιαίτερα μας απασχόλησε η πρόκληση των βωμολοχιών. Ως προς το ζήτημα αυτό μελετήσαμε τη διαθέσιμη βιβλιογραφία και ανταλλάξαμε απόψεις με τον αείμνηστο καθηγητή Νίκο Χ. Χουρμουζιάδη, έναν κλασικό φιλόλογο με μακρά μεταφραστική και σκηνοθετική θητεία. «[Μπορούμε] να μεταπλάσουμε τη θρυλούμενη αριστοφανική αθυροστομία στη σύγχρονή μας βωμολοχική αργκό; […] Τι θα κατόρθωνε […] πέρα από φτηνή τέρψη των ψευδο-shocking καλαμπουριών της σημερινής καλής κοινωνίας;»,[19] σημείωνε και προσέθετε σε επιστολή του: «[η πηγή της δυσανεξίας μου ήταν] η χρήση ενός λεξιλογίου μιας σύγχρονης ανόητης αργκό, που χαρακτηρίζει τη γυναικεία κυρίως επικοινωνία των μεσοαστικών, αλλά με μεγαλοαστικές βλέψεις, κοινωνικών στρωμάτων στην Ελλάδα».[20] Επισημαίνουμε στις απόψεις αυτές τον στιγματισμό της γυναίκας που επανέρχεται ξανά και ξανά και τον χαρακτηρισμό της επικοινωνίας μεταξύ των γυναικών ως ανόητης και φτηνής – όμως συνεχίζουμε τη συζήτηση περί της διαχείρισης των βωμολοχιών.

Παραταύτα, στην αναμέτρησή μας με το ίδιο το κείμενο, διαπιστώσαμε τα εξής: πρώτον, ότι η ακριβής-κυριολεκτική μετάφραση μιας αρχαίας βωμολοχίας σπανίως αποδίδει το βιωματικό-συγκινησιακό φορτίο της λέξης, καθώς, με το πέρασμα του χρόνου οι λέξεις αυτής της κατηγορίας μοιραία αποχρωματίζονται. Οι περισσότερες από τις λέξεις αυτής της κατηγορίας **ήταν** προσβλητικές και χυδαίες στα αρχικά τους συμφραζόμενα, και η κυριολεκτική τους απόδοση θα έσβηνε την αίσθηση αυτή. Λόγου χάριν, διαπιστώνει ο Πρόβουλος:

Πρωτότυπο κείμενο	**Φιλολογική μετάφραση**	**Ελεύθερη μετάφραση**
ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ	ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ	ΠΡΟΒΟΥΛΟΣ
Τοιαῦτ’ ἀπ’ αὐτῶν ἐστιν ἀκολαστήματα. (στ. 398)	Τέτοια αποτελέσματα έχουν οι ακολασίες τους.	Πώς να μην πάνε τα πράγματα στραβά με τέτοιες μαλακίες;

«Οι λέξεις έχουν ιστορία», δηλώνει ο Παύλος Μάτεσις, διακεκριμένος και αυτός μεταφραστής του Αριστοφάνη. «Λέξεις βεβαρημένες, είτε προικισμένες με ένα φάσμα από αποχρώσεις εννοιών, αλλά λέξεις πάντως που βρίσκονται πλησίον στο αρχικό τους νόημα. Σήμερα ο ανυποψίαστος μεταφραστής βρίσκεται μπροστά σε μία λέξη παγιωμένης πλέον σημασίας. Και θα μεταφράσει, εντίμως και αφελώς, με τη σημερινή της έννοια μία λέξη που, στον αιώνα

[19] Χουρμουζιάδης (1998) 135.
[20] Χουρμουζιάδης (2007).

όπου γράφηκε, έντυνε ίσως άλλη σημασία».[21] Στις περιπτώσεις λοιπόν αυτές οι υπάρχοντες στο κείμενο όροι αποδόθηκαν με εντονότερους.

Δεύτερον, πολλές από τις βωμολοχίες που υπάρχουν στη μετάφρασή μας είναι όντως υπαρκτές και στο αρχικό κείμενο – απλώς δεν τις αμβλύναμε, κοσμιότητος και σεμνοπρεπείας ένεκα, όπως συχνά συμβαίνει σε άλλες μεταφράσεις (π.χ. *Ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους*,[22] κυριολεκτικά «πρέπει να απόσχουμε του πέους», το οποίο μεταφράζει, λ.χ. ο Κώστας Ταχτσής: «Απ' το πράμα που 'χουν οι άντρες»).[23]

Ως προς τις περιπτώσεις που καταφύγαμε σε κάποια σημεία (ελέγξιμα από την παρατιθέμενη κατά λέξη μετάφραση) στο καρύκευμα του κειμένου, αυτό συνέβη για δύο λόγους: είτε για να αποκτήσει το κείμενο αμεσότητα και φυσικότητα με τη χρήση εκφράσεων που είναι τόσο συνήθεις σήμερα ώστε δεν είναι αισθητή η κυριολεκτική τους σημασία είτε για να γίνουν πιο κωμικά κάποια χωρία του κειμένου τα οποία είναι υποτονικά-πλαδαρά.

Πρωτότυπο κείμενο	**Φιλολογική μετάφραση**	**Ελεύθερη μετάφραση**
ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ	ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ	ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ
Ὦ δαιμόνιαι, παύσασθε τῶν τερατευμάτων. Ποθεῖτ' ἴσως τοὺς ἄνδρας. (στ. 762)	Ανόητες, πάψτε τις τερατολογίες. Ίσως ποθείτε τους άντρες.	Δεν αφήνετε τα σάπια, κουφαλίτσες; Κάνετε κρα για άντρα.

Ακόμη και ειδικοί της κωμωδίας αναγνωρίζουν ότι σημεία όπως η παραβατική συζυγία και τα δύο σπαρτιατικά χορικά του τέλους πάσχουν από κωμικής πλευράς,[24] και για τον λόγο αυτό αποφασίσαμε με την παρέμβασή μας να τονώσουμε την τελική κωμική κλιμάκωση του έργου – θα αναπτύξουμε τη συζήτηση αυτή και παρακάτω.

Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις αυξήσαμε την παραστατικότητα όχι μέσω του βωμολοχικού λόγου, αλλά μέσω εικονολέξεων.[25]

Πρωτότυπο κείμενο	**Φιλολογική μετάφραση**	**Ελεύθερη μετάφραση**
ΚΙΝΗΣΙΑΣ	ΚΙΝΗΣΙΑΣ	ΚΙΝΗΣΙΑΣ
Ἔστυκα γάρ. (στ. 846)	Έχω στύση.	Μου 'χει γίνει σαν... (κλαρίνο; καδρόνι; τρομπόνι; – συμπληρώνεται ελεύθερα από τον ηθοποιό)

[21] Μάτεσις (1998) 234.

[22] *Λυσ.* στ. 124.

[23] Αριστοφάνης (1982) 9. Σημειώνουμε ότι στην έκδοση του 1982 ο Ταχτσής αναγκάστηκε να τροποποιήσει πολλά σημεία της μετάφρασής του επί το σεμνότερο, μετά τη σφοδρότατη και αήθη κριτική που δέχθηκε από εσμό τιμητών της κεκαθαρμένης αττικής κωμωδίας. Η αρχική μετάφραση ακούστηκε για πρώτη φορά επί σκηνής το καλοκαίρι του 1976 στην εμβληματική *Λυσιστράτη* του Αμφι-Θεάτρου του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, η οποία παρουσιάστηκε με ανδρική διανομή, και τυπώθηκε στο πρόγραμμα της παράστασης. Περισσότερα για την πολεμική αυτή στην Κουτέρη (2014) και Διαμαντάκου (2021) 600-630.

[24] Dover (1989) 216-217.

[25] Το θέμα της διαχείρισης της βωμολοχίας και της προσθαφαίρεσης άσεμνων εκφράσεων και ακατάλληλου λεξιλογίου συζητείται και από τον Robson (2012) 238.

2.6. Το διαλεκτικό στοιχείο: Ένα ακόμη μεταφραστικό ζήτημα που μας προβλημάτισε σχετίζεται με τη νεοελληνική απόδοση της δωρικής διαλέκτου, την οποία ομιλούν τρία βασικά πρόσωπα του δράματος (Λαμπιτώ, Κήρυξ Λακεδαιμονίων και Πρέσβυς Λακεδαιμονίων). Στη *Λυσιστράτη* η αντίθεση αττικής / δωρικής διαλέκτου είναι κυρίαρχη και συνιστά ένα δραστικό κωμικό εύρημα, καθώς και ένα μέσο επίτευξης δραματικού ρεαλισμού.[26] Ωστόσο, αν επιχειρούσαμε να αντικαταστήσουμε την αρχαία δωρική διάλεκτο με το σημερινό πελοποννησιακό ιδίωμα, το οποίο διαθέτει αρκετά έντονα διαλεκτικά χαρακτηριστικά (π.χ. τσιτακισμός, κατάληξη β΄ πληθ. *-ουτε* αντί *-ετε*, αόριστος σε *-ηκα* αντί *-ησα* κ.ά.),[27] το άκουσμα θα ηχούσε εντελώς ανοίκειο στα αφτιά του σύγχρονου θεατή, ενώ οι δραματικοί του φορείς θα παρέπεμπαν σε ξεχασμένους γέροντες της ελληνικής ορεινής υπαίθρου. Κάτι τέτοιο αφ' ενός δεν θα οδηγούσε στο προσδοκώμενο κωμικό αποτέλεσμα και αφ' ετέρου θα ήταν αποπροσανατολιστικό, καθώς θα υποβίβαζε μία ισχυρή και έγκυρη πολιτικά και πολιτιστικά διάλεκτο της αρχαιότητας σε μία περιορισμένης πλέον εμβέλειας ντοπιολαλιά. Εξ άλλου στην πλειονότητά τους οι Νεοέλληνες μεταφραστές επιλέγουν απλώς να αγνοήσουν το πρόβλημα. Να προστεθεί εδώ ότι κατά τη γνώμη μας η χρήση καθαρεύουσας, μια αναλογία που δοκιμάστηκε σε προηγούμενη μετάφραση, δεν αποδίδει τα αναμενόμενα ούτε δραματουργικά ούτε σε επίπεδο κωμικότητας.[28] Το γεγονός αυτό μας οδήγησε στην απόφαση να μη διαφοροποιήσουμε τους τρεις Λάκωνες ως προς τη γλωσσική ποικιλία, αλλά μόνο ως προς το δραματικό ύφος, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τα υπόλοιπα πρόσωπα.

2.7. Τα τελευταία χορικά: Επιμένουμε λίγο ακόμη στα τελικά χορικά της *Λυσιστράτης*, τα πιο άνισα σημεία ενός σπαρταριστά κωμικού και τολμηρού έργου, τα οποία, όσο και αν συγκεντρώνουν υψηλές δόσεις λυρισμού και ποιητικότητας που ενδεχομένως εκτιμώνται σε φιλολογικό επίπεδο, από παραστασιακής, σκηνικής άποψης είναι τόσο χλιαρά και άνοστα που διερωτάται κανείς εάν εγράφησαν από άλλο, μεταγενέστερο χέρι με μοναδικό στόχο να υπονομευθεί η σκηνική βιωσιμότητα του έργου. Κατά τη δική μας αντίληψη, είναι κάτι παραπάνω από πασιφανές ότι η χαμένη μουσική και τα στοιχεία της ορχήσεως και της όψεως ενεργούσαν με τρόπο ώστε να σχηματίζεται ένα ολότελα διαφορετικό σκηνικό αποτέλεσμα από το υποδηλούμενο. Ωστόσο τα χορικά αυτά, ως έχουν, απογυμνωμένα από τα υπόλοιπα οργανικά τους συστατικά, παραμένουν για εμάς τα πιο προβληματικά και συνάμα τα πιο ενδιαφέροντα σημεία, ακριβώς επειδή επιβάλλουν και επιζητούν έγχυση κωμικότητας, ώστε να μη χαθεί το ενδιαφέρον του κοινού, ιδίως στην τελική πανηγυρική υποτίθεται σκηνή, που κατά γενική ομολογία είναι άνευρη και ανιαρή.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα ανωτέρω, αποφασίσαμε να εφαρμόσουμε δύο τεχνικές αναζωογόνησης, και οι δύο δανεισμένες από τη μήτρα του πρωτογενούς τελετουργικού/επιτελεστικού δρωμένου, τη μουσική. Η πρώτη είναι η τεχνική του *παστίς*, γνωστή και δοκιμασμένη στα δημοφιλή μουσικοθεατρικά θεάματα όπως η επιθεώρηση, το κωμειδύλλιο, το θέατρο ποικιλιών-βαριετέ και το μπουρλέσκ. Ο όρος στα ελληνικά είναι *κέντρων*. Πρόκειται για τη χρήση

[26] Για την αναλυτική εξέταση του ζητήματος, βλ. Colvin (1999) 302-306 και Ewans (2010) 85-86.

[27] Για μια συνοπτική περιγραφή της γλωσσικής αυτής μορφής, βλ. Παντελίδης (2000).

[28] Τη λύση αυτή προέκρινε ο Γιάννης Βαρβέρης στη μετάφρασή του, εξηγώντας: «Η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ όμως και οι εκπρόσωποι των Λακεδαιμονίων αργότερα, ναΐφ και δωρικοί, προέρχονται από μία υπερσυντηρητική στρατοκρατική κοινωνία· θεώρησα ότι μπορούσα γλωσσικά να τους αναλογίσω μια φιλοπαίγμονα απλή καθαρεύουσα, αφού άλλωστε και στο πρωτότυπο κείμενο η δωρική ομιλία τους πολλού απέχει της κλασικής αττικής», βλ. Αριστοφάνης (1998) 13.

αναγνωρίσιμων μελωδιών με παραλλαγμένους τους αρχικούς στίχους. Για την εφαρμογή της τεχνικής του παστίς στηριχθήκαμε στο γεγονός ότι το λαϊκό κωμικό θέατρο εμπεριέχει μεγάλες δόσεις συμμετοχικότητας του κοινού, κάτι που έχει περιοριστεί αισθητά στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίας κωμωδίας, στις οποίες η συμμετοχή του κοινού περιορίζεται σε πολύ τυπικές αντιδράσεις: γελάει με τα αστεία και κάποιες σπάνιες φορές εκφράζει με σφυρίγματα ή φωνές τη δυσαρέσκειά του. Επίσης θεωρήσαμε δεδομένο ότι στα περισσότερα πλέον θέατρα, ανοικτά ή κλειστά, παρέχεται η δυνατότητα χρήσης υπερτίτλων.

Συνδυάζοντας τα στοιχεία αυτά, προτείναμε οι στίχοι των χορικών να προσαρτηθούν πάνω σε ήδη γνωστές μελωδίες και να προβάλλονται στις οθόνες των υπερτίτλων, προκειμένου να έχει τη δυνατότητα το κοινό να τραγουδά μαζί με τους ερμηνευτές ή έστω να κρατά τον ρυθμό χτυπώντας τα χέρια. Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό ένα είδος συλλογικού sing along ή *καραόκε*, επιτρέποντας στην ενέργεια να κυκλοφορεί ελεύθερα μεταξύ ερμηνευτών και θεατών και σχηματίζοντας έναν κοινό παλμό και έστω και προσωρινά, μία ενιαία κοινότητα.[29] Ακολουθεί ένα παράδειγμα προσαρμογής των στίχων πάνω στο άσμα «Να 'τανε το 21» των Σταύρου Κουγιουμτζή / Σώτιας Τσώτου:

Πρωτότυπο κείμενο	**Φιλολογική μετάφραση**	**Ελεύθερη μετάφραση**
ΠΡΕΣΒΥΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ	ΠΡΕΣΒΥΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ	ΠΡΕΣΒΥΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ
Ὅρμαδον τῷ κυρσανίῳ, Μναμόνα, τὰν τεὰν Μῶδάν, ἅτις οἶδεν ἁμὲ τώς τ' Ἀσαναί- ως, ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ πρώκροον σιείκελοι ποττὰ κᾶλα τὼς Μήδως τ' ἐνίκων· ἁμὲ δ' αὖ Λεωνίδας ἆγεν ᾇπερ τὼς κάπρως σά- γοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἄνσεεν, πο- λὺς δ' ἁμᾶ καττῶν σκελῶν ἵετο. Ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσως τᾶς ψάμμας τοὶ Πέρσαι. Ἀγροτέρα σηροκτόνε, μόλε δεῦρο, παρσένε σιά, ποττὰς σπονδάς,	Στείλε στον αγαπημένο σου, Μνημοσύνη, τη μούσα σου. Αυτή που γνωρίζει και μένα και τους Αθηναίους. Όταν εκείνοι στο Αρτεμίσιο ορμούσαν σαν θεοί προς τα πλοία και νικούσαν τους Μήδους. Κι εμάς ο Λεωνίδας μάς οδηγούσε στη μάχη σαν τα αγριογούρουνα που τρίζουνε τα δόντια τους. Πολύς αφρός έτρεχε στα σαγόνια μας κι ανάμεσα στα σκέλια μας. Και οι Πέρσες ήταν αμέτρητοι σαν την άμμο της θάλασσας. Παρθένα θεά των αγρών, που σκοτώνεις τα θηρία, έλα 'δω στις σπονδές μας και κράτα μας ενωμένους	Φέρε μου ξανά στη μνήμη, μούσα Μνημοσύνη, μία νίκη που θα μείνει πάντα στην ψυχή. Τότε που στο Αρτεμίσιο των Περσών τα πλοία Πήραν από σας τα τρία Της Αθήνας γιοι. Στις Θερμοπύλες να στήνουμε μάχη Κι ο Λεωνίδας να βγάζει αφρούς Τρακόσιοι να 'μαστε άντρες μονάχοι Μπροστά σ' αμέτρητους οχτρούς. Σύρτε τον χορό με μένα, νιάτα τιμημένα, Άρτεμη θεά παρθένα Χόρεψε κι εσύ. Της ειρήνης ας γευτούμε το

[29] Οφείλουμε μία αναφορά στον Alan Sommerstein, ο οποίος μετέφρασε τη *Λυσιστράτη* το 1973 εφαρμόζοντας την ίδια περίπου μέθοδο, δηλαδή προσαρμόζοντας τα χορικά σε τραγούδια από την οπερέτα *Princess Ida* των Gilbert & Sullivan και άλλες γνωστές επιτυχίες. Όταν πράτταμε κάτι παρεμφερές, αγνοούσαμε την προγενέστερη αυτή εμπειρία. Βλ. Sommerstein (1973) 147-150.

ὡς συνέχῃς πολὺν ἁμὲ χρόνον. Νῦν δ’ αὖ φιλία τ’ ἀὲς εὔπορος εἴη ταῖσι συνθήκαισι, καὶ τᾶν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων παυαίμεθα. Ὤ, δεῦρ’ ἴθι, δεῦρο, ὦ κυναγὲ παρσένε. (στ. 1246-1271)	για πολύ καιρό. Ας είναι δυνατή η φιλία ανάμεσά μας μετά απ’ τη συνθήκη μας και ας αφήσουμε τις πονηριές της αλεπούς κατά μέρος. Έλα δω, έλα δω, παρθένα κυνηγήτρα.	γλυκό το μέλι Κι όποιος τους πολέμους θέλει Να πάει να γαμηθεί.

Αναφέρουμε εν συνεχεία άλλη μία τεχνική ανάπλασης που επιστρατεύσαμε για το λακωνικό χορικό του τέλους της κωμωδίας. Πρόκειται για το τελευταίο άσμα που ακούγεται πριν λήξει η κωμωδία. Όσο κι αν ένας ύμνος στον Απόλλωνα, την Αθηνά και τους Διόσκουρους σε σκληροπυρηνική λακωνική διάλεκτο θα ήταν δυνατόν να προκαλέσει μια σχετική θυμηδία λόγω της παραδοξότητας να παιανίζεται από Χορό Λακώνων εν στύσει, δύσκολα θα έπειθε, εμάς τουλάχιστον την σήμερον ημέρα, η σκηνική του λειτουργία ως εντυπωσιακού συμποσιακού επιλόγου, ως *grand finale* ενός απροσχημάτιστα πιπεράτου έργου.

Στην περίπτωση αυτή ανατρέξαμε σε μίαν άλλη λύση αναλογίας, προκρίνοντας έναν εσωτερικό δανεισμό από την περιοχή των παγανιστικών δρωμένων της υπαίθρου.[30] Αντλώντας έμπνευση από τη λαϊκή καρναβαλική παράδοση, η οποία, ως γνωστόν, έλκει την καταγωγή της από τις βακχικές τελετές της αρχαιότητας και βεβαίως τα κωμικά φαλλικά δρώμενα που απετέλεσαν τα γενεσιουργά κύτταρα της κωμωδίας, στηριχθήκαμε στο πρότυπο ενός παραδοσιακού γαμοτράγουδου από τη Φωκίδα με τίτλο «Αχ να ’μουν νύχτα στο γιαλό». Το τραγούδι αυτό παίζει με το στοιχείο της λανθάνουσας αθυροστομίας: λόγω της εκτεταμένης χρήσης του διασκελισμού και της επανάληψης των συλλαβών, νομίζουμε ότι ακούμε κάτι πονηρό (με το πονηρό μυαλό μας), το οποίο στον επόμενο στίχο αποδεικνύεται αγνό και άκακο.

Πρωτότυπο κείμενο	**Φιλολογική μετάφραση**	**Ελεύθερη μετάφραση**
ΠΡΕΣΒΥΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ	ΠΡΕΣΒΥΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ	ΠΡΕΣΒΥΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ
Ταΰγετον αὖτ’ ἐραννὸν ἐκλιπῶά Μῶά μόλε, <μόλε> Λάκαινα, πρεπτὸν ἁμὶν κλέωά τὸν Ἀμύκλαις σιὸν καὶ Χαλκίοικον Ἀσάναν, Τυνδαρίδας τ’ ἀγασώς, τοὶ δὴ πὰρ Εὐρώταν ψιάδδοντι.	Άσε τον όμορφο Ταΰγετο, μούσα λακωνική, και έλα δω να παινέσεις τον θεό των Αμυκλών[31], την χαλκίοικο βασίλισσα[32] και τους αγαθούς Τυνδαρίδες[33], που στον Ευρώτα παίζουν. Εμπρός, λοιπόν, με βήμα	Κατέβα απ’ τον Ταΰγετο, μούσα από τη Σπάρτη κι έλα να ξεφαντώσουμε μαζί σ’ αυτό το πάρτυ. Εκεί που ο Απόλλωνας τη βγάζει και την παίζει τη λύρα του τη μαγική επάνω στο τραπέζι. Εκεί που οι Διόσκουροι

[30] Παραθέτουμε ένα ακόμη απόσπασμα από τον Χουρμουζιάδη (1998) 136: «Για τις λατρευτικές παραπομπές μας θα περιδιαβάσουμε σε αχανείς εκτάσεις από την ορθόδοξη εκκλησία μας ως τα λαϊκά παγανιστικά δρώμενα της υπαίθρου».

[31] Αναφορά στον ναό του Απόλλωνα στις Αμύκλες (κοντά στη Σπάρτη), όπου κάθε χρόνο τελούνταν τα Ὑακίνθεια.

[32] Αναφορά στη Χαλκίοικο Αθηνά της Σπάρτης, προστάτιδα της πόλης.

[33] Οι δυο γιοι του Τυνδάρεω και της Λήδας, Κάστωρ και Πολυδεύκης, οι Διόσκουροι.

Εἶα μάλ’ ἔμβη, ὦ εἶα κοῦφα πᾶλον, ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι καὶ ποδῶν κτύπος, χᾷ τε πῶλοι ταὶ κόραι πὰρ τὸν Εὐρώταν ἀμπάλλοντι, πυκνὰ ποδοῖν ἀγκονίωαί, ταὶ δὲ κόμαι σείονται ᾇπερ Βακχᾶν θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν. Ἀγῆται δ’ ἁ Λήδας παῖς ἁγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής. Ἀλλ’ ἄγε, κόμαν παραμπύκιδδε χερὶ ποδοῖν τε πάδη ᾇ τις ἔλαφος, κρότον δ’ ἁμᾶ ποίη χορωφελήταν, καὶ τὰν κρατίσταν παμμάχον, τὰν Χαλκίοικον ὕμνη. (στ. 1296-1321)	ανάλαφρο να υμνήσουμε τη Σπάρτη που αγαπά τους χορούς των θεών και τα ποδοκροτήματα. Όταν όμοιες με πουλάρια οι κοπέλες παίζουν πλάι στον Ευρώτα, σηκώνοντας πυκνή σκόνη με τα ποδάρια τους και τα μαλλιά τους ανεμίζουν σαν τις Βάκχες, καθώς κρατούν τους θύρσους και τους παίζουν. Πρώτη στο χορό η κόρη της Λήδας, η αγνή και σεβαστή. Άντε λοιπόν δέσε τα μαλλιά με μια κορδέλα και πήδα με τα πόδια σαν ελάφι. Κάνε μεγάλο κρότο στο χορό για να υμνήσεις την πιο μεγάλη μας σύμμαχο, τη χαλκίοικο Αθηνά.	ολημερίς πηδάνε και στου Ευρώτα τα νερά μέσα βαθιά βουτάνε. Εκεί που οι Σπαρτιάτισσες σκύβουνε και τον παίρνουν τον θύρσο απ’ το έδαφος και γύρω βόλτες φέρνουν. Και την Ελένη φέρτε μου. Ποθώ πολύ να χύσω κρασάκι στο ποτήρι της να την καλωσορίσω. Και την παρθένα Αθηνά πάρτε την από πίσω, στη νίκη σαν μας οδηγεί. Κι εγώ θ’ ακολουθήσω.

3. Πρακτική εφαρμογή

3.1. Συλλογή υλικού: Η τελική φάση της μεταφραστικής διαδικασίας αφορούσε τον ποιοτικό έλεγχο και την προφορική λειτουργικότητα του κειμένου. Στη φάση αυτή εφαρμόσαμε την εθνογραφική μέθοδο, βασιζόμενες στη συλλογή και σταχυολόγηση πρωτογενούς υλικού. Συλλέξαμε ιδιωματικές λέξεις και εκφράσεις μέσα από συνεντεύξεις σε διαφορετικές ηλικιακές ομάδες και δουλέψαμε στοχευμένα έχοντας ήδη εμβαθύνει στους χαρακτήρες των δραματικών προσώπων. Προσπαθήσαμε να αφήσουμε τις ομάδες αυτές να εκφραστούν τελείως ελεύθερα, χωρίς να διακόπτεται με κανέναν τρόπο η φυσικότητα των αντιδράσεων και χωρίς να ασκείται αυτοκριτική ή λογοκρισία. Εργαστήκαμε επιστρατεύοντας τεχνικές αυτόματης γραφής, ανεπιτήδευτου πληθοπορισμού και επιβράβευσης. Αναζητούσαμε σύγχρονες εκφράσεις, την ομιλούσα ελληνική των διαφορετικών πληθυσμιακών ομάδων, κι έτσι ορίσαμε ευρείες θεματικές που αναφέρονταν σε συμπεριφορές και καταστάσεις που απαντούν στην κωμωδία, π.χ. Απειλές, Αδιαφορία, Ύβρεις για γυναίκες, Ύβρεις για άντρες, Γυναικεία χαρίσματα, Σεξουαλικά υπονοούμενα, Αίσια εξέλιξη, Δυσχέρεια κ.ά.

Αφού συμπιλήσαμε πλούσιο και εξαιρετικά πρωτότυπο γλωσσάριο, το αξιολογήσαμε, το αναλύσαμε και επιλέξαμε εν τέλει τις λέξεις και τις εκφράσεις που αφορούσαν όλο το ιδιωματικό φάσμα του έργου. Ενδεικτικά εστιάσαμε σε όσα λένε οι γυναίκες μεταξύ τους όταν οι άνδρες δεν τις ακούν για τις καθαρά γυναικείες σκηνές του προλόγου, του όρκου και των αποτυχημένων αποδράσεων από την Ακρόπολη, στην ξύλινη γλώσσα σε συνδυασμό με το φαλλοκρατικό και σεξιστικό λεξιλόγιο που χαρακτηρίζει τον Πρόβουλο, στον συνδυασμό αργκό

και σκοπίμως παραφθαρμένης καθαρεύουσας για τον Χορό των Γερόντων,[34] μελετήσαμε τη γλώσσα της ιδιωτικής ζωής και της κρεβατοκάμαρας για τη σκηνή Μυρρίνης - Κινησία, ακόμη και το *κουήρ* λεξιλόγιο και τα ευφάνταστα καλιαρντά, τα οποία συνεισέφεραν στοιχεία της δυναμικής τους σε πολλές αναφορές.

Παράλληλα, εξετάζαμε, για κάθε όρο, την εκδοχή που έχει προκριθεί στις υπάρχουσες εκδεδομένες μεταφράσεις. Κατά τη γνώμη μας, οι περισσότερες ακούγονται στα σημερινά αφτιά «χθεσινές» ή «τεχνητές», με μόνη πιθανή εξαίρεση τη μετάφραση του Κ. Ταχτσή, η οποία κατά την άποψή μας πέτυχε να αποδώσει τον καθημερινό λόγο μιας μέσης γυναίκας της δεκαετίας του ’70, δηλαδή της εποχής που γράφτηκε η μετάφραση. Δεν νομίζουμε ότι υπάρχει άλλος τρόπος να προσεγγιστεί από το σύγχρονο κοινό το αριστοφανικό κείμενο από το να γίνει μια απόπειρα παραλληλισμού της ζωντανής αθηναϊκής καθομιλουμένης που χρησιμοποίησε ο ποιητής με την αντίστοιχη σημερινή καθημερινή γλώσσα.

3.2. Αναγνώσεις: Αφού ολοκληρώθηκε η γραπτή επεξεργασία μέσω των διαδικασιών που περιγράψαμε, διοργανώθηκαν τρεις δημόσιες αναγνώσεις της μετάφρασης: μία αποκλειστικά από άνδρες, μία αποκλειστικά από γυναίκες και μία μικτή, η οποία προσομοίαζε σε μία πιθανή διανομή. Οι εναλλακτικές αναγνώσεις συνετέλεσαν τα μέγιστα στην τελική στίλβωση του κειμένου, στην πύκνωση του κωμικού διαλόγου και στη σύσφιξη του παραστασιακού ρυθμού, ενώ συνέδραμαν ταυτόχρονα στην αποτίναξη των στερεοτυπικών συμπεριφορών και των ηθικοκοινωνικών αναστολών που ενδεχομένως θάμπωναν την αριστοφανική *λέξιν*.

Καταλήγοντας, μέσα από τη μακρά αυτή διεργασία με τις πολλαπλές αναγνώσεις, η φωνή, η λαλιά, η μουσική της *Λυσιστράτης* ήχησε κρυστάλλινα. Ήχησε μεν, αλλά δεν δοκιμάστηκε επί σκηνής. Υπενθυμίζουμε ότι πρόκειται για μια μετάφραση της δεκαετίας του 2000, η οποία σήμερα, εάν είχε την ευκαιρία να παρουσιαστεί, θα έπρεπε να επικαιροποιηθεί. Πέραν της διαρκούς γλωσσικής ανανέωσης θα όφειλε να υποβληθεί στη δοκιμασία της σκηνής, προκειμένου να εκφέρει το κείμενο η φωνή του ηθοποιού. Ο Αριστοφάνης *ποιεί θέατρον* και μόνο στο θέατρο το έργο του ομιλεί τη γλώσσα μας. Το θέατρο για τη δεκαοκταετή πλέον μετάφρασή μας ακόμη αργεί.

[34] Βλ. σχετικά με τις σκόπιμες παραφθορές και συγκοπές της καθαρεύουσας Παπαζαχαρίου (1999) 27-28.

Βιβλιογραφία

«Αφιέρωμα στον Αριστοφάνη», *Διαβάζω* 72, 29/06/1983, 14-21.

Αριστοφάνης (1982), *Λυσιστράτη*, *Βάτραχοι*, *Εκκλησιάζουσες*, μτφ. Κ. Ταχτσής, Αθήνα.

Αριστοφάνης (1992), *Λυσιστράτη*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Αθήνα.

Αριστοφάνης (1997), *Λυσιστράτη*, μτφ. Κ. Τοπούζης, Αθήνα.

Αριστοφάνης (1998), *Λυσιστράτη*, μτφ. Γ. Βαρβέρης, Αθήνα.

Αριστοφάνης (2001), *Λυσιστράτη*, μτφ. Π. Μάτεσις, Αθήνα.

Γεωργουσόπουλος Κ. (1998), «Εισαγωγικά σε μιαν εποποιία», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου - Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»*, Αθήνα, 23-25.

Διαμαντάκου, Κ. (2011), «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», Θ. Παππάς & Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 631-671.

Διαμαντάκου, Κ. (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη: Σκηνές πρόσληψης*, Αθήνα.

Καραγεωργίου, Τ. (1998), *Οι νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη*, Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο.

Καραγεωργίου, Τ. (2011), «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη», Θ. Παππάς & Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 814-859.

Κουτέρη, Σ. (2018), «Από τον Αριστοφάνη στον Ταχτσή: Η μετάφραση της *Λυσιστράτης* και η κριτική της πρόσληψη», *Πρακτικά 9ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδακτόρων* - Τμήμα Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 34-55.

Μαντέλη, Β. (2007), *Η απόδοση των Αχαρνέων στη νεοελληνική σκηνή: μετάφραση και παράσταση*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Μάτεσις, Π. (1998), «Αριστοφάνους επίσκεψις», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου - Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»*, Αθήνα, 233-242.

Οικονόμου Γ. Ν. & Γ. Κ. Αγγελινάρας (1979), *Βιβλιογραφία των εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως*, Αθήναι.

Παντελίδης, Ν. (2000), «Πελοποννησιακός ιδιωματικός λόγος και Κοινή Νεοελληνική». *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Πρακτικά της 21ης Ετήσιας Συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας του Α.Π.Θ.*, Θεσσαλονίκη, 550-561.

Παπαζαχαρίου, Ε. (1999), *Λεξικό της ελληνικής αργκό (Λεξικό της πιάτσας)*, Αθήνα.

Πατρικίου, Έ. (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου - Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»*, Αθήνα.

Πούχνερ, Β (1995), *Δραματουργικές Αναζητήσεις: Πέντε Θεατρολογικά Μελετήματα*, Αθήνα.

Πούχνερ, Β. (1998), «Προτάσεις και προβλήματα για τη θεατρική μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου - Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»*, Αθήνα, 89-94.

Σηφάκης, Γ. (1985), *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1998), «Απορήματα και απορρίψεις», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου - Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»*, Αθήνα, 133-137.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (2007), επιστολή προς την Αύρα Ξεπαπαδάκου, με ημερομηνία 20/05/2007.

Colvin, S. (1999), *Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.

Dover, K. J. (1989), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφ. Φ. Ι. Κακριδής, Αθήνα.

Ewans, M. (2010), «Translating Aristophanes into English», D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and Literature*, London & New York, 77-90.

Hall, F. W. & Geldart W. M. (1901), *Aristophanis Comoediae* II, *Lysistrata*, *Thesmophoriazusae*, *Ranae*, *Ecclesiazusae*, *Plutus*, *Fragmenta*, Oxford.

Hardwick, L. (2013), «Translating Greek Plays for the Theatre Today. Transmission, Transgression, Transformation». *Target* 25/3, 321-342.

Henderson, J. (1987 & 1990), Aristophanes, *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by J. Henderson, Oxford.

Henderson, J. (2000), Aristophanes *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*. Edited and translated by J. Henderson, Cambridge Mass.

McDowell, D. (1998), «*Lysistrata* by Aristophanes; Jeffrey Henderson», *Classical Review* 38/2, 213-215.

Robson, J. (2012), «Transposing Aristophanes: The Theory and Practice of Translating Aristophanic Lyric», *Greece & Rome*, 59/2, 216-217.

Ruden, S. (1994), «Translating Aristophanes' *Lysisistrata*: Problems, Prospects, Prominently Pronged Protagonists», *Didaskalia* 1/3, August 1994. https://www.didaskalia.net/issues/vol1no3/ruden.html.

Ruden, S. (2003), Aristophanes *Lysistrata*. Translated with notes and topical commentary by S. Ruden, Indianapolis, Cambridge.

Sommerstein, A. H. (1973), «On Translating Aristophanes: Ends and Means», *Greece & Rome* 20, 140-154.

Van Steen, G. A. H. (2000), *Venom in Verse: Aristophanes in modern Greece*, Princeton.

Ανασυνθέτοντας Φλύακες. Απόπειρα αποκατάστασης του κειμένου και ανασύνθεσης των έργων στο πλαίσιο πανεπιστημιακής διδασκαλίας

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Ο τίτλος «Χαμένοι στη μετάφραση» για την αφιερωμένη στις αδημοσίευτες μεταφράσεις αρχαίου δράματος Ημερίδα, πέρα από ευπρόσδεκτη καλλιτεχνική παραπομπή στην επιτυχημένη κινηματογραφική ταινία της Σ. Κόπολα, αποτελεί εύστοχη διατύπωση για την περιγραφή της κατάστασης των φερέλπιδων που καταπιάνονται με το σαγηνευτικό, πλην αχάριστο, έργο της μεταφοράς ενός κειμένου σε μιαν άλλη γλώσσα (*διαγλωσσική* μετάφραση) ή της αναδιατύπωσης και μεταποίησής του σε άλλες (συνήθως νεότερες) μορφές της ίδιας γλώσσας και δη στην καθομιλουμένη (*ενδογλωσσική* μετάφραση).[1] Ως βασικό μέσον επικοινωνίας δύο πολιτισμών η μετάφραση αποτελεί εξ ορισμού πολιτιστικό αγαθό αδιαμφισβήτητης παιδευτικής αξίας.[2] Κατά τον Γ. Κεντρωτή, «η μετάφραση είναι μια αλληλουχία ηθών».[3] Οι παλαιότεροι μεταφραστές συνήθιζαν να μεμψιμοιρούν παραλληλίζοντας αστειευόμενοι τη μετάφραση με τη γυναίκα, συμπληρώνοντας με μια δόση άδολου σεξισμού ότι όταν είναι ωραία δεν είναι πιστή και όταν είναι πιστή, τότε δεν είναι όμορφη…

Κοινό τόπο στις συζητήσεις μεταξύ ειδημόνων των γλωσσικών μας θεμάτων αποτελεί η έννοια του αγώνα στον οποίον αποδίδεται ο μεταφραστής και ο οποίος είναι διττός: από τη μία πλευρά, απέναντι στη γλώσσα και το πνεύμα του πρωτοτύπου και, από την άλλη, απέναντι στη γλώσσα της επιχειρούμενης μετάφρασης και στο πνεύμα του πολιτισμού που αυτή εκφράζει.[4] «Η αναμέτρηση με το πρωτότυπο είναι άνιση, η σύγκριση αναπόφευκτη, η υστέρηση μοιραία» […] γράφει ο Ά. Μπερλής. «Το ανυπέρβλητο πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο μεταγλωττιστής είναι ότι το πρωτότυπο είναι γραμμένο στην ίδια γλώσσα. Το μετάφρασμα έχει ανταγωνιστικό κείμενο μέσα στην ίδια γλώσσα. Κείμενο εκτυφλωτικής ακτινοβολίας που καταδικάζει εκ των

[1] Κατά τον R. Jakobson (1998, 142) που προσεγγίζει τη μετάφραση υπό το πρίσμα της θεωρίας της διασημειωτικής, ήτοι της συνεργασίας των σημειωτικών συστημάτων στη διδασκαλία μιας γλώσσας ή ενός γνωστικού αντικειμένου, το γλωσσικό σημείο μεταφράζεται ή ερμηνεύεται με τρεις τρόπους: Μπορεί να μεταφραστεί σε άλλα σημεία της ίδιας γλώσσας, σε άλλη γλώσσα, ή σε ένα άλλο, μη γλωσσικό σύστημα συμβόλων. Αυτά τα τρία είδη μετάφρασης ορίζονται ως εξής: α) *ενδογλωσσική μετάφραση ή αναδιατύπωση*, η οποία είναι η ερμηνεία των γλωσσικών σημείων με άλλα σημεία της ίδιας γλώσσας· β) *διαγλωσσική μετάφραση ή τυπική μετάφραση*, η οποία είναι η ερμηνεία των γλωσσικών σημείων σε άλλη γλώσσα· γ) *διασημειωτική μετάφραση ή μεταλλαγή*, η οποία είναι η ερμηνεία γλωσσικών σημείων με σημεία μη γλωσσικών σημειωτικών συστημάτων.

[2] Φυντίκογλου (1999-2000) 1.1.1.

[3] Κεντρωτής (16/2/2017).

[4] Βλ. Βουρβέρης (1967) 127.

προτέρων κάθε απόπειρα ενδογλωσσικής διατύπωσής του».[5] Όπως διαπιστώνει ο Βουρβέρης, «το πρωτότυπον είναι ζωή. Η μετάφρασις αποτελεί ωχρόν απείκασμα και υποκατάστατον του ζωντανού πρωτοτύπου»,[6] καθώς παραμερίζει και αχρηστεύει το στοιχείο της γλωσσικής μορφής, που είναι πηγαία και γνήσια, αντικαθιστώντας τη με κάποιαν άλλη, μη πηγαία και μη πρωταρχική.

Ειδικότερα στο θέμα της ενδογλωσσικής μετάφρασης, σε χώρες με μακρά πολιτιστική παράδοση και ευρύτατο κύκλο λογοτεχνικής παραγωγής ήδη από την αρχαιότητα, όπως η Ελλάδα, το ζήτημα της μεταγλώττισης, της αναδιατύπωσης του περιεχομένου κλασικών κειμένων σε σύγχρονο λόγο, η μεταποίησή τους σε μια πιο οικεία μορφή, προορισμένη για μεγαλύτερο εύρος λαϊκών στρωμάτων, εγείρει πολλά διλήμματα που ο μεταφραστής οφείλει να έχει υπόψιν του σε ό,τι αφορά τις αξιώσεις των ποικίλων μεταφραστικών θεωριών και την εφαρμογή τους στην πράξη, καθιστώντας, κατά τον Δ. Μαρωνίτη, την ίδια τη μετάφραση αυτοτελή επιστήμη.[7]

Ήδη από την εποχή του διαφωτισμού απασχόλησε τους λογίους της εκπαίδευσης το ζήτημα της ερμηνευτικής απόδοσης των κλασικών έργων, όπως αποδεικνύει αφ' ενός η ποικιλία των όρων που χρησιμοποιούνταν για να σηματοδοτήσουν τη διαδικασία, καθώς και τα σχετικά περί μεταφράσεως εδάφια στις γραμματικές και πραγματείες τους. Ο Στ. Κομμητάς επιλέγει τον όρο *μετάφραση* για τις μετατροπές μεταξύ διαφορετικών γλωσσών και δη λατινικών και ελληνικών, ενώ αναφερόμενος στην ενδογλωσσική μετάφραση, την ονομάζει *μεταποίηση* της ίδιας γλώσσας με ταυτόσημες φράσεις της, πειθαρχώντας σε ορισμένους κανόνες.[8] Για τη συγκεκριμένη ο Κ. Κούμας χρησιμοποιεί τον όρο *παράφρασις*,[9] που συνιστά και ένα στοιχείο της παραδοσιακής ιδεολογίας περί ενότητας της γλώσσας. Ειδικότερα για την ποίηση, η *παράφρασις* λύει «τον δεσμόν του μέτρου» ενώ «μεταβάλλεται η λέξις εις το σαφέστερον». Αργότερα πάλι, τα Εκπαιδευτικά προγράμματα της Ανεξαρτησίας και εντεύθεν αναφέρονται στην *ἐξήγησιν*, με άλλα λόγια τη βοηθητική μνεία της σημασίας εκάστης λέξεως,[10] η οποία παραπέμπει στην κατά λέξη μετάφραση.[11] Ως το τέλος του 19ου αι. οι όροι *ἐξήγησις*, *μετάφρασις* και *παράφρασις* χρησιμοποιούνται εναλλακτικά ως σημασιολογικά ισότιμοι. Μόνο μετά το πρόγραμμα του 1914 εμφανίζεται η έννοια της *ἑρμηνείας*, στην οποία υπάγονται ως επικουρικά στοιχεία και πρώιμα στάδιά της, καθώς αποκτά τη σημασία της εμβάθυνσης και κατανόησης μορφής και περιεχομένου.[12]

---

[5] Μπερλής (10/10/2006).

[6] Βουρβέρης (1967) 129.

[7] Μαρωνίτης (7/10/2012).

[8] Κομμητάς (1828) 244: «Το της μεταθέσεως σχήμα μεταποιείν εις το φυσικόν και το φυσικόν εις το της μεταθέσεως»·

[9] Κούμας (1833) 424-425: «Περί παραφράσεως», όπου παρατίθενται και δεκατρείς κανόνες έκφρασης της ίδιας έννοιας με διαφορετικές συντακτικές ποικιλίες, χωρίς παρεκκλίσεις από τον αρχαίο λόγο. «Παράφρασις λέγεται όταν φράσις ταυτόσημος άλλη φράση προσλαμβάνηται. Παράφρασις δε εμπορεί να ονομασθή και όχι μετάφρασις και η εκ της παλαιάς γλώσσης οποιασδήποτε διαλέκτου εις την σημερινήν γλώσσαν μας *μεταποίησις* των κλασικών συγγραφέων».

[10] Από το Πρόγραμμα του 1884 (Διάταγμα 23/06), προκύπτει πως η «εξήγησις» είναι βοηθητικό στοιχείο της ερμηνείας και σημαίνει ό,τι και η «μετάφρασις»· πρβλ. και την Εγκύκλιο 16780 /1896 («Οδηγίαι περί του τρόπου διδασκαλίας μαθημάτων». Βλ. Αντωνίου (1987) 328.

[11] Διάταγμα της Αντιβασιλείας 1836, άρθρο 72: «Οι μαθηταί θέλουν ενασχολείσθαι με την εξήγησιν ενός εκάστου τεμαχίου [...] υποχρεούμενοι να μεταχειρίζωνται εις τας μεταφράσεις φράσιν καθαρώς ελληνικήν». Από αυτό προκύπτει ότι η *εξήγησις* αποτελεί ερμηνευτική διαδικασία, ενώ η *μετάφρασις* γραπτή και προφορική απόδοσή της.

[12] Βλ. Βαρμάζης (1992) 150-152.

Πέρα από τις βασικές επιλογές μιας μετάφρασης, που έγκεινται στο αν είναι πιστή ή ελεύθερη, έμμετρη ή πεζή, στο σχολικό ή επιστημονικό πλαίσιο ενασχόλησης με τη μετάφραση της αρχαίας γλώσσας ο σκοπός της δεν περιορίζεται μόνον στην όξυνση της γλωσσικής ευαισθησίας του διδασκομένου, άρα στην καλύτερη εμπέδωση της ίδιας του της γλώσσας, της οποίας αποτελεί αρωγό, αλλά κυρίως στην εξοικείωσή του με τη μεταφραζόμενη γλώσσα, ώστε να είναι σε θέση αφ' ενός να κατανοεί και αφ' ετέρου να ερμηνεύει τα σχετικά κείμενα έτσι ώστε να κατακτήσει βαθμηδόν την ικανότητα να τα εντάσσει στο πολιτιστικό πλαίσιο όπου δημιουργήθηκαν.[13] Το βήμα αυτό προϋποθέτει την κατανόηση των «Συνθετικών Παραμέτρων» του κειμένου, με άλλα λόγια τον εντοπισμό των στοιχείων ταυτότητάς του, ήτοι την ειδολογική τυπολογία, τα πραγματολογικά σχόλια, τις δραματουργικές κατευθύνσεις, ιδεολογικές παρατηρήσεις, αισθητικές επισημάνσεις. [14] Κατ' αυτόν τον τρόπο η μεταφραστική διαδικασία από μια προσωρινή αναβαθμίδα κατανόησης ενός δυσχείρωτου κειμένου και ένα βοηθητικό στοιχείο, ένα στάδιο της ερμηνείας, καθίσταται πλέον πρωταγωνιστής της στέρεης αρχαιογνωσίας, καθώς προάγει τον ουσιαστικό προβληματισμό επί της αξίας του κειμένου, αποτυπώνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του και εν τέλει σηματοδοτεί το επιστέγασμα της κατάκτησης του νοήματος που αυτό εμπερικλείει για την εποχή του, καθώς και τον διαχρονικό του αντίκτυπο για τον οποίο αξίζει να το διερευνούμε.

Η μετάφραση που πραγματοποιείται σε πανεπιστημιακό περιβάλλον είναι μια εργασία ιδιαιτέρων απαιτήσεων, συνάμα όμως και μια δημιουργική απασχόληση που οξύνει την κριτική σκέψη, καθώς βασίζεται στην αφειδώλευτη συμβολή και την αυτενέργεια των συμμετεχόντων φοιτητών υπό την καθοδήγηση και με την ενθάρρυνση του διδάσκοντα. Απομακρύνεται από την παλαιότερη λογική της καθηγητικής αυθεντίας, που και λόγω ελλιπούς προπαιδείας έδινε στον φοιτητή μια ψευδαίσθηση συμμετοχής υποβιβάζοντας τη μετάφραση σε απλό μέσον κατανόησης του κειμένου.

Η αποσπασματικότητα των καταλοίπων της φλυακογραφίας,[15] καθώς και η ιδιαιτερότητα της ιστορίας της παράδοσης των σωζόμενων κειμένων μέσω της λεξικογραφίας,[16] των γραμματικών και μετρικών εγχειριδίων,[17] των ανθολογήσεων και των συναγωγών της αρχαιότητας,[18] σε συνδυασμό με τις αντιστοιχίες που εντοπίζονται στην κατωιταλική αγγειογραφία[19] –οι οποίες ωστόσο συχνά παρέλκουν– δημιουργούν για το δραματικό είδος μιαν εικόνα μερική και ενίοτε παραπλανητική. Για τον λόγο αυτόν επιδιώχθηκε τόσο κατά την έρευνα, όσο και ιδιαιτέρως κατά την πανεπιστημιακή σεμιναριακή διδασκαλία η κατάκτηση του «ερμηνευτικού βιώματος», ήτοι η βίωση των έργων όχι μόνο ως δημιουργημάτων της λογικής και της νόησης, αλλά ως προϊόντων σύνθετης ψυχικής ενέργειας. Για να επιτευχθεί αυτό απαιτείται, κατά τον Βουρβέρη, η κινητοποίηση όλων των γνωστικών, λογικών αλλά και εξωλογικών δυνάμεων της ψυχής, που

[13] Φυντίκογλου (1999-2000) 1.1.1.

[14] Φυντίκογλου (1999-2000) 1.2.4.2.

[15] Το σύνολο των σωζόμενων αποσπασμάτων και των σχετικών μαρτυριών συγκεντρώνεται στον πρώτο τόμο της έκδοσης των αποσπασμάτων των κωμικών από τους Kassel – Austin (2001).

[16] Μεταξύ άλλων, ειδικώς από τη *Σούδα*, τα *Γεωγραφικά* του Στέφανου Βυζάντιου, το *Ονομαστικόν* του Πολυδεύκη και το *Λεξικόν* του Ησυχίου.

[17] Του Ηρωδιανού, του Ηφαιστίωνος κ.ά.

[18] Εν προκειμένω, κυρίως μέσω των *Δειπνοσοφιστών* του Αθήναιου, έργο στο οποίο οφείλεται η διάσωση του μεγαλύτερου μέρους των κωμικών αποσπασμάτων. Σχετικά με την παράδοση του κειμένου των *Δειπνοσοφιστών*, βλ. Σταμάτης (2014) 77-79.

[19] Συσχετισμός που ξεκίνησε από τη μελέτη του H. Heydemann (1886) και συνεχίζεται μέχρι σήμερα, παρά τις ποικίλες φάσεις επιστημονικής διχογνωμίας.

οδηγούν στη βίωση της ενότητας λέξεως και ιδέας.[20] Έχοντας λοιπόν ενώπιόν μας δραματουργικά σπαράγματα, τα οποία, μολονότι συνετέθησαν κατά την Ελληνιστική περίοδο σε διαφορετικές περιοχές του τότε γνωστού κόσμου[21] από ποικίλους δημιουργούς, αντικατοπτρίζοντας πολύμορφες κοινωνικές συνθήκες, εντούτοις εντάχθηκαν στον ίδιο ειδολογικό προσδιορισμό από την παράδοση, οφείλαμε να επιστρατεύσουμε ανάλογες μεθοδολογικές αρχές.

Σύμφωνα με την εν λόγω μεθοδολογική προσέγγιση, η συνολική ερμηνεία μορφής και περιεχομένου προϋποθέτει την κατανόηση μέσω του λόγου, αλλά με θέρμη και ένταση της βιώσεως. Η σύνθετη ψυχική ενέργεια της οποίας τα έργα αποτελούν προϊόν, πέρα από τη λογική και τη νόηση, περιλαμβάνει στα συστατικά της τη μαγεία, την ποίηση και τη μαντική.[22] Ας έχουμε κατά νουν ότι ο Παναίτιος ονόμαζε τον Αρίσταρχο «*μάντιν, διὰ τὸ ῥαδίως καταμαντεύεσθαι τῆς τῶν ποιημάτων διανοίας*».[23] Αξιοποιώντας το οξυμμένο φιλολογικό του αισθητήριο και την ερμηνευτική του διαίσθηση εμάντευε «*τον νοῦν*» των ποιημάτων. Σύμφωνα μάλιστα με τον Πλάτωνα στην 7η *Επιστολή*, τα δυσκολότερα έργα της αρρήτου γνώσεως (την οποία θεωρούσε ως ύψιστη μορφή μη δυνάμενη να εκφρασθεί) φωτίζονται αιφνιδίως με την επίπονη και μακρά προπαρασκευή του επιστήμονα («*ἐκ πολλῆς συνουσίας γιγνομένης περὶ τὸ πρᾶγμα αὐτό*»).[24]

Μια ιδιότυπη μορφή ερμηνείας του έργου αποτελεί και η μετάφραση στη σύγχρονη γλώσσα, εκείνη που ταιριάζει καλύτερα στις συνθήκες παραγωγής, δηλαδή στη σύνθεση και την επιτέλεση του δρωμένου. Με την κινητοποίηση και τη συνεργασία όλων των γνωστικών, λογικών και εξωλογικών δυνάμεων της ψυχής, δηλαδή τον συνδυασμό στοχασμού και ενόρασης, δημιουργείται το πλαίσιο αισθητικής συμπάθειας και μαγείας που υποβοηθεί τη βαθιά κατανόηση του νοήματος. Ωστόσο, για να επιτευχθεί η καίρια ερμηνεία μορφής και περιεχομένου, με άλλα λόγια η συνείδηση της σύστασης του γλωσσικού μνημείου –ιδιαιτέρως στην περίπτωση που πρόκειται για έντεχνο έργο– απαραίτητη κρίνεται η διαισθητική συνομιλία ενώπιος ενωπίω με τον δημιουργό. Δεν πρόκειται βέβαια για παραψυχολογική συνεδρία, αλλά για διαισθητική συνεύρεση με στοιχεία φιλοσοφικού έρωτα, η οποία θεμελιώνεται σε επίπονη και πολυχρόνια προπαρασκευή που εδράζεται στην ενδελεχή ενασχόληση του επιστήμονα με το συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο.

Η ερμηνευτική προσέγγιση, κατά συνέπεια, των δραματικών έργων δεν αποτελεί στείρα φορμαλιστική, κατά Hermann, πραγματολογική και πολιτισμολογική ανάλυση του σωζόμενου κειμένου, ούτε απλώς ρεαλιστική αξιολόγηση του μεταδιδόμενου περιεχομένου και μόνον, όπως εκφράζεται από τη σχολή του Böckh.[25] Η επαρκής γλωσσική σκευή συνιστά το μέσον για την εις βάθος κατανόηση των πραγμάτων, δηλαδή του πραγματικού νοήματος. Η μετάφραση, που είναι ένα από τα εκφραστικά μέσα της ερμηνείας, καθίσταται και η ίδια μια μορφή ερμηνείας, καθώς η γλώσσα αποτελεί ταυτόχρονα μέσον και σκοπό: Αποτελεί το μέσον έκφρασης του σκοπού της επιστημονικής προσέγγισης, δηλαδή της καλύτερης δυνατής ανταπόκρισης του μεταφράσματος προς το πρωτότυπο με ενότητα και αρμονία μορφής και περιεχομένου, ήτοι

[20] Βουρβέρης (1967) 121-122.

[21] Κατά κύριο λόγο στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία, εξίσου όμως στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και την Κύπρο.

[22] Βλ. Βουρβέρης (1967) 121-122.

[23] Αθήν. *Δειπν.* 634 c Kaibel.

[24] 341 c Burnet: «*ῥητὸν γὰρ οὐδαμῶς ἐστιν ὡς ἄλλα μαθήματα, ἀλλ' ἐκ πολλῆς συνουσίας γιγνομένης περὶ τὸ πρᾶγμα αὐτὸ καὶ τοῦ συζῆν ἐξαίφνης, οἷον ἀπὸ πυρὸς πηδήσαντος ἐξαφθὲν φῶς, ἐν τῇ ψυχῇ γενόμενον αὐτὸ ἑαυτὸ ἤδη τρέφει*».

[25] Για τις εν λόγω φιλολογικές τάσεις, βλ. Βουρβέρης (1967) 125.

της έκφρασης του ερμηνευτικού βιώματος του επιστήμονα ως αποτελέσματος της μακράς οικείωσής του με τους συγγραφείς.

Με βάση τις προαναφερόμενες μεθοδολογικές αρχές και έχοντας κατά νου τους σημαντικούς περιορισμούς του ευσύνοπτου αυτού corpus αποσπασμάτων και πηγών επιχειρήσαμε μιαν απόπειρα βασικής αποκατάστασης του κειμένου και περισσότερο ανασύνθεσης –όπου ήταν δυνατόν– του περιεχομένου των δραμάτων της φλυακογραφίας, έργων που εμπίπτουν στον κύκλο των ελασσόνων μορφών κωμωδίας της Ελληνιστικής περιόδου. Το μεγαλύτερο μέρος των σωζομένων εμπίπτει στην κατηγορία των «σπαραγμάτων», καθώς αποτελείται από ακρωτηριασμένες φράσεις ή και απλά γλωσσήματα από τα λήμματα της λεξικογραφίας. Τα ομολογουμένως ελάχιστα διαθέσιμα στοιχεία σε συνδυασμό με τη συχνά αβέβαιη παράδοση καθιστούν τα περισσότερα έργα –καίτοι ιδιαιτέρως ελκυστικά και μυστηριώδη με βάση τον τίτλο και το θέμα τους– προδήλως δυσνόητα και στην πλειονότητά τους νοηματικώς ανεπαρκή. Οι συνθήκες αυτές δεν ευνόησαν –αν όχι αποθάρρυναν– τις απόπειρες κάποιας μετάφρασης του corpus των αποσπασμάτων, εξ ου και διεθνώς περιορίζονται στις (κατά κύριο λόγο μερικές) μεταφράσεις των *Δειπνοσοφιστών* του Αθήναιου,[26] ενώ στη νεοελληνική έχει μεταφράσει ο Α. Βοσκός (2008[2]) μετά τον Κ. Χατζηιωάννου (1971) αποκλειστικά τα σωζόμενα του Σωπάτρου.

Εντούτοις, η εις βάθος και επί μακρόν ερευνητική ενασχόλησή μας με το εν λόγω λογοτεχνικό και θεατρικό είδος της «παρακμής του δράματος», καθώς ξεκίνησε με τη διδακτορική μας διατριβή το 2007 και απέδωσε σειρά άρθρων σε διεθνή περιοδικά και συλλογικούς τόμους, οδήγησε στη διεξαγωγή δύο σεμιναρίων ΣΤ΄ εξαμήνου στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. (2019, 2020). Κατά τη διάρκειά τους, αφού εξετάστηκαν ενδελεχώς οι ειδολογικές μαρτυρίες, οι πηγές και τα testimonia σχετικά με τους δημιουργούς τους, προέκυψαν αδυσώπητα ερωτήματα όσον αφορά τη θέση τους στο κοινωνικό περιβάλλον που τα γέννησε, το θέμα που πραγματεύονταν και την πλοκή τους. Με γνώμονα τα διαθέσιμα γλωσσικά και ερμηνευτικά στοιχεία, επιχειρήθηκε το τόλμημα της κριτικής αποκατάστασης κυρίως των πολύστιχων αποσπασμάτων, με επιστέγασμα την απόπειρα ανασύνθεσης του αρχικού περιεχομένου και της πλήρους μορφής του 12στιχου αποσπάσματος των *Γαλατῶν* του Παφίου Σωπάτρου,[27] που εξαντλείται στην παρωδία των Στωικών. Με τη συμβολή ιδεών εκ μέρους των φοιτητών του σεμιναρίου, ο γράφων, ως συντονιστής, επιχείρησε την ανασύνθεση του αρχικού πλήρους κειμένου του έργου, με στόχο την αναπαράστασή του εντός του χώρου του Πανεπιστημίου σε παγκόσμια πρεμιέρα. Ωστόσο, η ακατάσχετη τότε διασπορά της πανδημίας του Covid-19 ανέστειλε το φιλόδοξο αυτό σχέδιο, χωρίς όμως να αναστείλει τις περαιτέρω προσπάθειές μας έκτοτε για μια πρώτη ειδική για το είδος μελέτη,[28] η οποία βρίσκεται τώρα στο στάδιο της τελικής τυπογραφικής διόρθωσης και θα συμπληρωθεί με την –πρώτη στην εκδοτική/μεταφραστική ιστορία τους στη νεότερη Ελλάδα και παγκοσμίως– συνολική έκδοση των αποσπασμάτων με κριτική αποκατάσταση και απόπειρα ανασύνθεσης του αρχικού κειμένου σε όσα σημεία αυτό είναι δυνατόν.

Επειδή ακριβώς το είδος παραμένει άγνωστο στο ευρύ κοινό, παρά τους «κραδασμούς» που έχουν επιφέρει στην επιστημονική κοινότητα οι διχογνωμίες σχετικά με τις περισσότερες

[26] Οι σημαντικότερες από αυτές είναι του J. Daléchamps (στη λατινική, 1657), του L. De Villebrune (στη γαλλική, 1789), του C. B. Gulick (στην αγγλική, 1927), του A. M. Desrousseaux (γαλλική, 1956 – ωστόσο πρόκειται για την επιτομή μόνο των δύο πρώτων βιβλίων του έργου), του S. D. Olson (αγγλική, 2006).

[27] Fr. 6 K – A.

[28] Σταμάτης (2024).

πτυχές του, θα αναφέρουμε εδώ με συντομία ότι πρόκειται για δράματα παρωδιακού χαρακτήρα που φαίνεται να πρωτοδημιουργήθηκαν στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία τον 4ο αι. π.Χ. ως επιβιώσεις της αρχέγονης δωρικής λαϊκής φάρσας. Ευρετής και αρχηγός της ιλαροτραγωδίας –*ὅ ἐστι φλυακογραφία*– θεωρείται ο Ρίνθων από τον Τάραντα, ενώ επιφανείς εκπρόσωποί της είναι ο Σκίρας, ο Βλαίσος ο Καπριάτης, ο Φόρμις ή Φόρμος, ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός, και ο Σώπατρος ο Πάφιος, ο οποίος εμφανίζεται ως κύριος εκπρόσωπος ενός διακριτού, λογιότερου κλάδου της φλυακογραφίας· της λογοτεχνικής, ήτοι επεξεργασμένης εκδοχής της, η οποία φαίνεται πως είχε περαιτέρω αναπτυχθεί στην Πτολεμαϊκή Αλεξάνδρεια.[29] Τα έργα του τελευταίου, πέρα από τη γελοιοποίηση ή την παρωδιακή απόδοση μυθικών ιστοριών, τραγικών προτύπων ή κυρίως κάποιας δημοφιλούς τραγωδίας –όπως συμβαίνει με την ορθόδοξη εκδοχή της Κάτω Ιταλίας, η οποία χρησιμοποιεί δωρική διάλεκτο και μετρική ποικιλία– γράφονται στην *κοινή*, τηρούν το ιαμβικό τρίμετρο, και περιλαμβάνουν φαιδρές σκηνές της καθημερινής ζωής, διασυρμό της τρέχουσας φιλοσοφίας, καθώς και τη διακωμώδηση ενός σταθερού ρεπερτορίου ιδιόρρυθμων τύπων του αστικού βίου σε ρεαλιστικά σκηνικά και καταστάσεις, προοικονομώντας την έλευση του *μίμου*.

Οι σωζόμενοι στίχοι επιφανειακά δίνουν την εντύπωση ότι αφορούν θεματολογικά σε ιδιότυπα εδέσματα (*μάζαι* –«μαστάρια ζυμαρένια»[30], «μήτρα γουρνοπούλας»[31] ή «μουρούνα ημίπαστη»)[32] και την παρασκευή τους, διασώζοντας, κατά τη γνώμη των περισσότερων σχολιαστών,[33] αποσπασματικές εικόνες από συμπόσια και ευωχίες της εποχής. Στα αποσπάσματα περιγράφονται συστηματικά τύποι άρτου[34] και οσπρίων,[35] μαγειρικά και συμποσιακά σκεύη (*ὀξίδα*,[36] *βαυκαλίδα*),[37] μια σειρά από εξεζητημένα μουσικά όργανα («πεταλίδες», *μόναυλος*, *νάβλας*, *πηκτίδα*),[38] τα οποία είναι σημειωτέον κακόηχα, επιδέξια συντεθειμένα σε έναν πρωτότυπο άτλαντα, μια γαστριμαργική γεωγραφία («Η Ερέτρια η λευκαλεύρωτη», οι «Λυδικές καρύκες»,[39] «η Σάμος η πλακωτή ονομασμένη»),[40] που τα συνάπτει με συγκεκριμένες περιοχές του τότε γνωστού κόσμου. Εντούτοις, υπάρχουν περισσότερες πτυχές που παραμένουν σκοτεινές πίσω από τα σωζόμενα σπαράγματα, στις οποίες οφείλεται και ο αινιγματικός χαρακτήρας των κειμένων. Η φλυακογραφία αποτελεί περιπαικτική ποίηση, η οποία στηρίζεται στο εκφραστικό μέσον της παρωδίας[41] και διέπεται από τα ελληνιστικά χαρακτηριστικά της αλληγορίας, του υπαινιγμού και της αμφισημίας του λόγου.

Στο πλαίσιο αυτό, η εξονυχιστική μελέτη των ολιγάριθμων και ετερόκλητων στίχων που διασώζονται, έδειξε σταθερή επανάληψη του μοτίβου της αντίθεσης ανάμεσα στο

---

[29] Διάκριση την οποία είχε επισημάνει πρώτος ο Pickard-Cambridge (1962²) 139.

[30] Βλ. Sopatri fr. 3 K – A.

[31] Frr. 8, 20 K – A.

[32] Fr. 11 K – A.

[33] Βλ. Nesselrath (2016) 30, 36, αλλά και την παλαιότερη βιβλιογραφία: Krte (1927) 1001 2.9· Fraser (1972) 620· Βοσκός (2008²) 180.

[34] Frr. 1, 3, 4, 9 K – A.

[35] Frr. 1, 13 K – A.

[36] Fr. 18 K – A.

[37] Frr. 24, 25 K – A.

[38] Frr. 7 *τελλίνης*, 2, 15, 12 K – A.

[39] Fr. 3 K – A.

[40] Fr. 4 K – A.

[41] Για τις διαφορές μεταξύ του εκφραστικού μέσου και του λογοτεχνικού είδους, βλ. Σταμάτης (2014) 51-55.

αξιόλογο και το ασήμαντο («*σαπρὸν σίλουρον ἀργυροῦς πίναξ ἔχων*»),[42] και ειδικότερα της φθοροποιού διάστασης του πολύτιμου που αναλώνεται σε κάτι ευτελές («*μύρον ἐπὶ τῇ φακῇ*»[43]). Πρόκειται δηλαδή για μια εκκεντρική γαστριμαργική γεωγραφία που περιλαμβάνει απωθητικές προτάσεις, ένα συμποσιακό μενού υπαινικτικών αναφορών στους «σπουδαίους» της εποχής, οι οποίοι στην πραγματικότητα είναι βυθισμένοι στον βόρβορο της διαφθοράς («μα πόσο η μήτρα η εκβολάδα, καλοβρασμένη κι ολόασπρη τσιτώνει το κορμί»[44]). Επειδή μάλιστα οι εν λόγω προσωπικότητες είναι οι ισχυροί του τόπου, πιθανότατα ανήκουν στον χώρο της πολιτικής ηγεσίας και ίσως κατέχουν τα ύπατα αξιώματα ευρισκόμενοι εντός του βασιλικού οίκου, η κριτική διατυπώνεται αλληγορικά, σαν ένα επικίνδυνο μα γοητευτικό παιχνίδι υπαινιγμών γραμμένων για τα μάτια μόνον εκείνων που κατέχουν τα κλειδιά για να τους ξεκλειδώσουν. Τοιουτοτρόπως, η έννοια του *αἰνίττεσθαι*, των υπαινικτικών λόγων, του αινίγματος, αναγορεύεται σε έναν μυστικό κώδικα αντίστασης των διανοουμένων της εποχής στην προϊούσα διαφθορά της εξουσίας και της κοινωνίας. Ξεχωριστή σημασία στην επικίνδυνη αυτή λογοτεχνική σχοινοβασία διαδραματίζουν οι παροιμίες της απαξίωσης και της μετάνοιας, που χρησιμοποιώντας την *ἐπίκρυψιν* και τον υπαινιγμό παραπέμπουν στα δημόσια πρόσωπα της Αλεξανδρείας και της διεθνούς πολιτικής της εποχής («ροδόνερο πάν' στη φακή»,[45] «άντε και στους οκτώ»[46]). Άλλωστε κατά το *Etymologicum Magnum*, «*παροιμία ἐστὶ λόγος ὠφέλιμος μετ' ἐπικρύψεως μετρίας, αὐτόθεν ἔχων τὸ χρήσιμον καὶ πολλὴν τὴν ἐν τῷ βάθει διάνοιαν*».[47]

Από τις σημαντικότερες διαστάσεις των φλυάκων, οι οποίες εντοπίζονται μέσα από ενδελεχή μελέτη και στατιστική ανάλυση των πενιχρών αποσπασμάτων της φλυακογραφίας των δυτικών δωρικών αποικιών, εξίσου όμως και στην περισσότερο «λόγια» εκδοχή της στην Αλεξάνδρεια και την ανατολική Μεσόγειο γενικότερα, είναι ο ερωτικός υπαινιγμός και η τολμηρή αλληγορία. Κατά εντυπωσιακή σύμπτωση, οι περισσότερες από τις σωζόμενες λέξεις των έργων αποτελούν συγκεκαλυμμένες νύξεις σε ερωτογόνες ζώνες του ανθρώπινου σώματος – όργανα και περιοχές που σχετίζονται άμεσα με την αναπαραγωγική αλλά και την πυγική μαγεία.[48] Οι νύξεις αυτές δεν αξιοποιούν πασίγνωστες αμφισημίες, αλλά επινοούν πρωτότυπες συνάψεις, π.χ. αναφέρεται ιατρική συνταγή που μετρά σε *ἡμίνας* (μεταφορική χρήση για το γυναικείο μόριο),[49]και άλλες αλληγορίες, όπως *κάρκαρα*, *σαπύλλειν* («*σαίνειν*»).[50] Χρησιμοποιώντας τον ευφημισμό, ενώ φαινομενικώς αποτελούν αθώες περιγραφές γαστριμαργικών απολαύσεων, μαγειρικών επιτευγμάτων ή προτάσεων σερβιρίσματος και αισθητικής του τραπεζιού του συμποσίου, στην πραγματικότητα συνιστούν αλληγορικές μεταφορές για την ερωτική πράξη,

[42] Fr. 14 K – A.
[43] Fr. 13 K – A.
[44] Fr. 8 K – A.
[45] Fr. 13 K – A.
[46] Fr. 19 K – A.
[47] Gaisford (1994²) σ.λ.
[48] *Φόρμος* – «καλαθάκι», το ίδιο το όνομα του ποιητή, που αποτελεί μεταφορική υποδήλωση του αιδοίου· *ὀλβάχ<ν>ιον* (inc. fr. 13 του Δεινολόχου)· *σάλος*, (Δωρ. τύπος του *θάλος* ήτοι «σάκος» ή *ὕσσακος*, στο fr. 19 του Ρίνθωνος – ευφημισμός για το αιδοίο)· *πανίαν* (ευφημισμός για το ανδρικό μόριο στο fr. 1 του Βλαίσου, ενώ *Πύλαι* για το γυναικείο στον Σώπατρο, frr. 15-16 K - A).
[49] Ψευδεπιχάρμεια fr. 289 K – A.
[50] Ρίνθωνος fr. 17, 21 K – A.

σκηνές ακραίας τρυφηλότητας και χυδαίου ερωτισμού.[51] Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι η εν λόγω παρ' υπόνοιαν αισχρολογία, προς την οποία ρέπουν κυρίως όσοι χρησιμοποιούν με επάρκεια τη γλώσσα, αποτελεί ακριβώς το διαφοροποιητικό στοιχείο της φλυακογραφίας από τις λοιπές κωμικές μορφές και επιτυγχάνεται με την παραβολική αξιοποίηση φαγητών, αρτοπαρασκευασμάτων, σκευών και μαγειρικών τεχνικών για τη διατύπωση ερωτικών υπαινιγμών που βασίζονται στην τολμηρή αλληγορία («όσοι τα δοκιμάσαν ξέρουν» – «*οἱ πειραθέντες ἴσασι*»).[52] Συγκεκριμένα, στα πενιχρά αποσπάσματα ενεργοποιούνται συχνά μεταφορικές χρήσεις ονομάτων εργαλείων, φαγητών και σκευών για να υπαινιχθούν τα γεννητικά όργανα και ειδικότερα το γυναικείο μόριο. Για τούτο επιλέγονται εκείνα που το σχήμα τους θυμίζει δοχείο, καλάθι, κύπελλο, αγγείο ή φούρνο, ενώ αντίστοιχα για το ανδρικό στελέχη φυτών, ναυτικά εργαλεία ή όπλα, συχνότερα όμως εδέσματα ή αρτοσκευάσματα με επίμηκες σχήμα, όπως μεγάλα ψάρια και πίτες.

Η αναφορά στα παρακμιακά πρότυπα με περιπαικτική διάθεση και δηκτικό σχολιασμό που βασίζεται στην αλληγορία, τον υπαινιγμό και ιδίως την αμφισημία του λόγου, είτε σχετίζεται με τολμηρούς υπαινιγμούς για την πορεία των πολιτικών εξελίξεων, είτε συνιστά συγκεκαλυμμένες ανησυχητικές επισημάνσεις παρατηρητών για την έκπτωση των αξιών, δεν αφήνει στο απυρόβλητο τους ανθρώπους του κύκλου των φλυακογράφων. Παρατηρείται έντονος χλευασμός των λογίων και παρωδία των φιλοσοφικών δογμάτων της εποχής,[53] με την αξιοποίηση κυρίως του αγαπημένου μοτίβου του «σπουδαίου που εκφυλίζεται μέσα στη σήψη». Φυσικά το σκώμμα και η γελοιοποίηση των διανοουμένων απαντά ήδη από την Αρχαία κωμωδία στις *Νεφέλες*[54] και κορυφώνεται στη Νέα. Η διαφορά εδώ από τις προηγούμενες εκδοχές είναι αυτή η αλληγορική και παρ' υπόνοιαν κριτική, που καθίσταται «δυσανάγνωστη» για τους αμύητους –στοιχείο που συνιστά τη γοητεία της για όσους μοιράζονται τον κοινό αυτόν κώδικα– καθώς και η σύνδεσή τους με συνήθειες βάρβαρων λαών (όπως οι Σκύθες και οι Γαλάτες[55]) στους οποίους γίνεται επιτιμητική αναφορά από τους φλυακογράφους προδίδοντας μιαν υποφώσκουσα ελιτίστικη στάση.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Με την παρωδία των φιλοσοφικών δογμάτων των Στωικών φαίνεται να ασχολείται το μεγαλύτερο απόσπασμα της φλυακογραφίας, το απόσπασμα 12 στίχων από τους *Γαλάτας* του Παφίου Σωπάτρου. Οι Porson, Musurus, Jacobs, Kaibel, Nauck φαίνεται να συμπλήρωσαν το κείμενο της χειρόγραφης παράδοσης αρκούντως ικανοποιητικά. Τα ερμηνευτικά προβλήματα, όμως, είναι

[51] Στο fr. 3 του Ρίνθωνος αναφέρεται ότι στο *ὑστιακὸν* βυθίζεται ο *ἐλατήρ*, ενώ στο inc. fr. 13 του ιδίου «κι ούτε μια σκύλα» (συνυποδήλωση για το αιδοίο, συνάμα όμως και για την ακόλαστη γυναίκα). Στο fr. 1 ο Σκίρας λέει *νέμειν βοτά* (εννοώντας «*γαμεῖν*»), ενώ αμέσως μετά αναφέρει *νεμόμενος καπρώζεται* υπαινισσόμενος έκφυλη συνουσία με εξημμένα γύναια, παρωδώντας τον μύθο του Μελεάγρου και της νομής του Καλυδώνιου κάπρου. Στον Βλαίσο βρίσκουμε τον τίτλο *μεσοτρίβας* (όπου *μέσα τα μέζεα*), ενώ στον Σώπατρο «τέτοια ασημένια φιάλη που κάποτε ο Θίβρων είχε, αυτός που του Ταντάλου τα τάλαντα έχασε ο άντρας» (fr. 18), και αλλού «της Αίτνας τον φρουρό ατενίζοντας», «γλυκό νάμα του μελιού θα το καταρουφήξουν όσοι απ' της κραιπάλης κατέχονται τη δίψα» (frr. 24, 25).

[52] Fr. 22 K. – A. (Αθήν. *Δειπν.* 119 a).

[53] Βλ. Βοσκός (2008²) 185-188, πρβλ. Nesselrath (2016) 30-32.

[54] Βλ. ιδιαιτέρως στ. 94-110 καθώς και όλες τις αναφορές στους μαθητές του Σωκράτη.

[55] Βλ. fr. 11, 6 K. – A.

πολλά, όπως παρατηρεί ο Βοσκός.[56] Με στόχο να γίνει αντιληπτή η συμβολή της προσέγγισής μας στην ερμηνεία των αποσπασμάτων παρουσιάζουμε εδώ τις πιο πρόσφατες μεταφράσεις του αποσπάσματος, ενώ ακολουθεί η ανεπτυγμένη ανασύνθεσή του έργου στο πλαίσιο του σεμιναρίου μας, όπου αξιοποιούνται οι ανωτέρω κριτικές παρατηρήσεις στα αποσπάσματα των φλυάκων.

Fr. 6 (Athen. IV 160 e-f, S.D. Olson)	F 6 (Α. Βοσκός, *ΑΚυΓ*1$^{β'}$ 2008, 317)
I, on the other hand, to quote Sopater of Paphos' Celts, whose custom is, whenever they enjoy some success in their wars, to sacrifice their prisoners to the gods. In imitation of the Celts, I, for my part vowed to immolate for the gods three fake philosophers. I've certainly heard the group of you earnestly opting to philosophize, philologize, and practice endurance; so I'm going to test the health of your doctrines [corrupt] by smoking. Then, while you're roasting, if I see that one of you drew his leg back, he' ll be sold to a Zenonian master for export, since he's ignorant of true thought.	Εγώ όμως κατά τους *Γαλάτες* του Σωπάτρου από την Πάφο (θα πω): Που συνήθειά τους έχουν, όταν κάποια νίκη 1 στους πολέμους κατακτήσουν, στους θεούς να θυσιάζουν τους αιχμαλώτους. Τους Γαλάτες ακολουθώντας και εγώ να κατακαύσω στους θεούς ευχήθηκα απ' τους παραγεγραμμένους διαλεκτικούς μας τρεις. 5 Έχοντας ακούσει, έτσι, πως εσείς να φιλοσοφείτε και να φιλολογείτε επιλέγετε και γενναία να υπομένετε, τις πεποιθήσεις τις δικές σας θα ελέγξω, φωτιά βάζοντας πρώτα. Κι έπειτα σαν ψήνεστε, αν κάποιο σας τα σκέλη να μαζεύει πιάσω, 10 σ' ένα Ζηνωνικό αφέντη σκλάβο θα τον δώσω για εξαγωγή, τη φρόνηση αγνοώντας.

Η ανεπτυγμένη ανασύνθεση του έργου στο πλαίσιο του Πανεπιστημιακού σεμιναρίου έχει ως εξής:

Στην Αγορά της Αλεξάνδρειας

Δεν αντέχω άλλο! ...
Κι εγώ αφεντικό.
Τί εννοείς; ...
Το κενόν του σύμπαντός μου... Την πείνα μου.
Ε αμάν, βρε Πυρρία. Υπάρχουν κι άλλα πράγματα στον κόσμο πέρα απ' τη στομάχα. Αυτό λέω κι εγω. Α! κατάλαβα, λες για το πρόσωπο... Εμ, τέτοια τσαχπίνα και νταρντάνα πού 'ναι το Αβρότονον, όλοι θα θέλουν να την κουτουπώσουν.
Α, σταμάτα πιά. Δε σου επιτρέπω να μιλάς έτσι για το κορίτσι μου.
Θα 'θελες να 'ναι δική σου... Αλλά αν δεν είναι αυτό (μ' αυτήν), τότε με ποιον τα 'χεις;
Ε, με αυτόν τον χέστη... τον διευθυντή.
Μιλάς έτσι για τον Διδάσκαλο...
Σιγά τη μορφή. Είναι τάχα μου σοφός και παρα-μορφωμένος. Γι' αυτό μας τον 'φορέσανε' προϊστάμενο στη βιβλιοθήκη. Ήταν που ήταν, τώρα μπήκε σαν το μηλόξιδο

[56] Βοσκός (2008^{2}) 317.

πάνω στη φακή. Όντως έπεσε πάνω της και της πέταξε τα μάτια...
Καλά, αλλά πες του μην το παρακάνει, γιατί το ξίδι πάνω στη φακή ξέρεις πού σε πάει... Βάστα καρδιά μου... Τέτλαθι κραδίη πού 'λεγε κι ο Όμηρος.
Γνωρίζει, λέει, τα δόγματα τα στωικά σαν τους πλακούντες μες το πιάτο. Τι αταραξίες... τι απάθειες... Όλο γι' αυτά μιλάει μ' εκείνο το ύφος του το ξινισμένο, κοιτώντας μας μ' απαξίωση σαν σκόρους στους παπύρους.
Θα 'ναι σπουδαίος. Δεν ήρθε κατά τύχη απ' την Κύπρο με τον κολαούζο του. Κολλητάρι του Ζήνωνα λέει... εκ των όπισθεν... Τέρας ψυχραιμίας! Αφού κι εγώ Στωικός ήθελα να 'μαι!
Τι να σου πω... τους ξέρω κάτι τέτοιους... απαθείς. Να, τις προάλλες στου Μάγνου το συμπόσιο, όταν γλίστρησε εκείνος ο δίσκος με την τεράστια μουρούνα απ' τα χέρια του μικρού δούλου, με το σαματά που έγινε ο μίστερ-ατάραχος πετάχτηκε ως το ταβάνι απ' την τρομάρα.
Τον είδα κι εγώ αφεντικό. Μόνο που δεν προσγειώθηκε στο μπούστο της χορεύτριας... να γίνει «μαγιοναίζ».
Καλά, εσένα ο νους σου στα 'ψωμάκια' αυτηνής απ' την Ερέτρια. Στον φούρνο της έχει ψήσει φρατζόλια... Αταβυρίτικα, που γεμίζουνε το στόμα.
Μπα, στην άλλη απ' τη Σάμο με τις ονομαστές τις... πίτες.
Τώρα μάλιστα πού 'μαστε εν μέσω των ιχθύων...
Α, να πάρουμε και ρέγγες.
Των ουράνιων εννοώ. Τέλος πάντων. Δεν τους αντέχω όλους αυτούς, που σου πουλάνε αρχές για τη δική σου τη ζωή κι εκείνοι δεν τηρούνε μία. Όπου αδερφή τον αδερφό... τα 'δαμε στις πομπές τους – κυριολεκτικά και μεταφορικά.
Πρόσεχε αυτόν τον Γαλάτη απ' το σκλαβοπάζαρο...
Αυτό είναι!
Πού 'ν' το; εμένα μου 'πεσε.
Τους Γαλάτες θα μιμηθώ κι εγώ...
Δεν σε πιάνω... ξέρεις κι από μίμο;
...πού 'χουνε για συνήθεια στους πολέμους όποτε πάρουν κάποιο προβάδισμα, στους θεούς τους τους αιχμαλώτους να θυσιάζουνε...
Τι βάζεις με το νου σου;
Των Γαλατών το παράδειγμα θ' ακολουθήσω κι εγώ, ευχή και κατάρα ρίχνοντας, στο αείζωο πυρ των θεών να κατακάψω τρεις από τους διαλεκτικούς τους γιαλαντζί.
Πάλι φαΐ μου θύμισες...
Μα έτσι όπως σας ακούω δήθεν να φιλοσοφείτε, πιότερο όμως να μπουρδολογείτε, κομπάζοντας πώς να υπομένετε γενναία επιλέγετε, το αποφάσισα: τα πιστεύω σας θα δοκιμάσω, πρώτα κάνοντάς σας καπνιστούς.
Μην πέσει βαρύ το καπνιστό...
Άστα αυτά... Κι ύστερα, σαν πάρετε να ψήνεστε, αν πιάσω κάποιον από σας το πόδι να τινάξει...
Ωιμέ!
Σκλάβο θα τον πουλήσω εγώ σ' άλλα παζάρια ξένα και μάλιστα σε αφέντη Στωικό διά να μάθει γνώση.

ΕΠΙΜΥΘΙΟ

Έπειτα από ένα παρόμοιο εγχείρημα ακολουθεί μοιραία η ώρα της αποτίμησης. Φυσικά σε αυτή την περίπτωση ο λόγος ανήκει στην επιστημονική κοινότητα, στο κοινό, τον αναγνώστη. Ωστόσο, ολοκληρώνουμε αυτή την παρουσίαση με μια σύντομη αυτοκριτική ή, ακριβέστερα, κάποιες σκέψεις εκ των υστέρων, σαν επιμύθιο, μετά την όποια διαδικασία ενδοσκόπησης ακολούθησε το ως άνω επιστημονικό εγχείρημα. Καταβάλαμε μεγάλη προσπάθεια να αναδείξουμε τα παρακμιακά πρότυπα που καταγγέλλονται διακωμωδούμενα υπαινικτικά, με αμφίσημο λόγο και αλληγορία, επιπλέον, όμως, με δηκτική χλεύη αλλά και μιαν επιστημοσύνη που παραπέμπει σε βαθιές γεωγραφικές και φιλοσοφικές γνώσεις της εποχής. Φροντίσαμε να επισημάνουμε τις αγανακτισμένες νύξεις για σήψη και διαφθορά των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων και ιδίως της ελίτ των διανοουμένων, που πηγάζει ήδη από το αιμομικτικό βασιλικό παλάτι της Αρσινόης. Τέλος, διανθίσαμε το κείμενο με έναν συνήθη κωμικό διάλογο, γεμάτο ακραίους ερωτικούς υπαινιγμούς και τολμηρές αλληγορίες εδεσμάτων, που παραπέμπουν σε ερωτικές στάσεις και σύμβολα, αξιοποιώντας στο έπακρον την παρ' υπόνοιαν αισχρολογία, πλασμένη μόνον για τ' αφτιά των μυημένων σε αυτό το γοητευτικό και συνάμα επικίνδυνο παιχνίδι. Ακριβώς αυτή η ασφυκτική αλληλουχία υπαινικτικών μοτίβων σχεδόν σε κάθε στίχο του αναπλασμένου έργου, που αποσκοπούσε κυρίως στην ανάδειξη του εν λόγω διαφοροποιητικού δραματολογικού χαρακτηριστικού, αποτελεί και την κύρια λαβή της αυτοκριτικής μας.

Σε ό,τι αφορά τη μετάφραση και την ανάπτυξη του συμπληρωματικού κειμένου είχαμε ως οδηγό τις κρίσεις του Δ. Καταρτζή για το τι είναι καλή μετάφραση, όταν είδε τον Γαζή να μεταφράζει το *De Senectute* (*Περί γήρως*) του Κικέρωνα «και να 'ναι ομορφότερο το ελληνικό, όχι να ξεπέφτη. ... να είν' η μετάφρασή του καλοτάτη».[57] Με δυο λόγια, η μετάφραση να διακρίνεται από χάρη και ωραιότητα. Σε ό,τι αφορά το μέτρο, λάβαμε υπ' όψη την παρατήρηση του Αθ. Χριστόπουλου ότι «τοὺς παλαιούς μας [Ἕλληνας] μιμούμενος, μετάφρασα τὴν Α΄ *Ἰλιάδα* μὲ τοὺς ἀνομοιοκατάληκτους τροχαϊκοὺς τοῦ Αἰσχύλου στίχους».[58] Τέλος, σε ό,τι αφορά τη γλωσσική επιλογή «ἐμετάφρασα» κατά τον Βηλαρά, «στὴν καθομιλουμένη τοῦ καιροῦ μας καὶ ὄχι τῶν βιβλίων μας... Ἐφύλαξα τὸ νόημα καὶ τὸν σκοπὸ τοῦ συγγραφέα. Ἀλλ' ἐστιχούργησα τοῦ κεφαλιοῦ μου τὴν ὑπόθεσι».[59]

Με αυτές τις σκέψεις και έχοντας κατά νουν ότι κάθε μετάφραση έχει επικαιρικό χαρακτήρα και ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής της, ότι «ὁ χρόνος μεταβάλλει καθὼς τὰ νοήματα, τὰ ἤθη καὶ ἔθη, καὶ ἁπλῶς τὰ φρονήματα τῶν ἀνθρώπων. Παρόμοια καὶ τὰς γλώσσας, διὰ τῶν ὁποίων τὰ ἐκφράζουν»,[60] η κρίση απόκειται στον αναγνώστη, με βάση τι αντιπροσώπευαν για εκείνον οι φλύακες προηγουμένως και ποιαν εικόνα έχει σχηματίσει πλέον.

[57] Σημειώσεις του ιδίου για το τι είναι τελικά καλή μετάφραση, προλογίζοντας τη μετάφραση του οκτάτομου έργου του Réal de Courban, *La science du gouvernement*, βλ. Δημαράς (1970) 313.

[58] Βλ. Ραφτάνης (1880) 242.

[59] Βλ. Πολυλάς (1894) 161.

[60] Κοραής (1830) ζ.

Βιβλιογραφία

Αντωνίου, Δ. (1987-89), *Τα προγράμματα της μέσης εκπαίδευσης (1833-1929)*, τ. Α΄- Γ΄, Αθήνα.

Βαρμάζης, Ν. Δ. (1992), *Η αρχαία ελληνική γλώσσα και γραμματεία ως πρόβλημα της νεοελληνικής εκπαίδευσης*, Θεσσαλονίκη.

Βοσκός, Α. (επιμ.) (2008²), *Αρχαία Κυπριακή Γραμματεία* 1 [*Ποίηση: Επική, Λυρική, Δραματική*], Λευκωσία.

Βουρβέρης, Κ. (1967), *Εισαγωγή εις την αρχαιογνωσίαν και την κλασσικήν φιλολογίαν*, Αθήνα.

Δημαράς, Κ. Θ. (επιμ.) (1970), *Δ. Καταρτζής, Τα Ευρισκόμενα*, Αθήνα.

Fraser, P. M. (1972), *Ptolemaic Alexandria* I-III, Oxford.

Gaisford, Th. (ed.) (1962² [1848]) *Etymologicon Magnum*, Oxford, repr. Amsterdam.

Heydemann, H. (1886), «Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 1, 260-313

Jakobson, R. (1998), *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισαγωγή - μετάφραση Άρης Μπερλής, Αθήνα.

Kassel, R. & C. Austin (eds) (2001), *Poetae Comici Graeci*, I [Comoedia Dorica, Mimi, Phlyaces] Berlin, Boston, New York

Κεντρωτής, Γ. (16/2/2017), «Γιώργος Κεντρωτής, μεταφραστής. "Η μετάφραση είναι μια αλληλουχία ηθών"», *Παρατηρητής της Θράκης*, https://www.paratiritis-news.gr/koinonia/giorgos-kentrotis-metafrastis-i-metafrasi-einai-mia-allilouchia-ithon/]

Körte, A. (1927), art. «*Sopatros*» in *RE* III.1, col. 1001 2.9

Κομμητάς, Σ. (1828), *Παιδαγωγός ή Πρακτική Γραμματική*, Πέστη

Κούμας, Κ. (1833) *Γραμματική διά σχολεία*, Βιέννη.

Μαρωνίτης, Δ. (7/10/2012) «Ενδογλωσσική μετάφραση», *Το Βήμα*
[https://www.tovima.gr/2012/10/07/opinions/endoglwssiki-metafrasi/]

Μπερλής, Ά (10 /10/2006), «Και πάλι για τις μεταγλωττίσεις», ομιλία στο πλαίσιο εκδήλωσης με θέμα «Σολωμός, Παπαδιαμάντης, Ροΐδης: από τα ελληνικά στα ελληνικά. Συζήτηση για τις ενδογλωσσικές περιπέτειες των κειμένων». Ιστότ. *Νέο Πλανόδιον* [https://neoplanodion.gr/2023/01/27/berlis-apo-ta-ellinika-sta-ellinika/] και Ιστότοπος του κ. Κουτσουρέλη (Α΄ Δημοσίευση) [http://www.koutsourelis.gr/index1.php?subaction=showfull&id=1160579788&archive=&start_from=&ucat=13&do=erides]

Nesselrath, H.-G. (2016), «Sopater of Paphus and the Phlyax Plays», G. Colesanti, L. Lulli & R. Nicolai (eds), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*, Vol. 2 Case Studies, Berlin, Boston.

Pickard-Cambridge, A. W. (1962²), *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (ed. by T. B. L. Webster), Oxford.

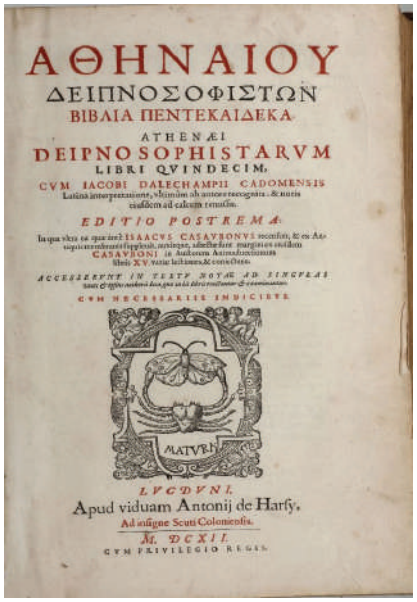
Πολυλάς, Ι. (1894), «Ανέκδοτα Έργα του Βηλαρά Β΄ (Πρόλογος εις την μετάφρασιν της *Βατραχομυομαχίας*)», *Εικονογραφημένη Εστία* 161.

Ραφτάνης, Η. Σ. (επιμ.), *Ποιήματα Αθανασίου Χρηστοπούλου* [sic], Εν Ζακύνθω.

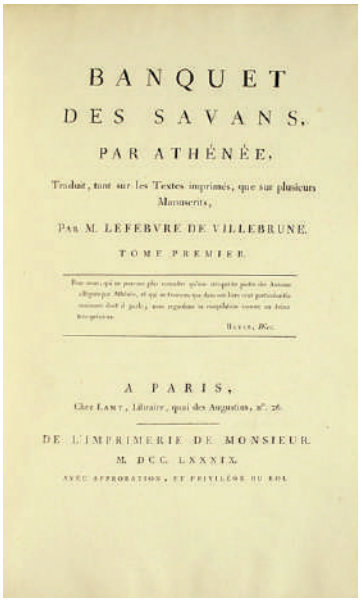
Σταμάτης, Δ. (2014*), Σωσίπατρος, ο ποιητής του «Καταψευδομένου». Έναυσμα για μιαν αρχική μελέτη του Φλύακα*, Αθήνα.

Σταμάτης, Δ. (2024), *ΦΛΥΑΚΕΣ. Ελάσσονες μορφές κωμῳδίας, από τις απαρχές έως τη Ρώμη*, Αθήνα, υπό δημοσίευση.

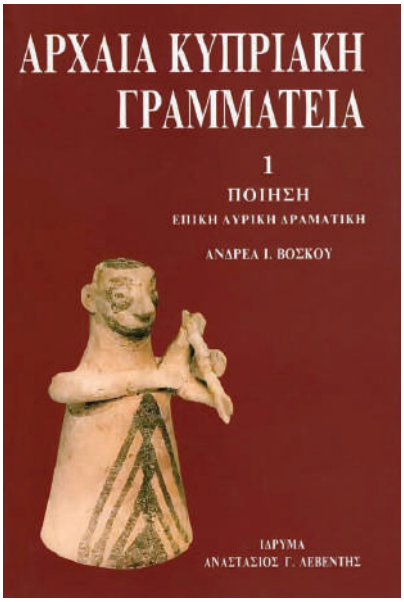
Φυντίκογλου, Β. (1999-2000), συμμετοχή στον Ηλεκτρονικό Κόμβο για την επιμόρφωση των διδασκόντων στην ελληνική γλώσσα: Δράση «Ενδογλωσσική Μετάφραση» (υπεύθ. Δ. Ν. Μαρωνίτης) του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας (Ιαν. 1999 – Δεκ. 2000).


ΑΘΗΝΑΙΟΥ
ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΩΝ
ΒΙΒΛΙΑ ΠΕΝΤΕΚΑΙΔΕΚΑ
ATHENÆI
DEIPNOSOPHISTARVM
LIBRI QVINDECIM.
CVM IACOBI DALECHAMPII CADOMENSIS
EDITIO POSTREMA
LVGDVNI,
Apud viduam Antonij de Harsy,
M. DCXII.

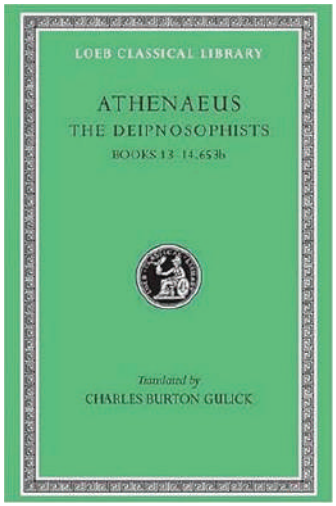
Το εξώφυλλο της έκδοσης του I. Casaubon (Λυών 1612), που περιλαμβάνει την πρώτη (λατινική) μετάφραση του συνόλου των *Δειπνοσοφιστών* από τον Jacques Daléchamps, βοτανολόγο και ιατρό.


BANQUET
DES SAVANS,
PAR ATHÉNÉE.
Traduit, tant sur les Textes imprimés, que sur plusieurs Manuscrits,
Par M. LEFEBVRE DE VILLEBRUNE.
TOME PREMIER.
A PARIS,
M. DCC. LXXXIX.

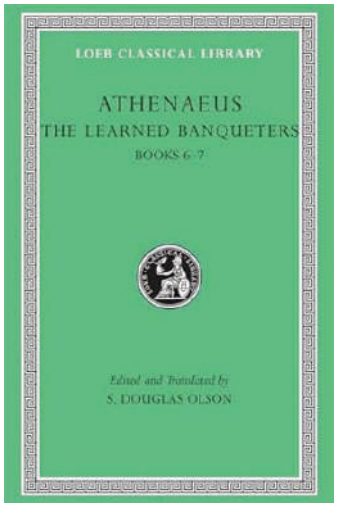
Το εξώφυλλο της γαλλικής μετάφρασης των *Δειπνοσοφιστών* του L. De Villebrune (Παρίσι 1789).



Το εξώφυλλο της ελληνικής σχολιασμένης έκδοσης με μετάφραση του Α.Ι. Βοσκού (2008[2]).



Το εξώφυλλο της μεταφρασμένης έκδοσης του C.B. Gulick (Cambridge Mass. – London 1927).



Το εξώφυλλο της μεταφρασμένης έκδοσης του S.D. Olson (Cambridge Mass. – London 2006).

Ενδεικτική αγγειογραφία με στοιχεία παρ' υπόνοιαν ερωτισμού (Ζωγράφος του Felton – [RVAp 7] München, AS NI 9914).

Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Γεράσιμου Α. Μαρκαντωνάτου: Μια υπό έκδοση μετάφραση

ΜΑΡΙΑ Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗ

Οι μεταφράσεις είναι σαν τις γυναίκες.
Όταν είναι ωραίες δεν είναι πιστές και
όταν είναι πιστές δεν είναι ωραίες.

Edmond Jaloux, 1878-1949,
Γάλλος συγγραφέας

I

Η ανά χείρας συμβολή έχει συντεθεί προκειμένου να παρουσιαστεί μία, ανέκδοτη ως τώρα, μετάφραση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, την οποία έχει εκπονήσει ο γνωστός φιλόλογος και συγγραφέας Γεράσιμος Α. Μαρκαντωνάτος. Πρόκειται για αξιόλογο διανοητή, του οποίου η προσφορά έγκειται κυρίως στη σύνθεση έγκριτων μεν, εκλαϊκευμένων δε κριτικών και ερμηνευτικών μεταφράσεων κλασικών έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, με στόχο τη διάδοσή τους στο κοινό. Πράγματι, οι μεταφράσεις του εν λόγω φιλολόγου διαβάστηκαν και αγαπήθηκαν από γενιές αναγνωστών, βοήθησαν μαθητές και φοιτητές που μελέτησαν το αρχαίο δράμα και έθρεψαν γενιές φιλολόγων που αποζητούσαν σοβαρές, πιστές, αλλά και εύληπτες μεταφράσεις σε σύγχρονο μεν, καθόλου απλουστευτικό δε νεοελληνικό λόγο.

Γεννημένος στην Κεφαλονιά το 1938, ο Γερ. Μαρκαντωνάτος σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και συνέχισε τις διδακτορικές σπουδές του ως υπότροφος του Ι.Κ.Υ. σε αγγλικό πανεπιστήμιο. Δίδαξε επί σειρά ετών στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, από όπου αφυπηρέτησε ως σχολικός σύμβουλος φιλολογίας. Δίδαξε, επίσης, στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Συνέγραψε περισσότερα από πενήντα βιβλία, τα οποία έχει εκδώσει ο εκδοτικός οίκος Gutenberg και δημοσίευσε πολυάριθμα άρθρα και μελετήματα αρχαίας και νέας ελληνικής φιλολογίας σε ελληνικά και ξένα περιοδικά. Από τα σημαντικότερα έργα του είναι η διατριβή του για την τραγική ειρωνεία, οι κριτικές και ερμηνευτικές εκδόσεις των σοφόκλειων τραγωδιών *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη* και *Φιλοκτήτης*, του ευριπίδειου δράματος *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, καθώς και του θουκυδίδειου *Περικλέους Επιτάφιος*. Είναι, επίσης, ο συγγραφέας του *Βασικού Λεξικού της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, του *Βασικού Λεξικού της Λατινικής Γλώσσας*, του *Βασικού Λεξικού Λογοτεχνικών Όρων* του *Λεξικού Αρχαίων, Βυζαντινών* και *Λόγιων Φράσεων της Νέας Ελληνικής*, τα οποία επανεκδόθηκαν πολλές φορές. Έχει συγγράψει, επίσης, σειρές σχολικών βοηθημάτων για την αρχαία ελληνική γλώσσα και τη διδασκαλία της για όλες τις τάξεις του Γυμνασίου και του Λυκείου. Η

ποιότητα, η επιστημονική εγκυρότητα και η αισθητική αρτιότητα των εκδόσεων των βιβλίων του συνέτειναν στην ανάδειξη του Γερ. Μαρκαντωνάτου στον πλέον γνωστό και σημαντικό συγγραφέα του είδους ανάμεσα στους Νεοέλληνες φιλολόγους.

Αναφορικά με την ποιότητα του μεταφραστικού του έργου, είναι διαπιστωμένο ότι ο προαναφερθείς φιλόλογος διαθέτει όλα τα απαραίτητα εφόδια τα οποία, σύμφωνα με τον Φάνη Κακριδή, θα έπρεπε να διέπουν έναν δεινό μεταφραστή: επαρκής γνώση της μεταφραζόμενης και της μεταφραστικής γλώσσας, στιβαρή γνώση του πνευματικού και ιστορικού περιβάλλοντος, καθώς και του θέματος του μεταφραζόμενου έργου, βαθιά πίστη στην αξία του συγγραφέα και θέληση να ωφελήσει το έθνος του.[1] Ιδεώδης στόχος του μεταφραστή, σύμφωνα με τον Κακριδή, είναι η πιστότητα της μετάφρασης, όχι με την έννοια της πρόσδεσης στην ακριβή συντακτική και γραμματική απόδοση των λέξεων, αλλά με την έννοια της συνεπούς και αξιόπιστης δημιουργίας ενός έργου ισοδύναμου και ισάξιου με το πρωτότυπο. Χρέος του μεταφραστή, συνεχίζει ο Κακριδής, είναι να κατανοήσει τη συμπληρωματική σχέση των όρων «ερμηνεία» και «μετάφραση» και να στοχεύσει στη δημιουργία μιας μετάφρασης που «να συνιστά την αμεσότερη ερμηνεία του έργου».[2]

Οι σύγχρονες θεωρίες της μετάφρασης, που κυριαρχούν στον δυτικό κόσμο, κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Οι Γραμμενίδης και Νενοπούλου θεωρούν τη μετάφραση ως γεγονός άρρηκτα συνδεδεμένο με τις επικοινωνιακές και πολιτισμικές παραμέτρους εκφοράς του λόγου, ενώ ταυτόχρονα η ενέργεια του *μεταφράζειν* προσλαμβάνεται ως η εκ νέου οικοδόμηση της σημασίας ενεργοποιημένων εκφωνημάτων.[3] Επομένως, η έννοια της μετάφρασης δεν περιορίζεται στη μεταφορά γλωσσικών στοιχείων, αλλά εμπεριέχει την εκφορά του νοήματος των γλωσσικών στοιχείων, που συνιστούν το πρωτότυπο μήνυμα-κείμενο, σε μια διαφορετική γλώσσα, στο πλαίσιο μιας νέας περίστασης επικοινωνίας και με διαφορετικό επικοινωνιακό στόχο.[4] Σύμφωνα με τον Benjamin,[5] άλλωστε, η μετάφραση ενός κειμένου συνιστά μια μορφή ανανέωσης και επαναδημιουργίας, διασφαλίζοντας την επιβίωση και τη μελλοντική ζωή του. Ο Chesterman,[6] μάλιστα, εισηγείται τη χρήση του όρου «προσαρμογή» για την περιγραφή μορφών πιο ελεύθερης μετάφρασης. Ως εκ τούτου, το μετάφρασμα δεν θεωρείται πλέον ως «καθρέπτης του πρωτοτύπου», αλλά θα πρέπει να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του χρήστη, στους στόχους της μετάφρασης, αλλά και στις συνθήκες χρήσης, στα πρότυπα και στους όρους που επιβάλλουν οι κειμενικές συμβάσεις.[7] Η ποιότητα της μετάφρασης καθορίζεται με κριτήριο την αποτελεσματικότητα της επικοινωνίας και όχι με κριτήριο την πιστότητα απόδοσης των γλωσσικών μέσων του πρωτοτύπου. Σύμφωνα με τον Gouadec,[8] το μεταφραστικό φαινόμενο μελετάται με αντικειμενικό και ολιστικό τρόπο, χωρίς να τίθενται περιορισμοί μεταξύ της σημασιολογικής, της γραμματικο-συντακτικής, της πραγματολογικής, της πολιτισμικής ή της κοινωνιολογικής του προσέγγισης.

Οι λειτουργικού τύπου προσεγγίσεις σχετικά με τη μετάφραση δεν επινοήθηκαν για πρώτη φορά τον εικοστό αιώνα. Στη διάρκεια των αιώνων αρκετοί μεταφραστές, κυρίως

[1] Κακριδής (2008) 5.
[2] Κακριδής (2008) 5.
[3] Grammenidis & Nenopoulou (2007) 298.
[4] Δημητρούλια & Κεντρωτής (2015) 17.
[5] Benjamin (1923) 199.
[6] Chestermann (2006) 9
[7] Δημητρούλια & Κεντρωτής (2015) 19.
[8] Gouadec (2002/2007) 22.

λογοτεχνικών ή βιβλικών κειμένων, παρατήρησαν ότι οι διαφορετικές καταστάσεις απαιτούν και διαφορετική επεξεργασία. Ο Κικέρωνας (106-43 π.Χ.) απέδωσε το κυριότερο δίλημμα που αφορά στην ενέργεια και στη διαδικασία της μετάφρασης, με τον ακόλουθο τρόπο: «Εάν μεταφράσω λέξη προς λέξη, το αποτέλεσμα θα ακούγεται παράξενο, ενώ αν, εξωθημένος από ανάγκη, τροποποιήσω οτιδήποτε στη σειρά ή στη διατύπωση, θα φαίνομαι να έχω απομακρυνθεί από τη λειτουργία του μεταφραστή (*De optimo genere oratorum* 14). Πολλοί μεταφραστές της *Βίβλου*, επίσης, αισθάνθηκαν ότι η πορεία της μετάφρασης πρέπει να αποτελεί τόσο μια πιστή αναπαραγωγή των τυπικών ιδιοτήτων του κειμένου-πηγή, όσο και μία προσαρμογή στο ακροατήριο-στόχος. Ο Ιερώνυμος (348-420) και ο Λούθηρος (1483-1546), για παράδειγμα, υποστήριζαν πως υπάρχουν χωρία στη *Βίβλο* όπου ο μεταφραστής πρέπει να αναπαραγάγει «ακόμη και τη σειρά των λέξεων» (Άγιος Ιερώνυμος, *Επιστολή στον Παμμάχιο*) ή να μεταφράσει «κατά λέξη» (Λούθηρος, *Εγκύκλιος Επιστολή περί μετάφρασης*, 1530). Είναι αξιοσημείωτο ότι οι ίδιοι μεταφραστές διατύπωσαν την άποψη ότι σε άλλα χωρία το πιο σημαντικό ήταν να «αποδοθεί το νόημα» (Άγιος Ιερώνυμος) ή να προσαρμοστεί το κείμενο στις προσδοκίες και στις ανάγκες των αποδεκτών του.[9]

Σε ανάλογο πλαίσιο, ο Eugene A. Nida (1964) κάνει διάκριση μεταξύ της «τυπικής» και της «δυναμικής ισοδυναμίας» στη μετάφραση: η «τυπική ισοδυναμία» αναφέρεται σε μία πιστή αναπαραγωγή μορφικών στοιχείων του κειμένου-πηγή, ενώ η «δυναμική ισοδυναμία» σημαίνει ισοδυναμία ως προς τις «εξωγλωσσικές επικοινωνιακές επιπτώσεις»[10]. Σύμφωνα με τον Nida, «μία μετάφραση δυναμικής ισοδυναμίας στοχεύει στην απόλυτη φυσικότητα της έκφρασης και προσπαθεί να συνδέσει τον αποδέκτη με τρόπους συμπεριφοράς που να είναι αναγνωρίσιμοι στο δικό του πολιτισμικό πλαίσιο· δεν επιμένει στην κατανόηση, από πλευράς του, των πολιτισμικών μοτίβων της γλώσσας-πηγή ως προϋπόθεση για την πρόσληψη του μηνύματος».[11] Είναι αξιοσημείωτο ότι, την ίδια χρονική περίοδο περίπου, η δομική γλωσσολογία καλλιεργούσε την ψευδαίσθηση ότι η γλώσσα αποτελούσε ένα αντικείμενο αυστηρά επιστημονικής έρευνας, ισότιμο με οποιοδήποτε αντικείμενο των φυσικών επιστημών.[12] Σύμφωνα με τον Catford, η μετάφραση μπορεί να οριστεί ως αντικατάσταση του κειμενικού υλικού μιας γλώσσας (γλώσσα-πηγή) από ισοδύναμο υλικό μιας άλλης (γλώσσα-στόχος).[13] Οι γλωσσολογικές προσεγγίσεις θεωρούσαν τη μετάφραση ως μία διεργασία εναλλαγής κώδικα. Στις αρχές του 1970, η εστίαση μετατοπίστηκε από τη λέξη ή τη φράση στο κείμενο ως μονάδα μετάφρασης, χωρίς αυτό να αποτελέσει ρήξη στον βασικό γλωσσολογικό προσανατολισμό. Οι γλωσσολογικές προσεγγίσεις που βασίζονταν στην ισοδυναμία επικεντρώνονταν στο κείμενο-πηγή, τα χαρακτηριστικά του οποίου έπρεπε να διατηρηθούν στο κείμενο-στόχος. Σύμφωνα με τον Wils, «η μετάφραση οδηγεί από ένα κείμενο στη γλώσσα-πηγή σε ένα κείμενο στη γλώσσα-στόχος, το οποίο είναι όσο το δυνατόν πλησιέστερα ισοδύναμο και προϋποθέτει την κατανόηση του περιεχομένου και του ύφους του πρωτοτύπου».[14]

Το έργο του μεταφραστή συνίσταται στην ανακάλυψη της πρόθεσης που θα ανακαλέσει μέσα στη γλώσσα της μετάφρασης την ηχώ του πρωτοτύπου.[15] Η πιστότητα στη λέξη του

[9] Gouadec (2002/2007) 22.
[10] Nida (1964) 159.
[11] Nida (1964) 454.
[12] Nida (1964) 454.
[13] Catford (1965) 20.
[14] Wilss (1982) 70.
[15] Wilss (1982) 70.

πρωτοτύπου και η ελευθερία της νοηματικής ανάπλασης είναι οι παραδοσιακές έννοιες σε κάθε συζήτηση σχετικά με τη μετάφραση.[16] Είναι αδιαμφισβήτητο ότι η κατά λέξη απόδοση της σύνταξης των προτάσεων διαστρέφει ολοκληρωτικά τη θεωρία της αναπαραγωγής του νοήματος και απειλεί να το καταστήσει ακατανόητο. Φαίνεται ότι η πιστότητα στην απόδοση της μορφής δυσχεραίνει τη νοηματική απόδοση. Παρατηρείται, μάλιστα, ότι, όσο μικρότερη αξία διαθέτει το πρωτότυπο, τόσο λιγότερο αποτελεί γόνιμο πεδίο για μετάφραση. Όσο υψηλότερο είναι το επίπεδο ενός έργου, τόσο περισσότερο αυτό παραμένει μεταφράσιμο, ακόμη και αν το νόημά του θίγεται μόνο ανεπαίσθητα.

II

Με τη μετάφραση του *Προμηθέα Δεσμώτη* ο Γερ. Μαρκαντωνάτος κατορθώνει να παραγάγει ακόμη ένα μεταφραστικό πόνημα, που πολύ απέχει από το να αναδεικνύει ένα είδος νόθας και κατασκευασμένης γλώσσας, η οποία με δουλική πιστότητα παρακολουθεί το πρωτότυπο κείμενο – τακτική που υπηρετείται συνήθως από τις λεγόμενες «σχολικές» μεταφράσεις. Παρ' όλο που η μετάφραση του *Προμηθέα Δεσμώτη* από τον εν λόγω συγγραφέα και μεταφραστή δεν εγκλωβίζεται στη μηχανική μεταφορά του αρχαιοελληνικού στον νέο ελληνικό λόγο, ο Γερ. Μαρκαντωνάτος εκφέρει έναν μεταφραστικό λόγο που διέπεται από πιστότητα, με την έννοια ότι δεν προδίδει ούτε το «σώμα» αλλά ούτε και την «ψυχή» του κειμένου, ώστε το παραγόμενο αποτέλεσμα να συνάδει πλήρως με τα γεγραμμένα από τον Κακριδή, ο οποίος διατείνεται τα εξής: «Χρέος του μεταφραστή είναι να εξαφανιστεί πίσω από τον συγγραφέα και να αποδώσει στη γλώσσα του το προσωπικό του ύφος, αυτή τη μόλις ισορροπημένη συζυγία του παραδεδομένου με το νέο, που σε κάθε ποιητή παίρνει ξεχωριστή αναγκαστικά μορφή»[17]

Στις σελίδες που ακολουθούν, θα επιχειρήσουμε να υποστηρίξουμε ότι η υπό εξέταση μετάφραση αποτελεί το απαύγασμα της ισορροπίας και του μέτρου, καθώς δύναται να τοποθετηθεί ανάμεσα στις φιλολογικές, στις ποιητικές και στις θεατρικές μεταφράσεις ως το κατ' εξοχήν μεταφραστικό πόνημα που αποδίδει αφ' ενός τον ποιητικό ειρμό του κειμένου σεβόμενο τις γλωσσικές απαιτήσεις του ποιητικού αρχαιοελληνικού λόγου, χωρίς να υστερεί αφ' ετέρου σε θεατρικότητα, σε γλωσσική πιστότητα ή σε ερμηνευτική αξιοπιστία. Εντυπωσιακή είναι η απλότητα και η φυσικότητα του ανεπιτήδευτου ρέοντος λόγου, που λειτουργεί ως φυσικός οργανισμός, μέσω του οποίου η ψυχή του αρχαιοελληνικού κειμένου μεταγγίζεται στον σύγχρονο αναγνώστη. Φαίνεται ότι η προσωπικότητα του μεταφραστή, σμιλευμένη με τις αρχές του σεβασμού στην ισορροπία και στο αρχαιοελληνικό μέτρο, όχι μόνο δεν αποτελεί εμπόδιο στην απόδοση του αισχύλειου ποιητικού λόγου, αλλά μάλλον προσφέρεται για την αποτύπωση του πνεύματος του αρχαίου ποιητή σε νεοελληνικό λόγο.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα εκφοράς απλού, σαφούς και συμπυκνωμένου νεοελληνικού λόγου αποτελούν οι ακόλουθοι στίχοι από τη μετάφραση του Γερ. Μαρκαντωνάτου:

> Τέτοια δεσμά ο καινούριος αφέντης των θεών μηχανεύτηκε
> ανάρμοστα για μένα. (στ. 97-98)

[16] Wilss (1982) 70.

[17] Κακριδής (2008) 5.

Οι ίδιοι στίχοι από τη μετάφραση του Γρυπάρη ακούγονται πιο εξεζητημένοι στα αυτιά του σύγχρονου θεατή-αναγνώστη, που δεν είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένος με αυτού του είδους το λαϊκότροπο ποιητικό γλωσσικό ύφος.

> Γιατί τέτοιο ο καινούριος ο άρχοντας
> των θεών για τα μένα σοφίστηκεν
> ατιμότατο δέσιμο.

Η απουσία λογοτεχνισμών, που θα έκαναν το μετάφρασμα να ξεχωρίζει όσον αφορά τη γλωσσική υφή και την ποιητικότητα, καθιστούν τη μετάφραση του Γερ. Μαρκαντωνάτου σαφή, εύληπτη και κατανοητή από το ευρύ κοινό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απόδοση των στίχων 120-125.

> Με βλέπετε τον άμοιρο θεό δεσμώτη,
> του Δία τον εχθρό το μισημένο
> απ' όλους τους θεούς
> που συχνάζουν στην αυλή του,
> για τη μεγάλη μου αγάπη στους θνητούς
> Αχ, αχ....

Η αξιολογότατη μετάφραση του Γρυπάρη παρουσιάζει δυσχέρειες στην κατανόηση του νοήματος από τον σύγχρονο, αμύητο σε λόγιες μορφές γλώσσας, θεατή-αναγνώστη:

> Με βλέπετε, τον άμοιρο θεό δεσμώτη,
> Τον εχθρό του Διός, που στην έχθρητα
> και των άλλων θεών όλων έπεσα,
> στην αυλή του Διός, όσοι μπαίνουνε
> Απ' αγάπη πολλή των ανθρώπων
> Οϊμένανε, οϊμέ!

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαπίστωση ότι η έλλειψη επιτήδευσης στον λόγο παρέχει στον μεταφραστή τη δυνατότητα να αναδείξει τα σημεία του κειμένου που περιέχουν βαρύτερο ή σημαντικότερο νόημα. Η πρόταξη της κρίσιμης λέξης, που κατ' εξοχήν είναι νοηματικά και σημασιολογικά φορτισμένη, στην αρχή του στίχου, η επαναφορά της σε σημεία-κλειδιά του κειμένου-μεταφράσματος σε συνδυασμό με τη γλωσσική λιτότητα που διέπει τα λοιπά φραστικά μέσα της περιόδου, αποτελούν τεχνικές που καθιστούν την εν λόγω μετάφραση πρόσφορη για βιωματική ανάγνωση, ώστε να εγείρεται το ενδιαφέρον και να προκαλείται η άμεση συναισθηματική ανταπόκριση του αναγνώστη ή θεατή. Για του λόγου το αληθές παραθέτουμε κάποια παραδείγματα ανάδειξης του νοήματος στη εν λόγω μετάφραση, τα οποία φωτίζονται εντονότερα αν παραβληθούν με την έγκριτη μεν, λογοτεχνικότερη δε απόδοση των αντίστοιχων χωρίων της μετάφρασης του Γρυπάρη. Στους στίχους 99-100 της μετάφρασης του Γερ. Μαρκαντωνάτου, για παράδειγμα, η πρόταξη του σχετλιαστικού επιφωνήματος και η χρήση συμπυκνωμένου λόγου ενισχύουν την αμεσότητα και την παραστατικότητα της μετάφρασης:

> Αχ, αχ, για τα παρόντα και τα μέλλοντα
> δεινά στενάζω.

Συνθετότερο παρουσιάζεται το μεταφρασμένο κείμενο του Γρυπάρη για τους προαναφερθέντες στίχους:

> Τωρινές συμφορές τρισαλίμονο,
> κι όσες άλλες, στενάζω, μου μέλλονται.

Ομοίως, η πρόταξη της λέξης «προνόμια» στον στίχο 229 και η εμφαντική τοποθέτηση του αντικειμένου πριν από το ρήμα από το οποίο εξαρτάται στους στίχους 229-230 («προνόμια ... να μοιράζει /...αξιώματα τους δώριζε») υπογραμμίζει την άδικη στάση του Δία, ο οποίος, από τη μία πλευρά δώρισε στους ανθρώπους κάθε είδους προνόμια και χαρίσματα, από την άλλη όμως πλευρά άφησε τον δύσμοιρο άνθρωπο απροστάτευτο και αβοήθητο. Προς επίρρωση της ανάδειξης αυτής της αδικίας λειτουργεί, επίσης, η έναρξη του στίχου 231 με τον εναντιωματικό σύνδεσμο «ενώ» και του στίχου 233 με το επίρρημα «σύρριζα», που τονίζει την αδιαφορία του Δία προς τους ανήμπορους θνητούς – αδιαφορία που ερμηνεύεται από τον Προμηθέα ως διάθεση αφανισμού τους. Η επαναφορά του «και» επιτείνει τη συμπόνια του Προμηθέα προς τους πολυτλήμονες θνητούς και αναδεικνύει το μέγεθος της αδικίας που συντελείται σε βάρος τους (στ. 234-239: «Και στην απόφασή του... / κι έσωσα.../ Κι ενώ έδειξα»).

> Με ρωτάτε λοιπόν για ποια αιτία
> με βασανίζει· ξεκάθαρα θα σας μιλήσω.
> Αμέσως μόλις κάθισε στον πατρικό του θρόνο,
> προνόμια στους θεούς άρχισε να μοιράζει
> διαφορετικά στον καθένα και αξιώματα τους δώριζε,
> ενώ για τους δύσμοιρους ανθρώπους λόγο
> δεν έκανε κανέναν, αλλά είχε στο νου του ν' αφανίσει
> σύρριζα το γένος τους και νέο να ξαναπλάσει.
> Και στην απόφασή του αυτή κανείς δεν τόλμησε
> ν' αντισταθεί εκτός από μένα, κι έσωσα τους θνητούς
> να μην κατρακυλήσουν συντρίμμια στον Άδη.
> Γι' αυτό λοιπόν τέτοια δεινά με βασανίζουν,
> πόνος αφόρητος να τα υπομένεις, φρίκη να τα κοιτάς.
> Κι ενώ έδειξα συμπόνια στους θνητούς, αυτό δεν αξιώθηκα
> να βρω κι εγώ ο ίδιος, αλλ' ανελέητα
> έχω καταδικαστεί εδώ πέρα, άθλιο θέαμα του Δία.

Ακολουθεί η μετάφραση των αντίστοιχων στίχων του Γρυπάρη:

> Και τώρα αυτό που με ρωτάτε, για ποια αιτία
> έτσι άτιμα μου φέρνεται, θα σας ξηγήσω.
> Ευτύς που κάθησε στον πατρικό του θρόνο
> κι αμέσως στους θεούς τιμές να ορίζει αρχίζει
> άλλες και στον καθένα και να τους μοιράζει
> με τάξη την αρχή, χωρίς όμως καθόλου
> για τους ανθρώπους να γνοιαστεί, μα είχε στο νου του
> να τους ξοντώσει ολότελα κι άλλους να σπείρει.

Σ' αυτά δε βρέθηκε κανείς ν' αντιμιλήσει,
μα εγώ μονάχα ετόλμησα, και τους ανθρώπους
έσωσα να μην κατεβούν στον Άδη στάχτη.
Γι' αυτό με τέτοιες συμφορές καταπονιούμαι,
αβάσταγες να τις τραβώ κι άθλιες να βλέπεις.
Κι ενώ όλη τη συμπόνια μου για τους ανθρώπους
έδειξα εγώ, δεν τ' αξιώθηκα να λάχω
κι ο ίδιος την όμοια, μα έτσι μ' έχουν διορθώσει
σκληρά – που ντρόπιασμα άτιμο του Δία να στέκω.

Θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε πληθώρα άλλων, παρόμοιων παραδειγμάτων, αλλά η ανάγκη για οικονομία του χώρου και του χρόνου δε μας το επιτρέπει. Τα ενδεικτικά χωρία που έχουμε συγκεντρώσει μας ωθούν να διαπιστώσουμε ότι η μετάφραση του Γεράσιμου Μαρκαντωνάτου αποτελεί ένα κατ' εξοχήν σύγχρονο πόνημα, καθώς ανταποκρίνεται στις προσλαμβάνουσες και στις προσδοκίες του νέου ανθρώπου. Η φυσικότητα, η απλότητα και ο ρέων λόγος του μεταφραστή παρέχουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη-θεατή να αντιληφθεί και να βιώσει εκείνα τα στοιχεία του περιεχομένου, που αποτελούν σημεία-κλειδιά για την ερμηνευτική κατάκτηση της τραγωδίας.

Βιβλιογραφία

Benjamin, W. (1999), *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας*, μετάφραση - επιμέλεια - πρόλογος: Φ. Τερζάκης, Αθήνα.

Catford, J. C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford.

Chestermann, A. (2006), «Interpreting the Meaning of Translation», M. Suominen et al. (ed.), *A Man of Measure. Fettschrift in Honour of Fread Karlsson on his 60th Birthday.* A special supplement to *SKY Journal of Linquistics*, Helsinki, 3-11.

Grammenidis, S. & T. Nenopoulou (2007), «The Relevance of Utterer-Centered Linquistics to Translation Studies», Y. Gambier et al. (ed.), *Doubts and Directions in Translation Studies*, Amsterdam – Philadelphia, 297-308.

Gouadec, D. (2002), *Profession Traducteur*, Paris.

Κακριδής, Ι. Θ. (2008), *Το μεταφραστικό πρόβλημα*, Αθήνα.

Nida, E. A. (1964), *Towards a Science of Translating*, Leiden.

Nida, E. A. & C. R. Taber (1969), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden.

Χριστίδης, Α. Φ. (2001), «Το μεταφραστικό εγχείρημα ως ένα είδος ασκητικής πρακτικής», https://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_st1/index.html

Wilss, V. (1982), *The Science of Translation. Problems and Methods*, Tübingen.

Μεταφράζοντας τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή: Ζητήματα και διαδικασίες μετάφρασης προς ένα νέο κείμενο παράστασης

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΚΡΙΤΣΗΣ

Το κείμενο που ακολουθεί είναι η συνοπτική παρουσίαση βασικών ζητημάτων που με απασχόλησαν κατά τη διαδικασία μιας νέας μετάφρασης των *Τραχινίων* του Σοφοκλή, με την οποία εκπλήρωσα την επιθυμία χρόνων να συγκροτήσω το κυρίως σώμα ενός κειμένου παράστασης, με γνώμονες την προφορικότητα, τη θεατρικότητα και τη ζωντάνια της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας.*

Βασικός λόγος για τον οποίο επέλεξα να μεταφράσω το έργο, πέρα από το προσωπικό μου γούστο, είναι ότι οι *Τραχίνιες* δεν είναι ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του Σοφοκλή στην ελληνική σκηνή, είτε επειδή δεν θεωρείται μια τραγωδία αδιαφιλονίκητων πρωταγωνιστών, είτε επειδή πρόκειται για ένα έργο με περίπλοκη ενότητα ή ακόμα-ακόμα και εξαιτίας της αρχικής αντίδρασης που ενδεχομένως προκαλεί στο άκουσμά του ο κάπως όχι τόσο εύηχος, τραχύς και μη εμπορικός τίτλος του.

Εκκινώντας από την παραδοχή ότι η μετάφραση αποτελεί μια δημιουργική και αμφίδρομη διαδικασία αναπαραγωγικού μετασχηματισμού της γλώσσας και του θεατρικού κειμένου μέσα στον χρόνο,[1] στόχος ήταν να συγκροτηθεί ένα λειτουργικό, εύληπτο, επιδραστικό, δυναμικά ισοδύναμο[2] και σύγχρονο θεατρικό κείμενο, προς εξυπηρέτηση των σκοπών και των στόχων μιας ενδεχόμενης νέας παράστασής του. Επομένως, η παρούσα προσέγγιση δεν εστιάζει στον παιδαγωγικό και σχολικό χαρακτήρα μιας κυριολεκτικής, φιλολογικής μετάφρασης από τα αρχαία στα νέα ελληνικά.[3] Στόχος εδώ είναι να κατανοηθεί το ίδιο κείμενο αναφοράς βαθύτερα και πρισματικά, λογοτεχνικά και θεατρικά, σήμερα. Πρόκειται, δηλαδή, για μια ερμηνευτική μεταγραφή με σκοπό ένα ισότιμο νέο κείμενο, με γνώμονα την κατά το δυνατόν ισοδύναμη ευχέρεια και άμεση προφορικότητα ενός μοντέρνου πολυδύναμου θεατρικού κειμένου.[4]

Παράλληλα, η παρούσα μετάφραση δεν αποτελεί λογοτεχνική ή ελεύθερη απόδοση στην

* Ευχαριστώ πολύ την κυρία Διαμαντάκου και την κυρία Ρεμεδιάκη για την πρόσκληση συμμετοχής μου στην Ημερίδα, όπου είχα τη χαρά και την τιμή μιας τέτοιας ευκαιρίας.

[1] Δημητρούλια – Κεντρωτής (2015) 236-238, https://hdl.handle.net/11419/5252 [19/06/2024]· Ευσταθιάδη (2017) 185· Basnett (1991) 102.

[2] Για τη φύση της γλωσσικής σημασίας και ισοδυναμίας κατά τον Jacobson, βλ. Munday (2002) 70-73· Jakobson (2009) 143.

[3] Maronitis (2008) 379.

[4] Γουίλιαμς – Τσέστερμαν (2010) 16· Δημητρούλια (2013) 6· Γραμμενίδης – Δημητρούλια – Κουρδής – Λουπάκη – Φλώρος (2015) 16-18· Μπαϊρακτάρη (2013) 143-152.

ενσωμάτωση που επιχειρεί, δίνοντας μεγαλύτερο βάρος στη γλώσσα στόχο.[5] Πρόκειται για μια νέα μεταγραφή του έργου σε έναν σύγχρονο θεατρικό λόγο προς χρήση και εξυπηρέτηση των ίδιων των φορέων της εκφοράς του και είναι, πάνω από όλα, η μετάφραση ενός ηθοποιού για ηθοποιούς. Γι' αυτόν τον λόγο χρησιμοποιήθηκε ένας μόνιμα ρέων ελευθερωμένος ιαμβικός στίχος, κατά κύριο λόγο ενιαίος, τόσο στα διαλογικά, όσο και στα λυρικά μέρη του έργου, με στόχο έναν απλό –όχι απλοϊκό ή απλοποιημένο– λιτό, ακόμα και 'άδειο' ή «απογυμνωμένο από τα περιττά, αλλά ουσιώδη»[6] θεατρικό λόγο, ο οποίος, χωρίς να στερείται λογοτεχνικότητας, δεν πεζολογεί, ούτε όμως υπερβάλλει ποιητικά, δίνοντας τη δυνατότητα, την ευχέρεια και την ευκολία στον ηθοποιό να μιλήσει άμεσα και ελεύθερα, χωρίς περιστροφές και κωλύματα κατά την πρόσληψη και την επιτέλεσή του. Για να γίνω περισσότερο σαφής σας διαβάζω τον εισαγωγικό μονόλογο της Δηιάνειρας (στ. 1-48):[7]

ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ
Θα μου πεις είναι κι εκείνος ο λόγος, ο παλιός
που λέει πως για κανέναν δεν μπορείς να πεις
πως έζησε ευτυχισμένος ή δυστυχισμένος, αν δεν πεθάνει πρώτα
Αλλά εγώ, πριν κατεβώ στον Άδη, ξέρω·
περνώ ζωή βαριά, δυστυχισμένη
Στην Πλευρώνα, στο σπίτι του πατέρα μου, του Οινέα
σε μένα κλήρωσε βαρύ φορτίο ο γάμος
– καμία άλλη δεν είχε τέτοια τύχη μέσα στην Αιτωλία
Μνηστήρας μου παρουσιάστηκε ο Αχελώος ποταμός
και με ζητούσε απ' τον πατέρα· έπαιρνε τρεις μορφές:
σαν ταύρος επιβλητικός και στη στιγμή, σαν αστραπή,
ευέλικτος σαν δράκος κι ύστερα πάλι άνδρας με κεφαλή βοδιού,
κι από τα γένια του, σαν δάση, χίλια στόματα έτρεχαν γάργαρο νερό
Εγώ η δύστυχη εκείνον για μνηστήρα έπρεπε να δεχτώ
μα στα νερά του πριν χαθώ, καλύτερα να 'πεφτα να πεθάνω
Ώσπου μετά από καιρό και για καλή μου τύχη
έρχεται ο ξακουστός ο γιος του Δία και της Αλκμήνης
Σε μάχη ρίχτηκε μαζί του και σώθηκα, έπαθλο στον αγώνα·
Πώς πάλεψαν ούτε που ξέρω να σου πω, δεν είδα·
Όποιος δεν ένιωσε από κίνδυνο για όσα είδε, ας μιλήσει
Εγώ, σε μια γωνιά, από το φόβο διπλωμένη
έβλεπα μόνο βάσανα πως γένναγε το κάλλος
Ώσπου ο Δίας έδωσε τέλος καλό στην αγωνία
– τι τέλος δηλαδή καλό...Με πήρε γυναίκα του ο Ηρακλής
κι από τότε όλοι οι φόβοι μου ξυπνάνε κι άλλο φόβο,
κάθε μια νύχτα μαχαιριά και πόνος να περάσει
Κάναμε και παιδιά μα μήπως και τα βλέπει;
Σαν αγωγιάτης έρχεται, σπέρνει χωράφι μακρινό

[5] Maronitis (2008) 379.
[6] Jankwoski (1985) 11.
[7] Στη μεταφορά εδώ του κειμένου ακολουθούνται οι στικτικές επιλογές του μεταφραστή.

μόνο για να θερίσει, από το σπίτι του περαστικός,
έξω από το σπίτι υπηρετεί όποιον θα τον γυρέψει
Κι όλοι οι άθλοι του πολλοί κι εμένα πιο πολλοί οι φόβοι
Μέσα σε όλα αυτά σκότωσε και τον Ίφιτο
κι έτσι φτάσαμε στην Τραχίνα άρον-άρον
και μένουμε εδώ σ' αυτόν τον άνθρωπο
Εκείνος ούτε ξέρουμε πού είναι, έφυγε πάλι
και λιώνει μονάχη εμένα της πίκρας ο καημός
Σίγουρα τώρα κάτι θα 'χει πάθει,
δεν είναι λίγο δεκαπέντε μήνες...
σίγουρα κάτι κακό συμβαίνει...
Είναι κι εκείνα τα γραπτά που μ' άφησε...
Μακάρι οι θεοί να δώσουν σε όλα το καλό...

Επιπλέον, στη μετάφραση επιχειρήθηκε η διακριτική συνομιλία με εμβληματικούς στίχους Νεοελλήνων ποιητών, από τον Σολωμό, τον Ελύτη, τον Ρίτσο και τον Σεφέρη μέχρι τον Εγγονόπουλο και τον Νίκο-Αλέξη Ασλάνογλου, με μια διάθεση ανασκόπησης της διαχρονίας της νεοελληνικής λογοτεχνικής μας παράδοσης, καθώς και έκφρασης της σύγχρονης και άμεσης ελληνικής γλώσσας μέσα από το τραγούδι. Μέσα στη μετάφραση σε διάφορα σημεία, διακριτικά και αλλού πιο έντονα, υπάρχουν απηχήσεις από τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι, του Μίκη Θεοδωράκη, του Σταύρου Ξαρχάκου, αλλά ακόμα και από τραγούδια του Νίκου Καρβέλα, της Βίκυς Μοσχολιού και της Μαρινέλλας. Ο λαϊκός και ευρύτερα διαδεδομένος τρόπος του τραγουδιού εξυπηρετεί την ανάγκη για την άμεση πρόσληψη του λόγου της μετάφρασης από ένα ευρύ και μαζικό κοινό. Μην ξεχνάμε ότι το αρχαίο είναι λαϊκό είδος θεάτρου. Για να γίνω πιο σαφής διαβάζω ένα ενδεικτικό απόσπασμα από την Πάροδο (στ. 112-121):

Η θάλασσα / το κύμα της
για μία στιγμή / δεν ησυχάζει
είτε βοριάς / είτε νοτιάς
στα πέλαγα / χυμάει
κι εκείνος / ο πολύπαθος / απ' τη γενιά του Κάδμου
παλεύει / σαν το πέλαγος / στα ανοιχτά της Κρήτης
θεριεύει / κι αντριεύει
κι όλο κάποιος θεός / από τον μαύρο / Άδη / τον γλιτώνει.

Ειδικότερα, στα λυρικά μέρη όπου ο λόγος είναι ακόμα πιο πυκνός (άπαξ λεγόμενα, νεολογισμοί, πρωτότυποι τρόποι σύνταξης που ενδεχομένως ξένιζαν ακόμα και τους θεατές του έργου την εποχή του Σοφοκλή) και δύσκολα μπορούν να αποδοθούν όλα αυτά τα στοιχεία της σύνθεσης στα νέα ελληνικά, επιστρατεύτηκε ως εργαλείο η λιτότητα, σε καμία περίπτωση όμως η απλοποίηση. Ο στόχος πάνω από όλα ήταν να βρεθεί ένας τρόπος να λειτουργεί αυτό το κείμενο θεατρικά σήμερα. Επιπλέον, σε αυτά ειδικά τα μέρη του έργου, καθώς δεν μπορούν να αποκατασταθούν πλήρως τα αρχαία μέτρα και οι ποικίλες ρυθμολογίες που έχουν συντεθεί, χρησιμοποιήθηκε ένα σύστημα διακριτικών, αλλά όχι δεσμευτικών ενδείξεων, το οποίο προτείνει, χωρίς να 'κλειδώνει' έναν τρόπο εκφοράς τους.

Σας διαβάζω παραδειγματικά το Α΄ Στάσιμο (στ. 497-530), το οποίο κλείνοντας το πρώτο μέρος του έργου, επανέρχεται δραματουργικά στην ιστορία της φιλονικίας του Ηρακλή με

τον Αχελώο, που θίγει στον Πρόλογο η πρωταγωνίστρια, επιφυλάσσοντας για τον Χορό τον ρόλο του άτυπου αυτόπτη μάρτυρα όσων εκείνη εκεί μας λέει ότι δεν τόλμησε να κοιτάξει:

ΧΟΡΟΣ
Η Κύπριδα μόνο / πάντοτε νικά· / έριδες ξεσηκώνει
Και δεν μιλώ / για τους θεούς,
πώς εξαπάτησε / τον Δία, / τον γιο του Κρόνου,
ούτε των σκοταδιών / τον Άδη
ή τον Ποσειδώνα / που τράνταξε τη γη,
Τώρα μιλώ / για κείνους τους πιο δυνατούς / που ρίχτηκαν
για την αγάπη εκείνης / σε μια γαμήλια μάχη
στα χέρια πιάστηκαν, / πάλεψαν μες στη σκόνη
– άθλος μαζί κι αγώνας.

Με δύναμη ξεχύθηκε / από τα κέρατα / σαν ταύρος
ο Αχελώος ποταμός / από τους Οινιάδες / κι από τη Θήβα
του Διόνυσου / ο γιος του Δία
με τόξο τεντωμένο, / με ρόπαλο / και λόγχες
Και στάθηκαν / κι οι δυο παράφοροι
ο ένας / κατάντικρυ στον άλλο
Η Κύπριδα ανάμεσα / να κρίνει, / να μοιράζει,
την αγάπη / να δικάζει.

Στα χέρια πιάστηκαν, / σφυρίξανε τα τόξα
σαν ταύροι / μπλέκοντας τα κέρατα
πέφτανε / ο ένας μες στον άλλο / ξεκόρμιζαν,
απ᾽ τα κεφάλια / πιάνονταν
να χτυπηθούν, / να γογγύξουν, / να σκοτώσουν
Λίγο πιο κει / στο βάθος / πλάι στην όχθη
στεκότανε κι εκείνη·/ όμορφη / με την ψυχή στο στόμα
Ποιος θα νικήσει; / - σαν να τη βλέπω / τώρα...
Το τρομαγμένο βλέμμα της / ποιός θα κερδίσει;
Σαν ελαφίνα / έχασε τη μάνα της.

Πέραν των γλωσσικών προκλήσεων, οι *Τραχίνιες* του Σοφοκλή είναι μια ιδιαίτερη και υψηλών απαιτήσεων, παραγνωρισμένη αρχαία τραγωδία. Ιδιαιτέρως προκλητικό ήταν να αποδοθεί στη μετάφραση η δραματουργία των κεντρικών χαρακτήρων του δράματος μέσα από τις κεντρικές θεματικές της αντιπαράθεσης των δύο φύλων,[8] ώστε να διαφανεί ο μηχανισμός που αναδεικνύει το έργο από μικροαστικό ‘παραμυθομελόδραμα’ σε εντελέστατη πολιτική και κοινωνική τραγωδία.

Η ερμηνευτική των χαρακτήρων καθόρισε όλη την προσέγγιση της μετάφρασης. Στην εξέλιξη του χαρακτήρα της Δηιάνειρας βλέπω την προσπάθεια μιας γυναίκας να ορίσει, εξαιτίας της τραγικής μοναξιάς της, αυτόβουλα τον εαυτό της, έστω κι αν αυτό προκαλεί την καταστρο-

[8] Winnington-Ingram (2016) 113-114, 128· Easterling (1996) 19-33.

φή του άνδρα της, όχι από πρόθεση, αλλά από αθωότητα, και διάβασα στην αυτο-καταστροφή της τη δικαίωση αυτής της προσπάθειας. Η ίδια με παρρησία ιψενικής σχεδόν ηρωίδας διεκδικεί την ομολογία του Λίχα για τον έρωτα του άνδρα της με την Ιόλη (στ. 436-444):

> Μην τα μασάς άλλο τα λόγια σου, για το όνομα του Δία
> που καταυγάζει της Οίτης τα ύψη και τα πλάτη!
> Δεν μιλάς με καμιά γυναίκα άμυαλη ούτε μου έλειψε
> η σωφροσύνη κι απ' τα ανθρώπινα γνωρίζω· δεν γίνεται
> να σπέρνει μέσα σου χαρά όλο το ίδιο και το ίδιο
> Ούτε είσαι μυαλωμένος, στα χέρια με τον Έρωτα
> όταν πιάνεσαι, να αντιστέκεσαι στη μάχη
> Εκείνος όλα τα ορίζει, και τους θεούς ακόμα
> κυβερνά κι εμένα κι όποιαν άλλη.

Σε καμία περίπτωση δεν θέλησα να δω τη γυναίκα του Ηρακλή ως μια παθητική γυναίκα χαμένη στον μελοδραματισμό και την παραφορά των αδιέξοδων συναισθημάτων της. Σε όλο το έργο αγωνίζεται με νύχια και με δόντια να συγκροτήσει τον εαυτό της[9] και παραμένει αδιάλλακτη σαν γνήσια ηρωίδα του Σοφοκλή,[10] ώστε να υπάρξει όπως αυτή καθ' αυτή ορίζει τον χαρακτήρα της. Μόλις συνειδητοποιήσει πού οδηγούν τα έργα της, ομολογεί ότι το θανατηφόρο βέλος του Κενταύρου θα σκοτώσει κι εκείνη (στ. 720-722):

> [...] από μια μόνο σαϊτιά θα σκοτωθώ κι εγώ μαζί του
> Γιατί με την κατηγορία να ζήσω δεν θ' αντέξω
> πάλεψα μια ολόκληρη ζωή γι' αυτή τη σωφροσύνη.

Από τη μία πλευρά, λοιπόν, ενώ, όπως είδαμε στον Πρόλογο, η Δηιάνειρα μοιάζει να μην αντέχει τον ρόλο της, μόνο μέσα από αυτόν τον ρόλο καταφέρνει να δικαιώσει τον εαυτό της. Αυτό συνέχει τον χαρακτήρα της από την αρχή μέχρι το τέλος. Την αντιμετώπισα, λοιπόν, ως μια γυναίκα που αυτο-πραγματώνεται προοδευτικά μέσα στους μονολόγους της, μια φιγούρα η οποία προσέρχεται 'εδώ και τώρα', στον χώρο και τον τόπο του δράματος από τη σφαίρα του μύθου, για να γίνει κυρίαρχη του εαυτού της, εντελώς πραγματική και τελικά ηρωίδα εντελώς τραγική. Κάνει τις επιλογές της και ακούσια γίνεται το όνομά της, δηλαδή η καταστροφή του ανδρός της. Αυτό συνιστά την τραγωδία της. Στην αυτοκτονία της είδα το επιστέγασμα αυτής της βαθιάς οντολογικής της επιθυμίας και καμία όψη ηττοπάθειας. Αυτός είναι εξάλλου και ο τρόπος που προβάλλει την ηρωίδα του και ο ίδιος ο Σοφοκλής βάζοντάς τη να αυτοκτονεί με ξίφος.[11] Η ανδρόβουλη αυτοκτονία της ως μητέρας και ως συζύγου συμβαίνει επειδή δεν μπορεί να ανεχτεί να μην είναι κάτι άλλο από αυτό που της τάχθηκε να είναι.

Από την άλλη, έχουμε τον υπεράνθρωπο και εμβληματικό Ηρακλή, που εκπροσωπεί τις αρχές και τις αξίες ενός αριστοκρατικού κόσμου, οι οποίες τη δημοκρατική πια εποχή φαίνεται να έχουν κλονιστεί ή τις οποίες η δημοκρατική Αθήνα εκθέτει επί σκηνής ώστε να τις επανα-

[9] Παπάζογλου (2021) 90-121.
[10] Winnington-Ingram (2016) 422.
[11] Loraux (1995) 39, 50, 54, 59.

προσδιορίσει.[12] Στην οριακή στιγμή της ζωής του, ο απόλυτος ήρωας όλων των εποχών προσέρχεται στη σκηνή πλήρως αντι-ηρωικός και κατασπαραγμένος. Το μόνο πράγμα για το οποίο μετανιώνει είναι το γεγονός ότι δεν σκότωσε τη γυναίκα του ο ίδιος. Παρ' όλ' αυτά, αυτός ο τόσο τοξικός και αποτρόπαιος ακόμα και με εντελώς σημερινούς όρους ήρωας και άνδρας, όσο κι αν παραμένει τραγικά αλαζονικός και αδιάλλακτος, αντέχει, υπομένει και εγείρει εκ νέου μέσα μας τον *έλεον* και τον *φόβο*. Επειδή ακριβώς σε αυτή την κομβική στιγμή, μέσα από έναν πρωτόγνωρο για τον ίδιο και το σώμα του ανθρώπινο πόνο, καταλήγει στη σκληρή οντολογική συνειδητοποίηση ότι δεν είναι, τελικά, ούτε ανίκητος, ούτε ημίθεος, ούτε ήρωας, όπως πίστεψε μέχρι τώρα. Μέσα σε καθεστώς καθηλωτικής αποκάλυψης φτάνει μάλιστα να ομολογεί ότι νιώθει αδύναμος σαν γυναίκα, καταδεικνύοντας ότι ο πόνος και η αδυναμία είναι οι απαραίτητες προϋποθέσεις προκειμένου να ανυψωθεί εκ νέου ως εμβληματικός ήρωας, δικαιώνοντας την υστεροφημία του στη συνείδηση του κόσμου, διυλισμένη, ωστόσο, μέσα από την ανθρώπινη τελικά διάσταση και όψη του (στ. 1070-1080).[13]

> Εμπρός, / παιδί μου, / τόλμησε, / λυπήσου με,
> όλοι το βλέπουν, / πώς ξέπεσα τώρα έτσι;...
> Να παρακαλάω / κανείς ως τώρα δε με είδε,
> να κλαίγομαι / σαν καμιά κοπελίτσα
> αγόγγυστα / πάντοτε / ριχνόμουνα στη Μοίρα
> και τώρα ανυπεράσπιστος / σαν μια γυναίκα!
> [...] Ιδού, / δείτε όλοι σας / το άθλιο το σώμα μου
> δείτε / και λυπηθείτε!

Επίσης, όσον αφορά τη στάση του Ύλλου, δεν έχουμε να κάνουμε απλώς με μια παράπλευρη απώλεια και την περίπτωση μόνο ενός γιου διχασμένου ανάμεσα στους δυο γονείς.[14] Στον μετά-ηρωικό χρόνο και τόπο της πόλεως, η τραγωδία του Σοφοκλή, με αφορμή και παράδειγμα τον τραγικό θάνατο του Ηρακλή, εξεικονίζει τη δραματική και εντυπωσιακή πτώση του παλιού ηρωικού και αρσενικού ηγετικού και ηγεμονικού μοντέλου και επαναδιαπραγματεύεται στο πρόσωπο του Ύλλου ως επίγονου και φορέα της συνέχειας τα πρότυπα της καλής καγαθής ανδρείας ως νέας πολιτικής αυτοδιάθεσης και ταυτότητας στο σύγχρονο πολιτειακό και κοινωνικό σύστημα της δημοκρατικής πόλης.[15]

Τέλος, όσον αφορά τον Χορό, που δίνει και τον τίτλο στο έργο, η εξέλιξή του ως συλλογικού προσώπου καταδεικνύει ότι δεν αποτελεί μόνο ένα ευέλικτο και ποικίλο μέσο εξωτερικής διαμεσολάβησης που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να αφηγηθεί τη δική του εκδοχή για τη συγκεκριμένη ιστορία. Πολύ σύντομα οι Τραχίνιες γυναίκες αποκτούν οργανική, προσωπική και ψυχολογική σύνδεση με το δράμα και ως συλλογικό σώμα συνιστούν ένα εντελώς λειτουργικό κάτοπτρο, μέσα από το οποίο διανοίγονται και προβάλλονται προοπτικές στον κορμό της αφήγησης, που εμπλέκουν τελικά και τις ίδιες ως μάρτυρες της ιστορίας στα παραδειγματικά αδιέξοδα του οίκου της Δηιάνειρας και του Ηρακλή. Έτσι, διαγράφεται και για εκείνες μια πορεία επίγνωσης, μαθητείας και ύστερης συνειδητοποίησης, αναφορικά προς τα καθήκοντα

[12] Segal (1998) 48· Davidson (2019) 301· Winnington-Ingram (2016) 124-128.
[13] Winnington-Ingram (2016) 29.
[14] Kott (1976) 116· Davidson (2019) 299· Gregory (2019) 481-487.
[15] King (2012) 399.

και τις υποχρεώσεις που απορρέουν από τον κοινωνικό ρόλο της έγγαμης γυναίκας, ρόλο τον οποίο και οι ίδιες άμεσα θα κληθούν να υπηρετήσουν.[16]

Σε σχέση με τους δευτεραγωνιστές του έργου,[17] έγινε προσπάθεια να αναδειχθεί το γεγονός ότι οι μεν κατώτερης και μάλλον λαϊκής κοινωνικής τάξης ήρωες, όπως η Τροφός και ο Άγγελος, προσπαθούν να λειτουργήσουν συμβουλευτικά και βοηθητικά χρησιμοποιώντας ευθύ λόγο, που χαρακτηρίζεται από άμεση ειλικρίνεια και λαϊκή ευφυΐα, σαν να μην έχουν τίποτα να χάσουν, την ίδια στιγμή που ο Λίχας επιστρατεύει με δική του πρωτοβουλία τη σοφιστική ρητορική της απατηλής διαμεσολάβησης στην εκτέλεση της εντεταλμένης του υπηρεσίας, γεγονός που αποτελεί την τραγική αιτία της πτώσης και της καταστροφής του. Ακούμε την Δηιάνειρα να του λέει (στ. 453-454):

> –και να θυμάσαι: ελεύθερος πολίτης βουτηγμένος
> μες στα ψέματα δεν έχει καλό τέλος–

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, νομίζω, αναδεικνύουν συμπληρωματικές όψεις και φλέγουσες δυναμικές που εδράζονται στον πυρήνα του ίδιου του κειμένου αναφοράς και το καθιστούν επίκαιρο ακόμα και σήμερα.

Κλείνοντας, θέλω να πιστεύω ότι η παρούσα προσέγγιση παραδίδει μια μετάφραση που εξυπηρετεί αμφίδρομα και ισότιμα τόσο το κείμενο αναφοράς όσο και τη νέα αυτοδύναμη εκδοχή του. Η παρούσα μετάφραση στοχεύει σε μια δημιουργική συνάντηση και σε μία μοντερνιστική ενατένιση προς το κείμενο αφετηρίας, μεταφέροντάς το στα συμφραζόμενα ενός σύγχρονου, οικείου, αλλά πλέον φιλικώς ξένου πολιτισμού,[18] προσπαθώντας να επαναπροσδιορίσει την αληθινή αξία του σήμερα, όχι απλώς ως κατ' επίφαση αριστουργήματος μιας δικαιωματικά εθνικής παρακαταθήκης, αλλά ως ζωντανού και λάλου μνημείου ενός σύγχρονου πολιτισμού, τον οποίο έρχεται να επηρεάσει, την ίδια στιγμή που και το ίδιο αφήνεται να επηρεαστεί αμφίδρομα από αυτόν.[19]

[16] Murnaghan (2012) 220-234· Burton (1980) 41-42.
[17] Battezzato (2019) 341· Zimmermann (2019) 475-478· Winnington-Ingram (2016) 119.
[18] Κεντρωτής (2021) 561.
[19] Maronitis (2008) 374-376.

Βιβλιογραφία

Basnett, S. (1991 [1980]), *Translation Studies*, London & New York.

Battezzato, L. (2019), «Η γλώσσα του Σοφοκλή», Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Brill's Companion to Sophocles*, *Σοφοκλής: Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, 331-343.

Burton, R. W. B. (1980), *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.

Γουίλιαμς, Τζ. & Α. Τσέστερμαν (2010), *Ο χάρτης. Η έρευνα στις μεταφραστικές σπουδές. Οδηγός για νέους ερευνητές*, μτφ. Α. Βασαλάκη κ.ά., επιμ. Μ. Σιδηροπούλου, Αθήνα.

Γραμμενίδης, Σ., Δημητρούλια, Τ., Κουρδής, Ευ., Λουπάκη, Ε. & Γ. Φλώρος (2015), *Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Μετάφρασης*, *Ελληνικά ακαδημαϊκά συγγράμματα και βοηθήματα*, Αθήνα.

Davidson, J. (2019), «Ο Όμηρος της τραγωδίας: επικές πηγές και πρότυπα στον Σοφοκλή», Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Brill's Companion to Sophocles*, *Σοφοκλής: Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, 291-301.

Δημητρούλια, Τ. (2013), «Η ανάγνωση στη μετάφραση και ο μεταφραστής ως αναγνώστης Μια επαγγελματική πρακτική», *Intercultural Translation Intersemiotic* 2/1, 1-24.

Δημητρούλια, Τ. & Γ. Κεντρωτής (2015), *Λογοτεχνική Μετάφραση: Θεωρία και Πράξη*, *Ελληνικά Ακαδημαϊκά και Ηλεκτρονικά συγγράμματα*, www.kallipos.gr, [19/06/2024].

Easterling, P. E. (επιμ.) (1996), *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, εισαγωγή - σχόλια P. E. Easterling, μτφ. Π. Μ. Φαναράς, Αθήνα.

Ευσταθιάδη, Μ. (2017), «Η συνεχής παρουσία του άλλου και η κακοποίηση του θεατρικού κειμένου στη μετάφραση», Π. Μαυρομούστακος & Σ. Φελοπούλου (επιμ.), *Σχέσεις Ελλάδας – Γαλλίας: Το Θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα (Αθήνα, 8–14 Μαΐου 2012)*, *Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.*, Αθήνα, 181-186.

Gregory, J. (2019), «Σοφοκλής και παιδεία», Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Brill's Companion to Sophocles*, *Σοφοκλής: Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, 481-494.

Jakobson, R. (2009), *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισαγ. - μτφ. Ά. Μπερλής, Αθήνα.

Jankwoski, S. W. (1985 [1957]), «Introduction», E. Pound, *Sophocles / Women of Trachis. A version by Ezra Pound*, New York.

Κεντρωτής, Γ. (2021), *Ποδήλατα και Ποδηλάτες. Περί μεταφράσεως ο λόγος*, Αθήνα.

King, B. M. (2012), «Masculinity and Freedom in Sophocles», K. Ormand (ed.), A *Companion to Sophocles*, Hoboken, New Jersey, 395-407.

Kott, J. (1976), *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα.

Loraux, N. (1995), *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην Τραγωδία*, μτφ. Α. Ροβάτσου, Αθήνα.

Maronitis, D. N. (2008), «Intralingual Translation: Genuine and False Dilemmas», *Translation and the Classic*, *Identity as change in the History of Culture*, Oxford, 367-386.

Μπαϊρακτάρη, Μ. (2013), «Πτυχές της θεατρικής μετάφρασης», *Επίλογος*, 143-152.

Munday, J. (2004), *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες κι εφαρμογές*, μτφ. Ά. Φιλιππάτος, επιμ. Τ. Δημητρούλια & Ντ. Κόνολι, Αθήνα.

Murnaghan, Sh. (2012), «Sophocles' Choruses», K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, New Jersey, 220-235.

Παπάζογλου, Ε. (2021), «Η δραματουργία του Εαυτού: το τραγικό υποκείμενο "on the couch and on the grid". Η περίπτωση της Δηιάνειρας», *Σκηνή – Περιοδικό Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ* 13, 90-121.

Segal, Ch. (1998), *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Cambridge Mass.

Winnington-Ingram, R. P. (2016), *Σοφοκλής. Ερμηνευτική Προσέγγιση*, μτφ. Ν. Πετρόπουλος & Χ. Φαράκλας, Αθήνα.

Zimmermann, B. (2019), «Ήσσονες χαρακτήρες στον Σοφοκλή», Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Brill's Companion to Sophocles*, *Σοφοκλής: Τριάντα δύο μελέτες*, μτφ. Κ. Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, 475-478.

ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ

«Από ένα κείμενο για μια παράσταση στην αρχαιότητα σε ένα κείμενο για μια σύγχρονη θεατρική παρουσία». Η «θεατρικότητα» των *Τρωάδων* του Κωστή Κολώτα

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ

Ο τίτλος της εισήγησής μου παραπέμπει τον τίτλο της εισήγησης του Κωστή Κολώτα στην επιστημονική ημερίδα για τις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος που διοργάνωσε το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», την 1η Σεπτεμβρίου 2007, στην Ελευσίνα.[1] Ο Κωστής Κολώτας υπήρξε, σύμφωνα με τον Αντώνη Πετρίδη, «ο κορυφαίος, ίσως, Νεοέλληνας μεταφραστής του αρχαίου θεάτρου»,[2] με κύριο σημείο εστίασης την αποκωδικοποίηση και απόδοση της «θεατρικότητας» του αρχαίου λόγου σε σύγχρονα σκηνικά συμφραζόμενα. Μετέφρασε Αισχύλο (*Πέρσες* 1995, *Ορέστεια* 1999, *Επτά επί Θήβας* 2001), Ευριπίδη (*Ικέτιδες* 1978, *Τρωάδες* 1982, *Εκάβη* 1988) και Αριστοφάνη (*Πλούτος* 1980 και 2008, *Βάτραχοι* 1989, *Θεσμοφοριάζουσαι* 1996, *Εκκλησιάζουσαι* 2006) στο πλαίσιο συνεργασιών του με συγκεκριμένους σκηνοθέτες του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου για παραστάσεις, πρωτίστως, προορισμένες για το θεατρικό κοινό της Κύπρου. Ο ίδιος δήλωνε ότι «ο μεταφραστής ανά πάσα στιγμή πρέπει να έχει στο νου του την παρουσία του κοινού, σε ποιο κοινό απευθύνεται η μετάφρασή του».[3] Σε αυτόν τον λόγο, ενδεχομένως, να οφείλεται η μη-δημοσίευση των μεταφράσεών του.

Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη παραστάθηκαν ως το τρίτο έργο τριλογίας που συμπεριελάμβανε τον *Αλέξανδρο* και τον *Παλαμήδη*[4] και κατέλαβαν τη δεύτερη θέση στα Μεγάλα Διονύσια του 415 π.Χ., εν μέσω του Πελοποννησιακού πολέμου και της προετοιμασίας των Αθηναίων για τη Σικελική εκστρατεία.[5] Το έργο θεωρήθηκε, αρχικά, από αριθμό μελετητών, ως επεισοδιώδες και στερούμενο ενότητας.[6] Την παραπάνω άποψη ενστερνίστηκε και η κριτική πρόσληψη της πρεμιέρας του έργου, για το Φεστιβάλ της Επιδαύρου του 1965, στη σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη:[7] μεταξύ άλλων κριτικών, ο Λέων Κουκούλας, έκανε λόγο για υστέρηση του έργου

[1] Κολώτας (2007).

[2] Πετρίδης (2013).

[3] Κολώτας (2007).

[4] Την τριλογία ολοκλήρωνε το σατυρικό δράμα *Σίσυφος*.

[5] Σημαντικός αριθμός μελετών θεωρούν ότι το κείμενο των *Τρωάδων* εμπεριέχει αναφορές στον Πελοποννησιακό πόλεμο και στην επικείμενη, καταστροφική, Σικελική εκστρατεία. Βλ. ενδεικτικά: Westlake (1953) 181-191· Maxwell – Stuart (1973) 397-404· Stephanopoulos (1985), 115-119. Αντίθετη άποψη διατυπώνουν, μεταξύ άλλων, οι Meridor (1989) 22 και Easterling (1994) 73-80.

[6] Βλ., μεταξύ άλλων, Murray (1946) 127-148· Kitto (1961) 210· Webster (1967) 163-181· Gilmartin (1970) 213-222.

[7] Αρβανίτη (2020)130-134.

από «την άποψη της οικονομίας και της δομής»,[8] και ο Βάσος Βαρίκας διευκρίνισε ότι «οι *Τρωάδες* υστερούν εμφανώς ως δραματική σύλληψη» και ότι τα επεισόδια είναι «αυτόνομα και ανεξάρτητα».[9] Στην αντίληψη της επεισοδιώδους μορφής πιθανώς να οφείλεται και η σχετική καθυστέρηση της σκηνικής πρόσληψης του έργου.

Η ιστορία των νεοελληνικών μεταφράσεων των *Τρωάδων* καταδεικνύει ότι οι παλαιότεροι μεταφραστές, όπως συνέβαινε για την πλειονότητα των ενδογλωσσικών μεταφράσεων του αρχαίου δράματος, έδιναν έμφαση, πρωτίστως, στη σημασιολογική απόδοση του περιεχομένου του δράματος και δευτερευόντως στην υφολογική απόδοση της ποιητικής μορφής.[10] Η θεατρική απόδοση του λόγου του πρωτοτύπου, ως βασική παράμετρος της αξιολογικής επάρκειας της μετάφρασης, εισήχθη πολύ αργότερα, από την καθιέρωση του Φεστιβάλ της Επιδαύρου και εξής.[11] Σύμφωνα με τη *Βιβλιογραφία των εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως* των Οικονόμου και Αγγελινάρα,[12] η πρώτη καταγεγραμμένη, ελληνική, έντυπη μετάφραση των *Τρωάδων* ήταν του Αλέξανδρου Σ. Κάσδαγλη, το 1904. Ακολούθησαν, έως το 2023, άλλες 27 μεταφράσεις από τις οποίες οι 14 παραστάθηκαν στην ελληνική θεατρική σκηνή,[13] αρχής γενομένης από την έμμετρη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου (1952),[14] στη σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, το 1965, για το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ της Επιδαύρου.[15] Στην κριτική πρόσληψη της παράστασης από την Ειρήνη Καλκάνη αποδίδεται, ως χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Σταύρου, ο όρος «θεατρικότητα», από τις πρώτες, ίσως, αποτυπώσεις της λέξης.[16] Η πιο πρόσφατη μετάφραση φιλοτεχνήθηκε από τον Θεόδωρο Στεφανόπουλο για την παράσταση του έργου στη σκηνοθεσία του Χρήστου Σουγάρη για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και το Φεστιβάλ της Επιδαύρου. Η μετάφραση χαρακτηρίστηκε από τον Γρηγόρη Ιωαννίδη ως «σπουδαία», «πληρέστατη και θεατρικά πρόσφορη».[17]

Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας προϋποθέτει, αρχικά, την κατανόηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα του κειμένου-αφετηρία ο οποίος συνίσταται στον συγκερασμό του ποιητικού και του δραματικού στοιχείου. Το κείμενο-στόχος προσδιορίζεται, αφενός, από την πιστότητα στο πρωτότυπο κείμενο σε επίπεδο σημασιολογικής απόδοσης του περιεχομένου του και υφολογικής αντιστοίχισης του λόγου του και, αφετέρου, από τη δυναμική θεατρικότητά του. Ο όρος «θεατρικότητα» δεν αποκλείει ούτε προδίδει τη μορφή και το ύφος του πρωτότυπου κειμένου. Αντίθετα, αναφέρεται στην προσπάθεια μεταφοράς αυτών στο σύγχρονο, κάθε φορά, γλωσσικό γλωσσικό σύστημα, με ταυτόχρονη απόδοση του νοηματικού περιεχομένου

[8] Κουκούλας (8/7/1965).

[9] Βαρίκας (17/7/1965).

[10] Από τον κανόνα θα πρέπει να εξαιρεθούν οι μεταφράσεις της *Άλκηστης* (1901) από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και του *Οιδίποδα Τυράννου* από τον Φώτο Πολίτη (1919) καθώς και οι δύο αφορούσαν τις παραστάσεις των έργων από τους σκηνοθέτες-μεταφραστές.

[11] Βλ και Συμβουλίδου (1998) 54 και 57.

[12] Οικονόμου – Αγγελινάρας (1979) 329.

[13] Βλ. Νίκου (2016).

[14] Οι *Τρωαδίτισσες* του Σταύρου κυκλοφόρησαν το 1952, από τις Εκδόσεις Άλφα μαζί με τις *Ικέτισσες* και τις *Βάκχες*.

[15] Η παραγωγή επαναλήφθηκε το 1966. Ο Μουζενίδης, στην ίδια μετάφραση, σκηνοθέτησε το κείμενο του Ευριπίδη και για το Φεστιβάλ της Επιδαύρου του 1968 (επανάληψη 1970). Επιπλέον, ο Αλέξης Σολομός σκηνοθέτησε τις *Τρωάδες* για το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ της Επιδαύρου, το 1975 (επανάληψη 1976) στην ίδια μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου. Βλ. Αρβανίτη (2020) 332-338.

[16] Καλκάνη (6/7/1965). Βλ. επίσης, Αρβανίτη (2020) 131.

[17] Ιωαννίδης (21/8/2023).

του κειμένου. Η θεατρικότητα της μετάφρασης προσδιορίζεται και από την πρόσληψή της από τους/τις ηθοποιούς και από το κοινό. Με άλλα λόγια, η εύληπτη εκφορά του θεατρικού λόγου προϋποθέτει σαφήνεια και εσωτερικό ρυθμό του μεταφρασμένου κειμένου ώστε να διευκολύνεται τόσο η απομνημόνευση και η απαγγελία του από τους/τις ηθοποιούς όσο και η απρόσκοπτη κατανόησή του από τους θεατές.[18]

Τις παραπάνω αρχές υπηρετούν απόλυτα οι μεταφράσεις του φιλόλογου Κωστή Κολώτα ο οποίος δήλωνε χαρακτηριστικά, μεταξύ άλλων, ότι «κριτήριο και όριο [των μεταφράσεων] είναι τα ίδια τα κείμενα. Για να μεταφερθεί ένα έργο προορισμένο για θεατρική παράσταση σε μια μακρινή εποχή […], σε μια παράσταση του σήμερα, πρέπει να προηγηθεί βαθιά μελέτη και ερμηνεία του κειμένου». Επιπλέον, τόνιζε ότι «μια μετάφραση προορισμένη για παράσταση, […] πρέπει να έχει κύρια έγνοια και προσπάθεια να αποκωδικοποιήσει τη θεατρικότητα του αρχαίου κειμένου, να την αποδώσει με γλωσσικούς – εκφραστικούς τρόπους σημερινούς, και κυρίως να την υποδείξει στον σκηνοθέτη, ο οποίος με τη σειρά του θα τη μεταφέρει στη σύγχρονη θεατρικότητα».[19]

Σύμφωνα με τις παραπάνω διαπιστώσεις, το άρθρο μου μου θα εστιαστεί στην αδημοσίευτη μετάφραση των Τρωάδων του Ευριπίδη για την παραγωγή του έργου από τον Θ.Ο.Κ. το 1982, σε σκηνοθεσία του Νίκου Χαραλάμπους. Θα αναλύσω την τυπολογία του κειμένου της μετάφρασης του Κολώτα αναφορικά με την παράσταση του έργου για το κυπριακό κοινό και σε σχέση με τη σκηνοθετική προσέγγιση. Επιπλέον, θα συζητήσω τη λειτουργία της ίδιας μετάφρασης τριάντα πέντε χρόνια αργότερα, επίσης για το κυπριακό κοινό, στην προσέγγιση του Θεόδωρου Τερζόπουλου. (Πάφος – Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2017).[20] Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις δύο παραγωγές, τον ρόλο της Εκάβης κατείχε η Δέσποινα Μπεμπεδέλη.

Η μετάφραση των *Τρωάδων* του Ευριπίδη από τον Κωστή Κολώτα προϋπήρχε της συνεργασίας του με τον Νίκο Χαραλάμπους και τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου για την παραγωγή του έργου το 1982, όπως καθίσταται σαφές από τις εκτενείς αλλαγές του παραστατικού κειμένου σε σχέση με το αρχικό κείμενο της μετάφρασης. Η μετάφραση του Κολώτα δεν συνοδεύεται από το αρχαίο κείμενο και έχει δική της στιχαρίθμηση, ανά δέκα στίχους, η οποία δεν αντιστοιχεί στους στίχους του κειμένου του Ευριπίδη. Ωστόσο, μαζί με τα «κατά ποσόν» μέρη της τραγωδίας δηλώνονται και οι στίχοι του πρωτοτύπου που μεταφράζει: «Πρόλογος [Στίχοι αρχαίου κειμένου 1-152]»,[21] ή «Τρίτο Επεισόδιο [Στίχοι αρχαίου κειμένου 860-1059]». Εκτός αυτού, από το κείμενο της μετάφρασης δεν προκύπτει κάποια αναφορά σε φιλολογικές ή άλλες εκδόσεις που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν. Πρόκειται για μετάφραση η οποία είναι πιστή στο κείμενο του πρωτοτύπου, αποδίδει το σύνολο των νοημάτων της τραγωδίας προβάλλοντας ταυτόχρονα το ποιητικό και το δραματικό στοιχείο της.

Η μετάφραση του Κολώτα είναι δημοτικότροπη, σε ελεύθερο στίχο με ροπή στον ατελή ιαμβικό στίχο, και με διάσπαρτους ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Ο ελεύθερος στίχος κυριαρχεί στα διαλογικά μέρη, όπως προκύπτει και από το παράδειγμα που ακολουθεί [Τρίτο Επεισόδιο (860-1059)]:[22]

---

[18] Μαυρομούστακος (1998) 32.

[19] Κολώτας (2007).

[20] Και ο Κώστας Μπάκας στη σκηνοθεσία του των *Τρωάδων* το 1995 για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, βάσισε την προσέγγισή του στη μετάφραση του Κωστή Κολώτα. Η παράσταση δεν συμπεριλαμβάνεται στο άρθρο εξαιτίας της ελλιπούς τεκμηρίωσής της.

[21] Η μονωδία της Εκάβης (98-152) συμπεριλαμβάνεται στον Πρόλογο και όχι στην Πάροδο.

[22] Για το κείμενο των *Τρωάδων* ακολουθώ την έκδοση του Diggle (1981).

Μενέλαος:
ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε,
ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι
[*Ἑλένην· ὁ γὰρ δὴ πολλὰ μοχθήσας ἐγὼ*
Μενέλαός εἰμι καὶ στράτευμ' Ἀχαικόν].
ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με
γυναικὸς οὕνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὃς ἐξ ἐμῶν
δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήσατο. (860-866)

Λαμπρό του ήλιου φως, σε χαιρετώ
Γιατί σήμερα θα δεις υποχείριά μου την άπιστη γυναίκα μου.
Βέβαια δεν ήλθα για μια γυναίκα εδώ στην Τροία,
όπως νομίζουν οι πολλοί, αλλά για να εκδικηθώ τον άντρα
που ενώ τον φιλοξένησα στο σπίτι μου, μου την έκλεψε.

Τα Στάσιμα όμως είναι ευδιάκριτα καθώς χαρακτηρίζονται από μικρότερο αριθμό συλλαβών και αποδίδονται, κάποτε, με δημοτικότροπο δεκαπεντασύλλαβο, και κατά περίπτωση από μισό δεκαπεντασύλλαβο, όπως φαίνεται από τους στίχους του Πρώτου Στάσιμου (511-567) που ακολουθούν:

Χορός:
ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄισον ἐν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον·
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος,
ὅτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια
βρέμοντα χρυσεοφάλαρον �ένο-
πλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί. (511-521)

Μούσα βοήθα να ταιριάξουμε
Της πόλης μας της ακριβής τον επιτάφιο θρήνο.
Ν΄ αρχίσω μεσ' τα δάκρυα να γλυκοτραγουδήσω
Το πώς η πόλη αλώθηκε και εμείς γίναμε δούλες
από τον ίππο που οι Αχαιοί στην πόλη μέσα εφέραν.
Στις πύλες τις κλειστές μπροστά
Τον Δούρειο ίππο τους αφήσανε οι Έλληνες,
Μαλάματα και ασήμια φορτωμένο.

Ο δημοτικότροπος δεκαπεντασύλλαβος εμφανίζεται και στα θρηνητικά μέρη, όπως στο Δεύτερο Επεισόδιο (568-798) στα λόγια της Εκάβης για την Πολυξένη: «**Ποιο τέλος σου μελλότανε ακριβανάγιωτή μου**» (629) και της Ανδρομάχης για την Πολυξένη: «**γιατί δεν θα πονάει πια κι ούτε θα υποφέρει**» (638). Ακόμα, στον θρήνο της Ανδρομάχης για τον γιο της εμφανίζεται επαναλαμβανόμενα ο δεκαπεντασύλλαβος: «**για να τσακίσεις το κορμί και την πνοή ν'**

αφήσεις» (756) και «**Κατάρα και ανάθεμα! Για τα όμορφά σου μάτια / χάθηκε μέσα στη φωτιά η ξακουστή μας Τροία**» (772-773), αλλά και στον Κομμό της Εκάβης και του Χορού: «**Κι εγώ ονειρευόμουνα γαμπρό να σε στολίσω**» (1218). Στον Πρόλογο, η μονωδία της Εκάβης ολοκληρώνεται με έμμετρους δημοτικούς δεκαπεντασύλλαβους που συνιστούν ελεύθερη ανάπλαση των στίχων του πρωτοτύπου και συνθέτουν ένα καλοφτιαγμένο δημοτικό τραγούδι, με ωραία χαρακτηριστικά θρήνου (146-152):

> *μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγὰν ὄρνισιν ὅπως ἐξάρξω ἰὼ*
> *μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν/οἵαν ποτὲ δὴ/ σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένα*
> *ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίαις/εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς*. (146-152)

> Μια μάνα πετροπέρδικα, μια ορφανεμένη μάνα,
> μέσα στην άκρα απελπισιά, σέρνει πικρό τραγούδι,
> να ανασάνει ο καημός, να πάρει ο πόνος τέλος.
>
> Δεν είν' τραγούδι της χαράς, σαν τότε που τραγούδα
> Δίπλα στον ρήγα Πρίαμο, μέσ' την πλατειά την Τροία.
> Κι έσερνε πρώτη το χορό κι αλαφροπατούσε
> Σ' όμορφο φρυγικό ρυθμό, σε θεϊκό γιορτάσι.

Η δημοτική γλώσσα της μετάφρασης του Κολώτα είναι διανθισμένη και με άλλα στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού, εκτός από τον δεκαπεντασύλλαβο, με κυρίαρχο το στοιχείο της λαϊκής έκφρασης σε συνδυασμό με τη χρήση ιδιωματικών καταλήξεων της κυπριακής διαλέκτου. Άλλωστε, ο μεταφραστής έχει δηλώσει ότι στις μεταφράσεις του για τον Θ.Ο.Κ., τις προορισμένες για το κοινό της Κύπρου, χρησιμοποίησε «κάποιες διαλεκτικές λέξεις ή κάποιες χαρακτηριστικές καταλήξεις, όπου βέβαια το κείμενο και το πρόσωπο του δράματος το επέτρεπε».[23] Παραθέτω ορισμένα παραδείγματα: «γιατί δόρατα του φόνου **έκρυβεν** ύπουλα» (14), «**ετελειώθην** η εκστρατεία τους στην πόλη» (20), «γιατί δεν **μέλλουσιν** πια τιμές να έχουν» (26), «από **τον θρήνον τον πολύν** αντιβοά ο ποταμός ο Σκάμανδρος!» (29), «μα να **μαντεύσω** μπορώ τη φοβερή τιμωρία» (164), «Κι όσα πριν αγαπούσε, κατόπιν τα **μισάει**» (288), «τις ακριβές μου κόρες, που τις **ανάγιωσα** με τ' όνειρο» (485), «Ποιο τέλος σου μελλό-τανε **ακριβανάγιωτή μου**» (629) «στα δικά σου χέρια μού **είπεν** να παραδώσω το λείψανο» (1143). Οι κυπριακές διαλεκτικές λέξεις και καταλήξεις είναι περισσότερες στο παραστατικό κείμενο των *Τρωάδων* του 1982.

Επιπλέον, η ζωντανή, παραστατική γλώσσα της μετάφρασης δανείζεται από το δημοτικό τραγούδι και το στοιχείο της επανάληψης είτε του πρώτου ημιστιχίου στο δεύτερο, είτε στο πλαίσιο του ίδιου στίχου: «Σαν **τι να πω, τι να μην πω, τι να** πρωτοθρηνήσω;» (106), «**Μια μάνα** πετροπέρδικα, **μια** ορφανεμένη **μάνα**» (146), «**Ποιος και σε ποιο τόπο, ποια πόλη** ή **ποιο νησί**. Μακριά από την Τροία θα με οδηγήσει;» (188-189), «**αντρειωμένος** ήταν στη ζωή, κι **ανδρειωμένου** βρήκε θάνατο» (395), «**Έσφιξε** η μάνα το παιδί **σφικτά** στην αγκαλιά της» (558-559), «**μεγάλος** είναι ο πόνος μας, **μεγάλος** και ο θρήνος» (603-607), και «γιατί δεν θα πονάει πια κι ούτε θα υποφέρει» (638).

Η ποιητική αίσθηση της μετάφρασης του Κολώτα είναι διανθισμένη με σύνθετες λέξεις,

[23] Κολώτας (2007).

κυρίως επίθετα, που προσδίδουν ενάργεια και θεατρικότητα στο κείμενο. Έτσι, η Εκάβη χαρακτηρίζεται «**πολυπικραμένη**» (36) ενώ ο Ποσειδώνας θα φέρει «**κοσμοχαλασιά** στη θάλασσα του Αιγαίου» (88).[24] Η Εκάβη στη μονωδία της (98-152) αναρωτιέται σε πρώτο πρόσωπο «**τι να πρωτοθρηνήσω**» (106), παρομοιάζει τον εαυτό της με «**μάννα πετροπέρδικα**» (146) και νοσταλγεί το παρελθόν που «**έσερνε πρώτη το χορό κι αλαφροπερπατούσε**» (146).[25] Ο Χορός, στο τραγούδι της Παρόδου (153-229) εύχεται να βρεθεί στου Ολύμπου τα «**ριζοβούνια**» (215). Στο Πρώτο Επεισόδιο (230-510) η Κασσάνδρα χαρακτηρίζεται «**αειπάρθενος**» (252), και η Ανδρομάχη «**πολύπαθη**» (272). Στο ίδιο επεισόδιο η Κασσάνδρα αναπολεί τον «**δαφνοΐσκιωτο ναό**» του Απόλλωνα (329-330) και η Εκάβη ζητά να της πάρει τις «λαμπάδες» καθώς δεν είναι «πρεπούμενο» για εκείνη «**σαν αλαφροΐσκιωτη να ανεμοκουνιέ**[τ]**αι**» (338). Επιπλέον, η Κασσάνδρα οικτίρει τους Έλληνες που πέθαναν «χωρίς να δουν **το ψυχομαχητό τους** τα παιδιά τους / κι ούτε οι γυναίκες τους **να τους νεκροστολίσουν**» (380-382). Αλλά και ο Οδυσσέας «**ο βαρυόμοιρος**» δεν ξέρει «τα πάθια που του μέλλονται» (431, *δύστηνος*). Στο Δεύτερο Επεισόδιο (568-798), η Εκάβη αποκαλεί τρυφερά την Πολυξένη «**ακριβανάγιωτη**» (629) και στο Δεύτερο Στάσιμο (799-859), η «μελισσένια» Σαλαμίνα χαρακτηρίζεται ως «**κυματόβρεκτη νήσος**» (800). Πολλές σύνθετες λέξεις μαζί εμφανίζονται στην επίκληση του Δία από την Εκάβη στο Τρίτο Επεισόδιο (860-1059): «Δία, συ που βαστάζεις τη γη και επί της γης τον θρόνο σου έχεις / **ο ανεξερεύνητος κι αφανέρωτος**, όποιος και να 'σαι / Είτε **αδήριτος νόμος** της φύσης / **είτε μια ονειροφαντασία** στο νου των θνητών / Εσένα καλώ» (884-886). Σε παρόμοιες συσσωρεύσεις σύνθετων, λόγιων λέξεων, πιθανώς, να οφείλεται η κριτική του Γιάννη Βαρβέρη που έκανε λόγο για «καλή μετάφραση (Κολώτας), παρά τις κάποιες εν αμηχανία λογιότητές της».[26] Ανάλογη συσσώρευση παρατηρείται στον επικήδειο θρήνο για τον Αστυάνακτα (1186-1250). Η Εκάβη που ονειρευόταν να ντύσει τον Αστυάνακτα με «**φορεσιά μυριόπλουμη**» (1219) θρηνεί με τον Χορό που στην αποστροφή τού απευθύνεται ως «**Ω! Μυριοδάκρυτέ μας**» (1227). Επιπλέον, κατά περίπτωση, ο Κολώτας, αφήνει αμετάφραστη τη σύνθετη λέξη του πρωτοτύπου και ως εκ τούτου, τα «**κισσοφόρα νάπη**» γίνονται «**τα κισσοφόρα δάση της Ίδης**» (1066) και το «**ιππόβοτον Άργος**» (1088) παραμένει αμετάφραστο.

Τέλος, στη μετάφραση του Κολώτα διαπιστώνονται περιορισμένες αναντιστοιχίες με το κείμενο του πρωτοτύπου, για λόγους σαφήνειας και εστίασης στην ουσία των δρωμένων. Ως εκ τούτου, σε ορισμένες περιπτώσεις ο μεταφραστής συμπληρώνει νοηματικά, στη μετάφρασή του, τους στίχους του πρωτοτύπου για να τους καταστήσει σαφέστερους και περισσότερο εύληπτους, όπως το παράδειγμα από τον κομμό της Εκάβης και της Ανδρομάχης (577-608):

> Εκάβη:
> *ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν.*
> *οἷος ἰάλεμος, οἷά τε πένθη*
> *δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται*
> *ἀμετέροισι δόμοισιν. ὁ θανὼν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων ἀδάκρυτος*. (603-607)
>
> Παιδιά μου, η πόλη σας κι εγώ η μάνα σας
> έρημες είμαστε από σας

[24] Η λέξη εμφανίζεται και στον στίχο 1327.
[25] Η λέξη εμφανίζεται και στον στίχο 506.
[26] Βαρβέρης (1985) 151.

δεν φτάνουνε τα μύρια δάκρυά μας
τη φωτιά που καίει τα σπίτια μας να σβήσει
Μεγάλος είναι ο πόνος μας, μεγάλος και ο θρήνος.
Καλότυχοι είναι μόνο οι νεκροί
που δεν έχουνε πια δάκρυα για να θρηνήσουν.

Άλλο ένα παράδειγμα αφορά τον *αγώνα λόγων* της Εκάβης και της Ελένης (895-1032) και πιο συγκεκριμένα το επιχείρημα της Ελένης, ότι προσπαθούσε να δραπετεύσει για να επιστρέψει στον Μενέλαο: «γιατί πολλές φορές με πιάσανε να δοκιμάζω με σκοινιά / να δραπετεύσω από τα τείχη, μια και ήταν κατάκλειστες οι πόρτες» [«*μάρτυρες δέ μοι / πύργων πυλωροὶ κἀπὸ τειχέων σκοποί, /οἳ πολλάκις μ' ἐφηῦρον ἐξ ἐπάλξεων / πλεκταῖσιν ἐς γῆν σῶμα κλέπτουσαν τόδε*»] (955-958). Οι «κατάκλειστες πόρτες» αποτελούν προσθήκη του μεταφραστή. Σε άλλες περιπτώσεις, ο Κολώτας, αφήνει αμετάφραστους στίχους του πρωτοτύπου με πληροφορίες εκ του περισσού, όπως το παράδειγμα της Εξόδου που ακολουθεί και σύμφωνα με το οποίο ο Ταλθύβιος ενημερώνει την Εκάβη για την εσπευσμένη αναχώρηση του Νεοπτόλεμου και της Ανδρομάχης:

Ταλθύβιος:
Ἑκάβη, νεὼς μὲν πίτυλος εἷς λελειμμένος
λάφυρα τἀπίλοιπ' Ἀχιλλείου τόκου
μέλλει πρὸς ἀκτὰς ναυστολεῖν Φθιώτιδας·
αὐτὸς δ' ἀνῆκται Νεοπτόλεμος, καινάς τινας
Πηλέως ἀκούσας συμφοράς, ὥς νιν χθονὸς
Ἄκαστος ἐκβέβληκεν, ὁ Πελίου γόνος. (1123-1128)

Εκάβη, του Αχιλλέα ο γιος, ο Νεοπτόλεμος, έχει ήδη φύγει.
Ένα καράβι έμεινε πίσω για να πάρει τα υπόλοιπα λάφυρα,
και να κινήσει κι' αυτό για τις ακρογιαλιές της Φθιώτιδας.
Μαζί του πήρε και την Ανδρομάχη.

Ο μεταφραστής παραλείπει την πληροφορία του πρωτοτύπου σχετικά με τον λόγο της εσπευσμένης αναχώρησης του Νεοπτόλεμου, που ήταν για να συντρέξει τον παππού του, τον Πηλέα, τον οποίον έδιωξε ο Άκαστος από τη χώρα του.

Έρχομαι τώρα στο παραστατικό κείμενο των *Τρωάδων* για τη σκηνοθεσία του έργου από τον Νίκο Χαραλάμπους στην παραγωγή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου,[27] το 1982.[28] Ο Χαραλάμπους προσέγγισε το κείμενο του Ευριπίδη ως τραγωδία «της προσφυγιάς και των κατατρεγμένων μετά από μία τεράστια ήττα».[29] Η σκηνική απόδοση του έργου, σύμφωνα με

[27] Βλ. Εικ. 1.

[28] Η πρώτη παράσταση του έργου έλαβε χώρα στις 18 Ιουνίου 1982 στο Αμφιθέατρο Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία. Το ίδιο καλοκαίρι παραστάθηκε στην Επίδαυρο (26-27 Ιουνίου), στο πλαίσιο του Φεστιβάλ του 1982.

[29] Εκπομπή «Παρασκήνιο» ΡΙΚ: https://digital-herodotus.eu/archive/video/items/2920/paraskenio-nikos-kharalampous-002/ [9.02-13.39]. Στην ίδια εκπομπή, ο Χαραλάμπους δήλωνε ότι το θέμα ήταν ίδιο με εκείνο των *Ικετίδων* του Ευριπίδη που σκηνοθέτησε το 1979, αλλά όχι στον βαθμό που συνέδεσε τις *Ικέτιδες* με την κυπριακή πραγματικότητα μετά την τουρκική εισβολή του 1974.

τον σκηνοθέτη,[30] εμπεριείχε «το στοιχείο των φαντασμάτων» το οποίο αποτυπωνόταν στον Χορό των Νεκρών, των δώδεκα ανδρών και γυναικών που περιδιάβαιναν τη σκηνή και απήγγελλαν κομμάτια από το κείμενο του Ευριπίδη.[31] Ο Χορός των Νεκρών διέφερε από τον δεκαμελή Χορό των Τρωαδιτισσών-συνοδών της Εκάβης. Το «κινηματογραφικό» σκηνικό του Γιώργου Ζιάκα ενέτεινε την απόκοσμη, «θανατερή» ατμόσφαιρα του νεκροταφείου. Ακόμα και η στολή του Μενελάου (Ευτύχιος Πουλαΐδης) προϋπήρχε στη σκηνή «ως σκιάχτρο» καθώς και η άμαξα της Ανδρομάχης (Άλκηστις Παυλίδου).[32] Στο παραπάνω πλαίσιο, το κείμενο της μετάφρασης του Κολώτα προσαρμόστηκε από τον μεταφραστή σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη, για να αποδώσει την *όψιν* της παράστασης. Η προσαρμογή αφορούσε α) τις εκτενείς φραστικές διαφοροποιήσεις, β) τις μετατοπίσεις αριθμού στίχων και γ) την κατάργηση στίχων της μετάφρασης.

Εικ. 1: Το εξώφυλλο του Προγράμματος της παραγωγής του Θ.Ο.Κ.

Οι φραστικές διαφοροποιήσεις ενισχύουν την αμεσότητα και τη θεατρικότητα του κειμένου όπως προκύπτει από το παρακάτω παράδειγμα από τον παρηγορητικό λόγο της Εκάβης στην Ανδρομάχη και πιο συγκεκριμένα τους στίχους:

Εκάβη:
ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, τὰς μὲν Ἕκτορος τύχας
ἔασον· οὐ μὴ δάκρυά νιν σώσῃ τὰ σά
τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθεν,
φίλον διδοῦσα δέλεαρ ἀνδρὶ σῶν τρόπων.
κἂν δρᾷς τάδ', ἐς τὸ κοινὸν εὐφρανεῖς φίλους
καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψειας ἂν
Τροίᾳ μέγιστον ὠφέλημ', ἵν' εἴ ποτε
ἐξ οὗ γενόμενοι παῖδες Ἴλιον πάλιν
κατοικίσειαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι. (697-705)

Κείμενο μετάφρασης:
Αγαπημένη Ανδρομάχη, πάψε να θρηνείς την τύχη του Έκτορα.
Σε τίποτα δεν ωφελούνε τον νεκρό τα δάκρυά σου.
Τον νέο αφέντη σου κοίταξε να σεβαστείς
και να τον κερδίσεις με τους καλούς σου τρόπους.
Έτσι αν κάνεις θα χαίρονται όσοι σε αγαπούν
και θα μπορέσεις να μεγαλώσεις και το γιο σου.

[30] Στο ίδιο.
[31] Βλ. Εικ. 2.
[32] Για τη λεπτομερή περιγραφή του σκηνικού χώρου και των σκηνικών αντικειμένων της παραγωγής βλ. Μπριάκου (2024) 172-173, 189.

Αυτό είναι το μεγαλύτερο καλό που έχεις να κάνεις
για την αγαπημένη μας την Τροία. Γιατί ίσως κάποια μέρα
του γιου σου τα παιδιά θα γυρίσουνε σ' αυτήν για να την κάνουν πάλι
μεγάλη και ευδαίμονα.

Κείμενο παράστασης:
Αγαπημένη Ανδρομάχη, άφησε τις συμφορές του Έκτορα
Δεν ωφελούν σε τίποτα τα δάκρυά σου.
Να σέβεσαι το νέο σου αφέντη
Και κοίταξε να τον κερδίσεις με τα καλά της αρετής σου.
Έτσι αν κάνεις θα μπορέσεις να μεγαλώσεις τον γιο σου.
Το πιο μεγάλο δώρο για την Τροία μας.
Ποιος ξέρει; Ίσως κάποτε τα παιδιά του
Νά'ρθουν να κατοικήσουνε ξανά τα χώματά της
Και πόλη ευτυχισμένη ξανά να γίνει.

Εικ.2: Το σκηνικό των *Τρωάδων* στη σκηνοθεσία του Νίκου Χαραλάμπους.

Στο παραστατικό κείμενο κυριαρχούν οι ρηματικές φράσεις οι οποίες ενισχύουν την προφορικότητα και την προσληπτικότητα του λόγου. Παράλληλα, διαφαίνεται η τάση εγκατάλειψης των πολλών επιθέτων (το «μεγάλη» και «ευδαίμονα» δεν επαναλαμβάνονται ως χαρακτηρισμοί της Τροίας στο παραστατικό κείμενο), τουλάχιστον στα διαλογικά μέρη του δράματος που προωθούν τη δράση. Στα Στάσιμα, τα οποία τραγουδιούνται κατά τη διάρκεια του Επεισοδίου που προηγείται και απαγγέλλονται, πριν από το επόμενο Επεισόδιο, και στις δύο περιπτώσεις από τον μεικτό Χορό, το γλωσσικό ύφος διατηρεί περισσότερο την ποιητικότητά του στον πειθαρχημένο ρυθμό του ιαμβικού μέτρου ενώ παράλληλα διατηρούνται τα σύνθετα επίθετα όπως φανερώνει το παράδειγμα από το τρίτο Στάσιμο και οι στίχοι:

Ἰδαῖά τ' Ἰδαῖα κισσοφόρα νάπη
χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ
τέρμονά τε πρωτόβολον ἁλίῳ
τὰν καταλαμπομέναν ζαθέαν θεράπναν. (1066-1070)

Κείμενο μετάφρασης:
Τα κισσοφόρα δάση της Ίδης
που το χιόνι δροσίζει αιώνια.
Τις άγιες βουνοκορφές
που ο ήλιος την αυγή ανεβαίνοντας
πρώτες τις λούζει στο παρθένο το φως.
Την ιερή μας ακρόπολη.
Όλα τα αρνήθηκες και στους εχθρούς τα παράδωσες.

Κείμενο παράστασης:
Τα κισσοφόρα δάση της Ίδης
Που το χιόνι που λιώνει τα δρόσιζε
Τις άγιες βουνοκορφές
Που πρώτες ο ήλιος και το φως της Αυγής, παρθένο τις φώτιζε
Την ιερή μας Ακρόπολη
Όλα τα αρνήστηκες και στους εχθρούς τα παρέδωσες.

Το «αρνήστηκες» αντί «αρνήθηκες» δηλώνει την επικράτηση της διαλεκτικής κυπριακής μορφής της γλώσσας στο κείμενο της παράστασης, όπως διαπιστώνεται και σε άλλες περιπτώσεις, για παράδειγμα: «μισάς» αντί «μισείς» (68), και «κάνε ν' αντιβουήξει το πέλαγο του Αιγαίου με κύβματα και σίφουνες,/ με των πνιγμένων τα κουφάρια σκέπασέ το» αντί «συντάραξε απ' το βυθό τη θάλασσα του Αιγαίου/ και κάνε της Εύβοιας οι ακτές να γεμίσουν/ απ' των πνιγμένων τα κουφάρια» (82-83). Επίσης, «Στους τάφους τους ανέσπαα τα μαλιά μου/ και τα' βαζα στολίδια στα μνημούνια τους» αντί «Στους τάφους τους ανέσπαα τα μαλιά μου/ και πένθιμα τα έκοβα, στον τάφο τους στολίδια» (480).

Οι μετατοπίσεις αριθμού στίχων στοχεύουν στην αμεσότητα και την ευληπτότητα της πρόσληψης του κειμένου από το κοινό. Ως εκ τούτου, ο εκτενής θρήνος της Εκάβης, μετά την έξοδο της Κασσάνδρας (466-510), όπου επικαλείται μάταια τη βοήθεια των θεών, αναπολεί τις παλιές, ευτυχισμένες ημέρες, αναζητά τις κόρες της και οικτίρει τη ζωή της, μεταφέρεται, στην παράσταση, μετά το Πρώτο Στάσιμο, ως εισαγωγή στο Επεισόδιο με την Ανδρομάχη και προοικονομεί τις ακόμα μεγαλύτερες συμφορές που έπονται. Επιπλέον, ο σύντομος θρήνος της Εκάβης, στο τέλος του Δευτέρου Επεισοδίου (790-799), για τη βίαιη αρπαγή και τη θανατική καταδίκη του Αστυάνακτα, μεταφέρεται μετά το Δεύτερο Στάσιμο στην αρχή του Επεισοδίου με την Ελένη. Η φράση: «Τι άλλο μας μένει για να γίνει τέλεια η καταστροφή μας;» (797-798) εισάγει στη σκηνή τον Μενέλαο (860) και προοικονομεί την επικείμενη ατιμωρησία της «θεοστυγούς» Ελένης. Οι παραπάνω μετατοπίσεις δίνουν την εντύπωση ότι ο Χαραλάμπους, σε συνεργασία με τον Κολώτα, επιχειρούν να θεραπεύσουν την θεωρούμενη «επεισοδιώδη» δομή του δράματος.

Τέλος, η κατάργηση στίχων στο κείμενο της μετάφρασης είναι εξαιρετικά περιορισμένη και αφορά κυρίως την αναγγελία της εισόδου του Χορού και των ρόλων στη σκηνή. Στην

περίπτωση του Χορού, οι στίχοι 153-157 δεν εκφωνούνται καθώς, η σκηνοθετική σύλληψη θέλει τον Χορό από την αρχή στη σκηνή. Το ίδιο συμβαίνει και με τους στίχους 230-234 που αναγγέλλουν την είσοδο του Ταλθύβιου, τους στίχους 306-307 που προετοιμάζουν την είσοδο της Κασσάνδρας, τους στίχους 706-708 που αφορούν την επάνοδο του Ταλθύβιου. Εξαίρεση αποτελούν οι στίχοι που προαναγγέλλουν την είσοδο της Ανδρομάχης (αν και η άμαξα βρίσκεται από την αρχή στη σκηνή) προφανώς εξαιτίας της σπουδαιότητας του θέματος, καθώς και οι στίχοι που αναγγέλλουν την άφιξη του Ταλθύβιου με το νεκρό σώμα του Αστυάνακτα.

*

Το τελευταίο τμήμα του άρθρου μου εστιάζεται στο παραστατικό κείμενο των *Τρωάδων* του Ευριπίδη, στη μετάφραση του Κωστή Κολώτα, για τη σκηνοθεσία του έργου από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο το 2017, στη συμπαραγωγή του Οργανισμού Πάφος 2017 Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης και του Θεάτρου Άττις.[33] Ο Τερζόπουλος, στη σκηνοθεσία των *Τρωάδων* αντλεί από την τελετουργία του θρήνου, κοινή στους περισσότερους πολιτισμούς της Ανατολής, για να καταγγείλει τις σύγχρονες πολιτικές βίας, εξορίας και αποκλεισμού των ανθρώπων-θυμάτων των πολέμων. Η πρόθεση του σκηνοθέτη αποτυπώνεται και στη σκηνογραφία της παράστασης, με τα χαρακτηριστικά της arte povera του Γιάννη Κουνέλλη, η οποία καθορίζεται από ομόκεντρους κύκλους μεταχειρισμένων στρατιωτικών αρβυλών, άμεση αναφορά σε χώρο σύγχρονων εχθροπραξιών. Στο πλαίσιο της σκηνοθετικής σύλληψης, η απόδοση του κειμένου

Εικ. 3: Ο θρήνος της Ανδρομάχης.

της μετάφρασης επηρεάζεται από δύο παραμέτρους αναφορικά με τη Μέθοδο προσέγγισης του σκηνοθέτη. Η πρώτη παράμετρος σχετίζεται με την έμφαση του σκηνοθέτη στο σωματικό θέατρο που προβάλλει τον ρυθμό, τη χειρονομία την έκσταση,[34] και όχι στον λόγο ο οποίος

[33] Οι *Τρωάδες* στη σκηνοθεσία του Τερζόπουλου παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το Καλοκαίρι του 2017 στο αρχαίο Ωδείο της Πάφου και το επόμενο έτος (6 &7 Ιουλίου 2018) στο αρχαίο Θέατρο των Δελφών, στο πλαίσιο του αφιερώματος του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών (με την υποστήριξη του Ιδρύματος Ωνάση) στον σκηνοθέτη.

[34] Χατζηδημητρίου (2010) 55-77.

λειτουργεί συνεπικουρικά. Η δεύτερη παράμετρος αφορά τον πολυεθνικό θίασο έντεκα ηθοποιών, Ελλήνων, Τούρκων, Βόσνιων, Κροατών, Ισραηλινών και Σύριων, οι οποίοι, στη δική τους γλώσσα επιδίδονται στον πολύγλωσσο θρήνο για τον χαμό και τον ξεριζωμό. Ως συνέπεια των παραπάνω, ο λόγος της μετάφρασης περικόπτεται σημαντικά, όμως εκεί όπου διατηρείται, οι αλλαγές στο κείμενο του Κολώτα είναι ελάχιστες, γεγονός που καταδεικνύει τη δύναμη και τη θεατρικότητα του λόγου του ο οποίος υπηρετεί με συνέπεια τις ανάγκες του σωματικού θεάτρου του Τερζόπουλου.

Με βάση τα παραπάνω, στην παράσταση του Τερζόπουλου κυριαρχεί ο θρήνος και επομένως, τα διαλογικά τμήματα περιορίζονται στην παροχή των απαραίτητων πληροφοριών. Κατά συνέπεια, ο εισαγωγικός λόγος του Ποσειδώνα καταργείται και από τον διάλογό του με την Αθηνά (48-97) μένουν οι μισοί στίχοι. Το ίδιο συμβαίνει τόσο με την Πάροδο που εστιάζεται στον θρήνο της Εκάβης και όχι στην ανταλλαγή εναγώνιων στίχων με τις Τρωαδίτισσες για το μέλλον τους στη σκλαβιά όσο και με την Έξοδο όπου ο κομμός ανάμεσα στην Εκάβη και τον Χορό για τη φλεγόμενη Τροία μετατρέπεται σε επιτάφιο θρήνο της Εκάβης για τον νεκρό Αστυάνακτα, ενώ οι στίχοι του Χορού παραλείπονται. Από τον θρήνο της Εκάβης (1156-1206), ο σκηνοθέτης εστιάζει στους στίχους 1152-1191 και 1205-1206, δηλαδή σε εκείνους που αναφέρονται στην τρυφερή σχέση της με το νεκρό παιδί και στο ευμετάβολο της τύχης.[35] Η σωματοποιημένη απόδοση του θρήνου αποτυπώνεται στο πρόσωπο της Δέσποινας Μπεμπεδέλη, ως τραγική μάσκα, με το στόμα ανοιχτό σε μία προσπάθεια να αρθρώσει λόγο. Αντιθέτως, ο θρήνος της Ανδρομάχης (740-779) για τη θανατική καταδίκη του γιου της αποδίδεται ολόκληρος και χωρίς αλλαγές στο κείμενο του Κολώτα, σε συνδυασμό με την πολύ δυνατή εικόνα της Νιόβης Χαραλάμπους στον ρόλο να βαριανασαίνει, να ανοιγοκλείνει το στόμα της σαν να δυσκολεύεται να αναπνεύσει μπροστά στην αιματοβαμμένη λεκάνη η οποία λειτουργεί ως φέρετρο και μετατρέπεται σε αντικείμενο-σύμβολο των εκδηλώσεων θρήνου και σπαραγμού της μητέρας καθώς και μέσω του κόκκινου υφάσματος με το οποίο φράζει το στόμα της.[36]

Επιπλέον, το τρίτο Επεισόδιο (860-1059) και ο αγώνας λόγων της Εκάβης και της Ελένης αποδίδονται σχεδόν στην ολότητά τους διανθισμένα από στίχους του πρωτοτύπου που εκφωνεί η Σοφία Χιλλ ως Ελένη: «*ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάρᾳ λαβεῖν*» (937), «*ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς*» (990), «*τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδείας*» (1027).

Ο παράγων του πολυεθνικού θιάσου επηρεάζει την απόδοση της μετάφρασης καθώς τμήματα του λόγου αποδίδονται στις άλλες γλώσσες, με βάση το κείμενο της μετάφρασης του Κολώτα, όπως αποκαλύπτουν οι αγγλικοί υπέρτιτλοι. Ως εκ τούτου, ο Τουρκοκύπριος Erdogan Kavaz, ως Κορυφαίος του Χορού των ξεριζωμένων, εγκαινιάζει την παράσταση και τον θρήνο με το τουρκικό μοιρολόι της έναρξης. Ο ίδιος ηθοποιός αποδίδει τα Στάσιμα καθώς και ολοκληρώνει τη συμμετρία της θρηνητικής τελετουργίας με τον σπαρακτικό αμανέ του τέλους. Ο πολύγλωσσος θρήνος της πολυεθνικής παράστασης του Τερζόπουλου επηρεάζει την απόδοση του λόγου της Κασσάνδρας, στη μετάφραση του Κολώτα, ο οποίος κατακερματίζεται σε πέντε γλώσσες ακολουθώντας το σκηνοθετικό εύρημα της πολυδιάσπασης του ρόλου σε πέντε ηθοποιούς. Οι πέντε γυναίκες εκφέρουν τον λόγο-πόνο στα ελληνικά (Εβελίνα Αραπίδη), τα βοσνιακά (Ajila Hamzic), τα κροατικά (Sara Ipsa), τα εβραϊκά (Hadar Barabash) και τα συριακά (Evelyn Asouant). Ωστόσο, η Εβελίνα Αραπίδη αποδίδει κατά λέξη την εύστοχη και μεστή θεατρικής δυναμικής μετάφραση του Κωστή Κολώτα.

[35] Βλ. Εικ. 4.

[36] Βλ. Εικ. 3.

Εικ. 4: Η Εκάβη της Δέσποινας Μπεμπεδέλη.

Συνοψίζοντας, η αδημοσίευτη μετάφραση των *Τρωάδων* του Ευριπίδη από τον Κωστή Κολώτα ακολουθεί τον λόγο του πρωτοτύπου με λιγοστές αποκλίσεις που διευκολύνουν την απόδοση του νοήματος και ανταποκρίνεται στην απαίτηση της καλοδουλεμένης, ακριβούς, κατά κύριο λόγο, μετάφρασης. Ο δημοτικότροπος λόγος, με στοιχεία της κυπριακής διαλέκτου και ρυθμούς του δημοτικού τραγουδιού, προσδίδει στη μετάφραση ζωντάνια, παραστατικότητα και θεατρικότητα. Άλλωστε, το κείμενο της μετάφρασης του Κολώτα χρησιμοποιήθηκε, με χρονική απόκλιση δεκαετιών, από δύο σπουδαίους σκηνοθέτες, συμπεριλαμβανομένου του διεθνούς Θεόδωρου Τερζόπουλου, ως όχημα της σκηνικής μεταφοράς των *Τρωάδων* του Ευριπίδη. Ως εκ τούτου, η αδημοσίευτη μετάφραση του Κολώτα ανήκει στις «εξαιρετικά μακρόβιες» μεταφράσεις, για να παραθέσω τον Θεόδωρο Στεφανόπουλο, που αναδεικνύουν τη θεατρικότητα του κειμένου και υπηρετούν την εκάστοτε σκηνοθετική σύλληψη.

Βιβλιογραφία

Αρβανίτη, Κ. (2011), «Το Θρηνούν Σώμα. Ο θρήνος για την κοινότητα και ο προσωπικός θρήνος», *Πρακτικά 1ης και 2ης Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος. Θέατρο Άττις (Σικυών Σεπτέμβριος 2005 & Αύγουστος 2006)*, Κιάτο, 99-120.

Αρβανίτη, Κ. (2020), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Τόμος Β΄, Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός*, Αθήνα.

Βαρβέρης. Γ. (1985), *Η Κρίση του Θεάτρου (1976-1984)*, Αθήνα, 151-152.

Βαρίκας, Β. (17/7/1965), «*Τρωάδες* στην Επίδαυρο», εφημ. *Τα Νέα*.

Diggle, J. (1981), *Euripides' Fabulae, Vol. 2. Supplices; Electra; Hercules; Troades; Iphigenia in Tauris; Ion*, Oxford.

Easterling, P. E. (1994), «Euripides outside Athens: A Speculative Note», *Illinois Classical Studies* 19, 73-80.

Gilmartin, K. (1970), «Talthybius and the Trojan Women», *The American Journal of Philology* 91, 213-222.

Ιωαννίδης, Γ. (21/8/2023), «*Τρωάδες* του Ευριπίδη από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Εφημερίδα των Συντακτών*, https://www.efsyn.gr/tehnes/theatro/401445_troades-toy-eyripidi-apo-kratiko-theatro-boreioy-ellados. [30.6.2024]

Καλκάνη, Ει. (6/7/1965), «*Τρωάδες* - Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου», εφημ. *Απογευματινή*.

Kitto, H. D. F. (2010), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, 8η έκδ., Αθήνα.

Κολώτας, Κ. (2007), «Από ένα κείμενο για μια παράσταση στην αρχαιότητα σε ένα κείμενο για μια σύγχρονη θεατρική παρουσία», http://daskalos-kostiskolotas.blogspot.com/. [30.6.2024]

Κουκούλας, Λ. (8/7/1965), «Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη στα Επιδαύρια», εφημ. *Η Αθηναϊκή*.

Μαυρομούστακος, Π. (1998), «Παριστάνοντας το αρχαίο ελληνικό δράμα: Συγκυρίες και συνθήκες της ελληνικής σκηνής», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου (5-8 Οκτωβρίου 1995 – Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»)*, Αθήνα, 36-46.

Maxwell-Stuart, P. G. (1973), «The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily», *Historia, Zeitschrift fur Alte Geschichte* 23.3. 397-404.

Meridor, R. (1989), «Euripides' *Troades* 28-44 and the Andromache Scene», *The American Journal of Philology* 110, 17-35.

Μπριάκου, Ει. Ν. (2024), *Ενδοδραματικές κατευθυντήριες ενδείξεις της ανταπόκρισης του κοινού στις* Τρωάδες *του Ευριπίδη. Από το κείμενο στην παράσταση*, αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα.

Murray, G. (1946), «Euripides Tragedies of 415 B.C.: The Deceitfulness of Life», *Greek Studies* 142, 127-148.

Νίκου, Κ. (2016), *Οι νεοελληνικές μεταφράσεις των* Τρωάδων, Μ.Δ.Ε, Πανεπιστήμιο Πατρών.

Οικονόμου, Γ. Ν. & Γ. Κ. Αγγελινάρας (1979), *Βιβλιογραφία των εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως*, Αθήνα.

Πετρίδης, Α. (2013), «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στο youtube (4). Ευριπίδης», https://antonispetrides.wordpress.com/2013/05/06/agd_on_youtube_4_euripides/. [30.6.2024].

Stephanopoulos, T. K. (1985), «Euripides und die Arkader (*Troades* 30-31)», *Hermes* 113, 115-119.

Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (2011), «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: Διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον* 1, 307-317.

Συμβουλίδου, Χ. (1998), «Μετάφραση και θεατρική κριτική (1889-1990): Μια διαχρονική προσέγγιση με αφορμή τις νεοελληνικές παραστάσεις των έργων του Αισχύλου», Έ. Πατρικίου (επιμ.) (1998), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου. Πρακτικά Συνεδρίου (5-8 Οκτωβρίου 1995 – Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί»)*, Αθήνα, 272-283.

Χατζηδημητρίου, Π. (2010), *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη.

Webster, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides*, London.

Westlake, H. D. (1953), «Euripides, *Troades*», *Mnemosyne* 6, 181-191.

Μια τριγωνική σχέση γύρω από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Η διπλή προσέγγιση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (2001, 2013) και μια 'αόρατη' μετάφραση

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Η παρούσα εισήγηση διερευνά την περίπτωση μιας 'αόρατης' μετάφρασης του αρχαίου δράματος, χαμένης στο τρίγωνο που σχηματίζεται μεταξύ σκηνοθέτη, μεταφραστή και διασκευαστή και πιθανόν κατάλληλης για εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων. Ασχολείται συγκεκριμένα με το ανέβασμα της *Μήδειας* στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο το 2013, το οποίο σύμφωνα με το πρόγραμμα ακολούθησε τη μετάφραση του στενού συνεργάτη του σκηνοθέτη σε πλήθος παρόμοιων εγχειρημάτων, του Κ.Χ. Μύρη (= Κώστα Γεωργουσόπουλου).[1] Με μια πρώτη ματιά η περίπτωση της *Μήδειας* μοιάζει να αφορά μια τυπική διαδικασία αναβίωσης του αρχαίου δράματος στον ελληνικό χώρο, στην οποία ο σκηνοθέτης αναθέτει πρώτα τη μετάφραση σε έναν συνεργάτη του έχοντας ως βασικό στόχο στη συνέχεια τη μετουσίωσή της σε σκηνική πράξη. Ωστόσο η περίπτωση της *Μήδειας* του 2013 δεν παραπέμπει σε μια τέτοια τυπική διαδικασία για μια σειρά από λόγους.

Το ανέβασμα της συγκεκριμένης τραγωδίας το 2013 αποτελεί μια από τις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις στις οποίες ο Ευαγγελάτος επιλέγει να επιστρέψει σε ένα έργο που έχει ανεβάσει ο ίδιος παλαιότερα (2001) προκειμένου να επιχειρήσει μια νέα προσέγγιση του – η νέα αυτή προσέγγιση εκκινεί προφανώς και από μια νέα αφετηρία, η οποία συνδέεται με την ανάθεση της μετάφρασης του έργου στον έμπειρο μεταφραστή Κ.Χ. Μύρη. Σε αυτό το δεύτερο ανέβασμα ο σκηνοθέτης μοιάζει όμως να παραβλέπει τη δική του μετάφραση του έργου, όταν αυτό πρωτοανέβηκε σε δική του διδασκαλία, προς χάρη της νέας μεταφραστικής απόπειρας. Κι ωστόσο, όπως αποδεικνύεται από την αντιπαραβολή μεταξύ του γλωσσικού τεκμηρίου που διασώζεται από τη *Μήδεια* του 2013 και της βιντεοσκοπημένης αναπαραγωγής της παράστασης, ο Ευαγγελάτος δεν φαίνεται να ακολούθησε τελικά τη μετάφραση του συνεργάτη του, προχωρώντας ο ίδιος σε μια δραματουργική διασκευή εξαιρετικά αποδεσμευμένη από τις αρχικές προδιαγραφές της. Με άλλα λόγια, ο Ευαγγελάτος παρήγγειλε μια μετάφραση την οποία δεν ακολούθησε μετά στην παράσταση του και την οποία ωστόσο ο ίδιος πρόβαλλε μέσω του προγράμματος και των δελτίων Τύπου ως την αφετηρία της νέας πρότασής του.

Η ανακοίνωση εξετάζει τη διαδρομή της μυστηριώδους εξαφάνισης της μετάφρασης του Μύρη, χωρίς να είναι η ίδια σε θέση να καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα για όλες τις αιτίες που οδήγησαν σε αυτή. Η περίπτωση όμως της *Μήδειας* προβληματίζει. Πρώτον για την πιθανότητα αναγωγής της σε παράδειγμα που αφορά ίσως και άλλες περιπτώσεις ανεβασμάτων αρχαίου δράματος. Ας σημειωθεί πως η εξαφάνιση της μετάφρασης της *Μήδειας* από τη σκηνή

[1] Γεωργουσόπουλος (2018) 57-67.

πέρασε εντελώς απαρατήρητη από την κριτική και τον Τύπο της εποχής, και μόνο η ευτυχής δυνατότητα αντιπαραβολής μεταξύ κειμένου και παράστασης και, ταυτόχρονα, μεταφράσματος και δραματουργικής επεξεργασίας, έκανε σήμερα δυνατή τη διαπίστωσή της. Δεύτερον γιατί η Μήδεια αφορά το ανέβασμα μιας τραγωδίας, στο πλαίσιο μάλιστα ενός θεσμικού Φεστιβάλ όπως της Επιδαύρου. Κάτι που θα όφειλε να συνδέει κατά τεκμήριο στενότερα το μεταφραστικό με το σκηνοθετικό πεδίο της.

Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο ότι οι ίδιες προδιαγραφές στον χώρο της κωμωδίας υπήρξαν ανέκαθεν περισσότερο ελαστικές. Στις περιπτώσεις των αριστοφανικών ανεβασμάτων ιδιαίτερα οι αποστάσεις μεταξύ αρχικού μεταφράσματος και τελικής παράστασης υπήρξαν όχι μόνο μεγάλες αλλά και ως έναν βαθμό απενοχοποιημένες. Εγγενή στοιχεία του αριστοφανικού λόγου όπως η βωμολοχία, επιταγές της αναβίωσής του όπως ο εκσυγχρονισμός του, μαζί βέβαια με την αδήριτη ανάγκη για πρόκληση του γέλιου και την κυριαρχία του κωμικού πρωταγωνισμού που επιβλήθηκε από νωρίς στην αναβίωση του Αριστοφάνη, έδωσαν από κοινού τους βαθμούς ελευθερίας της σκηνικής του όψης. Στη *Μήδεια* όμως του 2013, που ανεβαίνει από έναν κοινά αναγνωρισμένο θεατράνθρωπο και φιλόλογο, όπως ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, και μάλιστα με τα εύσημα ενός μεταφραστή ολκής, όπως ο Κ.Χ. Μύρης, σε συνεργασία με έναν θίασο εκλεκτών συντελεστών, η απολύτως ελευθερωμένη επικοινωνία σκηνής και κειμένου ήταν ως έναν βαθμό απρόσμενη.

Ας σημειωθεί πως και σε άλλες περιπτώσεις όψιμων παραγωγών στο αρχαίο δράμα ο Ευαγγελάτος επιχείρησε επίσης δικές του «δραματουργικές προσαρμογές», δηλώνοντας πως αυτές στηρίζονται σε αντίστοιχες μεταφράσεις του Κ.Χ. Μύρη. Αυτό πράγματι συνέβη τόσο με τις *Φοίνισσες* στην Επίδαυρο το 2008 και τον *Οιδίποδα Τύραννο*, επίσης στην Επίδαυρο, το 2010, όσο και με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη στο θέατρο Badminton το 2015. Η μετάφραση του Μύρη για την πρώτη τραγωδία παραμένει αδημοσίευτη, ωστόσο στις άλλες δύο περιπτώσεις διαθέτουμε τις έντυπες μεταφράσεις του,[2] αλλά και τις εκδόσεις των αντίστοιχων διασκευών τους από το Αμφι-Θέατρο,[3] γεγονός που μας επιτρέπει να προχωρήσουμε και σε αυτές τις περιπτώσεις σε αντιπαραβολή μεταξύ των δύο. Η πρώτη εντύπωση λοιπόν από αυτήν είναι πως παρά τις συχνές αποστάσεις που εμφανίζονται μεταξύ μεταφραστή και σκηνοθέτη –οι οποίες πρόκειται να μας απασχολήσουν σε επόμενη μελέτη μας–, σε καμιά από τις άλλες παραγωγές δεν εμφανίζεται μια τόσο σημαντική διαφορά μεταξύ του κειμένου που παραδίδει ο μεταφραστής και του κειμένου που τελικά ακούγεται στην παράσταση του σκηνοθέτη.[4] Χωρίς διάθεση υπερβολής, η «δραματουργική παρέμβαση» του Ευαγγελάτου στη *Μήδεια* φτάνει στα όρια μιας νέας εργασίας, στοιχείο που άλλωστε εγείρει το ερώτημα της παρούσας έρευνας.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Όπως είπαμε η *Μήδεια* υπήρξε μια από τις σπάνιες σχετικά περιπτώσεις όπου ο Ευαγγελάτος επιχείρησε μια επιστροφή σε ένα ήδη

[2] Σοφοκλής (1996)· Ευριπίδης (2003).

[3] Ευριπίδης (2008)· Σοφοκλής (2010)· Ευριπίδης (2015).

[4] Για το θέμα βλ. το πρόσφατο μελέτημα της Διαμαντάκου στο οποίο η ερευνήτρια μεταξύ άλλων εστιάζει στην κομβική δραματουργική διαφοροποίηση του Ευαγγελάτου από τη μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη ως προς τη σκηνική διαχείριση του (ακέφαλου) πτώματος του Αιγίσθου. Βλ. Διαμαντάκου (2023) 100-127, 115-116.

ανεβασμένο από τον ίδιο θεατρικό έργο.[5] Οι λόγοι γι' αυτό θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Προς το παρόν ας σημειώσουμε πως γενικά η ηρωίδα του Ευριπίδη απουσίαζε για μεγάλο χρονικό διάστημα από το ρεπερτόριο του σκηνοθέτη, τουλάχιστον μέχρι το 2001, όταν θα επιχειρήσει για πρώτη φορά το ανέβασμά της στην Επίδαυρο, με δύο ωστόσο σημαντικές εξαιρέσεις: Η πρώτη από αυτές αφορά τη *Μήδεια* του Σενέκα που ο Ευαγγελάτος είχε ανεβάσει στο Ηρώδειο ήδη από το 1979 στο πλαίσιο του δραματολογίου του Κ.Θ.Β.Ε. Η δεύτερη, τη *Μήδεια* του Μίκη Θεοδωράκη, μουσική σύνθεση σε μορφή ορατόριου, την οποία ο σκηνοθέτης δίδαξε επίσης στο Ηρώδειο, το 1993. Αυτές οι δύο προσεγγίσεις μοιάζουν να επιβεβαιώνουν εκ πρώτης όψεως τον γενικότερο κανόνα που θέλει τον συγκεκριμένο σκηνοθέτη να κατακτά το κλασικό ρεπερτόριο κινούμενος συχνά από την περιφέρεια προς το κέντρο, σε κάθε περίπτωση όμως υποκρύπτουν μαζί την ελλοχεύουσα παρατήρησή μας ότι για τον Ευαγγελάτο η *Μήδεια* υπήρξε πέρα από μια συγκεκριμένη τραγική κειμενική έκφραση, ένας γενικότερος «τόπος θεάτρου», εκφρασμένος σε διάφορες άλλες μορφές, είτε του λατινικού δράματος είτε του μουσικού.

Διόλου τυχαία άλλωστε, η συνεργασία Θεοδωράκη και Ευαγγελάτου θα συνεχιστεί στο πρώτο ανέβασμα της *Μήδειας* του Ευριπίδη από το Αμφι-Θέατρο στην Επίδαυρο, το 2001, στο οποίο ο συνθέτης θα αναλάβει το μουσικό μέρος της παραγωγής. Σε αυτήν την παραγωγή ο σκηνοθέτης θα επιχειρήσει μάλιστα να λειτουργήσει και ως μεταφραστής του έργου, παραδίδοντας ως συνήθως τη μετάφρασή του στο πρόγραμμα του Αμφι-Θεάτρου.[6] Για τον θεατράνθρωπο Ευαγγελάτο οι περιπτώσεις στις οποίες στο πρόσωπό του συνάδουν οι δύο ιδιότητες, του μεταφραστή και σκηνοθέτη του κλασικού δραματολογίου, δεν είναι διόλου σπάνιες.[7] Είναι εξάλλου ευρέως γνωστό πως ο Ευαγγελάτος ακολουθούσε σταθερά μια οπτική που ενέτασσε εξαρχής τη μετάφραση εντός του γενικότερου σκηνικού οράματος για την παράσταση, με τρόπο ώστε ο λόγος και η επί σκηνής πράξη να καθίστανται ομοούσια και αδιαίρετα στοιχεία του ίδιου θεατρικού κώδικα.[8] Τις μεταφράσεις επομένως που εκπορεύονται από το δικό του χέρι θα πρέπει να τις εκλάβουμε ως το πρώτο μέρος μιας «δραματουργικής διασκευής», ενσωματωμένης στο τελικό κείμενο, με επιμέρους νύξεις, μικρές παρεμβάσεις ή κάποτε με τολμηρές παρεμβολές στο σώμα του κειμένου για χάρη του σκηνικού εκτοπίσματος της τελικής πρότασης.

Διατηρώντας όλα τα παραπάνω κατά νου η εκ του σύνεγγυς ανάλυση της μετάφρασης της *Μήδειας* του 2001 από τον Ευαγγελάτο μετατίθεται προς το παρόν σε μια μελλοντική έρευνα. Είμαστε ωστόσο σε θέση να εξετάσουμε από τώρα τη σχετικότητά της ως προς τη ρέουσα θεατρική πραγμάτωσή της, καθώς διαθέτουμε τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση της Επιδαύρου από τον θίασο του Αμφι-Θεάτρου. Η αντιπαραβολή μάς πείθει πως, πράγματι, καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης ακολουθήθηκε πιστά από τους ερμηνευτές της –με ορισμένες μόνο αλλοιώσεις, άνευ σημασίας– το κείμενο που παρέδωσε ο σκηνοθέτης. Σε αυτήν

[5] Άλλες περιπτώσεις διπλής επίσκεψης του σκηνοθέτη στο ίδιο έργο με τις *Εκκλησιάζουσες*, Κ.Θ.Β.Ε. Θεσσαλονίκη 1969 & Αμφι-Θέατρο, Επίδαυρος, 1998· τη *Λυσιστράτη*, Ζυρίχη 1971 & Αμφι-Θέατρο, Ηρώδειο 1976· την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, Εθνικό, Επίδαυρος 1972 & Αμφι-Θέατρο, Επίδαυρος 1991· τις *Βάκχες*, Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος 1975 & Αμφι-Θέατρο, Επίδαυρος 1993· την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος 1976 & Αμφι-Θέατρο, Επίδαυρος, 1997. Βλ. Μιχαλόπουλος & Μαντζουράνη (επιμ.) (2023).

[6] Ευριπίδης (2018).

[7] Στον μεταφραστή Ευαγγελάτο αποδίδονται εξάλλου 20 μεταφράσεις έργων –που οδήγησαν σε δικά του ανεβάσματα– καθώς και σημαντικός αριθμός (26) δημοσιευμένων διασκευών, βλ. Μιχαλόπουλος & Μαντζουράνη (επιμ.) (2023) 29-31.

[8] Πούχνερ (2018) 163-182.

την περίπτωση επομένως μεταφραστικός και παραστατικός λόγος επέτυχαν αγαστή συνεργία.

Αποτελεί οπωσδήποτε ένα ερώτημα της έρευνας τι είναι αυτό που έκανε τον σκηνοθέτη να επιστρέψει το 2013 σε συνεργασία με το Θεατρικό Οργανισμό «Ακροπόλ» στη *Μήδεια*, εγκαταλείποντας μάλιστα τη δεύτερη φορά την αρχική δική του μετάφραση προκειμένου να στηριχθεί στη μεταφραστική απόπειρα του Κ.Χ. Μύρη. Και σε αυτή την περίπτωση, υποθέσεις μονάχα μπορούμε να εκφράσουμε. Η κυριότερη από αυτές συνδέεται με την αίσθηση απογοήτευσης που δημιουργήθηκε στον σκηνοθέτη από το τελικό αισθητικό απείκασμα της δουλειάς του. Η *Μήδεια* του 2001 υπήρξε πράγματι μια από τις λιγότερο προβεβλημένες εργασίες του Αμφι-Θεάτρου, συναντώντας τη μάλλον χλιαρή αποδοχή του κοινού και της κριτικής.[9] Στον κεντρικό ρόλο η ερμηνεία της Λήδας Τασοπούλου δεν μπόρεσε να προσδώσει ξεχωριστή αίγλη στο εγχείρημα, ενώ η επιλογή του Μιχαήλ Μαρμαρινού για τον ρόλο του Ιάσονα –πιθανόν η πλέον εκκεντρική πρόταση της παραγωγής–, ενώ διάθετε στοιχεία πειραματισμού, χανόταν εντούτοις στην ομίχλη μιας ασαφούς ερμηνευτικής γραμμής.[10] Κατά τα άλλα, η σκηνοθετική πραγμάτωση της *Μήδειας* του 2001 διέθετε όλα τα εχέγγυα μιας καθ' όλα «θεσμικής» για την εποχή πρότασης αναβίωσης του αρχαίου δράματος από έναν καταξιωμένο σκηνοθέτη και από το εξίσου αναγνωρίσιμο επιτελείο των συνεργατών του. Στοιχεία που στο γύρισμα του αιώνα όμως ερμηνευόντουσαν πλέον σε διαφορετική βάση, υποκρύπτοντας έναν πιθανό κορεσμό του κοινού από παρόμοιες προσεγγίσεις.

Μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης *Μήδειας* του Ευαγγελάτου δεν μεσολαβούν μόνο 12 χρόνια (2001 και 2013 αντίστοιχα) αλλά και ένα χάσμα. Πρόκειται για τον εξοβελισμό του σκηνοθέτη από το Φεστιβάλ της Επιδαύρου μετά το 2007, για μία επταετία κατά την οποία το Αμφι-Θέατρο και ο ίδιος βρέθηκαν εκτός αργολικής ορχήστρας. Η επιστροφή του το 2013 θα αποκτήσει επομένως διττό χαρακτήρα: θα σημαίνει την επιστροφή του σκηνοθέτη στον χώρο με τον οποίο ο ίδιος είχε αναπτύξει προνομιακή σχέση, αλλά και την επιστροφή του στη συνείδηση του κοινού ως ενός από τους πλέον καινοτόμους και εικονοκλάστες σκηνοθέτες ολόκληρης της μεταπολεμικής περιόδου. Η διπλή επιστροφή του Ευαγγελάτου είχε ενδεχομένως τον χαρακτήρα μιας άτυπης εκ μέρους του 'ρεβάνς' από τον καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Γιώργο Λούκο, εξαιτίας του οποίου ο ίδιος είχε αποκλειστεί από τη σταθερή μέχρι τότε παρουσία του στην Επίδαυρο προς χάρη άλλων, νεότερων, «πρωτοποριακών» σκηνοθετών.[11] Χωρίς αμφιβολία η δεύτερη *Μήδεια* του Ευαγγελάτου εμπεριέχει ένα statement προς όλους. Θυμίζει πως η θέση του σκηνοθέτη στην Επίδαυρο είναι κατακτημένη μέσα από τους αγώνες του για εκσυγχρονισμό των εκφραστικών αποδόσεων (και) του αρχαίου δράματος. Και για να το θυμίσει αυτό ο Ευαγγελάτος χρειάζεται μια νέα αφετηρία, μια νέα εκκίνηση αλλά και μια πλήρως νέα προσέγγιση της *Μήδειας*.

Την νέα εκκίνηση προσέφερε πιθανόν η ανάθεση της μετάφρασης του έργου από τον Κ.Χ. Μύρη. Ο τελευταίος, εξίσου παράδοξα, δεν είχε εντάξει μέχρι εκείνη τη στιγμή την κορυφαία τραγωδία του Ευριπίδη στον μεταφραστικό του φάκελο. Η μετάφραση που παρέδωσε στον σκηνοθέτη διασώζεται και έχει εντοπιστεί, είμαστε σε θέση επομένως σήμερα να μελετήσουμε αναλυτικά τις μεταφραστικές μεθόδους του μεταφραστή αλλά και την απόδοσή τους από τον σκηνοθέτη. Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα κάνει την έρευνα το γεγονός πως κοντά σε αυτά έχουμε

[9] Βλ. ενδεικτικά Ανδριανός (22-28/09/2001), Ανδριανού (Αύγουστος/Οκτώβρης 2001).

[10] Παγιατάκης (9/9/2001).

[11] Φαρμακόρη (18/7/2013): «Ο Σπύρος Ευαγγελάτος επέστρεψε μετά από απουσία στο θέατρο της Επιδαύρου, απουσία που τον είχε ενοχλήσει, καθώς για χρόνια ήταν "εκ των ων ουκ άνευ" του Φεστιβάλ Αθηνών».

στα χέρια μας ένα ακόμη πολύτιμο τεκμήριο: Το κείμενο του σκηνοθέτη (με τις δικές του μάλιστα χειρόγραφες σημειώσεις), που χρησιμοποιήθηκε από τους ηθοποιούς του θιάσου για το ανέβασμα. Διαθέτουμε, τέλος, τόσο τη μαγνητοσκοπημένη πρώτη παράσταση της *Μήδειας* το 2001 όσο και τη μαγνητοσκοπημένη δεύτερη παράσταση της Επιδαύρου το 2013, με την οποία κλείνει ο κύκλος του ανεβάσματός της.[12] Από το πρωτότυπο της αρχαίας τραγωδίας μέχρι την επίσημη μετάφρασή της από τον Μύρη και από το βιβλίο του σκηνοθέτη μέχρι το σκηνικό απείκασμα της συγκεκριμένης παραγωγής σε μαγνητοσκόπηση, αυτή τη φορά διαθέτουμε όλα τα κατάλληλα τεκμήρια ώστε να προβούμε στην αποκρυπτογράφηση της διαδικασίας ανεβάσματος της *Μήδειας* στα 2013.

Το πλέον εντυπωσιακό στοιχείο που μας αποκαλύπτει η ανάλυση των παραπάνω τεκμηρίων είναι ότι ο Ευαγγελάτος δεν ακολούθησε τελικά τη μετάφραση του Γεωργουσόπουλου στην παράστασή του, ακόμα και αν το όνομα του τελευταίου συνέχιζε να δηλώνεται στα προγράμματα του Φεστιβάλ και ενόσω η κριτική επαινούσε τη μεταφραστική του κατάθεση. Για το αν η κριτική διαθέτει τη δυνατότητα να σχολιάζει μια μετάφραση σε πραγματικό χρόνο, χωρίς να έχει στα χέρια της τα αναγκαία εργαλεία ή την κατάλληλη ενημέρωση, αποτελεί μια απορία, που διαφεύγει όμως του θέματός μας. Προς το παρόν μπορούμε να παραμείνουμε στην εξίσου λογική απορία ποια είναι η μετάφραση που ακούστηκε τελικά στο κοίλον της Επιδαύρου. Όπως προκύπτει λοιπόν από τη μελέτη των οπτικών και γραπτών τεκμηρίων, στην Επίδαυρο παραστάθηκε τελικά η δραματουργική διασκευή του Ευαγγελάτου, η οποία, αν και δηλώνεται από τον σκηνοθέτη ως «βασισμένη» στη μετάφραση του συνεργάτη του Κ.Χ. Μύρη, εντούτοις αποτελεί μια αυτόνομη εργασία, τόσο ως προς τη μετάφραση της *Μήδειας* από τον σκηνοθέτη του 2001 όσο και ως προς την κατοπινή μετάφραση του Γεωργουσόπουλου του 2013. Από την άλλη, κρατώντας και πάλι ανά χείρας το κείμενο της «διασκευής» του Ευαγγελάτου, είμαστε σε θέση να δούμε ότι οι ερμηνευτές ακολούθησαν πιστά τις γλωσσικές και σκηνικές υποδείξεις του σκηνοθέτη τους.

Καταλήγουμε έτσι στο κέντρο της έρευνάς μας: Γιατί ο Ευαγγελάτος διάλεξε μια μετάφραση την οποία ο ίδιος δεν ακολούθησε στη συνέχεια κατά τη σκηνοθεσία του; Για να απαντήσουμε στο ερώτημα θα πρέπει να κινηθούμε και πάλι ευρύτερα από το στενό πλαίσιο της παράστασης, ώστε να εξετάσουμε τη *Μήδεια* του 2013 σε σχέση με τα ευρύτερα συμφραζόμενά της. Μία πρώτη παράμετρο την έχουμε ήδη υποδηλώσει. Αφορά την επιστροφή του σκηνοθέτη στον στίβο της Επιδαύρου μετά την πολυετή –ακούσια– απουσία του, γεγονός που μας κάνει να υποθέτουμε ότι η παράσταση όφειλε να επιβεβαιώσει το κύρος του, κυρίως την αγέραστα τολμηρή ματιά του πάνω στο αρχαίο δράμα. Η δεύτερη παράμετρος που μας ενδιαφέρει είναι πως, ακόμα κι έτσι, η επιστροφή του σκηνοθέτη στην Επίδαυρο του 2013 αφορά πλέον ένα πεδίο που έχει μεταβληθεί ριζικά μετά την πολυετή θητεία του Λούκου. Η εκ μέρους του ανανέωση του θεσμού με πλήθος μετακλήσεων, με την είσοδο καλλιτεχνών, με το άνοιγμα του θεάτρου σε εικονοκλαστικές δραματουργικές προτάσεις του νέου αιώνα, καθιστά τη σύγκριση με τους παλαιότερους κατεστημένους σκηνοθέτες του χώρου ορατή αλλά και κρίσιμη.

---

[12] Ευχαριστίες στην τελευταία σύζυγο του Σ.Α. Ευαγγελάτου και θεατρολόγο Χριστιάννα Μαντζουράνη, στην οποία οφείλουμε τη δυνατότητα μελέτης του κειμένου της «δραματουργικής επεξεργασίας» της *Μήδειας* 2013 από τον Σ.Α. Ευαγγελάτο, καθώς και στην υποψήφια διδάκτορα θεατρολόγο Μαρίνα Μπεχράκη, που μας παρείχε τη δακτυλόγραφη αδημοσίευτη μετάφραση της *Μήδειας* του Κ.Χ. Μύρη. Οι μαγνητοσκοπήσεις των δύο εκδοχών της *Μήδειας* σε σκηνοθεσία Σ.Α. Ευαγγελάτου υπήρχαν και υπάρχουν στο αρχειακό ψηφιακό υλικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας.

Με βάση τα παραπάνω δεν μοιάζει πια τυχαία η επιλογή του Ευαγγελάτου να εκκινήσει από μια νέα αφετηρία, προσδοκώντας μια νέα μετάφραση του κλασικού έργου από τον Κ.Χ. Μύρη, όπως δεν είναι τυχαία η επιλογή του να συνδέσει το παρόν με την προσωπική διαδρομή του ως του πλέον καινοτόμου σκηνοθέτη της γενιάς του. Επιλέγεται έτσι να δοθεί η *Μήδεια* του 2013 αυτή τη φορά από έναν αποκλειστικά ανδρικό θίασο, με προεξάρχοντα τον πρωταγωνιστή Γιώργο Κιμούλη. Ο τελευταίος μάλιστα την εποχή αυτή αποτελεί μια κυρίαρχη μορφή στον χώρο του θεάτρου, από τη θέση του πρωταγωνιστή, του θιασάρχη αλλά και του διευθυντή της δικής του δραματικής σχολής (στην οποία, ας σημειωθεί, διδάσκει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος). Ο ίδιος ο Κιμούλης διαθέτει στέρεες αρχαιογνωστικές βάσεις αλλά και ισχυρές απόψεις για την παράσταση του αρχαίου δραματικού λόγου, στοιχεία που πιθανόν θα πρέπει να συνυπολογίσουμε στην περίπλοκη εξίσωση που συνιστά η παραγωγή της νεότερης *Μήδειας* από τον Ευαγγελάτο το 2013.

Σε κάθε περίπτωση η επιλογή του ανδρικού θιάσου δεν μπορεί παρά να φέρνει στο μυαλό πολλών τη μεγάλη –και από τις πλέον χαρακτηριστικές– προσφορές του σκηνοθέτη στον χώρο του αρχαίου δράματος, συγκεκριμένα την επίσης ανδροκρατούμενη *Λυσιστράτη* του 1976.[13] Ο Ευαγγελάτος είχε προκαλέσει τότε εντύπωση με την απόφασή του να στηρίξει τη διανομή του έργου αποκλειστικά σε άνδρες ηθοποιούς, αποφεύγοντας τη σεσημασμένη παράδοση των «μεταμορφωτών» που δυσφήμιζαν τον αρχαίο κωμωδιογράφο μέχρι τα τέλη περίπου του Μεσοπολέμου.[14] Αντίθετα ο σκηνοθέτης είχε επιτύχει να μην παραπέμπει η διανομή της *Λυσιστράτης* σε θηλυπρέπεια ή στην παρενδυσία αλλά στη θεατρική ευωχία του ίδιου του συγγραφέα, καθώς και σε μια νέα γενιά Ελλήνων ηθοποιών (του Λευτέρη Βογιατζή προεξάρχοντος), που εμφανίζονταν γεμάτη αυτοπεποίθηση στη σκηνή μετά τη Δικτατορία, μοιράζοντας την ενέργεια και τη χάρη τους στο κλασικό αλλά και το νέο ρεπερτόριο. Η παλιά επιλογή του ανδρικού συνόλου της *Λυσιστράτης* ακολουθούσε την πρωτοποριακή για την εποχή μετατροπή μιας στιγματισμένης στο παρελθόν αρνητικής πρακτικής σε θετική (κάτι που με τους σημερινούς όρους θα ονομάζαμε ίσως «επανοικειοποίηση»). Σε κάθε περίπτωση η *Λυσιστράτη* του 1976 αποτέλεσε προσωπικό θρίαμβο του σκηνοθέτη και χαράχτηκε ανεξίτηλα στη συλλογική μνήμη του θεάτρου μας με τρόπο ώστε η ανάκλησή της να ανακαλεί ταυτόχρονα τη θέση του δημιουργού της εντός της σύγχρονης ελληνικής παραστασιολογίας.

Ωστόσο η επιλογή στα 1976 της αποκλειστικά ανδρικής διανομής αφορούσε ένα αριστοφανικό έργο και τη δική του ελευθερία. Η ίδια επιλογή θα μπορούσε να λειτουργήσει στην περίπτωση της αρχαίας τραγωδίας και κυρίως σε ένα έργο πυρηνικά σχετισμένο με τη γυναικεία φύση στους νεότερους χρόνους, όπως η *Μήδεια*; Για την περίπτωσή της το κοινό της Επιδαύρου θα μπορούσε ίσως να ανακαλέσει τη θρυλική παράσταση του έργου από τον Ιάπωνα σκηνοθέτη Γιούκιο Νιναγκάουα, που είχε την τύχη να παρακολουθήσει σε δυο καλοκαίρια το 1983 και το 1984 στο Ηρώδειο. Εκεί ο σπουδαίος ηθοποιός Μιζικίρο Χίρα είχε δώσει στον ρόλο της τραγικής ηρωίδας μια συγκλονιστική ερμηνεία, ενώ η συνολική εντύπωση του κοινού –αρκετά κοντινή χρονικά στη *Λυσιστράτη* του Αμφι-Θεάτρου– ήταν πως η διδασκαλία του έργου από τον Νιναγκάουα είχε αρθεί πάνω από την έμφυλη ταυτότητά του για να καταλήξει στη διανθρώπινη τραγική ουσία του έργου.

[13] Διαμαντάκου (2018) 79-88.

[14] Για τον «ακατάλληλο Αριστοφάνη» πριν από και μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, βλ. Διαμαντάκου (2021) 359-370.

Οι θαμώνες όμως του ελληνικού Φεστιβάλ διέθεταν μια πολύ πιο πρόσφατη εντύπωση από το «all-male-casting», την αποκλειστικά ανδρική διανομή, σε ένα κλασικό έργο. Η εκ νέου και με νέους όρους επιβολή της ιδέας για το ελληνικό κοινό εκκινεί ουσιαστικά με την παρουσίαση του κλασικού έργου *Οκτώ γυναίκες* του Ρομπέρ Τομά από τον σκηνοθέτη Νίκο Καραθάνο το 2007 για το Φεστιβάλ, ιδέα που θα προκαλέσει έντονες συζητήσεις και θα βρει αρκετούς μιμητές στο κοντινό του μέλλον. Ανάμεσά τους ίσως η πλέον χαρακτηριστική για το αρχαίο δράμα έρχεται έναν χρόνο μόλις πριν από την παράσταση του Ευαγγελάτου, το 2012 από τον σκηνοθέτη Τσεζάρις Γκραουζίνις, στην επίσης αποκλειστικά ανδρική διανομή του *Οιδίποδα Τυράννου*. Γενικά τα παραδείγματα, όπως έχει δείξει η Καίτη Διαμαντάκου στην εργασία της,[15] είναι πολλά και εκτείνονται στον χρόνο, όμως όπως και στη «Λυσιστράτη» του 1976, το βασικό στοιχείο αυτής της έμφυλης ανατροπής είναι ότι και στη *Μήδεια* του 2013 αφορά έναν ρόλο που έχει συνδεθεί άρρηκτα με τη θηλυκή ταυτότητα. Όπως και στις *Οκτώ γυναίκες*, η επιλογή των ανδρών που παίζουν τις γυναίκες δεν στοχεύει μόνο στην εσωτερική αναμόχλευση της ερμηνείας αλλά και στην ουδετεροποίηση του φύλου επί σκηνής, ώστε μέσω του παραξενίσματος που θα προκληθεί στον θεατή από έναν τελικά άφυλο ρόλο να εξαχθούν οι συστατικοί όροι της έμφυλης υπόστασης εν γένει.[16] Αυτή η διαδικασία ανήκει στην queer προβληματική και στη woke πολεμική του σύγχρονου θεάτρου – και στην εποχή που παρουσιάζεται από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο με τη *Μήδεια* μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ανήκει στις προχωρημένες θέσεις του ελληνικού θεάτρου. Η θέση επομένως από τον Τύπο της εποχής ότι με τη *Μήδεια* ο Ευαγγελάτος επιχειρεί να επαναφέρει στην Επίδαυρο έναν από τους βασικούς όρους της απόδοσης του αρχαίου δράματος –συγκεκριμένα την επιλογή ανδρών ηθοποιών για τους γυναικείους ρόλους– αποτελεί ένα μονάχα μέρος της πραγματικότητας.[17] Για την απόπειρα της πρωτοποριακής εκδοχής της *Μήδειας* του 2013 μάς προϊδεάζει άλλωστε και η επιλογή να μεταφερθούν σε ορισμένα σημεία της διασκευής του σκηνοθέτη βασικοί όροι του πρωτότυπου έργου με κεφαλαία στοιχεία, κάτι που ασφαλώς δεν μπορεί να φανεί στη σκηνική απεικόνιση του κειμένου. Με αυτόν τον τρόπο έννοιες όπως «Δύναμη», «Υπομονή» κ.ά αποδίδονται στο κείμενο του Ευαγγελάτου με κεφαλαία – και ίσως σε αυτό να έπαιξε κάποιο ρόλο η παρέμβαση του πρωταγωνιστή Κιμούλη, η οποία υποδηλώνεται άλλωστε στις

[15] Για την αναλυτική εξέταση της σύμβασης της ανδρικής διανομής και γενικότερα των έμφυλων ανατροπών στη σύγχρονη σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος, βλ. Διαμαντάκου (2020), passim και της ίδιας (2021) 654-681.

[16] Γι' αυτή την παράσταση και τον τρόπο διαχείρισης της «ερμηνείας της γυναίκας», πρβλ. Διαμαντάκου (2015) 108-120. Βλ. ακόμη όσα ενδιαφέροντα παρατηρεί η ίδια για τη σχέση της έμφυλης ταυτότητας της Μήδειας με τον πρωταγωνιστή που την υποδύεται (115): «Η Μήδεια του Κιμούλη δεν προβάλλει την ανδρική έμφυλη ταυτότητα του ενσαρκωτή της, ούτε και προβάλλει τη θηλυκή δραματική ταυτότητα του ρόλου της. Το γυναικείο γενετήσιο φύλο της ευριπίδειας ηρωίδας συνυπάρχει διαρκώς με το γενετήσιο φύλο του υποστηρικτή της στη συλλογική μνήμη του θεατή, ο οποίος θα κατασκευάσει και θα συμπληρώσει ο ίδιος, ανάλογα με τις προσδοκίες και τις προσλαμβάνουσες του, το κοινωνικό και ιστορικό τους περίβλημα».

[17] Βλ. ενδεικτικά τα δελτία Τύπου: «"Πρόκειται για ένα εγχείρημα που στηρίζεται 'μορφολογικά' σε κάποιες αρχές των παραστάσεων της αρχαιότητας: ανδρική παρουσία σε όλους τους ρόλους (και στον Χορό) και μάσκες. Ασφαλώς τα τεκμήρια αυτά λειτουργούν εντελώς διαφορετικά σήμερα", σημειώνει ο σκηνοθέτης της παράστασης», https://shorturl.at/vnvjl.

συνεντεύξεις του την ίδια εποχή.[18]

Πέρα από την ίδια την κριτική αποτίμηση του αποτελέσματος, η τελική υπόθεση της εργασίας μας σχετίζεται με την ουσιαστική κατάληξη της όλης απόπειρας. Είναι φανερό πως ο Ευαγγελάτος ζητούσε με αυτή να υπενθυμίσει ότι ο ίδιος αποτελούσε ακόμη ενεργό μέλος της θεατρικής σκηνής και μάλιστα παραμένοντας σταθερός στις επάλξεις της διεθνούς πρωτοπορίας. Πως διέθετε το ίδιο αλάνθαστο κριτήριο αλλά και τις γνώσεις με τις οποίες μπορούσε να αντεπεξέλθει σε μια ισχυρά καινοτόμα πρόταση στο τραγικό είδος, με την οποία ζητούσε να διασπάσει το φράγμα της έμφυλης απόδοσης της Μήδειας και να προχωρήσει σε ζητήματα που απασχολούν μαζί με αυτόν τη δυναμική κοινότητα της διεθνούς πρωτοπορίας. Χρειαζόταν όμως γι' αυτό μια νέα εκκίνηση, την οποία ζήτησε από τον Κ.Χ. Μύρη, αν και είναι προφανές πως τελικά έκρινε ότι αυτή δεν επαρκούσε για την πρόκληση της επαναφοράς του στην Επίδαυρο. Ωστόσο η σύγκριση του σκηνικού οράματος του Ευαγγελάτου με τη μετάφραση του δόκιμου μεταφραστή και φίλου του ίσως δεν στάθηκε ακόμη και έτσι άσκοπη. Αυτή παρείχε στον σκηνοθέτη το έναυσμα της έμπνευσής του ή έθεσε για χάρη του τον πήχη πάνω από τον οποίο γνώριζε πως ο ίδιος θα έπρεπε πλέον να αρθεί. Σε κάθε άλλη περίπτωση το τι ακριβώς συνέβη στα παρασκήνια της *Μήδειας* του 2013 ίσως παραμείνει για πάντα ένα από τα μυστικά του θεάτρου μας.

[18] Χαρακτηριστικά και όσα αναφέρει ο πρωταγωνιστής στη Μυρτώ Λοβέρδου (4/7/2013): «Την ίδια στιγμή στη Μήδεια υπάρχει σύγκρουση του θηλυκού με το ανδρικό. Ως εκπρόσωπος της φύσης, ως το πλάσμα που γεννά, η γυναίκα βρίσκεται στον αντίποδα με τον άνδρα που δεν γεννά αλλά που διαχειρίζεται αυτά που έχουν ήδη γεννηθεί, και γι' αυτό είναι και πιο κυνικός, πιο ανταγωνιστικός και εν τέλει πιο καταστροφικός... Ένα θέμα στη *Μήδεια*, είναι ο αποκλεισμός της γυναικείας φύσης. Σε μια ανδρική κοινωνία η γυναίκα είναι μετανάστης, το ίδιο και η Μήδεια. Είναι και κοινωνικά αποκλεισμένη αλλά κυρίως από τις ίδιες τις έννοιες των πραγμάτων... Ελάχιστοι έχουν παρατηρήσει ότι τα παιδιά της Μήδειας είναι αγόρια. Και με την πράξη της είναι σαν να σκοτώνει τη μελλοντική ανδρική κυριαρχία».

Βιβλιογραφία

Ανδριανού, Ε. (Αύγουστος/Οκτώβρης 2001), «Αρχαίο δράμα και λοιπά του θέρους», *Η Λέξη* 164-165.

Γεωργίου, Ανδριανός (=Γιώργος Χατζηδάκης) (22-28/09/2001), «Επιτέλους, μια νέα αντίληψη» *Ραδιοτηλεόραση* 1649.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2018), «Οι μεταφράσεις του Κ.Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες του Σ.Α. Ευαγγελάτου», Γ. Βαρζελιώτη & Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.) (2018), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, *Ε.Κ.Π.Α. – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα, 57-67.

Διαμαντάκου, Κ. (2015), «Ερμηνεύοντας τη γυναίκα: Μήδεια 2013», *Θεατρογραφίες* 20, 108-120.

Διαμαντάκου, Κ. (2018), «Μια Λυσιστράτη αλλιώτικη από τις άλλες. Το 'σοκ' της Λυσιστράτης του 1976», Γ. Βαρζελιώτη & Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.) (2018), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, *Ε.Κ.Π.Α. – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα, 79-88.

Διαμαντάκου, Κ. (2020), «Παίζοντας (με) τη γυναίκα - Η σύμβαση της ανδρικής διανομής στο αρχαίο δράμα, από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι σήμερα» (Β΄ Μέρος), *Χάρτης* 15, https://www.hartismag.gr/hartis-15/theatro/paizontas-me-th-gynaika-b [18/6/2024].

Διαμαντάκου, Κ. (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Αθήνα.

Διαμαντάκου, Κ. (2023), «Ο Αίγισθος στην Ηλέκτρα του Ευριπίδη. Ένα πτώμα ή/και ένα κεφάλι σε έναν από-ηρωοποιημένο κόσμο», Α. Μαρκαντωνάτος, Β. Γεωργοπούλου & Δ. Κοσμοπούλου (επιμ.) (2023), *Το Θείον και η Πόλις στον Ευριπίδη. Πρακτικά Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίου Δράματος*, *Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού*, Αθήνα, 100-127.

Ευριπίδης (2003), *Ηλέκτρα*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας, Πάτρα.

Ευριπίδης (2015), *Ηλέκτρα* (δραματουργική προσαρμογή στηριγμένη στη μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη), Προγράμματα θεάτρου Badminton, Αθήνα.

Ευριπίδης (2001), *Μήδεια*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 65, Αθήνα.

Ευριπίδης (2008), *Φοίνισσες* (δραματουργική προσαρμογή στηριγμένη στη μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη), Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 88, Αθήνα.

Λοβέρδου, Μ. (1/7/2013), «Γιώργος Κιμούλης: Η Μήδεια κι εγώ», εφημ. *Το Βήμα*.

Μιχαλόπουλος Π. & Χρ. Μαντζουράνη (επιμ.) (2023), *Σπύρος Α. Ευαγγελάτος*, καλλιτεχνική επιμ. Γιώργος Πάτσας, Αθήνα.

Παγιατάκης, Σπ. (9/9/2001), «Ιάσονας, αυτό το μυστήριο», εφημ. *Καθημερινή*.

Πούχνερ, Β. (2018), «Η βαθύτερη ενότητα του σκηνοθετικού, δραματουργικού και ιστορικοφιλολογικού έργου του Σπύρου Ευαγγελάτου», Γ. Βαρζελιώτη & Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.) (2018), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, *Ε.Κ.Π.Α. – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα, 163-182.

Σοφοκλής (1996), *Οιδίπους Τύραννος*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Αθήνα.

Σοφοκλής (2010), *Οιδίπους Τύραννος* (δραματουργική προσαρμογή στηριγμένη στη μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη), Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 94, Αθήνα.

Φαρμακόρη, Κορ. (18/7/2013), «Ήμουν Εκεί: Στη « Μήδεια» του Ευριπίδη, με τον Γιώργο Κιμούλη», *Lifo*, https://rb.gy/20wiqu [18/6/2024]

Η μετάφραση του *Οιδίποδα Τυράννου* από τον Ν. Α. Παναγιωτόπουλο. Ανεπίδοτα και άλλα

ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

Νιώθω μεγάλη συγκίνηση γράφοντας για έναν μεταφραστή που γνώρισα και δεν υπάρχει πια, στον οποίο οφείλω μεγάλο μερίδιο της αγάπης μου για τη μετάφραση της τραγωδίας.[1] Ο Νίκος Α. Παναγιωτόπουλος ήταν ένας αφοσιωμένος μεταφραστής· αυτό συνεπάγεται μια συγκεκριμένη στάση ζωής – και ποίησης, στη συγκεκριμένη περίπτωση. Σημαίνει ότι αφιερώθηκε στην αναζήτηση του νοήματος (και) των λέξεων, των αρχαίων και των νέων, και γι' αυτό του χρωστάμε πολλά, που δεν είναι ώρα τώρα να λεχθούν, λόγω της πίεσης του χρόνου. *Του χρόνου, της ώρας, του περάσματος του καιρού*, λέξεις με τις οποίες απέδωσε τη σχέση μας με την ασταθή σταθερά της ζωής σε αυτό το έργο, που ο χρόνος ορίζει και προκαλεί.

Συναντηθήκαμε τέσσερις φορές, με αφορμή την *Αντιγόνη*, και μιλήσαμε για τη μετάφραση της τραγωδίας. Κανονίσαμε την πέμπτη, θα ήταν για τον *Αίαντα*. Δεν προλάβαμε, ο καιρός και πάλι. Μελετώ λοιπόν τον *Άρχοντα Οιδίποδα*, στον απόηχο των όσων είπαμε, γενικών και ειδικών. Νιώθω ευτυχής που μπόρεσα να διασώσω τον λόγο του και τη σκέψη του, γιατί όταν ένας μεταφραστής μιλάει, και δη για την ενδογλωσσική μετάφραση στην Ελλάδα, πολλά πράγματα μιλούν με τη φωνή του, ρητά και άρρητα· η μετάφραση είναι μια βαθιά αποκαλυπτική, μια δημοκρατική λειτουργία, που δίνει φωνή στο Άλλο.

Η ενδογλωσσική μετάφραση (χρησιμοποιώ τον όρο του Jakobson,[2] κρατώντας ωστόσο επ' αυτού τις γόνιμες «αμφιβολίες» του Μαρωνίτη[3]) στην Ελλάδα υπήρξε φορέας πολλαπλών επιδιώξεων και στο ξεκίνημα και στη συνέχεια της πορείας. Η ιδεολογική της φόρτιση στο συγκεκριμένο πλαίσιο δεν εγκατέλειψε ποτέ μία βασική της συνιστώσα, τη σχέση της με κάτι που θεωρούνταν απαραβίαστο, ιερό: μιλώ για το αρχαίο κείμενο. Οι πολλαπλές ανάγκες ενός κράτους σαφώς πιο αδύναμου, πολιτικά και ιδεολογικά, από το αρχαίο, σε αυτόν τον γεωγραφικό χώρο, επέβαλε στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος προκρούστειες συχνά προσδοκίες, εκπορευόμενες από ένα πολλαπλά φορτισμένο πρωτότυπο-ιδέα, το οποίο η

[1] Ευχαριστώ τη Ρίτα Λυτού, για την ευγενική μεσολάβηση και όλες τις σημαντικές πληροφορίες για το πλαίσιο της μετάφρασης, και την εκδότρια της Κίχλης Γιώτα Κριτσέλη, που μου επέτρεψε να δω το κείμενο, το οποίο βρίσκεται σε διαδικασία έκδοσης.

[2] Jakobson (2009) 142.

[3] Maronitis (2008) 368-369.

Bassnett σωστά συνδέει με θέματα εξουσίας και δύναμης.[4] Σύμφωνα με αυτές τις προσδοκίες, οι πρώτες μεταφράσεις αρχαιοελληνικών δραμάτων αντιμετωπίστηκαν ως ιερόσυλες, προς ένα φανταστικό κοινό που θα μπορούσε να αντιληφθεί –εξ επιφοιτήσεως;– τα αρχαία ελληνικά ως μητρική γλώσσα. Η συζήτηση περί μετάφρασης σήμερα έχει σωστά μετακινηθεί από το απαραβίαστο του πρωτοτύπου προς έναν συνεχή διάλογο με το σύγχρονο πλαίσιό του (διάλογο που επιτρέπει την «επιβίωσή του», όπως παρατηρεί Benjamin[5]· ο Μπόρχες, μιλώντας για τις μεταφράσεις του Ομήρου, κάνει λόγο για «διαφορετικές όψεις ενός μεταβλητού γεγονότος».[6] Ωστόσο αυτός ο ανοιχτός διάλογος στην Ελλάδα εξακολουθεί να απειλείται ποικιλοτρόπως. Το ζήτημα εντοπίζεται νομίζω στην, παλαιά και εν πολλοίς απατηλή, αίσθηση οικειότητας, που μπορεί να μην οδηγεί τόσο συχνά όσο άλλοτε σε εθνικιστικές κορώνες, αναπαράγει ωστόσο μια ευρέως διαδεδομένη αντίληψη ότι αυτά τα πράγματα τα ξέρουμε, γιατί μιλούν στη γλώσσα μας – δεν μιλούν στη γλώσσα μας, μιλούν μιαν άλλη γλώσσα, μια έξοχη γλώσσα, που στην περίπτωσή μας προϋποθέτει την παράσταση και πολλά θα είχε να μας διδάξει αν την αντιμετωπίζαμε ως μη γνωστή, ως ξένη, τόσο με την έννοια του ανοίκειου, όσο και με την έννοια του σεβαστού. Η Τιτίκα Δημητρούλια επικροτεί τον όρο *μεταγραφή*[7] για το σύνθετο φαινόμενο της θεατρικής μετάφρασης, εντοπίζοντας σωστά το ζήτημα του «χειρισμού» του κειμένου-πηγή – με τον ίδιο όρο (*Μεταγραφές*) και παρά την επίμονη και πολύ δημιουργική ενασχόλησή του με την ενδογλωσσική μετάφραση, ο Σεφέρης αντιμετωπίζει συχνά το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο ως απλησίαστο ή αμετάφραστο.[8] Ευτυχώς οι μεταφραστές, ανάμεσά τους κι ο ίδιος, επιμένουν.

Η εν λόγω μετάφραση ξεκίνησε το 2008 και προχώρησε, όπως και οι άλλες, στη φάση της διαρκούς επανεξέτασης και βασάνου, τουλάχιστον για δύο χρόνια. Προοριζόταν και αυτή για τον Λευτέρη Βογιατζή και τη «νέα ΣΚΗΝΗ». Αυτό θέτει αμέσως ένα αλληλεξαρτώμενο πλαίσιο μετάφρασης-παράστασης-σκηνοθεσίας, στο οποίο ο μεταφραστής συνεργάζεται σταθερά και γόνιμα με έναν συγκεκριμένο σκηνοθέτη: «Η συνεργασία μας ήταν πολύ αγαστή, ενωτική. Υπήρχε μια τόσο βαθιά σχέση που δεν υπήρξε ποτέ σύγκρουση, παρεκτός γόνιμη ανταλλαγή απόψεων, όπως σε κάποιες ερμηνείες των λέξεων που ήταν πολύ τολμηρές: όταν εγώ δίσταζα, εκείνος πλειοδοτούσε».[9] Για τη μετάφραση της *Αντιγόνης*, ο Παναγιωτόπουλος είχε δηλώσει: «Η μετάφραση αυτή είναι καρπός μεγάλης φιλίας και κοινής ματιάς».[10] Η κοινότητα του βλέμματος είχε να κάνει κυρίως με την επιμονή του Βογιατζή σε ένα θέατρο Λόγου, όπως καταθέτει ο μεταφραστής, και στη δική του επιθυμία για νοηματική ακρίβεια και ανάλυση.

Μεταφραστικές αρχές

Από τις συζητήσεις για τη μετάφραση της *Αντιγόνης* αποκαλύφθηκαν κάποιες μεταφραστικές αρχές, τις οποίες ο Ν. Α. Παναγιωτόπουλος πρέσβευε. Παρακάτω παρουσιάζονται οι βασικότερες από αυτές, και μελετάται η πιθανή χρήση τους στην παρούσα μετάφραση.

[4] Bassnett (1998) 25.
[5] Benjamin (2003) 137-138.
[6] Κυριακίδης (2019) 27.
[7] Δημητρούλια (2022) 71.
[8] Σεφέρης (2000) 232.
[9] Παναγιωτόπουλος (2017).
[10] Παναγιωτόπουλος (2017).

1. Οι φόρμουλες

Οι φόρμουλες, δηλαδή η απόδοση κρίσιμων όρων που επαναλαμβάνονται στο αρχαίο κείμενο με τις ίδιες, επαναλαμβανόμενες νεοελληνικές λέξεις, ήταν από τα πιο αγαπητά θέματα του μεταφραστή, όπως π.χ. το «σκοτάδι της πλάνης» για την απόδοση της «*ἄτης*»[11] στην *Αντιγόνη*:[12] «Είναι από τα πιο μουσικά μοτίβα της παράστασης. Επαναλαμβάνεται πέντε ή έξι φορές στο έργο. Όταν το λέει στο τέλος ο Κρέων, με τον νεκρό Αίμονα στα χέρια, εκεί πια το πράγμα έχει εδραιωθεί από τις επαναλήψεις του στον θεατή και ως έννοια και ως μουσικό μοτίβο. Αυτή ήτανε και η σκηνοθετική προσέγγιση. Εξάλλου, από τη στιγμή που βρέθηκε αυτή η φόρμουλα, ο Βογιατζής είπε: "αυτό βρέθηκε, δεν θα το πειράξουμε καθόλου"».[13]

Η έννοια της φόρμουλας δεν μοιάζει να υπηρετείται με τον ίδιο τρόπο σε αυτή τη μετάφραση: συγκεκριμένα η «*ἄτη*» αποδίδεται δυο φορές ως «σκοτάδι(α) της πλάνης» (4ο Στάσιμο – Έξοδος)[14], αλλά και ως « τύφλωση του νου» (Πάροδος). Ωστόσο, αυτό που είναι ενδιαφέρον, και γι' αυτό εκκινεί τον μεταφραστικό σχολιασμό, είναι η απόδοση των όρων της εξουσίας, αρχής γενομένης από τον τίτλο του έργου: «Οιδίπους Τύραννος. Ο άρχοντας Οιδίπους».

Ο Παναγιωτόπουλος μεταφράζει το «*τύραννος*» ως «άρχοντας», αλλά όχι πάντα. Οι προσδιορισμοί της εξουσίας τον απασχολούν ιδιαίτερα σε αυτό το έργο, λόγω της έμφασης και των προσθηκών στη μετάφραση των σχετικών χωρίων, π.χ. «Α, πλούτη και βασίλεια και τέχνη του ηγεμόνα / μέγιστη τέχνη βασιλική» (*ὦ πλοῦτε καὶ τυραννὶ καὶ τέχνη τέχνης / ὑπερφέρουσα τῷ πολυζήλῳ βίῳ*, στ. 380-381). Ωστόσο δεν ακολουθείται κάποια σταθερή φόρμουλα στους σχετικούς όρους, αν και κυριαρχεί η απόδοση του «*τυράννου*» και όλων των ομόρριζών του ως «άρχοντα», αλλά και ως: «βασιλιάς, κυβερνήτης, εξουσία, τυραννία». Αντίστροφα, ο «*ἄρχων*» και τα ομόρριζά του αποδίδονται κυρίως ως: «άναξ, τύραννος, βασιλιάς». Αξιοσημείωτος είναι ο τρόπος που προσφωνεί, δις, τον Οιδίποδα ο δεύτερος Βοσκός, ως «Αυθέντη» («*δέσποτα*»), το οποίο μπορεί να υποδηλώνει την ανάγκη ενός κατώτερου κοινωνικά και ιδιαιτέρως φοβισμένου προσώπου να μιλήσει με περισπούδαστο τρόπο.

2. Ισομετρία-ανάλυση

Η σημαντικότερη από τις μεταφραστικές αρχές του Παναγιωτόπουλου είναι, όπως την έχει ορίσει ο ίδιος, *η ισομετρία των νοηματικών όγκων*: «Στην ποίηση σήμερα δεν λειτουργεί πια το μέτρο ή ό,τι άλλο λειτουργούσε στην αρχαία, αλλά μόνο η ισομετρία νοηματικών όγκων. Στην ποίηση έχουμε πια μόνο το νόημα».[15] Επομένως δουλειά του μεταφραστή είναι να αποδώσει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια το νόημα του πρωτοτύπου, αναλύοντας όσο θεωρεί αναγκαίο το κείμενο και διαχειριζόμενος τα νέα νοηματικά σύνολα με τρόπο που να οδηγεί σε μια σύγχρονη ποιητικότητα. Η ανάλυση επομένως, αναπόφευκτη ούτως ή άλλως σε μια γλώσσα αναλυτικότερη από την αρχική, εδώ κυριαρχεί. Σε ερώτησή μου αν τον προβλημάτισε αυτή η εκτεταμένη ανάλυση, ήταν κατηγορηματικός: «Καθόλου, το αντίθετο. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Κερδίζει το καίριο με την ανάλυση, γίνεται κρίσιμο. Πρόκειται για ποιητική απόδοση.

[11] Το αρχαίο κείμενο προέρχεται από τον Pearson (1967). Σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Σε άλλη περίπτωση, δηλώνεται ο τίτλος του έργου.

[12] Σοφοκλή *Αντιγόνη* (2006), Πρόγραμμα παράστασης.

[13] Παναγιωτόπουλος (2017).

[14] Το κείμενο της μετάφρασης παραδίδεται σε πολυτονική γραφή στο προς έκδοση κείμενο.

[15] Παναγιωτόπουλος (2005β).

Αλλιώς θα γίνει κοινότοπο. Ο πιο μεγάλος κίνδυνος στην αρχαιοελληνική τραγωδία είναι η κοινοτυπία». Ας δούμε τα πρώτα λόγια του Οιδίποδα στον Πρόλογο:

> Παιδιά μου, νέο αίμα του αρχαίου Κάδμου
> γιατί καθόσταστε έτσι εμπρός μου
> με στεφανωμένα ικετήρια κλαδιά
> κι η πολιτεία γεμάτη θυμιάματα
> βουίζει από προσευχές υπέρ υγείας και στεναγμούς;
> Το σωστό για μένα ήταν, παιδιά μου,
> Όχι από αγγελιοφόρους μα εγώ ο ίδιος να 'ρθω ν' ακούσω.
> Το τιμημένο μου όνομα είναι στα χείλη όλων – είμαι ο Οιδίπους. (Πρόλογος)

Ήδη στον πρώτο στίχο εμφανίζεται, όπως και στην *Αντιγόνη*, η λέξη-κλειδί, σύμφωνα με τον ίδιο: είναι η λέξη «αίμα» – εκεί προσδιόριζε το «*κοινὸν αὐτάδελφον*» («Καλή μου Ισμήνη αδερφή μου αίμα μου εσύ», *Αντ.* στ. 1),[16] εδώ το «*τροφή*» (στ. 1), και τα δύο ποιητικές, μεταφορικές αποδόσεις μιας καταστροφικής σχέσης στο πλαίσιο του ίδιου οίκου. Η παρατακτική σύνταξη και το σπάσιμο του λόγου σε πολλαπλές ερωτήσεις ή καταφάσεις είναι ένα ακόμη σταθερό μοτίβο της μετάφρασης, το οποίο εντείνει την κρισιμότητα του κειμένου: «Το τιμημένο μου όνομα είναι στα χείλη όλων – είμαι ο Οιδίπους» («*ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος*»). Ομοίως, στη συνομιλία Οιδίποδα-Ιοκάστης η ερώτησή του Οιδίποδα σπάει σε δύο ερωτήσεις: «Και πώς; Να μη φοβάμαι το μητρικό κρεβάτι;», ενώ εκείνη, με τη σειρά της, θα του τονίσει: «Για άκου αυτόν τον άνθρωπο – για άκου τον προσεκτικά», με εμφατική επανάληψη του ρήματος. Υπηρετώντας τους ίδιους στόχους, ο Χορός λέει για τον Κρέοντα: «Καλά μίλησε, άρχοντα, για όποιον φυλάγεται μην πέσει· / Οι βιαστικοί δεν κρίνουνε σωστά, σκοντάφτουν», με τον δεύτερο στίχο να αποτελεί εν πολλοίς μεταφραστική προσθήκη-εξήγηση.

Οι αναλύσεις και οι προσθήκες συχνά μεταφέρουν ένα προσωπικότερο συναισθηματικό φορτίο, όπως γίνεται σε δύο περιπτώσεις με την προσθήκη ενός ισχυρού, ηθικού «σου» από τον Οιδίποδα, είτε προς τον Κρέοντα: «να φέρει εδώ τον σεβάσμιο μάντη σου», είτε αναφερόμενος στην Ιοκάστη, οπότε το «*γύναι*» αποδίδεται ως «γυναίκα μου». Ομοίως, ο στίχος του Προλόγου, «*ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς σκήψας ἐλαύνει*», γίνεται: «και με φωτιά ο θεός: άγριος λοιμός χτυπάει», ενώ παρακάτω η προσφώνηση «*Οἰδίπου κάρα*» αποδίδεται ως: «Οιδίποδα κραταιέ και κεφαλή μας».

3. Εύληπτο-κρίσιμο

«Το κείμενο πρέπει να είναι εύληπτο, να ακούγεται εύκολα, χωρίς να χάνει σε κρισιμότητα λόγου»:[17] πρόκειται για μία μεταφραστική θέση του Παναγιωτόπουλου, η οποία εν πολλοίς προκύπτει από την προηγούμενη. Σε αυτή τη μετάφραση έχουμε μια επιμονή στην ευθύβολη και καίρια απόδοση, που περιλαμβάνει πολλές καθημερινές (σχεδόν λαϊκές) εκφράσεις, με τις οποίες ο λόγος διατηρεί και επαυξάνει τη σύγχρονη κρισιμότητά του· επομένως γίνεται αμεσότερος για τον σημερινό θεατή και ενεργητικός παραστασιακά (αυτό που στη μεταφραστική θεωρία συναντάμε και ως speakability[18]), ακόμη και με ελαφρά μετατόπιση σε επίπεδο νοήματος –

[16] Σοφοκλή *Αντιγόνη* (2006), Πρόγραμμα παράστασης.
[17] Παναγιωτόπουλος (2005α).
[18] Bassnett (2000) 97-98.

εξάλλου, σωστά έχει ειπωθεί ότι το νόημα στην ποίηση είναι πρωτίστως συναισθηματικό.[19] Παραθέτω ένα απόσπασμα από τη συνομιλία Οιδίποδα-Τειρεσία, η οποία διαμείβεται σε υψηλούς τόνους εχθρότητας και καθημερινής αμεσότητας, διατηρώντας παράλληλα μια ισχυρή ποιητική διάσταση:

ΤΕΙ. Μα δεν έπιασες το νόημα πρωτύτερα; Ή δοκιμάζεις τα λόγια μου;
ΟΙ. Όχι και τόσο για να πω ότι καλοκατάλαβα – Ξαναπές το. [...]
ΤΕΙ. [...] και την κατάντια σου δεν τη βλέπεις. [...]
ΟΙ. Είσαι τυφλός στ' αφτιά, στο νου, στα μάτια.
ΤΕΙ. Είσαι άθλιο ναυάγιο που τολμάς τέτοιες βρισιές [...]
ΟΙ. Είσαι γέννημα της μαύρης νύχτας. (1ο Επεισόδιο).

Ο προσδιορισμός «μαύρη» απαντάται σε πολλά σημεία της μετάφρασης, ως δηλωτικός του πόνου και της εγγενούς φρίκης· σε αυτό το πλαίσιο, και ξανά από τον Οιδίποδα προς τον Τειρεσία θα ακούσουμε ότι είναι «σκοτεινιασμένος» («*ἄθυμος*», στ. 319).

Επανέρχομαι στην επιλογή της καθημερινής έκφρασης: Μιλώντας για τη σφίγγα ο Οιδίποδας θα πει: «την αποσβολώνω» («*ἔπαυσά νιν*», στ. 397), προσθέτοντας στην καθομιλουμένη έκφραση και τη χρονική αλλαγή του αορίστου σε ενεστώτα, για μεγαλύτερη αμεσότητα και ένταση. Μετά την αγγελία του πρώτου Βοσκού, ο ίδιος λέει στην Ιοκάστη: «Δεν θα σου κρύψω πια πως με ζώνουν τα φίδια». Στην ίδια ψυχική συνθήκη, ήδη στον στ. 10, ο Οιδίποδας ερμηνεύει-αναλύει τη δοτική του τρόπου («*τίνι τρόπῳ καθέστατε*») με μια τολμηρά ευθύβολη ερμηνεία: «Ποιος ψυχικός άνεμος σας έφερε εδώ;».

Σε αυτό το πλαίσιο θεωρώ ότι ανήκουν οι συχνές μεταγραφές ή αναφορές στο χριστιανικό τελετουργικό, όπως είναι η φράση του Οιδίποδα: «υπέρ υγείας» (στ. 5), ενώ από τον Χορό έχουμε και τα: «να κοινωνήσει το αγίασμα», «αγία αγνότητα» (2ο Στάσιμο). Ως τελευταίο παράδειγμα αμεσότητας και παραστασιακής δραστικότητας θα αναφέρω τον λόγο του τελευταίου Αγγελιαφόρου, όπου στην περιγραφή της αντίδρασης του Οιδίποδα, ο πλάγιος λόγος μετατρέπεται σε ευθεία ερώτηση, στη σπαρακτική αποστροφή στα μάτια του:

ΑΓΓ. ... άρχισε να χτυπά τις κόχες των ματιών του
μιλώντας τους: «Δεν θα ξαναντικρίσετε ό,τι κακό έπαθα
ούτε ό,τι κακό έπραξα
κι όσους δεν έπρεπε νά 'χετε αντικρίσει θα μένουν στο σκοτάδι
κι όσους θα θέλατε να γνωρίσετε άγνωστοι–» (Έξοδος)

4. Οι ρίζες των λέξεων

«Ήθελα να μεταφράσω τις ρίζες των λέξεων».[20] στη θέση αυτή του Παναγιωτόπουλου, που πόρρω απέχει από επικίνδυνες θεωρίες περί του ενιαίου και αναλλοίωτου της γλώσσας, εντοπίζεται η ανάγκη του να επαναφέρει στο σημερινό αυτί παλιούς ήχους και σημασίες, μέσω ενός ετυμολογικού παιχνιδιού ή αποκάλυψης. Έτσι ο μεταφραστής διατηρεί όλα τα ετυμολογικά παιχνίδια του πρωτοτύπου και συχνά δημιουργεί νέα, ενώ προχωρά και σε τολμηρά ομόρριζα: «ο νους μου σαν το κλωνί κλονίζεται» («*ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα*», στ. 152), «ούτε πού

[19] Βαγενάς (1989) 13-47.
[20] Παναγιωτόπουλος (2005α).

κατοικείς ούτε με ποιους συγκατοικείς» («*οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα*», στ. 414), «Φοβάμαι μήπως ραΐσει η σιωπή και ξεσπάσουν συμφορές» («*δέδοιχ' ὅπως μὴ 'κ τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἀναρρήξει κακά*», στ. 1075).

Τα λεκτικά παιχνίδια με τα ομόρριζα, όπως και οι επαναλήψεις, βοηθούν τον μεταφραστή να επαναφέρει τον ήχο και τη σημασία και να δημιουργήσει έμφαση: «ο άθλιος άθλια να τελειώσει τη μαύρη του ζωή» («*τῷ πότμῳ / τῷ νῦν φθερεῖσθαι κἄτι τοῦδ' ἐχθίονι*», 271-272), «εσύ είσαι ο φονιάς του ανθρώπου που ζητάς τον φονιά» («*φονέα σε φημὶ τἀνδρὸς οὗ ζητεῖς κυρεῖν*», στ. 362). Αξίζει να αναφερθεί επίσης το σημείο όπου ο Οιδίποδας περιγράφει στην Ιοκάστη την ιστορία του και το πώς αντιμετώπισε την κατηγορία του νόθου όπου, αντανακλώντας ετυμολογικά την αρχαία μετοχή «*βαρυνθείς*» (στ. 781), έχουμε την άμεση διατύπωση: «Βαριά κουβέντα».

5. Χορικά

Αυτή η ευθύβολη, ριζική αμεσότητα παρατηρείται σε όλη τη μετάφραση, ισχυροποιώντας το ποιητικό στοιχείο. Στα χορικά η ποιητικότητα εντείνεται, αποκτώντας ωστόσο ένα περισσότερο λεπτοδουλεμένο ύφος. Ο μεταφραστής δηλώνει: «Στη γλωσσική διάσταση επιδιώχθησαν: μινιμαλισμός στους διαλόγους, και να έχουν πολύστροφη χορική διάσταση τα χορικά· όπως και στην αρχαιοελληνική τραγωδία, όπου [επίσης] οι διάλογοι είναι σε αττική κοινή, ενώ τα χορικά είναι γεμάτα αρχαϊσμούς. Μάλιστα πιστεύω ότι ενίοτε και οι αρχαίοι Έλληνες είχαν εκεί άγνωστες λέξεις. [...] Στην αρχαιότητα τα χορικά ήταν πιο δύσκολα στην κατανόηση, γι' αυτό και δω είναι πιο δύσκολα».[21] Ας δούμε ένα απόσπασμα από το 1ο και το 2ο Στάσιμο:

> 1ο: Φοβερά, ναι, φοβερά με ταράζει ο σοφός οιωνοθέτης
> γιατί ούτε όχι λέει ούτε ναι – κι εγώ δεν ξέρω τι να πω·
> μετέωρος στους φόβους μου πετάω μ' ελπίδες
> στο παρόν – στο μέλλον πουθενά φως.
>
> 2ο: Η ύβρις φυτεύει τον άρχοντα·
> η ύβρις που όταν ξεχειλώσει
> και πιει ως τον πάτο ό,τι δεν είναι καίριο και σωστό [...].

6. Ποιητικότητα- Σκηνοθεσία

Ξαναγυρνώ στο θέμα της ποιητικότητας μέσω της ανάλυσης και της *ισομετρίας*, το οποίο προσδιορίζει, εκτός από τη μετάφραση, και τη σκηνοθετική επιλογή. Από την αρχή τονίστηκε η ευτυχής σύμπτωση της *κοινής ματιάς* του μεταφραστή Νίκου Α. Παναγιωτόπουλου και του σκηνοθέτη Λευτέρη Βογιατζή. Σημειώνει ο μεταφραστής σε σχέση με τη μουσικότητα του κειμένου (την οποία υπηρετούσε, όπως είδαμε, και η χρήση της φόρμουλας): «Επειδή δεν μπορεί να προσεγγίσει πια κανείς το θέμα μουσικά, γιατί είναι άλλοι οι νόμοι της γλώσσας, η μουσική προσεγγίζεται πλέον μέσω της ισομετρίας. [Αυτό] εξέφραζε μια δική μου ανάγκη κι ένα δικό του πάθος σε σχέση με την ακρίβεια. Δηλαδή συχνά ο Λευτέρης προτιμούσε να είναι κάτι ακριβές και να μην είναι τέλειο, παρά να είναι όμορφο, να έχει μια 'ποιητική' ομορφιά και να μην είναι ακριβές. Πάνω σ' αυτό συζητήσαμε πολύ».[22]

[21] Παναγιωτόπουλος (2017).

[22] Παναγιωτόπουλος (2017).

Η ποιητικότητα ως *ακρίβεια* κυριαρχεί στους κοινούς στόχους της μετάφρασης και της σκηνοθεσίας. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα ερευνητικά η συγκεκριμένη αναζήτηση της ποιητικότητας σήμερα, με τις δεδομένες αλλαγές στη γλώσσα και το ύφος, καθώς η ακρίβεια συχνά θυσιάζεται προς χάριν εντυπωσιακών αλλά αβασάνιστων ερμηνειών. Για τον Παναγιωτόπουλο η ακρίβεια οδηγούσε στην αποκάλυψη του δραματικού λόγου, αποφεύγοντας έναν λόγο φιλολογικό, σαν απαγγελία. Σε αυτή την αναζήτηση, η ανάλυση υπήρξε σταθερή σύμμαχός του. Από τα πρώτα πράγματα που μου ανέφερε ήταν το ότι: «Πολλές φορές μια λέξη πρέπει να αποδίδεται με περισσότερες».[23] Η αρχή αυτή οδηγούσε στο «ξεσκέπασμα» του λόγου· ο Παναγιωτόπουλος ανέφερε ως μία εμπνευσμένη για εκείνον μεταφραστική αρχή, την εξής θέση του Λορεντζάτου: «Να διαβάζει κανείς ένα αρχαίο ποίημα σημαίνει να ξαναβρίσκει έναν κόσμο, χαμένο πια, κόσμο που τώρα σκεπάστηκε από την αδιαφορία του 'πολιτισμού' μπροστά στα στοιχειώδη και βασικά πράγματα».[24] Το απόσπασμα προέρχεται από το φιλολογικό μνημόσυνο του Λορεντζάτου για τον Καστοριάδη, στο οποίο ο πρώτος σχολιάζει και μεταφράζει κείμενο του δεύτερου για ένα ποίημα της Σαπφούς, όπου (για να γυρίσουμε εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε) ο Καστοριάδης μετέφρασε τη λ. «*ὥρα*» ως «ο καιρός, η ώρα, η νιότη», σημειώνοντας: «Κανένας νεότερος μεταφραστής, απ' όσο ξέρω, δεν αποτόλμησε να μεταφράσει τη μια λέξη *ὥρα* με τρεις λέξεις. Ωστόσο η δύναμη του ποιήματος αποκορυφώνεται με τη λέξη αυτή, που συνενώνει πολλές σημασίες, δίχως να θέλομε ή να χρειάζεται να διαλέξομε ανάμεσά τους».[25]

Αυτές οι θέσεις αποτελούσαν πηγή έμπνευσης για τον Παναγιωτόπουλο και τη μεταφραστική θεωρία του· σχολιάζοντας αντίστοιχα την δική του απόδοση στην λ. «*αἰών*» της *Αντιγόνης* ως «ο χρόνος της ζωής», παρατηρούσε: «Δεν μπορείς να το αφήσεις αμετάφραστο· έτσι έχουμε ανώτερο ποιητικό αποτέλεσμα, άρα υποβολή, άρα γίνεται κρίσιμο. Ο θεατρικός μας λόγος γίνεται δυνατώτερος».[26] Η τελευταία παρατήρηση αποδεικνύει ότι ο μεταφραστής δεν εκκινούσε από καμία προγονοπληξία, που συχνά επιβάλλει να μένουν αμετάφραστες στα νέα ελληνικά λέξεις που, παρότι έχουν διατηρήσει τη μορφή τους, έχουν αλλάξει ως προς το σημασιολογικό πεδίο τους – η γνωστή μεταφραστική 'ασθένεια' των «ψεύτικων φίλων».[27] Ας δούμε κάποια τελευταία παραδείγματα από την *Έξοδο*:

ΑΓΓ. και θρηνούσε την κλίνη όπου η δύστυχη
διπλογέννησε άντρα απ' τον άντρα της, παιδιά απ' το παιδί της

(«*γοᾶτο δ' εὐνάς, ἔνθα δύστηνος διπλοῦς / ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι*»)

ΧΟ. Ναυάγιο του νου και της τύχης
πώς θα 'θελα να μη σ' είχα γνωρίσει ποτέ

(«*δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον, / ὥς σ' ἠθέλησα μηδαμὰ γνῶναί ποτ' ἄν*»)

ΟΙΔ. το κάλλος που αναθρέψατε ήταν γεμάτο συμφορές

[23] Παναγιωτόπουλος (2005α).
[24] Λορεντζάτος (1998) 15.
[25] Καστοριάδης, στο: Λορεντζάτος (1998) 19.
[26] Παναγιωτόπουλος (2005β).
[27] Steiner (2004) 96-97.

–Αποδείχτηκα κακός και κακιάς ώρας γέννημα–

(«*οἷον ἆρά με / κάλλος κακῶν ὕπουλον ἐξεθρέψατε*»)

Ελάτε κοντά μου, καταδεχτείτε ν' αγγίξετε την ανθρώπινη εξουθένωση.

(«*ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν*»).

Σήμερα που η ανθρώπινη εξουθένωση είναι συχνά η μοναδική ανθρώπινη συνθήκη, ευγνωμονούμε τον μεταφραστή που την εντόπισε;/εξέφρασε;/φώτισε;, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να αντιμετωπίσουμε, με τη σειρά μας, τα σκοτάδια της δικής μας ύπαρξης και του δικού μας χρόνου.

Βιβλιογραφία

Βαγενάς, Ν. (1989), *Ποίηση και Μετάφραση*, Αθήνα.

Bassnett, S. (1998), «When is a Translation not a Translation?», S. Bassnett & A. Lefevere (eds) (1998), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Philadelphia, 25-40.

Bassnett, S. (2000), «Theatre and Opera», P. France (ed.) (2000), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, New York, 96-103.

Benjamin, W. (2003 [1923]), «Η αποστολή του μεταφραστή», *Μετάφραση '03*, μτφ. Γ. Σαγκριώτης, 131-147.

Δημητρούλια, Τ. (2022), «Μεταγραφές του λόγου και του μύθου του αρχαίου δράματος», A. Papakosta (ed.) (2022), *Values of Ancient Greek Theatre Across Space and Time: Cultural Heritage and Memory, International Theatre Conference, Online, 6-7 November 2021*, Athens, 71-80. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcaj pcglclefindmkaj/https://www.uoa.gr/fileadmin/user_upload/PDF-files/anakoinwseis/ekdoseis/0711_final_european_program_horizon_2020.pdf [20/06/2024]

Jakobson, R. (2009 [1959]) «On Linguistic Aspects of Translation», *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφ. Ά. Μπερλής, Αθήνα, 139-148.

Κυριακίδης, Α. (2019), *Ο Χόρχε Λουίς Μπόρχες και η αγωνία της μετάφρασης*, Αθήνα.

Λορεντζάτος, Ζ. (επιμ.) (1998), *Μνημόσυνο για τον Κορνήλιο Καστοριάδη από τον Ζήσιμο Λορεντζάτο, ένα φίλο του*, Αθήνα.

Maronitis, D. N. (2008), «Intralingual Translation: Genuine and False Dilemmas», A.Lianeri & V. Zajko (eds) (2008), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, 367-386.

Παναγιωτόπουλος, Ν. Α. (2005α), Καταγεγραμμένη προφορική μαρτυρία, Αθήνα.

Παναγιωτόπουλος, Ν. Α. (2005β), Καταγεγραμμένη προφορική μαρτυρία, Αθήνα.

Παναγιωτόπουλος, Ν. Α. (2017), Καταγεγραμμένη προφορική μαρτυρία, Αθήνα.

Pearson, A. C. (1967), *Sophoclis Fabulae*, Oxford.

Σεφέρης, Γ. (2000), *Μεταγραφές*, επιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα.

Σοφοκλή *Αντιγόνη*, μτφ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Πρόγραμμα της παράστασης, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Επίδαυρος 4 Αυγούστου 2006.

Steiner, G. (2004), *Μετά τη Βαβέλ*, μτφ. Γ. Κονδύλης, Αθήνα.

Διασκευάζοντας αρχαία κωμωδία ή Η κωμωδία ως υπαρξιακή τραγωδία: *Βατράχια* του 2023

ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* προτείνει ένα «εξωφρενικό» σχέδιο, στο οποίο ένας ποιητής έχει τη δύναμη να αλλάξει τη ροή της ιστορίας. Όσο κι αν αυτό το τέχνασμα αποτελεί δομικό στοιχείο χαρακτηριστικό των έργων του Αριστοφάνη[1] και κωμικό όχημα που η παραδοξότητά του μπορεί να προκαλέσει το γέλιο, παράλληλα, ειδικά για στην παράσταση που σκηνοθέτησε η Έφη Μπίρμπα, φανερώνει μια ρομαντική και ευαίσθητη προσέγγιση. Στα *Βατράχια*, που παρουσιάστηκαν στην Επίδαυρο στις 28 και 29 Ιουλίου 2023, διαβλέπουμε μια υπαρξιακή, φιλοσοφική θεώρηση που θέτει στο επίκεντρό της την τέχνη, τον καλλιτέχνη και, εντέλει, την ανάγκη του ανθρώπου να εκφράζεται και να υπάρχει. Χρησιμοποιώντας στοιχεία τελετουργικά, που κινητοποιούν το κοινό ψυχικά, συναισθηματικά και νοητικά, η παράσταση γίνεται μια κωμωδία με στοιχεία υπαρξιακής τραγωδίας, καθώς, από τη μια, ανιχνεύει τον πόνο που προξενεί στον απλό άνθρωπο η επαφή με το επέκεινα και, από την άλλη, προτάσσει την παραδοξότητα και την κωμικότητα των πλασμάτων που επιχειρούν την εν λόγω κατάβαση. Μέσα από αυτό το πρίσμα, το παρόν κείμενο θα εξετάσει το κείμενο της παράστασης. Εκκινώντας από τη μετάφραση που οδήγησε στη διασκευή του κειμένου, θα διερευνηθεί η σχέση του πρωτογενούς μεταφράσματος με το τελικό κείμενο της παράστασης, θα καταγραφούν οι περικοπές αλλά και οι προσθήκες που έγιναν και πώς αμφότερες ενίσχυσαν τη στόχευση της παράστασης.

Το καλοκαίρι του 2023, λοιπόν, η Μπίρμπα σκηνοθετεί για πρώτη φορά στην Επίδαυρο και παρουσιάζει την κωμωδία του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, την οποία μετονομάζει σε *Βατράχια* για να καταδείξει, προφανώς, την απόκλιση της παράστασης από το πρωτότυπο κείμενο.[2] Η μετάφραση από το αρχαίο κείμενο είναι του Κωνσταντίνου Μπλάθρα και η διασκευή για την παράσταση γίνεται από τη σκηνοθέτιδα, τον μεταφραστή και τον πρωταγωνιστή της παράστασης Άρη Σερβετάλη.[3] Ο ίδιος ο Μπλάθρας, μάλιστα, όταν μου απέστειλε το μετάφρασμά του, μου διευκρίνισε ότι πρόκειται για ένα πρωτόλειο, το οποίο «δεν έχει καμιά επεξεργασία» και δημιουργήθηκε για να αποτελέσει τον αρχικό κορμό του κειμένου της παράστασης, το

[1] Konstan (2014) 41.

[2] Εξηγεί ο Άρης Σερβετάλης: «Βάτραχοι και βατράχια είναι η ίδια λέξη προφανώς. Η πρόθεση είναι να τονίσουμε ότι έχει υπάρξει μία διασκευή, ότι το κείμενο έχει κουνηθεί μέσα από τη δική μας ανάγνωση πάνω στο αριστοφανικό έργο», Πασιαλούδη (19/7/2023).

[3] Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές και ειλικρινείς ευχαριστίες μου τόσο στον Κωνσταντίνο Μπλάθρα, ο οποίος μου έδωσε πρόσβαση στο πρωτόλειο μετάφρασμά του, όσο και στην Έφη Μπίρμπα, η οποία μου εμπιστεύτηκε την παρτιτούρα της παράστασης. Αυτή η εργασία δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη βοήθειά που τόσο απλόχερα και χωρίς δεύτερη σκέψη μού πρόσφεραν.

οποίο «συνδιαμορφώσαμε με βάση την κεντρική ιδέα της Έφης και υλικό που προέκυπτε από τις πρόβες».[4] Αποτιμώντας το κείμενο της μετάφρασης,[5] το κείμενο της διασκευής-σκηνικής δραματουργίας της παράστασης (στο εξής: παραστασιακό κείμενο) και την ίδια την παράσταση, είναι ολοφάνερο ότι το κείμενο της παράστασης καθόρισαν ακριβώς οι δυο παράμετροι τις οποίες ανέφερε ο μεταφραστής. Σε ένα πρώτο στάδιο, πρέπει, μέσα από τη συνεργασία των τριών βασικών συντελεστών, να αποφασίστηκαν οι βασικές περικοπές και κάποιες προσθήκες στο κείμενο, ενώ, σε ένα δεύτερο, το οποίο προφανώς ήταν και μακροσκελέστερο, πρέπει να έγινε η επεξεργασία του κειμένου μαζί με τους ηθοποιούς. Φυσικά, το πρώτο στάδιο δεν πρέπει να ολοκληρώθηκε εντελώς ερήμην του δεύτερου και, οπωσδήποτε, την τελική επιμέλεια του κειμένου πρέπει να την είχε η τριάδα των διασκευαστών, αλλά ιδιαίτερα η Μπίρμπα με τον Σερβετάλη.

Ως προς το παραστασιακό κείμενο καταθέτω κάποιες πρώτες, γενικές παρατηρήσεις. Όπως ήδη αναφέρθηκε, αποτυπώνει πλήρως την παράσταση και διαβάζοντάς το μπορείς να την ανακαλέσεις εξ ολοκλήρου, διότι οι λεκτικοί/κειμενικοί αυτοσχεδιασμοί, που αντανακλούν το υποκριτικό ιδίωμα όλων των συντελεστών, είναι καταγεγραμμένοι και παρουσιάζουν την απολύτως δομημένη και λεπτομερειακή σκηνική παρουσίαση, ενώ όλες οι αυτοσχεδιαστικές, σωματικές σκηνικές δράσεις που εκτελούνταν κατά τη διάρκεια της παράστασης, αναφέρονται σε παρενθέσεις, για παράδειγμα, «(αυτοσχεδιασμός)».[6] Ενδεικτικό επίσης είναι ότι στην έναρξη του κειμένου, στον εκτενή αυτοσχεδιασμό Σερβετάλη και Σαράντη με τα λουλούδια, ως ομιλούντα πρόσωπα της στιχομυθίας αναφέρονται οι δυο ηθοποιοί με τα μικρά ονόματά τους (Άρης και Μιχάλης), όταν, όμως, προχωράει η δράση και μπαίνουμε στο κείμενο του Αριστοφάνη τα ονόματα αλλάζουν σε Διόνυσος και Ξανθίας.[7] Με αυτό τον τρόπο, ηθελημένα ή αθέλητα, αποτυπώνεται η εργασία των δυο ηθοποιών και έχουμε ένα ακόμα στοιχείο ότι οι σκηνές και οι διάλογοι δημιουργήθηκαν μέσω αυτοσχεδιασμών. Αυτή η αυτοσχεδιαστική διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα ο ρόλος του Ξανθία να είναι σημαντικά ενισχυμένος και ο δούλος του Διονύσου να παρεμβαίνει ανελλιπώς στη δράση, ακόμα και στη διάρκεια του *αγώνα* των δυο ποιητών.[8] Είναι φανερό ότι στόχος της

Ο θίασος. Φωτογραφία: Γιώργος Καπλανίδης

[4] Μπλάθρας (31/5/2024).
[5] Μπλάθρας (2023).
[6] Μπίρμπα (2023) 23, 26, 50, 67, 86.
[7] Μπίρμπα (2023) 1-5.
[8] Μπίρμπα (2023) 68-84.

παράστασης είναι οι δυο ηθοποιοί να λειτουργήσουν ως σκηνικό ζευγάρι – ένας νέος Δον Κιχώτης με τον Σάντσο Πάντσα του ή ως μπεκετικοί Βλαδίμηρος-Εστραγκόν, όπως άλλωστε παρατήρησε σύσσωμη η κριτική.[9] Επιπλέον, η σκηνική/κειμενική σχέση των δυο ηθοποιών αντικατοπτρίζει και τη θέση τους στο ελληνικό θέατρο, δηλαδή το γεγονός ότι είναι αμφότεροι πρωταγωνιστές.

Σε αυτή την παράσταση, που δίνει χώρο για να αναδειχθούν το ταλέντο και οι δεξιότητες του σκηνικού ζευγαριού, αλλά και όλων των υπολοίπων συντελεστών –άλλωστε είναι οι περισσότεροι αναγνωρισμένοι ηθοποιοί του ελληνικού θεάτρου (αλφαβητικά: Μιχάλης Θεοφάνους, Αλεξάνδρα Καζάζου, Έκτορας Λιάτσος, Μαίρη Μηνά, Νάνσυ Μπούκλη, Ηλέκτρα Νικολούζου, Αργύρης Ξάφης, Κυριάκος Σαλής)–, ο Χορός είναι περιορισμένος τόσο ως προς την αριθμητική σύνθεσή του όσο και ως προς το κειμενικό, επικοινωνιακό, σκηνικό και δραματουργικό του εκτόπισμα. Οι δυο Χοροί της κωμωδίας –των Βατράχων και των Μυστών– παίζονται από τους υπόλοιπους ηθοποιούς της παράστασης, κατά κανόνα, δε, οι στίχοι του Χορού, όταν δεν απαλείφονται, μοιράζονται στο υποκριτικό ζευγάρι.[10] Ενδεικτικά, από τον Χορό των Μυστών αφαιρούνται οι 375-435 –η επίκληση στη Δήμητρα και τον Βάκχο και η αναφορά στον Αρχέδημο, το παιδί του Κλεισθένη– και αντικαθίστανται με μια σειρά ενεργητικά ρήματα, όπως για παράδειγμα «χορέψτε, γελάστε, γλεντήστε, / νιώστε / υπάρξτε / ανοίξτε / μεθύστε / αγαπήστε / τρέξτε / αγγίξτε / αγιάστε / ζήστε» –συνολικά ξεπερνούν τα 25–, με τον Διόνυσο να παρεμβαίνει στον καταιγισμό των προτροπών, προσπαθώντας να μάθει πού βρίσκεται ο Πλούτωνας. Τους στίχους του Χορού 533-541 τούς αναλαμβάνει ο Ξανθίας και τους 589-597 ο Διόνυσος, ενώ το αστείο που λέει ο Διόνυσος στους στίχους 1089-1097 δίνεται στον Ξανθία, ο οποίος το αναπτύσσει σε τρία διαφορετικά αστεία στην έναρξη της παράστασης.[11]

Μια παράσταση για το θέατρο

Σύμφωνα με την καταχώρηση στην ιστοσελίδα του Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου, στόχος της παράστασης είναι να παρατηρήσει το ταξίδι του Διονύσου, πατέρα και εμπνευστή του θεάτρου, στην κατάβασή του στον «Κάτω Κόσμο για να φέρει πίσω τον σπόρο της αναγέννησης, την ποίηση, ώστε να σώσει τον κόσμο που καταρρέει».[12] Λόγω, λοιπόν, της στόχευσης της παράστασης αλλά και της ίδιας της θεματικής σύστασης του κειμένου, η παράσταση είναι έμπλεη μεταθεατρικών αναφορών. Ήδη από την έναρξή της εντοπίζεται η πρώτη αναφορά στη θεατρική πράξη, η οποία είναι οπτική. Ο Σερβετάλης φοράει ένα κιμονό –κίτρινο, όπως το ζητάει το αριστοφανικό κείμενο– με ξύλινα παπούτσια, που θυμίζουν κοθόρνους, αλλά είναι *γκέτα*, υποδήματα που φοράν οι ηθοποιοί του καμπούκι, μαζί με τις αντίστοιχες *τάμπι*, δηλαδή τις κάλτσες του καμπούκι που χωρίζουν το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού από τα υπόλοιπα.[13] Το κοστούμι του καμπούκι σηματοδοτεί επάνω στη σκηνή ένα είδους θεάτρου που για πολλούς σκηνοθέτες του εικοστού αλλά και του εικοστού πρώτου αιώνα συμπυκνώνει την πεμπτουσία

[9] Ενδεικτικά, Οικονόμου (31/7/2023)· Καράογλου, Τ. (3/8/2023).

[10] Για παράδειγμα, βλ. Μπίρμπα (2023) 58-59, 65-66.

[11] Μπίρμπα (2023) 2-5.

[12] Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου, https://aefestival.gr/festival_events/vatrachia/

[13] Halford (1956) 422.

του θεάτρου.[14] Η Μπίρμπα και ο Σερβετάλης με αυτή τους την πρόταση καθώς και με την πορεία τους στο ελληνικό θέατρο, μοιάζουν να υποστηρίζουν αυτή την άποψη αλλά και να την υποσκάπτουν, ταυτόχρονα. Η αναφορά ενισχύεται περαιτέρω και κειμενικά/λεκτικά, όταν ο Διόνυσος κατηγορεί τον Ξανθία: «Είσαι φτηνός, αυτό είσαι, είσαι φτηνός είσαι ένα καμπούκι, / ένα τσόφλι, αυτό είσαι, ένα κέλυφος, / ένα φτηνό κωμειδύλλιο».[15] Κατηγορώντας τον Ξανθία ότι είναι «καμπούκι» δημιουργείται μια πολυεπίπεδη αναφορά. Πρώτον, μοιάζει ο Διόνυσος να μην γνωρίζει τι ακριβώς είναι το καμπούκι, δεύτερον, η λέξη ομοιάζει με τη λέξη «καμπούρη», προσβλητική προς έναν εύπλαστο Ξανθία, αλλά και με τη λέξη «καβούκι», νοηματοδότηση που επιτείνεται από τις λέξεις «τσόφλι» και «κέλυφος», που παραπέμπει στη ρηχότητα και την ποταπότητα, ενώ η επωδός «φτηνό κωμειδύλλιο» δίνει την αίσθηση ότι το «καμπούκι» από μόνο του είναι μια προσβλητική προσφώνηση, φέρνοντας στο μυαλό το γνωστό αστείο στο οποίο μια άγνωστη λέξη εκλαμβάνεται ως βρισιά.

Ο Άρης Σερβετάλης ως Διόνυσος στη σκηνή «καθρέφτη».
Φωτογραφία: Γιώργος Καπλανίδης

Τέτοιου είδους μεταγλωσσικά και μεταθεατρικά παιχνίδια συνεχίζονται σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σκηνή όπου ο Διόνυσος και ο Ξανθίας ετοιμάζονται να περάσουν τη λίμνη. Ρωτάει, λοιπόν, ο Ξανθίας: «Τι είναι 'δώ πέρα, Αφεντικό;», για να του απαντήσει ο Διόνυσος: «Αυτό εδώ; Δεν είναι τίποτα, τελαρωμένο κόντρα πλακέ με επίστρωση καθρέφτη… / Η λίμνη του Δία είναι!»[16] Σχόλιο τόσο στην ιδιαιτερότητα του σκηνικού, αφού πράγματι όλη η επιφάνεια της σκηνής ήταν καλυμμένη με καθρέφτη, όσο και στη σκηνική λειτουργία του, ότι δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση η σκηνή γίνεται η λίμνη που μέσα της καθρεφτίζονται οι ηθοποιοί, κατευθύνοντας έτσι και τη φαντασία του θεατή.

Δεν σταματούν όμως εκεί οι αναφορές στη σύγχρονη θεατρική πράξη, με τον Σερβετάλη να ασκεί, τόσο με το κείμενό του όσο και με την ερμηνεία του, κριτική στις υποκριτικές και

[14] Ενδεικτικά αναφέρω τον Αντονέν Αρτώ (1992) 77-83 και την Αριάν Μνουσκίν, η οποία δηλώνει ότι: «ο ηθοποιός μπορεί να τα βρει όλα στην Ανατολή»· βλ. Dusigne (2003) 28. Η λίστα, βέβαια, είναι μεγάλη.
[15] Μπίρμπα (2023) 7.
[16] Μπίρμπα (2023) 29.

σκηνοθετικές διεργασίες των ηθοποιών αλλά και στο πώς αυτές προβάλλονται από τους ανθρώπους του θεάτρου. Έτσι, ο τρόπος που προετοιμάζεται ο Διόνυσος από τον Χάροντα για να συναντήσει τα βατράχια, μοιάζει με προετοιμασία για να βγει ο ηθοποιός στη σκηνή: «ΧΑΡΩΝ Πλησίασε, εσύ θα κοιτάς μπροστά, συγκεντρωμένος... / δεν θ' αποσπάσαι, σ' ένα σημείο! / ΔΙΟΝΥΣΟΣ Συγκεντρώθηκα. / ΧΑΡΩΝ Λύγισε γόνατα, άφησε το βάρος σου... / Σιγά σιγά θ' αποκτήσουμε ρυθμό... / Θα πάρεις ρυθμό απ' το άσμα».[17] Ενώ τα λόγια που απευθύνει στον Αισχύλο πριν από τον *αγώνα*, καταγράφουν τις σημαντικές δεξιότητές του, όπως τις αποκαλύπτει στον διάσημο συγγραφέα –μοιάζει, δηλαδή, σαν ο Διόνυσος να προσπαθεί να εντυπωσιάσει τον Αισχύλο– ώστε να αναγνωρίσει τις δυνατότητες του συγκεκριμένου ηθοποιού και της εφήμερης τέχνης του: «ΔΙΟΝΥΣΟΣ Πώς σου φάνηκε; / Κατέβασα το κέντρο μου και με μυϊκούς σπασμούς από το νευρικό / Σύστημα, έβγαλα αυτούς τους λαρυγγισμούς...»[18] Ενώ, προσκαλεί και τους θεατές να αναγνωρίσουν τις ποιητικές ποιότητες της υποκριτικής και σκηνοθετικής τέχνης:

> Τους προκαλώ να κάνουν αυτόν εδώ τον σκηνικό χώρο
> μια επικράτεια όπου όλα σημαίνουν
> η βραχνάδα μιας φωνής
> η οξύτητα ενός ήχου
> ένα λιπόσαρκο σώμα που στέκει
> μερικά ψίχουλα πάνω σ' ένα άδειο τραπέζι
> μια ανάσα, ένας κλαυθμός
> όλα μαζί να κινητοποιήσουν το βλέμμα του θεατή
> να τον βυθίσουν, να τον παρασύρουν σε μια κατάσταση
> αλληλεπίδρασης και ψυχοπνευματικής μέθεξης.[19]

Η δράση της παράστασης ξεκινά από τις κερκίδες των θεατών και το κοινό εξαρχής αποτελεί μέρος του παραστασιακού γεγονότος.[20] Στην πορεία της παράστασης, ο Ξανθίας ζητάει από έναν θεατή να τον βοηθήσει με το κουβάλημα του μπόγου του, αυτοσχεδιάζοντας και λέγοντας: «Γεια σας, πώς είστε, είστε καλά; Θα χρειαστώ για λίγο τη βοήθειά σας». Πράξη που κάνει τον Διόνυσο να εξαγριωθεί και να του φωνάξει: «Κάνεις διάδραση;»,[21] χρησιμοποιώντας μια ευρέως διαδεδομένη έκφραση σε σχέση με τη σύγχρονη θεατρική πράξη που περιγράφει, εν προκειμένω, την άμεση επικοινωνία με το κοινό. Ενώ μερικούς στίχους παρακάτω συνεχίζει: «Σήκωσε τον μπόγο, μην αρχίζεις αυτούς τους φορμαλισμούς, τους κινησιολογικούς, μην κάνεις σωματικό θέατρο!»,[22] μνημονεύοντας μια κατηγοριοποίηση η οποία, στους θεατρικούς κύκλους, αποδίδεται τόσο στον Σαράντη όσο και στον ίδιο τον Σερβετάλη. Όπως φαίνεται από όλα τα παραπάνω παραδείγματα, η παράσταση και το κείμενό της, απότοκος τον προβών, συνομιλεί, κριτικάρει, φορές επικρίνει, αλλά, κυρίως, αντιμετωπίζει με χιούμορ και αυτοσαρκασμό τους ίδιους τους ηθοποιούς και το θέατρο.

Η παράσταση, περαιτέρω, είναι μια ευκαιρία για να ξεδιπλώσει το ντουέτο Σερβετάλης-

[17] Μπίρμπα (2023) 31.
[18] Μπίρμπα (2023) 78.
[19] Μπίρμπα (2023) 82.
[20] Στις παραστάσεις της Επιδαύρου η δράση εκκινούσε από τα δέντρα στο βάθος, ενώ στα άλλα θέατρα οι δυο ηθοποιοί εμφανίζονταν από τις κερκίδες.
[21] Μπίρμπα (2023) 23.
[22] Μπίρμπα (2023) 23.

Σαράντης την υποκριτική του δεξιοτεχνία. Ενδεικτικό παράδειγμα της ποιότητας της σκηνικής διάδρασής τους είναι το ακόλουθο. Ενώ στο κείμενο του Αριστοφάνη ο Ξανθίας δεν εμπλέκεται καθόλου στην ερώτηση του Διονύσου προς τον Ηρακλή για τους οβολούς που πρέπει να πληρώσουν για να κατέβουν στον Άδη,[23] στο παραστασιακό κείμενο (και στην παράσταση) δίνεται η αφορμή για έναν ολόκληρο αυτοσχεδιασμό. Ο διάλογος αναπτύσσεται ως εξής:

ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ουουουου ου! Δύο οβολούς; Δηλαδή;
ΞΑΝΘΙΑΣ	Αυτά είναι πάρα πολλά λεφτά αφεντικό, είναι περίπου 20 ευρώ.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δηλαδή; Πόσες λίρες;
ΞΑΝΘΙΑΣ	17.5.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Γιεν;
ΞΑΝΘΙΑΣ	32.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Πέσος;
ΞΑΝΘΙΑΣ	124.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ρουπίες;
ΞΑΝΘΙΑΣ	3.012.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Φράγκα;
ΞΑΝΘΙΑΣ	55.000.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Φιορίνια;
ΞΑΝΘΙΑΣ	0,12.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δηνάρια;
ΞΑΝΘΙΑΣ	36.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ρεάλια;
ΞΑΝΘΙΑΣ	153.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Ζλότι;
ΞΑΝΘΙΑΣ	24.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ/ ΞΑΝΘΙΑΣ	Ουουουουουου![24]

Σερβετάλης και Σαράντης έχουν τη δυνατότητα, με την αμεσότητα του λόγου τους, τον γρήγορο ρυθμό που προσφέρουν οι σύντομες προτάσεις αλλά και τον ατακαριστό τους τρόπο –δηλαδή τις ανταπαντήσεις που δεν αφήνουν κενό μεταξύ των δυο ατακών εντός της στιχομυθίας– να προκαλέσουν το γέλιο.

Αυτή η προσέγγιση εντοπίζεται και σε άλλα σημεία του κειμένου, όπως στη συνάντηση με τον Νεκρό, η οποία στο κείμενο του Αριστοφάνη δεν ξεπερνά τους 15 στίχους (165-179), ενώ στο παραστασιακό κείμενο (και στην παράσταση) είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη. Το ντουέτο χρησιμοποιεί επαναλήψεις για να επιτευχθεί το κωμικό, καθώς ο Διόνυσος προσπαθεί να αναγκάσει τον Ξανθία να κουβαλήσει τον μπόγο, επαναλαμβάνει αστεία που έχουν προηγηθεί, όπως «Είσαι ένα κέλυφος, είσαι ένα τσόφλι», και αυτοσχεδιάζει με το κοινό, όπως περιέγραψα παραπάνω. Έπειτα από μια εκτεταμένη στιχομυθία, περίπου τριών σελίδων, Διόνυσος και Ξανθίας συναντούν τον Νεκρό και γίνεται μια εκτενής προσθήκη, η οποία συνοδεύεται από αυτοσχεδιασμό, σε σχέση με όσα έχουν οι δύο ζωντανοί στις τσέπες τους αλλά και με το μεγάλο τροχήλατο αντικείμενο που δεσπόζει στη σκηνή. Έπειτα, σαν ένα ακόμα επαναλαμβανόμενο

[23] Aristophanes (1993) στ. 139-143.

[24] Μπίρμπα (2023) 19-21.

μοτίβο, προστίθεται μια στιχομυθία σε σχέση με την αμοιβή που ζητάει ο Νεκρός:

ΝΕΚΡΟΣ	Δώσε εκατό και είμαστε ντάξει.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ/ ΞΑΝΘΙΑΣ	Τι είπε; Είπε 100.
ΞΑΝΘΙΑΣ	Τι είπε;
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Είπε 100, έτσι;
ΞΑΝΘΙΑΣ	Αυτό είπε.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	100; 100 για να πάει μέχρι το νεκροταφείο 100 για 10 λεπτά, δηλαδή.
ΞΑΝΘΙΑΣ	Δηλαδή;
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δηλαδή στην ώρα;
ΞΑΝΘΙΑΣ	6 x 100;
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	600.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δηλαδή στο 8ωρο, 6x8;
ΞΑΝΘΙΑΣ	48. 4800!
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δηλαδή στην εβδομάδα 5 οχτάωρα;
ΞΑΝΘΙΑΣ	5 x 4800;
ΞΑΝΘΙΑΣ	24000!
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δηλαδή το μήνα 24x4;
ΞΑΝΘΙΑΣ	96.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	96.000! Δηλαδή για τον χρόνο θέλει 96.000 επί 12;
ΞΑΝΘΙΑΣ	Τον χρόνο 96.000x12, 1 εκατομμύριο 115 χιλιαρίδες; Ποιος βγάζει τόσα ρε;
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Πάρε ένα τάλιρο κι είμαστε εντάξει.[25]

Τέλος, αφού φεύγει ο Νεκρός, ακολουθεί μία ακόμη στιχομυθία από περίπου 30 ατάκες ανάμεσα στους δυο, όπου ο Διόνυσος «ανεβάζει» τον Ξανθία, λέγοντάς του «είσαι ο άνθρωπός μου», «είσαι ο Άτλας μου», «είσαι το καμπούκι μου» και άλλα τέτοια.[26]

Μια παράσταση για το σήμερα

Η παράσταση, βασιζόμενη, κατά κύριο λόγο, στο εξαιρετικό υποκριτικό εκτόπισμα του Σερβετάλη αλλά και σε όλο τον υψηλού επιπέδου θίασο, σε συνδυασμό με την εικαστική, εμβριθή και εμπνευσμένη σκηνοθεσία της Μπίρμπα, στοχεύει να δημιουργήσει ένα λαϊκό θέατρο υψη-

[25] Η Όλγα Σελλά (31/7/2023) την αναφέρει ως τη σκηνή «με τις αριθμητικές πράξεις», και σημειώνει: «Και μένει μόνο ο ταπεινός πλην παμπόνηρος Ξανθίας να δίνει τη νότα της κωμωδίας σε αρκετές στιγμές της παράστασης (στη σκηνή με τις αριθμητικές πράξεις, που δείχνει ότι μιλάει μια άλλη γλώσσα απ' αυτήν του Κάτω Κόσμου ή ότι είναι εξαιρετικά φοβισμένος που έχει χάσει τα λόγια του, ο Μιχάλης Σαράντης ήταν εξαιρετικός)».

[26] Μπίρμπα (2023) 20-29.

λής αισθητικής,[27] ένα λαϊκό θέαμα, το οποίο να έχει τη δυνατότητα να το παρακολουθήσει το σύγχρονο κοινό.[28] Σε αυτό το πλαίσιο, σε κάθε στίχο άλλου ποιητή που παραθέτει ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* –στίχους, οι οποίοι θα ήταν γνωστοί και αναγνωρίσιμοι από το κοινό του πέμπτου αιώνα– ο Διόνυσος του Σερβετάλη προσθέτει και το όνομα του ποιητή που το έχει γράψει. Έτσι, αναφέρει: «"γιατί με την οργή θε να φουσκώσεις τα σωθικά". Ευριπίδης»,[29] ή «"Χάρισμα και ταλέντο ιερό είναι να βουτάς τη γλώσσα στο μυαλό". Σοφοκλής».[30] Όμως, οι διασκευαστές χρησιμοποιούν αυτή την τακτική και για πιο πρόσφατες αναφορές, όπως: «"Ο αληθινός ποιητής είναι σαλός, / ο σκάρτος σάλος". Καρούζος»[31] ή «"*Θάνατος είναι η ζωή κι ο θάνατος ζωή είναι κι αυτός*". Χέλντερλιν».[32] Θέτοντας διαρκείς «παραπομπές» και «ευρετήρια» στις επιλογές τους, οι οποίες, όμως, υποστηρίζονται αριστοτεχνικά υποκριτικά. Έτσι, θα συμφωνούσα με τον Σερβετάλη, ο οποίος υποστηρίζει ότι: «Η Έφη είναι η καλλιτέχνης, εγώ είμαι το εργαλείο»,[33] όμως θα πρόσθετα ότι είναι ευτυχία για μια σκηνοθέτιδα να έχει στα χέρια της ένα τόσο εύπλαστο, ευαίσθητο και ικανό εργαλείο.

Άρης Σερβετάλης (Διόνυσος) και Μιχάλης Σαράντης (Ξανθίας).
Φωτογραφία: Γιώργος Καπλανίδης

[27] Η δημιουργία ενός λαϊκού θεάτρου υψηλής αισθητικής έχει της ρίζες της στα ζητούμενα των Κονσταντίν Στανισλάφσκι και Βλαντιμίρ Νεμίροβιτς-Ντάντσενκο, βλ. Innes & Shevtsova (2013) 65. Έγινε όμως καθοριστικό πανευρωπαϊκό αίτημα από τον Jean Vilar και το «λαϊκό θέατρο» [théâtre populaire] του, βλ. Shomit & Shevtsova (2005) 86, επηρεάζοντας, ενδεικτικά, επιδραστικούς σκηνοθέτες όπως ο Giorgio Strehler, βλ. Shomit & Shevtsova (2005) 62, και η Ariane Mnouchkine, βλ. Shomit & Shevtsova (2005) 160.

[28] Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης (31/7/2023) θεωρεί ότι η παράσταση δεν είναι «λαϊκή». Οπωσδήποτε, η συγκεκριμένη παράσταση δεν είναι μια εύπεπτη παράσταση, όμως, έχει όλα τα στοιχεία που την κατατάσσουν στο υψηλής ποιότητας λαϊκό θέατρο, ένα θέατρο με ικανούς ηθοποιούς που ασχολείται με σημαντικά κείμενα σε παραστάσεις εικαστικά προσεγμένες. Επιπλέον, η αθρόα προσέλευση του κόσμου επιβεβαιώνει ότι η αποδοχή της παράστασης ήταν ευρεία.

[29] Μπίρμπα (2023) 70.

[30] Μπίρμπα (2023) 69.

[31] Μπίρμπα (2023) 16.

[32] Μπίρμπα (2023) 86.

[33] Διακοσάββας (2/6/2022).

Η Μπίρμπα εκμεταλλεύεται στο έπακρο τον εξαιρετικό της θίασο. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, αυτός είναι ένας από τους λόγους που δίνεται τόσος σκηνικός χρόνος και τέτοιος σκηνικός χώρος στον Σαράντη. Ένα ακόμα ενδεικτικό τέτοιο παράδειγμα, είναι η σκηνή που αντικαθιστά το επεισόδιο μεταξύ του Οικέτη με τον Ξανθία (738-813), που στο κείμενο τιτλοφορείται «Το ειδύλλιο» και παίζεται από τον Ξανθία και μια Υπηρέτρια.[34] Σε αυτή τη σκηνή αναφέρεται η αντιπαλότητα των δυο τραγικών και ανακοινώνεται ο ποιητικός αγώνας ανάμεσά τους, ενώ μέρος των στίχων του Χορού (814-829) μοιράζονται στα λόγια της Υπηρέτριας και του Διονύσου. Στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο αλλά και για να δοθεί η ευκαιρία να συνεισφέρουν ερμηνευτικά στην παράσταση η Μαίρη Μηνά και η Ηλέκτρα Νικολούζου, γίνεται και η μεγαλύτερη παρέμβαση στο κείμενο. Έτσι, στον αγώνα των δυο ποιητών παραλείπονται όλοι οι στίχοι 1119-1410 –όπου γίνονται αναφορές σε τραγωδίες και στίχους τους οποίους το σύγχρονο κοινό, εκ των πραγμάτων, δεν μπορεί να γνωρίζει– και στη θέση τους παρατίθενται δύο ευρέως γνωστά αποσπάσματα από τα σωζόμενα έργα των δυο ποιητών, σε εξίσου αναγνωρίσιμες και αναγνωρισμένες μεταφράσεις: ο μονόλογος του Αγγελιαφόρου από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη σε μετάφραση Γιώργου Χειμωνά,[35] που ερμηνεύει η Νικολούζου, και ο μονόλογος της Κλυταιμνήστρας από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου σε μετάφραση Κ.Χ. Μύρη,[36] που ερμηνεύει η Μηνά. Σε αυτές τις ολοκληρωμένες και ισχυρές σκηνικές ερμηνείες, που ακολουθούν πλήρως το πνεύμα των κειμένων των τραγικών, ο Διόνυσος αντιδρά, αντίστοιχα:

> Αριστούργημα! Είσαι αριστούργημα, ένα ποιητικό αριστούργημα!
> Η αγωνία και ο φόβος κυλούσαν στις λέξεις
> που βροντούσαν στο στόμα της ηθοποιού
> η σκόνη με θάμπωσε, παρασυρμένος απ' τις εικόνες
> έχασα τον προσανατολισμό μου.
> Πού βρίσκομαι; Πού είναι ο σκηνικός χώρος;
> Ένα ποιητικό φαινόμενο.
> 4,5 αστέρια.[37]

Και:

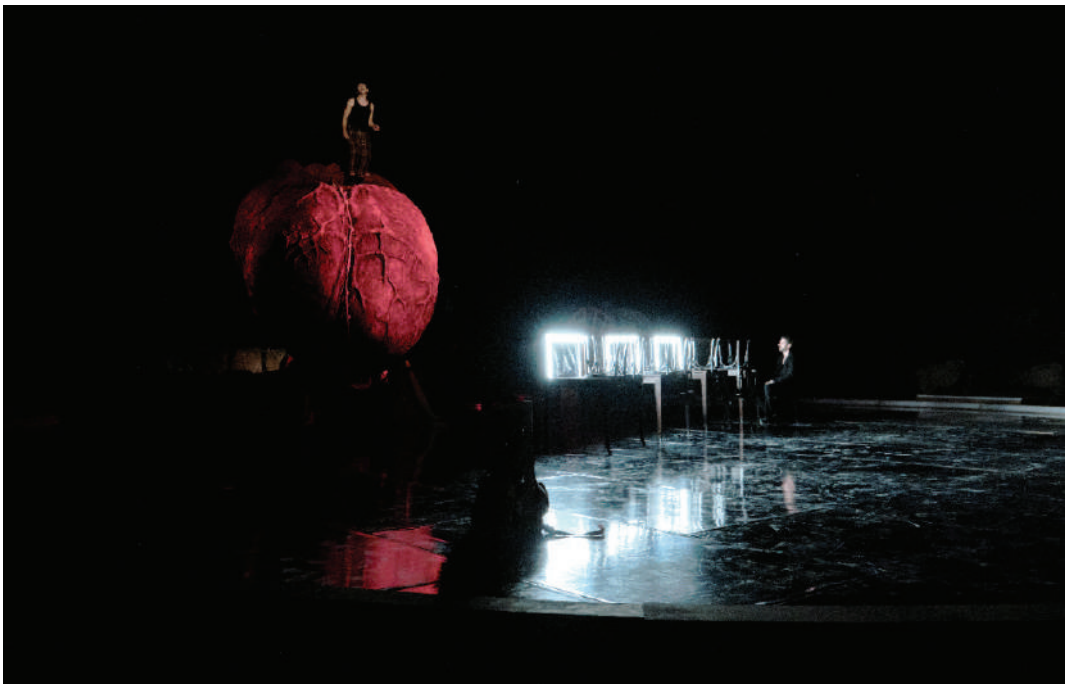
> Αμήχανος στέκω κι ο νους μου στείρος,
> δεν μεριμνά, δεν γεννά.
> Πού να στραφώ; Γκρεμίζεται το σπίτι,
> τρέμω τους χτύπους της αιμάτινης βροχής που του δέρνει τα θεμέλια.
> Θα πάψουν να μας μουσκεύουν οι ψιχάλες των αιμάτων;
> Ένα παραλήρημα, αριστούργημα!
> 4,5 αστέρια![38]

– με την κριτική που ασκείται από την παράσταση στο θέατρο να συμπεριλαμβάνει και τους κριτικούς και τον εμπορικό και ευτελή τρόπο αξιολόγησης των σημερινών παραστάσεων.

[34] Μπίρμπα (2023) 66-68.
[35] Ευριπίδης (1985) 74-78.
[36] Αισχύλος (2005) 79-81.
[37] Μπίρμπα (2023) 83.
[38] Μπίρμπα (2023) 84.

Μια παράσταση για τον άνθρωπο

Όπως ήδη ανέφερα, η παράσταση είχε μια βαθιά ανθρωπιστική και υπαρξιακή στόχευση, όπως υποδηλώνει ο υπότιτλός της «μια κωμωδία με dna τραγωδίας».[39] Αυτή η στόχευση υποστηρίζεται σκηνικά εξαρχής, καθώς στο κέντρο της σκηνής από την έναρξη της παράστασης είναι τοποθετημένος ένας καλυμμένος όγκος, ο οποίος, όταν αποκαλύπτεται, φανερώνει μια υπερμεγέθη καρδιά. Στην καρδιά, δε, ως το όργανο που δίνει ζωή αλλά και την καθορίζει, αναφέρεται η παράσταση κειμενικά (και σκηνικά) σε τρία συγκεκριμένα σημεία –παρόλο που χρησιμοποιείται εκτενώς ως λέξη από όλους τους ηθοποιούς. Το πρώτο είναι μετά τον στίχο 340 από τον Κορυφαίο του Χορού των Μυστών, που λέει: «**Η καρδιά στον άνθρωπο είναι / το κέντρο της υπάρξεως / η στέγη της ζωής**».[40] Στην Παράβαση, που εκτελεί ο Σερβετάλης και για την οποία θα μιλήσουμε εκτενέστερα στη συνέχεια, και στο φινάλε του έργου:



Η υπερμεγέθης καρδιά με τον Μιχάλη Σαράντη στην κορυφή της.
Φωτογραφία: Γιώργος Καπλανίδης

ΞΑΝΘΙΑΣ	Αφεντικό, πριν φύγεις πες μου κάτι.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δεν έχω κάτι να σου πω...
ΞΑΝΘΙΑΣ	Δυο λόγια, που να μπορώ να γυροφέρνω στην καρδιά μου.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Στην καρδιά σου!
ΞΑΝΘΙΑΣ	Δυο λόγια από την καρδιά σου.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	Δεν είδες ακόμα τίποτα, αλλά ό,τι είδες δεν θα το ξεχάσεις ποτέ. Θα ξανάρθω. Αλήθεια. θα συναντηθούμε πάλι.

[39] Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου, https://aefestival.gr/festival_events/vatrachia/
[40] Μπίρμπα (2023) 45.

[...]
ΔΙΟΝΥΣΟΣ Όσο είμαστε εμπαθείς δεν πρέπει καθόλου να πιστεύουμε στην καρδιά.
ΑΙΣΧΥΛΟΣ Διότι ένα μέτρο που είναι στραβό και τα ορθά τα κάνει στραβά.
ΔΙΟΝΥΣΟΣ Η ασθενής καρδιά πρέπει να θεραπευθεί.
ΑΙΣΧΥΛΟΣ Αν αυτή δεν θεραπευθεί, τότε όλος ο οργανισμός του ανθρώπου ασθενεί.[41]

Η λέξη «ασθενεί» και η ανάγκη για θεραπεία κλείνουν την παράσταση, με τον Διόνυσο να απομακρύνεται και τον Ξανθία, αφού έχει αποκτήσει τη γνώση, να μένει μόνος, έχοντας όμως ανακτήσει ή και ανακαλύψει εκ νέου την καρδιά του, το σημαντικότερο όργανο του σώματος μας. Προτείνοντας πως ο άνθρωπος όσο έχει την καρδιά του υγιή και ζωντανή μπορεί να πάντα να ελπίζει, να ζει και να δημιουργεί.

Αυτή η ευαίσθητη ανθρώπινη συνθήκη προετοιμάζεται από την Παράβαση (674-737) –για την οποία ο Dover παρατηρεί ότι σε αυτό το έργο του Αριστοφάνη έχει «ασυνήθιστα σοβαρό χαρακτήρα».[42] Στο κείμενο, η συγκεκριμένη ενότητα έχει τίτλο «Παραβατική Παράβαση» και είναι μια σπουδή πάνω στο «Τι είπε ο κεραυνός» από την *Έρημη χώρα* του Τ. Σ. Έλιοτ,[43] που απηχεί και τον μονόλογο του Φεγγαριού από τον *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα.[44] Στη μονολογικά εκφερόμενη εδώ Παράβαση του Σερβετάλη επανέρχεται η αναφορά στην καρδιά για δεύτερη φορά.[45]

Έχω ανάγκη μιας καρδιάς. Μιας ανακαινισμένης καρδιάς.
Να γεννηθεί ξανά μια νέα καρδιά.
Ένας παλμός καθαρός, γεμάτος, όχι κούφιος, όχι κενός.
Μια νέα καρδιά. Να μιλήσει η καρδιά και ν' ανθίσει ένα λουλούδι.
Απευθύνω μια τραγική κραυγή.

Εγκαθίσταται, με αυτό τον τρόπο, η σπαρακτική συνθήκη του ανθρώπου που αναζητά τη ζωή και προσπαθεί να νοηματοδοτήσει την ύπαρξη.

Στο ίδιο πλαίσιο, καθώς η στόχευση της παράστασης αφορά την ύπαρξη και την ψυχική και πνευματική μετακίνηση του ανθρώπου, παρατηρούμε ότι η κατάβαση του Διονύσου στον Άδη είναι επώδυνη και απαιτητική, διότι, όταν έρχεται σε επαφή με το επέκεινα, φαίνεται να παθαίνει μια ιδιαίτερα ρεαλιστική κρίση πανικού, που περιγράφεται με ιατρικούς όρους:

ΔΙΟΝΥΣΟΣ
Ακούω μια συχνότητα διαπεραστική μέσα στα αυτιά μου
[...] Τρίζουν τα δόντια μου,
δονείται ο θώρακας μου.

[41] Μπίρμπα (2023) 85-86.
[42] Dover (1997) 245.
[43] Eliot (1992) 56-59.
[44] «Θέλω μονάχα μια καρδιά / να μπω να ζεσταθώ λιγάκι! / Δώστε μου, δώστε μια καρδιά!», Λόρκα (1999) 89.
[45] Μπίρμπα (2023) 66-67.

[…] αναρρόφηση!
[…] έπαθα αιφνίδια νευροαισθητήρια απώλεια ακοής,
[…] Οι σφυγμοί μου! πέφτουν οι σφυγμοί μου!
Δεν μπορώ ν' αναπνεύσω, δεν έχω οξυγόνο!
Πονάνε τα σπλάχνα μου!
Τα πνευμόνια μου!
Χάνω τον προσανατολισμό μου!
[…] Εμβοές τελικά είναι αυτό που έπαθα, ακούω
αυτούς τους συριγμούς, αυτή την εκκωφαντική συχνότητα μέσα στο κεφάλι μου.[46]

Ο Διόνυσος του Σερβετάλη είναι ένας Διόνυσος πάσχων, ο οποίος βιώνει μια βίαιη συνειδητοποίηση, της αδυναμίας του ανθρώπου να διαχειριστεί το πέρα από το σήμερα, το άγνωστο που μας περιβάλλει. Σε αυτό το πλαίσιο, αποδίδονται με συγκεκριμένο τρόπο κάποιες λέξεις και εκφράσεις. Ενδεικτικά, καθώς δραματουργικά και σκηνοθετικά η συνάντηση με τα Βατράχια σηματοδοτεί την επαφή με το απόκοσμο του Κάτω Κόσμου, το επαναλαμβανόμενο «βρεκεκέξ κοάξ κοάξ» που αρθρώνουν τα Βατράχια, αποδόθηκε με μια παρήχηση του «ψ», που παραπέμπει στη Λειτουργία της Ορθόδοξης Εκκλησίας: «ψάλλουμε ψαλμό ψάλλοντες / ύμνους ψάλλουμε αρμονικούς ψαλμό ψάλλουμε / ψαλμό ψάλλουμε εξόδιο». Η αίσθηση του ψαλμού επιτείνεται, καθώς το συγκεκριμένο χωρίο επαναλαμβάνεται αρκετές φορές. Ενώ μια ακόμη παρήχηση, του «δ» αυτή τη φορά, χρησιμοποιείται για να τονιστεί η παρουσία του θεού του θεάτρου: «για του Διόνυσου τη χάρη τον Διόνυσο / του Διός παιδί στον Διόνυσο / του Διός παιδί τον Διόνυσο / σε 'σένα // παράτολμε Διόνυσε ιερέ».

Η Αλεξάνδρα Καζάζου, η Μαίρη Μηνά, η Νάνσυ Μπούκλη
και η Ηλέκτρα Νικολούζου, μέλη του Χορού των Μυστών.
Φωτογραφία: Γιώργος Καπλανίδης

[46] Μπίρμπα (2023) 33-34.

Η παράσταση *Βατράχια* σάρωσε εμπορικά το καλοκαίρι του 2023, ενώ έλαβε, κυρίως, θετικές κριτικές.[47] Είναι μια παράσταση που ανήκει στον νέο τρόπο ανάγνωσης της αριστοφανικής κωμωδίας, μια προσέγγιση που εκκίνησε το 2016 με τη *Λυσιστράτη* σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού από το Εθνικό Θέατρο και τους *Όρνιθες* σε σκηνοθεσία Καραθάνου από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι και ο Σερβετάλης αλλά και ο Σαράντης ήταν μέλη της παράστασης των *Ορνίθων* του Καραθάνου. Σε αυτή την κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε και τη *Λυσιστράτη* (2020) σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου από το Εθνικό Θέατρο, τους *Βατράχους* (2021) σε σκηνοθεσία Αργυρώ Χιώτη και τους *Σφήκες* (2023) σε σκηνοθεσία Λένας Κιτσοπούλου,[48] παρόλο που η κάθε παράσταση έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά. Αυτή η διαφορετική προσέγγιση της κωμωδίας, απασχολεί τους σύγχρονους μελετητές και μια συνολική θεώρησή τους, λαμβάνοντας υπόψη τη διαφορετική τους θέση, είναι απαραίτητη.

[47] Ενδεικτικά, Οικονόμου (31/7/2023)· Ιωαννίδης (31/7/2023)· Σελλά, Ο. (31/7/2023)· Καράογλου (3/8/2023).
[48] Ενδεικτικά, βλ. Διαμαντάκου (2017)· Αντωνίου (2023)· Αντωνίου (2022)· Antoniou (2018).

Βιβλιογραφία

Αντωνίου, Μ. (2023), «Ο "άλλος" κόσμος στους *Όρνιθες* του Νίκου Καραθάνου», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 46, 37-252.

Αντωνίου, Μ. (2022), «Η *Λυσιστράτη* σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2020. Ένα θεατρικό πεδίο σε αναβρασμό», Alexia Papakosta (ed.), *Values of Ancient Greek Theatre Across Space and Time: Cultural Heritage and Memory*, Athens, 341-348.

Antoniou, M. (2018), «Aristophanes' *The Birds* under the auspice of the Onassis Cultural Centre at the Epidaurus Festival, 2016", *New Theatre Quarterly* 39, 272-282

Αισχύλος, (2005), *Ορέστεια. Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Αθήνα.

Αριστοφάνης, (2023), *Βάτραχοι*, μτφ. Κ. Μπλάθρας, ανέκδοτη μετάφραση, Αθήνα.

Aristophanes, (1993), *Frogs*, Kenneth J. Dover (ed.), Oxford.

Αρτώ, Α. (1992), *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα.

Διακοσάββας, Α. (2/6/2022), «Άρης Σερβετάλης: «Όχι, σε καμία περίπτωση δεν θέλω να ξεχάσω τον φετινό χειμώνα», *Lifo*, https://www.lifo.gr/culture/theatro/aris-serbetalis-ohi-se-kamia-periptosi-den-thelo-na-xehaso-ton-fetino-heimona [28/6/2024].

Διαμαντάκου, Κ. (2017), «Λυσιστράτη, 411 π.Χ. – 2016 μ.Χ. Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας», επίμετρο στην έκδοση της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη, μτφ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα, 85-107.

Dover, K. J. (1997), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφ. Φάνης Ι. Κακριδής, Αθήνα.

Dusigne, J.-F. (2003), *Le Théâtre du Soleil. Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Paris.

Eliot, T. S. (1992), *Ποιήματα*, μτφ. Γ. Νίκας, Αθήνα.

Ευριπίδης, (1985), *Βάκχες*, μτφ. Γιώργος Χειμωνάς, Αθήνα.

Halford, A. S. & Halford, G. M. (1956), *The Kabuki Handbook*, Rutland & Tokyo.

Καράογλου, Τ. (3/8/2023), «Βατράχια», *Αθηνόραμα*, https://www.athinorama.gr/theatre/theatre-reviews/3019554/3019554-batraxia/ [28/6/2024].

Ιωαννίδης, Γ. (31/7/2023), «Βαρύς εξπρεσιονισμός, υπερ-προσωπική μεταφορά, αγέλαστο αστείο», εφημ. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, https://www.efsyn.gr/tehnes/theatro/399293_barys-expresionismos-yper-prosopiki-metafora-agelasto-asteio [28/6/2024].

Innes, C. & Shevtsova, M. (2013), *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge.

Konstan, D. (2014), «Defining the Genre», M. Revermann (ed.) (2014), *Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, 27-42.

Λόρκα, Φ. Γ. (1999), *Θέατρο. Ματωμένος Γάμος. Ο Περλιμπλιν και η Μπελίσα. Το Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα. Και Ποίηση. Η Παραλογή του Μισοΰπνου. Θρήνος για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μέχιας*, απόδοση Νίκος Γκάτσος, Αθήνα.

Μπλάθρας, Κ. (31/5/2024), Προσωπική επικοινωνία με τον μεταφραστή.

Μπίρμπα, Ε., Μπλάθρας, Κ. & Α. Σερβετάλης (2023), *Βατράχια*, κείμενο της παράστασης, Αθήνα.

Οικονόμου, Γ. (31/7/2023), «Άρης Σερβετάλης – Έφη Μπίρμπα: Στα *Βατράχια* τους είδαμε να αναδύεται μια νέα κατακόκκινη καρδιά», ιστολόγιο *News24/7*, https://www.news247.gr/magazine/culture/aris-servetalis-efi-birmpa-sta-vatraxia-tous-eidame-na-anadietai-mia-nea-katakokkini-kardia/ [28/6/2024].

Πασιαλούδη, Χ. (19/7/2023), «*Βατράχια*: Άρης Σερβετάλης και Μιχάλης Σαράντης σε μια κοινή συνέντευξη λίγο πριν την Επίδαυρο», *Αθηνόραμα* https://www.athinorama.gr/theatre/3019252/batraxia-aris-serbetalis-kai-mixalis-sarantis-se-mia-koini-sunenteuxi-ligo-prin-tin-epidauro/ [28/6/2024].

Σελλά, Ο. (31/7/2023), «*Βατράχια* – Ένας γλυκόπικρος Αριστοφάνης», ιστολόγιο *Ο αναγνώστης*, https://www.oanagnostis.gr/vatrachia-enas-glykopikros-aristofanis-tis-olgas-sella/ [28/6/2024].

Shomit, M. & Shevtsova, M. (2005), *Fifty Key Theatre Directors*, London & New York.

Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου, ιστολόγιο https://aefestival.gr/ [28/6/2024].

Μετάφραση και δραματουργική διασκευή στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο: Παρατηρήσεις, ερωτήματα, συμπεράσματα

ΒΙΚΥ ΜΑΝΤΕΛΗ

Εισαγωγή. Δομή μελετήματος

Η εργασία διερευνά το θέμα της δραματουργικής επεξεργασίας-διασκευής των μεταφράσεων στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος και επιχειρεί να χαρτογραφήσει αυτή την τάση στο ελληνικό θέατρο εφαρμόζοντας τη μέθοδο της αντιπαραβολικής μελέτης κειμένων δραματουργικών διασκευών και των αντίστοιχων μεταφράσεων. Συγκεκριμένα, η εργασία επικεντρώνεται στις πρόσφατες παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου στο χρονικό διάστημα από το 2010 έως το 2023. Κύριες πηγές της εργασίας αποτελούν τα κείμενα των μεταφράσεων καθώς επίσης τα δραματουργικά επεξεργασμένα κείμενα των παραστάσεων. Αυτό το πολύτιμο υλικό παραχωρήθηκε για μελέτη από τη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου. Από τις είκοσι οκτώ παραγωγές των δεκατεσσάρων ετών, οι δέκα επτά αφορούν τραγωδίες,[1] οι δέκα κωμωδίες του Αριστοφάνη και μία σατυρικό δράμα. Για τη σύσταση του corpus μελέτης λήφθηκαν υπόψη βασικά παρακείμενα, όπως οι παραστασιογραφικές πληροφορίες και τα κείμενα των συντελεστών (μεταφραστή, σκηνοθέτη, δραματολόγου) στα προγράμματα των παραστάσεων. Επίσης συμπεριλήφθηκαν προφορικές μαρτυρίες των δραματολόγων καθώς και δημοσιευμένες συνεντεύξεις των σκηνοθετών και κριτικές των παραστάσεων.[2] Επιπλέον, όπου κρίθηκε απαραίτητο εξετάστηκαν τα βίντεο των παραστάσεων.[3]

Στην πρώτη ενότητα της εργασίας παρουσιάζεται το corpus των κειμένων που αντιστοιχούν στις παραγωγές που μελετήσαμε. Τα βασικά στοιχεία αυτών των παραγωγών καταγράφονται σε πίνακες ξεχωριστά για την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Στην ίδια ενότητα διατυπώνονται γενικές παρατηρήσεις και διαπιστώσεις για το φαινόμενο της δραματουργικής επεξεργασίας στο corpus που μελετήθηκε. Στη δεύτερη ενότητα η συζήτηση επεκτείνεται ειδικότερα σε παρατηρήσεις μεταφραστικού και θεατρολογικού ενδιαφέροντος αναφορικά με τη δραματουργική επεξεργασία στις παραγωγές τραγωδίας, κωμωδίας και σατυρικού

[1] Στον αριθμό αυτό καταγράφονται ξεχωριστά οι τρεις παραστάσεις της αισχύλειας *Ορέστειας* (2019) σε ενιαία παραγωγή, *Αγαμέμνων* (σκην. Ιώ Βουλγαράκη), *Χοηφόροι* (σκην. Λίλλυ Μελεμέ) και *Ευμενίδες* (σκην. Γεωργία Μαυραγάνη) επειδή η μελέτη επικεντρώνεται στη διασκευή των μεταφρασμάτων.

[2] Από αυτή τη θέση ευχαριστώ για την πολύτιμη βοήθειά τους στο ερευνητικό έργο μου τις δραματολόγους του Εθνικού Θεάτρου Εύα Σαραγά και Βιβή Σπαθούλα.

[3] Ευχαριστώ την υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου Γεωργία Πολυχρονίδου για τη διευκόλυνση που μου παρείχε στη μελέτη των δραματουργικά επεξεργασμένων κειμένων, των μεταφράσεων, των βίντεο και των προγραμμάτων παραστάσεων.

δράματος του Εθνικού Θεάτρου κατά την περίοδο 2010-2023. Η τρίτη ενότητα επικεντρώνεται σε τρεις ξεχωριστές υποενότητες (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα) στις μετατοπίσεις, τις αλλαγές και τις στρατηγικές που εφαρμόζονται κατά τη διασκευή και στο γλωσσικό ύφος των δραματουργικά επεξεργασμένων κειμένων. Αυτή η συζήτηση προκύπτει, όπως αναφέρθηκε, από την αντιπαραβολική εξέταση των κειμένων του corpus. Κατά συνέπεια, αφενός λόγω των εκδοτικών προδιαγραφών του παρόντος μελετήματος και αφετέρου λόγω της στοχοθεσίας της παρούσας εργασίας, δεν είναι δυνατό να αναλυθούν σε βάθος και να αναδειχθούν σε όλα τα επίπεδα οι παρατηρήσεις μας ούτε να παραθέσουμε το πλήθος των παραδειγμάτων που θα επιθυμούσαμε. Ωστόσο, έχει δοθεί μεγάλη προσοχή τόσο στην πλαισίωση της συζήτησης με αναφορές σε συγκεκριμένα κείμενα όσο και στην τεκμηρίωση των διαπιστώσεων που προέκυψαν από τη συστηματική αντιπαραβολή των κειμένων (ενν. μεταξύ μεταφρασμάτων και κειμένων παραστάσεων) με επιλεγμένα παραδείγματα και υποσημειώσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο χαρτογραφείται μια πρώτη εικόνα του φαινομένου ενώ παράλληλα μπορούν να εκτιμηθούν τα συμπεράσματα και κυρίως τα ερωτήματα που θέτει η εργασία. Η τελευταία ενότητα αποτελεί ένα είδος ανακεφαλαίωσης των κύριων σημείων και των ερωτημάτων της εργασίας, στα οποία οφείλουμε μεγαλύτερη εμβάθυνση σε μελλοντικές ερευνητικές διαδρομές.

Corpus μελέτης: πίνακες[4] με τα βασικά στοιχεία των παραγωγών (έτος παραγωγής, έργο που παραστάθηκε, όνομα μεταφραστή,[5] όνομα δημιουργού της δραματουργικής επεξεργασίας-διασκευής). Παρατηρήσεις μεταφραστικού και θεατρολογικού ενδιαφέροντος αναφορικά με τη δραματουργική επεξεργασία των μεταφράσεων τραγωδίας, σατυρικού δράματος και κωμωδίας στις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου (2010-2023).

	Έτος παραγωγής	Έργο	Μετάφραση	Δραματουργική επεξεργασία-διασκευή κειμένου
1	2010	*Ορέστης*	Στρατής Πασχάλης	Έλενα Καρακούλη
2	2011	*Ηρακλής Μαινόμενος*	Γιώργος Μπλάνας	Μιχαήλ Μαρμαρινός Μυρτώ Περβολαράκη
3	2013	*Τραχίνιες*	Θωμάς Μοσχόπουλος*	Θωμάς Μοσχόπουλος
4	2014	*Ιππόλυτος*	Νικολέττα Φριντζήλα	
5	2015	*Τρωάδες*	Κ.Χ. Μύρης	
6	2016	*Αντιγόνη*	Δημήτρης Μαρωνίτης	
7	2017	*Άλκηστη*	Κώστας Τοπούζης	Κατερίνα Ευαγγελάτου
8	2018	*Ηλέκτρα*	Γιώργος Χειμωνάς	
9	2019	*Ικέτιδες*	Γιώργος Κοροπούλης	
10	2019	*Αγαμέμνων*	Κ.Χ. Μύρης	
11	2019	*Χοηφόροι*	Κ.Χ. Μύρης	
12	2019	*Ευμενίδες*	Κ.Χ. Μύρης	

[4] Οι πίνακες ενέχουν θέση συμπληρωματικής Βιβλιογραφίας του μελετήματος. Ο αναγνώστης και η αναγνώστρια χρειάζεται να ανατρέξουν σ' αυτούς προκειμένου να ενημερωθούν σχετικά με τα παραδείγματα στα οποία αναφέρεται η εργασία και ειδικά για τις παραπομπές σε κείμενα μετάφρασης και δραματουργικά επεξεργασμένα κείμενα παράστασης.

[5] Ο αστερίσκος (*) στους πίνακες δηλώνει ότι στο πρόγραμμα της παράστασης καταγράφεται ο όρος «απόδοση», οι δύο αστερίσκοι (**) δηλώνουν τον όρο «μετάφραση-απόδοση», ενώ όπου δεν σημειώνεται αστερίσκος, στο πρόγραμμα της παράστασης σημειώνεται ο όρος «μετάφραση».

13	2020	*Πέρσες*	Θεόδωρος Στεφανόπουλος	
14	2021	*Medea's Son(g)s*	Νικολέττα Φριντζήλα	
15	2021	*Φοίνισσες*	Νικηφόρος Παπανδρέου	Γιάννης Μόσχος
16	2022	*Αίας*	Νίκος Α. Παναγιωτοπούλος	Ασπασία-Μαρία Αλεξίου, Αργύρης Ξάφης
17	2023	*Ιππόλυτος*	Κώστας Τοπούζης	Κατερίνα Ευαγγελάτου

	Έτος παραγωγής	Έργο	Μετάφραση	Δραματουργική επεξεργασία- διασκευή κειμένου
1	2010	*Λυσιστράτη*	Κ.Χ. Μύρης	Γιάννης Κακλέας, Εύα Σαραγά
2	2012	*Νεφέλες*	Κ.Χ. Μύρης	Νίκος Μαστοράκης
3	2014	*Βάτραχοι*	Γιάννης Κακλέας**	Γιάννης Κακλέας, Εύα Σαραγά
4	2015	*Εκκλησιάζουσες*	Μίνως Βολανάκης	Γιάννης Μπέζος
5	2016	*Λυσιστράτη*	Δημήτρης Δημητριάδης	Μιχαήλ Μαρμαρινός σε συνεργασία με τον Δημήτρη Δημητριάδη
6	2017	*Ειρήνη. Μια μουσική παράσταση σε σύνθεση Νίκου Κυπουργού*	Δημοσθένης Παπαμάρκος (λιμπρέτο)	
7	2018	*Πλούτος*	Νικίτα Μιλιβόγεβιτς (διασκευή) Ισμήνη Ραντούλοβιτς (μεταφράσεις υλικού εργασίας)	Νικίτα Μιλιβόγεβιτς (διασκευή) Γιάννης Αστερής (προσαρμογή κειμένου στα ελληνικά, πρωτότυποι στίχοι τραγουδιών)
8	2020	*Λυσιστράτη*	Σωτήρης Κακίσης	Οδυσσέας Παπασπηλιόπουλος
9	2021	*Ιππείς*	Σωτήρης Κακίσης	Εύα Σαραγά (δραματολόγος) Πάνος Μουζουράκης & Θοδωρής Ρέγκλης (πρωτότυποι στίχοι του τραγουδιού «Αφεντικό»)
10	2023	*Σφήκες*	Στέλιος Χρονόπουλος	Λένα Κιτσοπούλου

	Έτος παραγωγής	Έργο	Μετάφραση	Δραματουργική επεξεργασία – διασκευή κειμένου
1	2013	*Κύκλωψ*	Βασίλης Παπαβασιλείου	Βασίλης Παπαβασιλείου, Σωτήρης Χαβιάρας

Αναφορικά με την τραγωδία, δέκα κείμενα μεταφράσεων υπέστησαν δραματουργική επεξεργασία-διασκευή. Δέκα παραγωγές στηρίχθηκαν σε νέες μεταφράσεις: *Ορέστης*, μτφ. Στ. Πασχάλης· *Ηρακλής Μαινόμενος*, μτφ. Γ. Μπλάνας· *Τραχίνιες*, απόδοση Θ. Μοσχόπουλος·

Ιππόλυτος, μτφ. Μ. Φριντζήλα· *Αντιγόνη*, μτφ. Δ. Μαρωνίτης· *Ικέτιδες*, μτφ. Γ. Κοροπούλης· *Πέρσες*, μτφ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος· *Medea's Son(g)s*, μτφ. Μ. Φριντζήλα· *Φοίνισσες*, μτφ. Ν. Παπανδρέου· *Αίας*, μτφ. Ν. Α. Παναγιωτόπουλος. Από αυτές, οι οκτώ μεταφράσεις (των Πασχάλη, Μπλάνα, Μοσχόπουλου, Κοροπούλη, Στεφανόπουλου, Παπανδρέου και οι δύο της Φριντζήλα) γράφτηκαν ειδικά για τη συγκεκριμένη κάθε φορά παράσταση (κατά παραγγελία). Από τις δέκα νέες μεταφράσεις, πέντε υπέστησαν δραματουργική επεξεργασία ενώ από τις οκτώ που γράφτηκαν κατά παραγγελία τουλάχιστον οι τέσσερις διασκευάστηκαν. Σε τουλάχιστον πέντε από τις επτά δημοσιευμένες μεταφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν, έγινε «δραματουργική επεξεργασία» ή «διασκευή». Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις που μελετήθηκαν, η δραματουργική επεξεργασία-διασκευή της μετάφρασης καταγράφεται ως έργο του σκηνοθέτη, συνήθως σε συνεργασία με τους δραματολόγους της παράστασης.

Στη μοναδική περίπτωση σατυρικού δράματος, χρησιμοποιήθηκε μετάφραση του σκηνοθέτη σε δραματουργική επεξεργασία-διασκευή του ιδίου μαζί με συνεργάτη δραματουργό (βλ. Πίνακα για το σατυρικό δράμα).

Στην περίπτωση της δραματουργικής επεξεργασίας της κωμωδίας διαπιστώνουμε την επίταση της κυρίαρχης τάσης που ισχύει για τη μετάφραση του αριστοφανικού δράματος, σύμφωνα με την οποία το αριστοφανικό κείμενο περισσότερο διασκευάζεται παρά μεταφράζεται.[6] Από τις δέκα παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου οι επτά στηρίχτηκαν σε νέες μεταφράσεις που γράφτηκαν ειδικά για την παράσταση, ένα μετάφρασμα αφορά λιμπρέτο (βλ. Πίνακα για την παραγωγή της κωμωδίας) και ένα άλλο αφορά μια πιο σύνθετη διαδικασία διαγλωσσικής μετάφρασης και προσαρμογής.[7] Όλες οι μεταφράσεις, νέες και παλαιότερες, διασκευάστηκαν ακολουθώντας, όπως προείπαμε, τη γενικότερη «εκσυγχρονιστική» τάση στη σκηνική απόδοση της αριστοφανικής κωμωδίας στο ελληνικό θέατρο κατά τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Τη δραματουργική επεξεργασία-διασκευή του κειμένου υπογράφει σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις ο σκηνοθέτης της παράστασης. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο σκηνοθέτης συνεργάζεται με τους δραματολόγους της παράστασης, σπανιότερα δε με τον μεταφραστή.[8]

Από όλα τα παραπάνω προκύπτουν κάποιες ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις για την τάση δραματουργικής επεξεργασίας, την τυπολογία των μεταφρασμάτων και τη δυναμική ανάμεσα στα μεταφράσματα και στα κείμενα παράστασης. Καταρχάς, η δραματουργική επεξεργασία αφορά εξίσου παλαιότερες αλλά και νέες μεταφράσεις. Χωρίς να επεκτείνεται σε όλες τις περιπτώσεις των παλαιότερων μεταφράσεων, η έρευνα έδειξε ότι από τις επτά προϋπάρχουσες μεταφράσεις τραγωδίας που χρησιμοποιήθηκαν, τουλάχιστον πέντε διασκευάστηκαν, ενώ από τις νέες μεταφράσεις τραγωδίας διασκευάστηκαν οι μισές. Επομένως, φαίνεται ότι οι μεταφράσεις της τραγωδίας διασκευάζονται ανεξάρτητα από τον τρόπο (ανάθεση ή όχι) ή τον χρόνο

[6] Βλ. τις ιδιαίτερα διαφωτιστικές μελέτες των Van Steen (2000), Μαυρογένη (2006) και Καραγεωργίου (2011). Ειδικά για την απόδοση των *Αχαρνέων* στη νεοελληνική σκηνή, πρβλ. το συμπέρασμα ότι «το αριστοφανικό κείμενο πιο πολύ διασκευάζεται παρά μεταφράζεται» στο Μαντέλη (2007) 373. Ομοίως Manteli (2013) 79-80.

[7] Για τη διασκευή του κειμένου ο σκηνοθέτης Νικίτα Μιλιβόγεβιτς διάβασε μια εκδοχή του έργου στα σερβικά και στη συνέχεια συνεργάστηκε με τον Γιάννη Αστερή ο οποίος προσάρμοσε το κείμενο (;) στα ελληνικά και έγραψε τους πρωτότυπους στίχους των τραγουδιών της παράστασης. Ένα τραγούδι ακούστηκε στα σερβικά από τους ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου του Βελιγραδίου. (Επικοινωνία με τη δραματολόγο της παράστασης Βιβή Σπαθούλα 1/5/2024).

[8] Μοναδική η περίπτωση της συνεργασίας του σκηνοθέτη Μιχαήλ Μαρμαρινού με τον Δημήτρη Δημητριάδη στη *Λυσιστράτη* (2016). Περισσότερα για αυτή τη συνεργασία, βλ. Μαντέλη (2017-18) 53 και Διαμαντάκου (2017) 85-107. Για τη συνεργασία του Μαρμαρινού με τον Γ. Μπλάνα στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, βλ. Manteli (2014).

συγγραφής τους. Επίσης, οι μεταφράσεις διασκευάζονται σε πείσμα της ταυτότητας –ενίοτε δε και του ηχηρού ονόματος– του μεταφραστή ή της ποιητικής δυναμικής του.[9] Ειδικά στις παραστάσεις της αριστοφανικής κωμωδίας του Εθνικού Θεάτρου κατά την περίοδο 2010-2023, το ποσοστό των δραματουργικά επεξεργασμένων κειμένων είναι πολύ μεγαλύτερο και προφανώς συναρτάται αφενός με τη σκηνοθετική άποψη για τις ιδιαιτερότητες της αρχαίας κωμωδίας ως είδους, αφετέρου με το κατά πόσο αυτή προσφέρεται ως παραστασιακό υλικό κατάλληλο για κωμική ψυχαγωγία και άμεση απήχηση στο σύγχρονο θεατρικό κοινό. Επιπλέον, από τις δέκα παραγωγές αριστοφανικής κωμωδίας μία αυτοπροσδιορίστηκε ως «μουσική παράσταση»[10] και μία είναι ελεύθερη διασκευή των αριστοφανικών *Σφηκών* πάνω σε νέα αδημοσίευτη μετάφραση. Αυτό το είδος της διασκευής, γνωστό ως spin-off, δεν ασχολείται με το πρότυπο υπο-κείμενο αλλά επιχειρεί να το κατανοήσει εκ νέου μετασχηματίζοντάς το.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται, ξεχωριστά για τη διασκευή της τραγωδίας, της κωμωδίας και του σατυρικού δράματος, συμπεράσματα από τη συστηματική αντιπαραβολή που εφαρμόστηκε ως μέθοδος μελέτης των κειμένων.

Παρατηρήσεις από τη μελέτη των δραματουργικά επεξεργασμένων κείμενων των μεταφράσεων της τραγωδίας: γλωσσικό ύφος, μετατοπίσεις, στρατηγικές

Δυο κατηγορίες ανάλογα με το είδος της επεξεργασίας και το επίπεδο της διασκευής ξεχωρίζουν. Στην πρώτη κατηγορία το corpus συντίθεται από τα δραματουργικά επεξεργασμένα κείμενα *Ορέστης*, *Άλκηστη*, *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι* (βλ. Πίνακα). Πρόκειται για κείμενα στα οποία γίνονται επεμβάσεις στην κατεύθυνση της παράλειψης μεταφρασμένων χωρίων και/ή στίχων, της γλωσσικής αναδιατύπωσης του νοήματος των μεταφρασμένων στίχων, στο επίπεδο ύφους του μεταφράσματος (κυρίως μέσω της προσθήκης ή αφαίρεσης λαϊκότροπων, μεταφορικών, παγιωμένων κ.λπ. φράσεων στο κείμενο της παράστασης), καθώς επίσης δραματουργικές επεμβάσεις σε σχέση με τη διανομή των ρόλων (π.χ. στίχοι από τα χορικά αναδιανέμονται σε πρόσωπα του δράματος). Ένα πρώτο συμπέρασμα αναφορικά με τη δυναμική της σχέσης ανάμεσα στη διασκευή και τη μετάφραση είναι ότι ο λόγος της μετάφρασης «ακούγεται» στο δραματουργικά επεξεργασμένο κείμενο, δηλαδή στην παράσταση μεταφέρεται η εγγεγραμμένη στο κείμενο της μετάφρασης σκηνοθεσία.[11]

Στη δεύτερη κατηγορία μελετήθηκαν τα κείμενα *Ηρακλής Μαινόμενος*, *Τραχίνιες*, *Ευμενίδες*, *Φοίνισσες*, *Αίας* και *Ιππόλυτος* (βλ. Πίνακα). Εδώ γίνεται μια συστηματική επεξεργασία του μεταφράσματος όχι μόνο μέσω των παραπάνω στρατηγικών αλλά κυρίως με προσθήκες οι οποίες επεμβαίνουν στη δραματική αφήγηση και αλλάζουν την πλοκή του έργου. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται εκτεταμένα αναχρονιστικά στοιχεία, μεταθεατρικοί μηχανισμοί και εμβόλι-

[9] Ειδικά για τον μεταφραστή της τραγωδίας ο Στεφανόπουλος (2011) 315 επισημαίνει ότι «οφείλει να είναι ποιητής ή, τουλάχιστον, ποιητικός».

[10] *Ειρήνη. Μια μουσική παράσταση σε σύνθεση Νίκου Κυπουργού*, 2017: σκηνοθεσία Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης, λιμπρέτο Δημοσθένης Παπαμάρκου, μουσική διεύθυνση Γιώργος Πέτρου, συμμετοχή της Καμεράτας Ορχήστρας των Φίλων της Μουσικής.

[11] Ακολουθώντας το μοντέλο του Pavis για τη μετάφραση του θεατρικού κειμένου ο Πούχνερ μιλά για «σκηνική συγκεκριμενοποίηση στο μυαλό του μεταφραστή» και «μερική οπτικοποίηση του κειμένου». Πούχνερ (1995) 35.

μα τραγούδια. Συμπερασματικά, αυτό το είδος επεξεργασίας ορίζεται με σημειωτικά κριτήρια καθώς προϋποθέτει επαναδιατύπωση της δραματικής συνθήκης, του γλωσσικού ύφους, των παραμέτρων της επικοινωνιακής κατάστασης, ή των σχέσεων μεταξύ των προσώπων του δράματος.[12] Η μετάφραση του κειμένου «χάνεται» και προτείνεται νέα ερμηνεία της με στόχο να εξυπηρετηθεί καλύτερα η άποψη του σκηνοθέτη για το κλασικό έργο και τη σύγχρονη σκηνική πραγμάτωσή του.

Αναφορικά με την επεξεργασία των κειμένων της πρώτης κατηγορίας οι στρατηγικές παρέμβασης καταγράφηκαν ως εξής: α) απλοποίηση στην απόδοση του νοήματος με την αφαίρεση των λυρικών αναφορών της μετάφρασης, με τις επαναλήψεις φράσεων ή στίχων και την προτίμηση σε ρηματικές αντί ονοματικές φράσεις· β) ενίσχυση της επιτελεστικότητας του μεταφρασμένου λόγου με τη χρήση του πρώτου προσώπου αντί του τρίτου που χρησιμοποιείται στη μετάφραση, με τη χρήση προστακτικής, ρητορικών ερωτήσεων και εμβόλιμων φράσεων που ενισχύουν τη θεατρικότητα της δράσης· γ) επεμβάσεις στο ύφος της μετάφρασης κυρίως με την αφαίρεση λαϊκότροπων εκφράσεων αλλά και με τις κατάλληλες αναχρονιστικές λεξιλογικές προσαρμογές, όπως χρήση παγιωμένων φράσεων και μεταφορών. Το αποτέλεσμα των υφολογικών επεμβάσεων διαφοροποιεί, σε σχέση με τη μετάφραση, τα επίπεδα τυπικότητας, τις κοινωνιόλεκτους και τον συνομιλιακό τρόπο των δραματικών προσώπων.

Επιπλέον, σε δραματουργικό επίπεδο παρατηρήθηκαν αλλαγές, όπως: α) αφαίρεση στίχων, συνήθως στίχων που αναφέρονται σε εξωσκηνική δράση των προσώπων του δράματος ή σε πραγματολογικές πληροφορίες σε σχέση με το μυθολογικό παρελθόν τους·[13] β) παράλειψη στίχων με δεικτική λειτουργία, όπως λ.χ. σκηνικές δράσεις που πρόκειται να εκτελεστούν άμεσα·[14] γ) παράλειψη κειμένου, κυρίως του Χορού, στο οποίο δηλώνεται γνώμη, άποψη ή/και συναίσθημα·[15] δ) διασκευή των χορικών με την παράλειψη στίχων ή και στροφών· ε) συρρίκνωση του ρόλου του Χορού στα Επεισόδια μέσω της σύντμησης των στιχομυθιών ανάμεσα στα πρόσωπα του δράματος και τον Χορό·[16] στ) σύντμηση ρήσεων[17] και ζ) αναδιανομή στίχων στα

[12] Ο Che Suh συζητά τη σημειωτική προσέγγιση ως κατάλληλο θεωρητικό εργαλείο για να συζητηθούν επαρκώς τα όρια ανάμεσα στις δύο κύριες μεταφραστικές τάσεις του δράματος, της λογοτεχνικής 'πιστής' μετάφρασης αφενός και της θεατρικής διασκευής αφετέρου. Βλ. Che Suh (2002) 55.

[13] Π.χ. στον *Ορέστη* (2010) από τη μετάφραση του Στρ. Πασχάλη παραλείπονται στον Πρόλογο οι αναφορές της Ηλέκτρας στο μυθολογικό παρελθόν του Μενέλαου, ενώ στο Δεύτερο Επεισόδιο στον αγώνα λόγων παραλείπονται οι εξωδραματικές πληροφορίες που αναφέρει ο Τυνδάρεως.

[14] Π.χ. στον *Αγαμέμνονα* (2019) παραλείπονται από τη μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη οι στίχοι 1070-1071 με τους οποίους ο Χορός καλεί την Κασσάνδρα να κατέβει από το αμάξι. Αντίστοιχα παραλείπονται οι στίχοι 1215-1216 στους οποίους η Κασσάνδρα περιγράφει την ταραχή που τη δονεί. Πιθανώς τέτοιες περιπτώσεις δραματουργικής επεξεργασίας αποφασίζονται με βάση τη δυνατότητα της σκηνικής εκτέλεσης και την οπτικοποίηση της δράσης, στην οποία παραπέμπουν οι στίχοι.

[15] Βλ. τα κείμενα των παραστάσεων *Ορέστης* (2010), *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι* (2019). Ειδικότερα, από τη μετάφραση των *Χοηφόρων* του Κ.Χ. Μύρη παραλείπονται συναισθηματικά φορτισμένοι στίχοι του Χορού στον Πρόλογο, π.χ. «Ολημερίς η καρδιά μου στο θρήνο βόσκει» (στ. 26), «Πλημμυρίζω στο δάκρυ κάτω απ' τα πέπλα μου για των αρχόντων την άμοιρη τύχη κι ένα χιόνι σκεπάζει τ' απόκρυφο πένθος μου» (στ. 81-83.).

[16] Στον *Ορέστη* (2010) η στιχομυθία Ηλέκτρας - Χορού στους στ. 1247 κ.εξ. περιορίζεται δραστικά. Στην *Άλκηστη* (2017) ο ρόλος του Χορού συρρικνώνεται σε πολλές διαλογικές σκηνές. Επίσης, στις *Χοηφόρους* (2019) αφαιρούνται ή υπόκεινται σε δραστική σύντμηση οι παρεμβάσεις του Χορού στη σκηνή συνάντησης Ορέστη - Ηλέκτρας.

[17] Η ρήση του Κήρυκα στον *Αγαμέμνονα* (2019).

πρόσωπα ειδικά στον Πρόλογο και την Έξοδο.[18]

Η δεύτερη κατηγορία των δραματουργικά επεξεργασμένων κειμένων (βλ. παραπάνω). θέτει καθαρά το θέμα της διασκευής της αρχαίας τραγωδίας καθώς αποτυπώνεται ως «μια δημιουργική ανάγνωση του αρχαίου κειμένου».[19] Πρόκειται για τάση γνωστή από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, μια διαδικασία «οικειοποίησης» του τραγικού κειμένου[20] κατά την οποία ο τραγικός μύθος επανερμηνεύεται και αποκτά νέο περιεχόμενο. Οι δραματουργικές παρεμβάσεις είναι δραστικές τόσο σε επίπεδο μύθου όσο και σε επίπεδο φόρμας. Προκειμένου να αναδειχθούν κατά το δυνατόν πιο ουσιαστικά οι στρατηγικές-επιλογές των διασκευαστών, χαρτογραφήθηκαν δυο μεγάλες κατηγορίες δραματουργικών παρεμβάσεων, η πρώτη με βάση την αφηγηματικότητα (τρόποι και περιεχόμενο αφήγησης) και η δεύτερη με βάση τη δράση του Χορού και τη δραματική λειτουργία των χορικών. Μέσα από αυτές τις «ελευθερίες» που σημειώνονται στα κείμενα οι δημιουργοί-διασκευαστές, όπως θα δείξουμε, διερευνούν τα όρια της θεατρικότητας.

Σε σχέση με την αφηγηματικότητα, το μεταφρασμένο έργο ανακατανέμεται σε μέρη ή επεισόδια με προσδιοριστικούς τίτλους.[21] Επιπρόσθετα, η αφηγηματική δομή του έργου αλλάζει. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα που μελετήθηκε ήταν το κείμενο της παράστασης του *Αίαντα*,[22] στο οποίο κατά τα άλλα η μετάφραση του Ν. Α. Παναγιωτόπουλου τηρήθηκε κατά γράμμα. Τρίτον, συρρικνώνονται μονολογικές ρήσεις[23] και συμπτύσσονται δραματικοί διάλο-

[18] Στον Πρόλογο του *Ορέστη* οι στίχοι του Χορού εκφωνούνται από την Ηλέκτρα. Τέτοιες στρατηγικές στοχεύουν δραματουργικά στην ενίσχυση του ρόλου των τραγικών προσώπων ενώ στο επίπεδο της παράστασης στην ενίσχυση των πρωταγωνιστών. Αντίθετα, στην παράσταση των *Χοηφόρων* οι καταληκτικοί στίχοι εκφωνούνται από όλον τον θίασο και όχι ειδικά από τον Χορό. Από τη μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη παραλείπεται επίσης η ευχή του Χορού προς τον Ορέστη: «Καλό σου κατευόδιο κι ο παντεπόπτης ο θεός μακρόθυμος, καλύτερη να σου φυλάει μοίρα» (στ. 1063-1066).

[19] Hardwick (2000) 12. Η Hardwick σχολιάζει επίσης εκτενώς τη δυναμική σχέση μετάφρασης και διασκευής στη σκηνική πραγμάτωση των αρχαίων κειμένων. Hardwick (2021) 110-131.

[20] Sanders (2016) 80.

[21] Το κείμενο της παράστασης των *Ευμενίδων* (2019, σκην. Γ. Μαυραγάνη) χωρίζεται σε δεκαεφτά μέρη με τους εξής τίτλους: Πρόλογος: εισαγωγή. Σκηνή Πρώτη: Προσευχή - Τόπος Δελφοί. Σκηνή Δεύτερη: Ο τρόμος. Σκηνή Τρίτη: Καθαρμός Ορέστη. Σκηνή Τέταρτη: Όνειρο. Κλυταιμνήστρα - Ερινύες. Σκηνή Πέμπτη: οι Ερινύες έρχονται στη ζωή. Ξύπνα [Αλλαγή τόπου - Αθήνα.] Σκηνή Έβδομη: Ικεσία Ορέστη στην Αθηνά. Σκηνή Όγδοη: Ερχομός των Ερινύων στην Αθήνα. Σκηνή Ένατη: Το θαύμα. Σκηνή Δέκατη: Ιδού εγώ. Σκηνή Ενδέκατη: Απόφαση για ίδρυση δικαστηρίου από την Αθηνά και η απάντηση των Ερινύων. Σκηνή Δωδέκατη: η Πρώτη Δίκη. Σκηνή Δέκατη Τρίτη: Η ψήφος. Σκηνή Δέκατη Τέταρτη: Δοξολογία Ορέστη. Σκηνή Δέκατη Πέμπτη: Η οργή. Σκηνή Δέκατη Έκτη: Ο εξευμενισμός. Έξοδος. Το κείμενο της παράστασης του *Αίαντα* (2022, σκην. Α. Ξάφης) χωρίζεται σε έντεκα μέρη που τιτλοφορούνται: -Πολυαγώνας - Ως πότε για πάντα - Cambiamento (στον Άδη) – Έναρξη – Πάροδος – Νύχτα - Ο κύκλος των γενεών - Τα χρόνια - Φως ευτυχισμένων ημερών - Αυτή εδώ η μέρα - Αναζήτηση.

[22] Η δράση ξεκινά με τον θρήνο της Τέκμησσας (Τρίτο Επεισόδιο της τραγωδίας) παρουσία του Χορού και του Τεύκρου, ο οποίος στην τραγωδία του Σοφοκλή εμφανίζεται στο Τέταρτο Επεισόδιο. Τέτοιες μετατοπίσεις στην αφήγηση αναγνωρίζονται σε όλο το κείμενο της παράστασης. Το κείμενο δεν καταλήγει με την εμφάνιση του Αγαμέμνονα στην Έξοδο αλλά με τον μονόλογο του Αίαντα (κανονικά στο Τρίτο Επεισόδιο).

[23] Στις *Φοίνισσες* (2021, σκην. Γ. Μόσχος) η μονολογική αφήγηση της Ιοκάστης στον Πρόλογο συρρικνώνεται και εκφωνείται από τον Χορό. Στον *Ιππόλυτο* (2023, σκην. Κ. Ευαγγελάτου) ο ρόλος του Υπηρέτη συρρικνώνεται και η διαλογική σκηνή Υπηρέτη - Ιππόλυτου παραλείπεται. Ο πρώτος διάλογος Φαίδρας - Τροφού διασκευάζεται εκτενώς με παράλειψη της μονολογικής ρήσης της Τροφού, η οποία λειτουργεί ως παραίνεση. Οι μακροσκελείς μονολογικές παρεμβάσεις του Θησέα και του Χορού από τον στ. 817 κ.εξ. περικόπτονται και το κείμενο της παράστασης διαρθρώνεται σε συντομότερες και περισσότερες διαλογικές παρεμβάσεις.

γοι.[24] Τέτοιου είδους επεμβάσεις αλλάζουν τη δραματουργική σημασία των ρόλων και τη δραματουργική θέση των προσώπων. Μια άλλη στρατηγική είναι η επεξεργασία του ύφους και της τροπικότητας του κειμένου κυρίως με τη χρήση αναχρονιστικών λεξιλογικών επιλογών και παγιωμένων φράσεων, καθώς και με την παράλειψη πραγματολογικών στοιχείων και αναφορών σε εξωσκηνικά πρόσωπα του μύθου. Το μετάφρασμα γίνεται πιο 'παραστατικό' καθώς εμβόλιμες φράσεις προάγουν τη σκηνική δράση, προστίθενται ρητορικές ερωτήσεις και συχνά στην αφήγηση χρησιμοποιείται το πρώτο ενικό ή πληθυντικό πρόσωπο. Επιπλέον, προστίθενται ρόλοι[25] ενώ χρησιμοποιούνται μεταθεατρικοί μηχανισμοί, όπως η εισαγωγή τριτοπρόσωπου αφηγητή,[26] η εκφώνηση παρακειμενικών πληροφοριών[27] και η ανακύκλωση εμβόλιμων φράσεων ή λέξεων (στην παράσταση).[28] Επιπρόσθετα, ένας δραστικός τρόπος επέμβασης στο κείμενο της μετάφρασης είναι οι εμβόλιμες αφηγήσεις, οι οποίες ενσωματώνονται ως σκηνικές δράσεις πριν από την έναρξη ή κατά τη διάρκεια της παράστασης.[29] Σκόπιμο να υπογραμμίσουμε εδώ την επίδραση αυτών των μεταθεατρικών τρόπων αφήγησης στο δραματικό ύφος του μεταφρασμένου έργου. Μέσα από αυτούς τους τρόπους αφήγησης αφενός ενισχύεται η δραματουργία της σκηνοθεσίας του έργου, αφετέρου προβάλλεται η ταυτότητα της θεατρικής γλώσσας των σκηνοθετών. Πιο συγκεκριμένα, από τη μελέτη προκύπτει ότι σκηνοθέτες όπως ο Μιχαήλ Μαρμαρινός και η Γεωργία Μαυραγάνη δίνουν έμφαση σε διαμεσικούς τρόπους αφήγησης της τραγωδίας και στην ενίσχυση της χορικότητας. Πιο συγκεκριμένα, στα κείμενα των παραστάσεων προστίθεται

[24] Ο ρόλος του Λύκου στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Μαρμαρινού περικόπτεται. Στις *Ευμενίδες* της Μαυραγάνη γίνονται περικοπές στις Σκηνές Τρίτη και Δέκατη Έκτη.

[25] Βλ. την επιλογή του σκηνοθέτη Γ. Μόσχου να προσθέσει στο κείμενο της παράστασης *Φοίνισσες* το βουβό πρόσωπο Σφίγγα ως σκηνική αναπαράσταση «του μυθολογικού πλάσματος που αναφέρεται συχνά στο κείμενο αλλά δεν εμφανίζεται επί σκηνής», Μόσχος (2021) 7. Βλ. επίσης στον *Ιππόλυτο* (2023) της Κ. Ευαγγελάτου την εμβόλιμη βουβή εμφάνιση της Αφροδίτης πριν από τον πρώτο διάλογο Τροφού - Φαίδρας στην έναρξη.

[26] Μέσω των επαναλήψεων της εμβόλιμης φράσης «Κάποιος είπε» προστίθεται ο ρόλος του αφηγητή στην Πάροδο, στο Τρίτο και το Τέταρτο στάσιμο του *Ηρακλή Μαινόμενου*. Αντίστοιχα στο κείμενο των *Ευμενίδων*: «Και είπε η Αθηνά»... «τότε η Αθηνά κήρυξε την έναρξη της δίκης και λόγο έδωσε πρώτα στον κατήγορο» (Σκηνή Δωδέκατη)...«Και είπε ο Ορέστης (Σκηνή Δέκατη Τρίτη).

[27] Στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Μαρμαρινού η Λύσσα και η Ίριδα ανακοινώνουν ποιες είναι πριν εκφωνήσουν τον ρόλο τους.

[28] Στον *Ηρακλή Μαινόμενο* ο Αμφιτρύων και η Μεγάρα επαναλαμβάνουν τους στίχους τους τρεις φορές κατά την υποδοχή του Ηρακλή. Στις *Ευμενίδες* επαναλαμβάνονται στη Σκηνή Πέμπτη «Ποιος θα πει ότι βρίσκει κάτι δίκαιο σ' αυτά;», «χωρίς το δίκαιο», στη Σκηνή Έβδομη οι στίχοι από το τραγούδι «Σήμερα είμαι. Αύριο δεν είμαι», στη Σκηνή Δέκατη Έκτη η λέξη «Ντροπή» και στην Έξοδο η προστακτική «Χαρείτε». Τέλος, στον *Ιππόλυτο* η επανάληψη της εμβόλιμης λέξης «το αγόρι» μέσα σε φράσεις όπως «εδώ που μένει το αγόρι» (απόδοση του στ. 35) έχει ειρωνικό αποτέλεσμα καθώς ενισχύει την αμφισημία της δραματικής κατάστασης.

[29] Περισσότερα για τη μεταθεατρική λειτουργία τέτοιων σκηνών στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Μ. Μαρμαρινού, βλ. Manteli (2014). Για τη διασκευή του κειμένου των *Τραχινίων* του Θ. Μοσχόπουλου και την αφήγηση των άθλων του Ηρακλή από τον Χορό στην εναρκτήρια σκηνή, βλ. Manteli (2013) 47. Στον «Πρόλογο: εισαγωγή» των *Ευμενίδων* της Μαυραγάνη υπάρχει η εμβόλιμη απαγγελία μιας γενεαλογίας προσώπων του μύθου με αναφορά στο όνομα του ήρωα, το πατρώνυμο και την καταγωγή: «Τάνταλος Διός Λύδιος. Πέλοψ Ταντάλου Λύδιος. Ατρεύς Πέλοπος Μυκηνεύς. Αγαμέμνων Ατρέως Μυκηνεύς. Ορέστης Αγαμέμνονος». Στη «Δέκατη Τέταρτη σκηνή: Δοξολογία Ορέστη» δίπλα στα ονόματα ηρώων προστίθεται επίσης ο προσδιορισμός «τεθνεώς/τεθνεώσα», «ζων/ζώσα». «Ορέστης Αγαμέμνονος Αργείος/ζων. Ηλέκτρα Αγαμέμνονος Μυκηναία/ζώσα. Αγαμέμνων Ατρέως Μυκηνεύς/τεθνεώς. Κλυταιμνήστρα Τυνδάρεω Λακεδαιμονία/τεθνεώσα...». Επιπλέον, στο κείμενο προστίθενται φράσεις που παραπέμπουν ή ανακυκλώνουν προσευχές της ορθόδοξης χριστιανικής εκκλησίας και περικοπές από το Ευαγγέλιο, λ.χ. οι φράσεις από το *Πάτερ ημών* «Ομολογώ εν βάπτισμα εις άφεσιν αμαρτιών...Προσδοκώ Ανάστασιν νεκρών... Και ζωή του μέλλοντος αιώνος» (Πρώτη Σκηνή). Στην Όγδοη Σκηνή προστίθενται οι φράσεις «και επί της κεφαλής του σφαγείου» και «εις τους αιώνας των αιώνων πολυμήχανες».

κειμενικό υλικό όπως προπόσεις και τραγούδια.[30] Αυτή η διαμεσική επανερμηνεία του κειμένου μέσω των τραγουδιών[31] δημιουργεί θεατρικά κείμενα ανομοιογενή, ανοικτά και πολύσημα.

Αναφορικά με τον Χορό και τη δραματική λειτουργία των χορικών οι στρατηγικές παρέμβασης επεκτείνονται σε δραστικές συντμήσεις, παραλείψεις στίχων ή και ολόκληρων στάσιμων,[32] υφολογικές παρεμβάσεις που έχουν ως αποτέλεσμα την αποδυνάμωση του θρησκευτικού λόγου της τραγωδίας με την αφαίρεση αναφορών και επικλήσεων στους θεούς, την προσθήκη αποστασιοποιητικών αφηγήσεων σε πρώτο ή τρίτο πρόσωπο[33] και επαναλήψεις φράσεων.[34] Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις ενισχύεται ο ρόλος του Χορού όταν λ.χ. ο Πρόλογος του έργου αποδίδεται από τον Χορό αντί του τραγικού ήρωα.[35]

Παρατηρήσεις από τη μελέτη των δραματουργικά επεξεργασμένων κείμενων των μεταφράσεων της κωμωδίας: γλωσσικό ύφος, μετατοπίσεις, στρατηγικές

Η διαπίστωση σχετικά με την παράδοση στο ελληνικό θέατρο μιας αναχρονιστικής απόδοσης της αριστοφανικής κωμωδίας μέσω της εκτενούς χρήσης επικαιρικών αναλογιών και αντιστοιχιών[36] καθοδήγησε την έρευνά μας ώστε να διαπιστώσουμε με ποιους τρόπους εξελίσσεται αυτή η μεταφραστική τάση. Πράγματι, η μελέτη έδειξε ότι η δραματουργική επεξεργασία των κειμένων της κωμωδίας γίνεται στην κατεύθυνση της *πολιτισμικής επανατοποθέτησης* (cultural relocation) ή *οικειοποίησης* (acculturation) του κειμένου.[37] Παρόμοια με τις στρατηγικές που ακολουθούν οι μεταφραστές της αρχαίας κωμωδίας στην απόδοση του κειμένου-πηγή, οι δραματουργοί-διασκευαστές προσθέτουν αναχρονισμούς τους οποίους αντλούν από τα ίδια θεματικά πεδία (π.χ. ελληνική πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα). Επίσης ανακυκλώνουν τα ίδια επίπεδα ύφους (π.χ. βωμολοχία, σεξουαλικά υπονοούμενα) και τις ίδιες γλωσσικές ποικιλίες (τηλεοπτικός λόγος, λόγος των ΜΜΕ, γεωγραφικές διάλεκτοι και ιδιώματα). Σε κάποιες περιπτώσεις η δραματουργική επεξεργασία του μεταφράσματος μπορεί να είναι τόσο εκτενής ώστε ανάμεσα στα δύο κείμενα (κείμενο μετάφρασης και κείμενο παράστασης) να μην υφίσταται σχέση υπερκειμενικότητας, με αποτέλεσμα η αντιπαραβολική εξέταση στο πλαίσιο της λεγόμενης ισοδυναμίας να καθίσταται αδύνατη. Αυτού του είδους η διασκευή είναι η πε-

[30] Π.χ. οι προπόσεις του Χορού «[σ]τους ανεπανάληπτους, [σ]τους μοναδικούς, [σ]τους χαρούμενους, [σ]τους γενναιόδωρους» στον *Ηρακλή Μαινόμενο*. Στην έναρξη και το τέλος της παράστασης των *Ευμενίδων* ακούγεται το παρηγορητικό άσμα: «Κοίτα με. Κοίτα. Πρώτη μου αγάπη. Σήμερα είμαι εδώ. Σήμερα είμαι. Αύριο δεν είμαι...».

[31] Μελετώντας τη διαμεσικότητα στη διασκευή της λογοτεχνίας για το θέατρο, η Manteli (2023) 142-43 συζητά τα τραγούδια ως «κορυφαία παραδείγματα» μιας διαμεσικής επανερμηνείας του κειμένου.

[32] Π.χ. στις *Φοίνισσες* παραλείπονται οι καταληκτικοί στίχοι του Χορού στην Έξοδο. Στον *Ιππόλυτο* παραλείπεται το άσμα του Χορού Κυνηγών (στ. 61-70) καθώς επίσης τα στάσιμα του γυναικείου Χορού (στ. 525-64, 732-75).

[33] Διασκευή του Δεύτερου Στάσιμου στον *Ηρακλή Μαινόμενο*: «Σιχάθηκα τα γηρατειά... Σιχάθηκα και τα μισώ», «Εμένα μ' αρέσει το κλαρίνο και το μπουζουκάκι... και η Μπέλλου».

[34] Διασκευή του χορικού στον *Ιππόλυτο* στους στ. 1105-1152 με την επανάληψη της εμβόλιμης φράσης «Ποτέ πια τώρα».

[35] Στις *Φοίνισσες* (2021) ο μονόλογος της Ιοκάστης αποδίδεται από τον Χορό.

[36] Πρβλ. τη σχετική βιβλιογραφία στην παραπομπή-υποσημείωση 6.

[37] Bassnett (1998). Στο ίδιο πλαίσιο και η έννοια της *εξημέρωσης* (domestication) του κειμένου-στόχος την οποία έχει εισαγάγει στη μεταφραστική θεωρία ο Venuti. Ενδεικτικά βλ.Venuti (2001), 245-246.

ρίπτωση όπου το κείμενο-πηγή μαζί με το πολιτισμικό πλαίσιό του συχνά εγκαταλείπεται και χρησιμοποιείται απλώς ως «κείμενο-πλαίσιο» (frame text).[38] Το πιο εύγλωττο παράδειγμα στο corpus που μελετήθηκε, ήταν η διασκευή των αριστοφανικών *Σφηκών* από τη Λένα Κιτσοπούλου. Στο συγκεκριμένο κείμενο η αριστοφανική κριτική κατά του δικαστικού συστήματος και της ανικανότητας των Αθηναίων πολιτών μεταγράφεται ως επιθεωρησιακού τύπου σάτιρα του παραλογισμού της σύγχρονης Ελλάδας.[39]

Η δεύτερη σημαντική διαπίστωση είναι ότι οι μεταφράσεις διασκευάζονται σε επίπεδο δομής και αφήγησης προκειμένου να υποστηρίξουν το σκηνοθετικό όραμα για μια σύγχρονη, συχνά ιδιαίτερα κωμική και μεταμοντέρνας αισθητικής παράσταση. Για παράδειγμα, στο μεταφρασμένο αριστοφανικό κείμενο μπορεί να προστεθεί ένας αφηγηματικός άξονας.[40] Αυτά τα εμβόλιμα επεισόδια προστίθενται συνήθως στον Πρόλογο, την Παράβαση και την Έξοδο, τροποποιώντας τη λογική και τον μύθο του κωμικού δράματος.[41] Επιπλέον, η διασκευή του κειμένου της μετάφρασης σε Επεισόδια ή Σκηνές καταργεί τη δομή της μεταφρασμένης αριστοφανικής κωμωδίας.[42] Αξίζει να προχωρήσουμε εδώ στις ακόλουθες θεατρολογικού επιπέδου παρατηρήσεις. Οι εμβόλιμες προσθήκες στα δραματουργικά επεξεργασμένα κείμενα των παραστάσεων ενισχύουν σε σκηνικό επίπεδο το κωμικό αποτέλεσμα. Άλλες φορές λειτουργούν αποστασιοποιητικά και καλούν τους θεατές μέσω της έκπληξης να αναζητήσουν την αριστοφανική ιδέα σε διακείμενα όπως η νεοελληνική ποίηση, ο λόγος της τραγωδίας στις σύγχρονες παραστάσεις, αποσπάσματα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, όπως λ.χ. πλατωνικοί διάλογοι, και πατρολογικές ρήσεις. Αυτή τη μεταθεατρική τεχνική χρησιμοποιεί σταθερά ο Γιάννης Κακλέας και σε μικρότερο βαθμό ο Νίκος Μαστοράκης. Άλλες δραματουργικές αλλαγές είναι η διάσπαση των ρόλων με τη διανομή των στίχων του πρωταγωνιστικού προσώπου σε περισσότερα κωμικά πρόσωπα ή στον Χορό και την εισαγωγή νέων ρόλων.[43]

Η επόμενη διαπίστωση αφορά τη σύντμηση της μεταφρασμένης κωμωδίας με την αφαίρεση χορικών και τον περιορισμό της έκτασης των μονολόγων των κωμικών προσώπων.[44] Ανα-

[38] Bassnett (1985) 90.

[39] Αρκουμανέα (17/7/2023).

[40] Στη *Λυσιστράτη* του Γ. Κακλέα εμβόλιμα επεισόδια «αφηγούνται την ιστορία ενός σύγχρονου ζευγαριού, τοποθετούνται πριν από τον Πρόλογο και την Πάροδο του Χορού, μετά τη σκηνή του όρκου των γυναικών, μετά τον αγώνα Πρόβουλου και Λυσιστράτης, στη σκηνή μεταμφίεσης του Πρόβουλου και στη σκηνή εξόδου». Βλ. Μαντέλη (2015) 412.

[41] Στην παράσταση των *Ιππέων* του Κ. Ρήγου εκτελείται η ομαδική δράση του θιάσου «Τις ει;» σε πολλές επαναλήψεις πριν από την έναρξη της παράστασης. Η Παράβαση διασκευάζεται σε μονόλογο που εκτελείται από τη Στεφανία Γουλιώτη: «Βλέπω ανθρώπους...ανθρώπους... Με τ' άλογά τους... Βλέπω... Ιππείς... Τα άλογα να μεταβαίνουν στο πεδίο της μάχης... Αφ... Αφ... Αφιππεύουν... Βλέπω παντού αθλιότητα στην πολιτική της Αθήνας. Βλέπω τον ξεπεσμό... Άνθρωποι παύουν να ενδιαφέρονται για το δημόσιο συμφέρον... Ιδιωτικό όφελος... Βλέπω Αριστοφάνη... Καλοκαίρι Έτος 424 π.Χ... Κλαίνε τ' άλογα. Κλαίνε τ' άλογα. Κλαίνε. Κλαίνε... Βλέπω... Βλέπω τον Κλέωνα... Βλέπω μια θάλασσα. Παφλάζει διαρκώς...».

[42] Η κωμική δράση στους *Βατράχους* του Κακλέα εκτυλίσσεται σε είκοσι δύο Σκηνές. Η *Λυσιστράτη. Ένα έργο με πιάνο* του Μαρμαρινού χωρίζεται σε δεκατρία Επεισόδια, συχνά με προσδιοριστικούς τίτλους (π.χ. «Μνήμη Θεάτρου», «Είσοδος Θεωρήματος», «Αυτό που βλέπετε είναι μια κανονική γυναίκα», «Δυο γυναίκες μόνες», «Προπόσεις» κ.ά.).

[43] Στην Εικόνα 1 της *Λυσιστράτης* του Παπασπηλιόπουλου προστίθενται ρόλοι στον κωμικό διάλογο της ηρωίδας με τις γυναίκες. Στην προλογική σκηνή Ηρακλή – Διονύσου στους *Βατράχους* του Κακλέα προστίθεται η Ιέρεια, η οποία δίνει τις οδηγίες στον Διόνυσο. Σε άλλη σκηνή προστίθεται το βουβό Πλάσμα της Ιέρειας, βλ. Μαντέλη (2018) 65.

[44] Διαπιστώθηκε στα κείμενα των παραστάσεων του Κακλέα (*Λυσιστράτη*, *Βάτραχοι*), του Μπέζου (*Εκκλησιάζουσες*) και του Παπασπηλιόπουλου (*Λυσιστράτη*).

φορικά με τη σύντμηση του μεταφράσματος παρατηρούνται αφαιρέσεις-παραλείψεις σε πραγματολογικά στοιχεία της εποχής του ποιητή, αναφορές σε μυθολογικά και άλλα πρόσωπα, γεωγραφικούς προσδιορισμούς, ήθη, θρησκευτικό λόγο (λεξιλόγιο ικεσίας) αλλά και βωμολοχίες που περιλαμβάνονται στο μεταφρασμένο αριστοφανικό κείμενο.

Θα εστιάσουμε τώρα στη *διασημειωτική* διασκευή της μετάφρασης της αριστοφανικής κωμωδίας. Με τον όρο αυτό αναφερόμαστε στη δραματουργική επεξεργασία του μεταφρασμένου αριστοφανικού κειμένου κατά την οποία το μετάφρασμα διασκευάζεται με: α) την προσθήκη τραγουδιών· β) την εκτεταμένη επεξεργασία των χορικών· γ) τη μετατροπή των μονολογικών ρήσεων του αριστοφανικού έργου σε τραγούδια που εκτελούνται σε μουσικούς κώδικες ιδιαίτερης αφηγηματικής σημειολογίας (λ.χ. ραπ, χιπ χοπ και r'n'b)· δ) τη διασκευή επεισοδίων σε τραγουδιστικά μέρη με την προσθήκη στίχων από δημοφιλή λαϊκά τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα παρατηρήθηκαν τα παρακάτω παραδείγματα: ενσωμάτωση τραγουδιών και ορχηστρικών κομματιών σε ομαδική εκτέλεση από τον θίασο πριν από την έναρξη της παράστασης (*Ιππείς*)· ελεύθερη απόδοση των χορικών μέσω της προσθήκης βωμολοχιών ή μεταθεατρικών σχολίων και της παρωδίας μουσικών κωδίκων (*Λυσιστράτη* Κακλέα, *Λυσιστράτη* Μαρμαρινού)· μετάθεση των χορικών σε άλλα σημεία του κωμικού δράματος (*Λυσιστράτη* Κακλέα)· αφαίρεση χορικών και αντικατάστασή τους με δημοφιλή ή πρωτότυπα τραγούδια (*Λυσιστράτη* Κακλέα, *Νεφέλες* Μαστοράκη)· εκτενής διασκευή της Παράβασης και της Εξόδου, σύμφωνα με την οποία το μεταφρασμένο κείμενο εγκαταλείπεται και το μεταφρασμένο αριστοφανικό κείμενο μεταγράφεται ως τραγούδι σε λυρική-ορχηστρική εκτέλεση (*Λυσιστράτη* Κακλέα, *Βάτραχοι* Κακλέα, *Λυσιστράτη* Μαρμαρινού) ή σε σύγχρονα μουσικά είδη, όπως η ραπ, το χιπ χοπ και η r'n' b (*Ιππείς* Ρήγου, *Σφήκες* Κιτσοπούλου)· διασκευή των μονολόγων των πρωταγωνιστικών προσώπων ή και διαλογικών μερών της κωμωδίας σε τραγούδια (*Εκκλησιάζουσες* Μπέζου, *Ιππείς* Ρήγου).

Το παράδειγμα της δραματουργικής επεξεργασίας του *Κύκλωπα*

Η διασκευή του κειμένου του μοναδικού παραδείγματος σατυρικού δράματος στο corpus μελέτης συνδέεται με την απόφαση του σκηνοθέτη και μεταφραστή Βασίλη Παπαβασιλείου αφενός να ενισχύσει τη διάρκεια του θεάματος του *Κύκλωπα* και αφετέρου να επανατοποθετήσει το δράμα του Ευριπίδη σε σύγχρονο πλαίσιο. Επιλέγοντας να δημιουργήσει έναν «ισοδύναμο» κόσμο, ο Παπαβασιλείου εντάσσει την παράσταση σε ένα ευρύτερο πλαίσιο έρευνας, δικό του και του Χαβιάρα, σχετικά με το *Νεοελληνικό Κράτος (1830-2010).*[45] Συγκεκριμένα, στο κείμενο της μετάφρασης προστίθενται δεκατρείς εμβόλιμες «Δράσεις καπήλων - Πλατεία». Επιπλέον, αφαιρούνται στίχοι από τον ρόλο του Χορού, εισάγονται τραγούδια, παραλείπονται μεταθεατρικά σχόλια και αναφορές σε realia του δράματος και προστίθενται μεταθεατρικές αποστροφές προς το κοινό. Από το κείμενο της παράστασης αφαιρούνται τέσσερα από τα δεκαεννέα τετράστιχα στην αρχή του έργου ενώ διατηρούνται οι εμβόλιμοι ρόλοι του Οδυσσέα Μπερμπάντη και των καπήλων.

[45] Εξηγώντας την προσθήκη ενός «ισοδύναμου» κόσμου, ο Παπαβασιλείου και ο Χαβιάρας μιλούν για «διαμεσολάβηση». Παπαβασιλείου-Χαβιάρας (2013) 7-9.

Αντί συμπεράσματος

Η εργασία έδειξε ότι η διασκευή των μεταφράσεων στις παραστάσεις αρχαίου δράματος σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου την περίοδο 2010-2023 είναι ένα φαινόμενο που αφορά όλα τα είδη αρχαίου δράματος. Το φαινόμενο δεν συναρτάται με τον χρόνο δημιουργίας της μετάφρασης αλλά αφορά τόσο νέες (δημοσιευμένες ή αδημοσίευτες) όσο και παλαιότερες δημοσιευμένες μεταφράσεις. Επιπλέον, δεν δεσμεύεται από τις συνθήκες παραγωγής της μετάφρασης ούτε από την ταυτότητα και το θεωρούμενο μεταφραστικό χάρισμα του μεταφραστή. Τη δραματουργική επεξεργασία αναλαμβάνουν τις περισσότερες φορές, για όλα τα είδη δράματος, οι ίδιοι οι σκηνοθέτες. Επομένως, δεν είναι λάθος να ισχυριστούμε ότι οι σκηνοθέτες θεωρούν την εγκιβωτισμένη στο μετάφρασμα σκηνοθεσία ανεπαρκή για το επιδιωκόμενο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της παράστασης.

Η εργασία επιχείρησε να αναδείξει και σε ένα πρώτο επίπεδο τεκμηρίωσε κάποιες αντιφάσεις. Για παράδειγμα, ο λόγος των μεταφράσεων δεν φτάνει ο ίδιος στα αυτιά των θεατών αλλά διασκευάζεται την ίδια στιγμή που έχει γίνει ανάθεση της μετάφρασης του έργου. Παράλληλα, ενώ τα δραματουργικά επεξεργασμένα κείμενα αποτελούν ζωντανό γλωσσικό υλικό για τους ηθοποιούς και τους θεατές, ολοκληρώνουν τον κύκλο της ζωής τους μετά το τέλος της παράστασης. Αντίθετα, η μετάφραση του αρχαίου κειμένου, αν δεν είναι ήδη δημοσιευμένη, συνήθως δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης ή σε αυτοτελή έκδοση. Επομένως, τίθενται τα ακόλουθα ερωτήματα. Τι θα κερδίσουμε σε σχέση με την πρόσληψη του δράματος όλοι εμείς, ερευνητές, μεταφραστές, θεατρολόγοι και δημιουργοί, από τη δημοσίευση των δραματουργικά επεξεργασμένων μεταφράσεων του αρχαίου δράματος; Πώς μπορεί η αξιοποίηση αυτού του αρχειακού υλικού να συμβάλει στην κατανόηση των γλωσσικών, μεταφραστικών και θεατρικών εξελίξεων σε σχέση με την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη Ελλάδα; Πώς αναπτύσσεται η δυναμική της σχέσης ανάμεσα στον μεταφραστή και τον *διασκευαστή*; Πώς καθορίζεται η συνεργασία ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τους δραματολόγους ή συμβούλους δραματουργίας; Υπάρχει κάτι ανάλογο του μεταφραστικού ήθους από το οποίο οφείλουν να καθοδηγούνται και να εμπνέονται οι *διασκευαστές*-δραματουργοί/δραματολόγοι; Τα ερωτήματα αυτά και τη σημασία τους στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη Ελλάδα επιχείρησε κυρίως να θέσει και σε ένα πρώτο στάδιο να απαντήσει η παρούσα μελέτη.

Βιβλιογραφία

Αρκουμανέα, Λ. (17/7/2023), «Αυτή Σφήκα, εμείς κότες», *Lifo*, https://www.lifo.gr/culture/theatro/ayti-sfika-emeis-kotes [29/5/2024]

Bassnett-McGuire, S. (1985), «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», Th. Hermans (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London, 87-102.

Bassnett, S. (1998), «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre», S. Bassnett & A. Lefevere (eds) (1998), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevendon, 90-108.

Che Sue, J. (2002), «Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts», *Meta* 47 (1), 51-57. https://doi.org/10.7202/007991ar

Διαμαντάκου, Κ. (2017), «Λυσιστράτη, 411 π.Χ. - 2016 μ.Χ. Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας». Επίμετρο στην έκδοση της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη, μτφ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα, 85-107.

Hardwick, L. (2000), *Translating Words, Translating Cultures*, London.

Hardwick, L. (2021), «Translation and/as Adaptation», V. Liapis & A. Sidiropoulou (eds) (2021), *Adapting Greek Tragedy. Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge, 110-131.

Καραγεωργίου, Τ. (2011), «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη», Θ. Παππάς & Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.) (2011), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, 815-859.

Μαντέλη, Β. (2007), *Η απόδοση των* Αχαρνέων *στη νεοελληνική σκηνή: Μετάφραση και παράσταση*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα.

Μαντέλη, Β. (2015), «Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία στους *Αχαρνείς* του Κ.Θ.Β.Ε. και τη *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου (Καλοκαίρι 2010): Πόλεμος ή διαλλαγή;», Κ. Κυριακός (επιμ.) (2015), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Πατρών Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, Πάτρα, 403-418.

Μαντέλη, Β. (2017-2018), «Η δραματουργική και σκηνική αναπαράσταση του 'άλλου' στη *Λυσιστράτη* του Μιχαήλ Μαρμαρινού (Εθνικό Θέατρο 2016)», *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το Θέατρο και τις Τέχνες* 3-4, *Επίδαυρος: συγκρούσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις*, επιστημ. επιμ. τεύχους Γ. Λεοντάρης & Μ. Κοτζαμάνη, 45-56.

Μαντέλη, Β. (2018), «Σύγχρονες πολιτικές μεταφορές και θεατρικές εικόνες των αριστοφανικών *Βατράχων* από το Εθνικό Θέατρο: η (αθηναϊκή) δημοκρατία σε κρίση...;», Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (επιμ.) (2018), *Πρακτικά του Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.*, τ. Β΄, Αθήνα, 61-72.

Μαυρογένη, Μ. (2006), *Ο Αριστοφάνης στη νεοελληνική σκηνή*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο.

Manteli, V., (2013) «Translating Aristophanes' humour for the modern Greek stage: *The Acharnians* at the National Theatre of Greece (1961-2005) and the State Theatre of Northern Greece (1991-2010)», *European Journal of Humour Research* 1(1), 67-83. https://doi.org/10.7592/EJHR2013.1.1.manteli

Manteli, V. (2013), «Review: Sophocles' *Trachiniae* at the Festival of Epidaurus», *Didaskalia* 10 (9), 47-50. https://www.didaskalia.net/issues/10/9/

Manteli, V. (2014), «Shattered icons and fragmented narrative in a postmodern world of crisis: *Herakles Mainomenos* by the National Theatre of Greece at the Epidaurus Festival 2011», *New Voices in Classical Reception Studies* 9, 67-84. https://fass.open.ac.uk/research/newvoices/issue9

Manteli, V. (2023), «Exploring humour translation and theatre transmediality in George Orwell's *Animal Farm* by the National Theatre of Greece (2021-2022) », Loukia Kostopoulou & Vasiliki Misiou (eds) (2023), *Transmedial Perspectives on Humour and Translation: From Page, to Screen, to Stage*, London & New York, 130-154.

Μόσχος, Γ. (2021), «Σημείωμα του σκηνοθέτη», στο Πρόγραμμα της παράστασης: *Φοίνισσες*, Εθνικό Θέατρο, 5-7.

Παπαβασιλείου, Β. & Σ. Χαβιάρας (2013), «Καρναβαλισμός και κανιβαλισμός», στο Πρόγραμμα της παράστασης: *Κύκλωψ* του Ευριπίδη, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 7-9.

Πούχνερ, Β. (1995), *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα.

Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (2011), «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον* 1, 307-317.

Sanders, J. (2016), *Adaptation and Appropriation*, (2nd ed), Routledge.

Van Steen, G. A. H. (2000), *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, 2000.

Venuti, L. (2001), «Rethinking Translation: Εισαγωγή», Δ. Γούτσος (επιμ.) (2001), *Ο Λόγος της Μετάφρασης. Ανθολόγιο Σύγχρονων Μεταφραστικών Θεωριών*, Αθήνα, 240-257.

SUMMARIES

Michaela ANTONIOU
Μιχαέλα ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Adapting ancient comedy or Comedy as an existential tragedy *The Frogs* of 2023

In contemporary productions, as a rule, the text of ancient comedy is adapted. In recent years, however, a specific adaptive approach has begun to emerge, which seems to suggest an existential and even tragic dimension of comedy. In this context, this paper will examine the performance of *Frogs*, directed by Efi Birba, translated by Konstantinos Blathras and adapted for the stage by the director, the translator and the protagonist of the performance, Aris Servetalis (Dionysus), which was presented at Epidaurus on 28 and 29 July 2023. This article examines the translation and adaptation of the text vis-à-vis, of course, the performance. It attempts to discover the relationship between the ancient text, the primary translation and the final text of the performance. It records the numerous reductions, but especially the additions made to the text and how they both reinforced the aims of the performance. Finally, it positions the performance within the Greek theatre.

*

Katerina ARVANITI
Κατερίνα ΑΡΒΑΝΙΤΗ

From a text written for one performance in antiquity to a new text designed for contemporary stage representation. The "theatricality" of Kostis Kolotas' *Trojan Women*

My article focuses on the unpublished translation of Euripides' *Trojan Women* for the production of the play by the Theatre Organisation of Cyprus (THOC) in 1982, directed by Nikos Charalambous. I analyze the typology of the text of Kolotas' translation in relation to the performance of the play for the Cypriot audience and in relation to the directorial approach. Furthermore, I discuss the function of the same translation thirty-five years later, also for the Cypriot audience, in the approach of Theodoros Terzopoulos (Paphos – European Capital of Culture 2017). It is worth noting that in both productions, the role of Hecuba was played by Despina Bebedeli.

*

Mary BAIRAKTARI
Μαίρη ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ

The translation of Sophocles' *Electra* by Dimitris Mavrikios: In the beginning was the word, in the beginning was the actor

This paper focuses on the translation of Sophocles' *Electra* by the director, dramatist and translator Dimitris Mavrikios, who also directed the play in 1998 for the National Theater of Greece. The final translated text by a translator-director (and by extension by a [re]creator, according to Lawrence Venuti), also seen as a transcription (according to André Lefevere), will be studied through the theoretical approaches offered by Translation Studies and their convergence with Theatre Studies. We will synthetically analyze the multiple contribution of the translator-director, to highlight not only Mavrikios' translation strategy during the intralingual transition from ancient Greek to modern Greek language, but also his broader theatrical perspective which is based on the art of *logos* as the primary structural element of the *mise en scène*. Special mention will be made to translation as an "acroama", a perspective which we will examine in parallel with the dimension of translation as a material/print text but also as an immaterial/electronic text and as a "reflection" of the spoken language on stage. We will also expand on translation as an imagistic and logocentric practice, through the alternation of metered and free rhythmic patterns of *Electra*, while tracing translation within the text to be performed. Finally, we will conclude our approach with a holistic consideration of the stage result, with the actor as the nuclear structure upon which the stage edifice of the translated textual and codified system of ancient tragedy is built.

*

Alexandros COHEN
Αλέξανδρος ΚΟΕΝ

The double visit of Alexis Solomos to the *Assembly Women* of Aristophanes (1956/1981) and his own (unpublished) translation approach

The 'theatre-man' Alexis Solomos renewed the stage reception of Aristophanes' work in Greece in a systematic way that had never been achieved before and found many –if not imitators– at least successors. Solomos' renewed staging approach to Aristophanic comedy spans a solid thirty years, beginning in 1956 with the primary English-speaking *Assembly Women*, concluding in 1986 with *Lysistrata*, which had been repeated many times until then, and including the majority of the surviving Aristophanic work: ten of the eleven extant comedies. The topic of our paper is the double 'visit' of Solomon to the *Assembly Women* of the Attic comedian in post-war and post-war Greece. The first visit took place in 1956 with the National Theatre of Greece at the Athens Festival and the Odeum of Herodus Atticus, according the (published) translation by Thrasyvoulos Stavros (with the production repeated the following year at the Epidaurus Festival), and the second in 1981, again by the National Theatre of Greece, at the Festival and the Ancient Theatre of Epidaurus, this time in Solomos' own new (and still unpublished) translation under his well-known pseudonym A. Rosolymos. The paper focuses on the comparison of these two theatrical productions, on the basis, first of all, of the two different translations (Stavrou

and Rosolymos). Issues of aesthetics, ideology and stage realization are examined in detail. The main material of the research –in addition to secondary sources of literature and criticism– are the director's notebooks from the archive of the National Theatre of Greece, his personal archive deposited at the E.L.I.A., work texts of actors who participated in the productions, as well as the performances themselves, which have survived to us as tapes or recordings.

*

Manos DAMASKINOS
Μάνος ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ

Translating *Hippolytus*: The case of the unpublished translation by Dimitris Dimitriadis (1989)

The present study focuses on the translation contribution by the writer, playwriter and translator Dimitris Dimitriadis on ancient drama and specifically on the Euripidean tragedy *Hippolytus* which supported the performance of the National Theatre, directed by Yannis Houvardas in 1989, and has since remained unpublished. It also explores earlier translation versions of *Hippolytus* (by D. M. Sarros and K. Varnalis), the staging of which supported the artistic intentions of important directors of the modern Greek theatre (D. Rontiris, S. A. Evaggelatos, N. Perelis) and which later found their way to publication. Comparing *Hippolytus*' earlier translations, the study focuses on Dimitriadis' specific translation strategies and techniques, looking for his ideological and aesthetic attitude towards the intra-linguistic treatment of ancient drama and its proper requirements.

*

Evdokia DELIPETROU
Ευδοκία ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

An "admirable" unknown translation. *Oedipus Tyrannus* by Michalis Anastasiou

The signed typescript of the translation of *Oedipus Tyrannus* was discovered during the digitization of the theatre director Dimitris Rodiris' Archive, in the Municipality of Piraeus, in 2019. The author has been identified with Michalis Anastasiou, a poet, playwright, and high school professor from Heraklion Crete, who lived between 1989 and 1955. The handwritten date on the cover of the script (1932) poses questions as to the possible motivation behind this work as well as the journey of the script to the director's possession. Only the chorus parts of this verse translation were published, in the 1948 volume of the journal *Piitiki Techni* (=*Poetic Art*) –where another poet, Rita Boumi Pappa, read them and noted, on her copy, that they were "admirable". This paper presents information from the ongoing research on the author and attempts a brief presentation of his translation project.

*

Titika DIMITROULIA
Τιτίκα Δημητρούλια

Literary authors translate for the stage in Greek Metapolitefsi:
The case of Thanasis Valtinos translating Aeschylus' *Oresteia*

The present study examines the unpublished, intralingual translation of Aeschylus' *Oresteia* by the prose writer Thanasis Valtinos for the performance of *Oresteia* first directed by Karolos Koun, in 1980, at Epidaurus. That performance was hugely popular with audiences but had a mostly dismal critical reception, although Valtinos' translation was sometimes rescued from the overall demolition of the project. In keeping with a practice he had already employed repeatedly in the case of his interpretation of the ancient drama, Karolos Koun proceeded two years later with a new staging of the trilogy, based on a slightly revised version of Valtinos' translation, which was much more better received by the critics and has been recorded in cultural memory as *the* Koun's *Oresteia*. The study considers theatre translation as rewriting, in its cultural information and impact. It focuses on the historical-political and artistic premises of both the translation and the performance; and it aims to highlight, in line with contemporary developments in the field of translation history, theatre translation as an approach to the history of theatre, culture and society.

*

Eleni GASTI
Ελένη ΓΚΑΣΤΗ

Zenakos' translation of Euripides' *Bacchae*:
Interpretative versions and translational inversions

This study examines Leonidas Zenakos' unpublished translation of Euripides' *Bacchae*. Zenakos is representative of a generation of translators who have a strong scholarly background. His close engagement with intralingual translation indicates his extensive and not occasional involvement with ancient drama. Zenakos' translation of the *Bacchae* is "scenic" and has been used in performances by the Greek Art Theatre Karolos Koun (1977, 1978, 1981, 1988) and the Attis Theatre (1986, 1987, 1988, 1989, 1990). This study is intended to conduct a comparative analysis of source and target text within the frame of Descriptive Translation Studies. By limiting the translation samples to those from the *prologue* and the *parodos* of the play, I will try to answer the following questions: 1) To what extent do divergences from the expressive tenets of the original text represent interpretive interventions that either reinforce or challenge the interpretations of the source text? 2) Which translational strategy is employed in translating terms associated with Dionysian religion and ritual? In translating the religious data of the source text and other details that differ between the source culture and the target culture, is the strategy of cultural transposition employed? 3) What is the role of punctuation marks in guiding the performance of the text on stage? 4) Are the changes in relation to the original adequate to serve the communicative purpose of the translation in the context of the performance?

*

Eri GEORGAKAKI
Έρη ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Latent translations of Euripidean dramas in nineteenth century: The case of *Heracles*

Whilst researching on the reception of Euripides in nineteenth century Greece, amongst the limited, but important references about translations and performances appearing on the Greek Press of the time, there have emerged information on latent, unpublished translations of Euripidean dramas. These translations are either announced as an honest effort of young scholars to enrich the translational Euripidean corpus, or –unfortunately, to no avail– commissioned to be used on stage. On one occasion –to a disappointment of the researcher– the translation is a valuable but lost textual token of a recorded performance. The latter is the case argued in this essay: the unreferenced, latent translation of *Heracles*, used in two performances of the same production of the play in the summer of 1879 in open air theatres of the time, the first in Athens and the second in Piraeus. What makes the loss of this translation even more valued is the fact that it was used in the first and only production of *Heracles* during the nineteenth century Greek theatre history, with the second one to appear many years after the rise of the twentieth century, in 1960. The clues for both performances found in the Athenian Press of the time –exiguous, but not worthless pieces of the nineteenth century-representation-of-ancient-Greek-drama puzzle– shall be discussed, depicting a culture which fails to acknowledge the value of translation as a significant element of the performance, only some years before the outburst of a fierce conflict among the supporters of the prototype and the defenders of translation.

*

Maria D. GEORGOUSI
Μαρία Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΗ

***Prometheus Bound*: A translation by Gerasimos A. Markantonatos (to be shortly published)**

This paper aims to highlight the modern Greek translation of Aeschylus' tragic work entitled *Prometheus Bound* by the renowned classical philologist and writer Gerasimos A. Markantonatos, who, among others, has written a series of books on the study of Attic drama. In particular, the modern Greek translation in question is included in a detailed annotated version of the aforementioned work, whose authorship is strongly disputed. This paper will attempt to evaluate the translation project of Gerasimos Markantonatos in comparison to other relatively recent modern Greek renderings of the same work and, most importantly, to highlight, as far as possible, its virtues, such as the faithful capture of the meaning, the experimental use of the modern Greek language, the inherent theatricality, the revelation of hidden verbal and expressive nuances and much more.

*

Andonis GKRITSIS
Αντώνης ΓΚΡΙΤΣΗΣ

Translating Sophocles' *Trachiniae*:
Translation issues and processes towards a new performance text

This paper is a short commentary on a new theatre translation of the tragedy T*rachiniae* by Sophocles, mainly guided by the orality, theatricality and vitality of the modern Greek language. The new translation aims to create the main body of a performance text and put it at the service of contemporary directing and eventually a new theatre production.

*

Grigoris IOANNIDIS
Γρηγόρης Ιωαννίδης

A triangular relationship around Euripides' *Medea*.
The double approach of the play by Spyros A. Evangelatos and an 'invisible' translation

Euripides' *Medea* is the case of an interesting 'come back' of Spyros A. Evangelatos to the same play in two different periods of his creative career, first in 2001 and then in 2013, the second time with an all-male distribution. Part of the stage re-enactment of the 2013 tragedy will include the commissioning of a new translation of the play by C.H. Myris (= Kostas Georgousopoulos); however, the text that will eventually be heard in Epidaurus will be a bold dramatic adaptation by the director himself. The paper examines the parameters of this choice by Evangelatos, at the same time presenting the unpublished translation of the tragedy by the distinguished translator, philologist and critic C.H. Myris. At the same time, it examines the obvious as well as invisible threads by which the translation attempt had been tied to the specific vision of the director.

*

Vicky MANTELI
Βίκυ ΜΑΝΤΕΛΗ

The translation and dramaturgical adaptation
of ancient drama in modern Greek theatre productions: Notes, questions, conclusions

In the new millennium the dialogue between the ancient and the contemporary world takes place through a variety of translational modes. As regards the performance of classical Greek drama, in Bassnett's words *new circuits* are created, which are equivalent to the adaptation of texts and the dramaturgical processing of translations. In the Greek theater, the number of classical drama performances based on dramaturgical adaptations of published or unpublished translations is growing. The paper explores this trend, focusing on the recent productions of the National Theater of Greece between 2010 and 2023. Specifically, it studies a corpus of twenty-eight productions over a period of fourteen years, which consists of seventeen tragedies, ten

comedies by Aristophanes and one satyr drama. The method of comparative analysis is applied between the dramaturgically processed texts on which the productions were based on the one hand and their respective translations on the other. The research addresses observations and conclusions about the shifts in the texts and the decisions taken by the adaptors. But mostly, it aims at raising questions such as the profile of the adaptors, the dramaturgical processing strategies regarding the adaptation of the performance texts, and the reception of contemporary performances of classical Greek drama.

*

Agis MARINIS
Άγις ΜΑΡΙΝΗΣ

Alexis Solomos as a translator of Aristophanes' *Birds*

In 1979, Alexis Solomos produced Aristophanes' *Birds* in his own translation, signing as A. Rosolimos. This production by the National Theatre of Greece holds historical significance as it combined the talents of esteemed contributors such as Alekos Fassianos (scenography and costume design), Domna Samiou (music), and Dora Tsatsou-Symeonidou (choreography), along with a notable cast that included actors like Stelios Vokovits, Takis Voulalas, and others who were young then and later evolved into famous stage artists. The same translation was adopted twenty years later by Kostas Tsianos in his own remarkable direction of *The Birds*, also a production of the National Theatre of Greece. In my contribution, I will present Solomos' rendition, discussing the translational choices of this learned director through an examination of selected passages. It is a civil, modest, and restrained translation, as it has been characterized, also freer than that of Thrasyboulos Stavrou, primarily prosaic, yet comparable to that of Vassilis Rotas in terms of the poetic rendering of the lyrical parts. A key strategy of translation adopted by Solomos has been that of "cultural equivalence", involving the adaptation of culturally specific elements of the source text to the norms and expectations of the target culture. At the closure of this paper, I will examine the extent to which Solomos' translation reflects the director's theoretical views on Aristophanes and *Birds*, as articulated in his theoretical studies and, especially, in his book *The Living Aristophanes*.

*

Dimitris MAVRIKIOS
Δημήτρης ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ

«Ὦ φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων»
or
The book as a monument to the human voice

A theatre translation fulfils its purpose when it is presented in the theatre. Its typographical "immortalization" is a desirable but not a primary objective, as it is the case for all kinds of "written literature", whose aesthetic rules are not always compatible with the theatre, the ultimate bastion

of oral literature. What is beautiful and perceived as reading is not always pleasant or immediately comprehensible while being listened to. And vice versa. In this particular translation of the Sophoclean *Electra*, the Chorus usually follows strict metrical patterns, based mainly on anapests, while in the episodes the metrical performance is more relaxed with rhythms that glimmer into the dialogues. From a literary point of view, the translation tends to be free, especially where this is necessary for nowadays obscure concepts (e.g. *pannychids*). It seeks to remain faithful to the spirit but often also to the letter where this is required. Thus, it restores an emblematic verse that has been badly misused in the vast majority of translations, Greek and foreign, which attribute to the masculine gender something important that should have been translated specifically into the feminine. This is what Sophocles and modern civilization are asking for through the –famous in psychoanalysis– "Electra complex". In verse "*κοὐδεὶς τούτων οἶκτος* ***ἀπ' ἄλλης*** *ἢ ἐμοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ*" "...and no other woman but me grieves for you, father" the "no other woman" (***ἀπ' ἄλλης*)** is generally displaced by "no other" or "no one" in general. Electra mourns the dead Agamemnon with the heartbreak of a lover rather than an orphaned child, which apart from this particular verse is taken into account in this translation in general.

*

Anna MAVROLEON
ΑΝΝΑ ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

The translation of the *Oresteia* (1903) by G. Sotiriadis 'burns' the Greek Royal Theatre

Language and linguistic issues are never far removed from the study of Greek theatre, and, historically, they have impacted on the revival of ancient tragedy more than on any other domain of the Greeks' reception of antiquity. The translation of the *Oresteia* (1903) by G. Sotiriadis illuminates the single most notorious case of linguistic fervor in the long tradition of tragedy's revival in modern Greece. The 1903 riots that went into history as the "Oresteiaka" are, at the same time, shrouded in factual misunderstandings. Language issues and the "bold" to "sacrilegious" nature of translations were major points of discussion and controversy relating to the early-twentieth-century Greek revival productions of classical tragedy. The manuscript by G. Sotiriadis is a very old and unpublished translation of ancient drama. It is both a valuable and unexploited archival material for the investigation of the linguistic, translational, theatrical and, more generally, cultural reception of ancient drama. Sotiriadis was not a demoticist himself and he even criticized the dogmatism of an extreme Demoticism, but his translation of Aeschylus' *Oresteia* was, nonetheless, attacked for being too Demotic. The Oresteiaka episodes may shed light also on how rocky the relationship can be between translation practice and the establishment of ancient tragedy's modern Greek revival.

*

Ioanna REMEDIAKI
Ιωάννα ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

The translation of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* by N. A. Panagiotopoulos

This work studies the unpublished translation of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* by Nikos A. Panagiotopoulos. The translator, with theoretical and practical work in the field of translation of Greek tragedy, was a permanent collaborator of the director Lefteris Vogiatzis and his theatre group "nea SKINI". The present translation was also carried out in this context. The article will explore the 'poetics' of Panagiotopoulos' translation and translation theory and will try to identify similarities and/or differences with his first Sophoclean translation performed under the same direction, that of *Antigone*'s.

*

Dimitrios STAMATIS
Δημήτριος ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Recomposing Phlyax-plays.
An attempt to restore the texts and reconstruct the original works
in the context of University courses

Among the various manifestations of the so-called "minor forms of comedy" in the Hellenistic period, phlyax-play occupies a prominent place. A succinct set of fragments survives from these dramas, most of them mutilated phrases or even simple glosses of lexicography, which, due to the confusion caused mainly by their association with the illustrations on the "comic" vases of Lower Italy and Sicily, become more obscure. The limited testimonies available and the often-uncertain text-tradition make most of the works –although attractive and mysterious by nature– manifestly incomprehensible. Our long-term research engagement with the specific literary and theatrical genre led to the conduction of two seminars at the Department of Philology of the National and Kapodistrian University of Athens (spring-semester 2019, 2020), where, based on the available linguistic and interpretive evidence, mainly the multi-verse passages were critically restored, culminating in the attempt to reconstruct the original content of the drama *Gauls* by Sopatros of Paphos, which constitutes a mockery of the Stoics. With the contribution of ideas from the participant students, the coordinator of the seminar, recomposed the original full text of the work, with the aim of presenting it in live performance within the University in a world premiere. Alas, the then uncontrollable spread of the Covid-19 pandemic suspended this ambitious project, but without canceling our further efforts for a first comprehensive edition of the excerpts in an attempt to reconstruct the original plays as much as possible.

*

Theodoros K. STEPHANOPOULOS
Θεόδωρος Κ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

In progress

The communication is composed of three sections. The first section records and briefly comments on some negative developments in recent decades in the field of modern Greek translations of ancient dramatic texts for the theatre. These developments include the undervaluation, if not outright devaluation, of the work of translators, the misuse of the term 'translation', the inflationary production of translations and their one-time use, the revival of older, largely outdated translations, and a shift in the identity of the translators.

In the second section, my basic translation choices are mentioned (in-depth study of the ancient texts before translation, respect for the integrity of each work, the aim for my translations to be more comprehensive in relation to the original than pre-existing ones, to have their own stylistic imprint in contemporary language, and for my language to have rhythm and, if possible, musicality).

The third section presents samples of my translations in two versions, one published and one unpublished. Specifically, it includes two excerpts from the *Bacchae* (one from the lyrical and one from the dialogical parts), as well as an excerpt from the fragmentarily preserved comedy *The Merchant* by Diphilus.

*

Avra XEPAPADAKOU & Io MANOLESSOU
Αύρα ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ & Ιώ ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ

Translating *Lysistrata* in the 21st century: Theoretical considerations, methodological approach, implementation

The translation of Ancient Greek drama has long formed the object of considerable theoretical discussion, and the field of constructive debate between the fields of classics, translation studies, and performance studies. This is all the more true in the case of Attic comedy, a multi-faceted dramatic genre where diverse elements co-exist. In contrast to the international academic scene, the issue of the intralingual translation of Aristophanic comedy has not been sufficiently developed in Greek scholarship. The transposition of a text from Ancient to Modern Greek, i.e. a linguistic form closely related genetically to the original language, adds another layer of complexity to the issue. In effect, a Modern Greek translation of *Lysistrata*, which forms the topic of this paper, is called upon to provide not only the "meaning" of the texts or the authorial intentions, but also to highlight a complex nexus of common linguistic and cultural values, as well as a stable, recognizable through the centuries, frame/background of scenic and comic action. This contribution describes how we as translators come to grips with *Lysistrata*, Aristophanes' most "feminine" work, on the linguistic and potentially on the performance level, an attempt which constitutes something of an irruption in a hitherto exclusively masculine abaton (at least in Greece). The paper discusses the translation principles and the methodology adopted in our unpublished translation attempt, and further focuses on the complex dimensions of a "double" translation: a

contrastive side-by-side translation of the ancient comedy, on the one hand, in a literal/faithful way on the one hand and in a free/theatrical way on the other. Finally, it recounts the tribulations of a translation destined for the stage but in the end relegated to a computer hard drive.

*

Constantina ZIROPOULOU
Κωνσταντίνα ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

The translation/adaptation of *Orestes* by Yiorgos Sevastikoglou (1982). A Journey from Paris to the ancient theatre of Epidaurus

This article examines Yorgos Sevastikoglou's unpublished translation of Euripides' *Orestes*. Sevastikoglou directed the play at the ancient Theatre of Epidaurus as part of the repertoire of the National Theatre of Greece. The play was staged for two consecutive years (1982 and 1983) and was also staged in Moscow in 1984. The article discusses the main interventions in the tragedy by the translator including additions and cuts of verses, along with transpositions, modulations, and stylistic shifts. It also sheds light on Sevastikoglou's artistic vision, which essentially dictates the translation and serves its communicative purpose in the context of the performance. Moreover, the article delves into the historical, social, and artistic context of Greece and France, where Sevastikoglou resided during the period under review. The translation emerged in response to the evolving theatrical milieu in Paris after May 1968, marked by a divergence from traditional presentations of classical dramas to adaptations infused with contemporary ideological interpretations, notably concerning Greek tragedy. Sevastikoglou viewed Orestes as portraying youth rebelling against an unjust socio-political system, and all his interventions aimed to highlight the extent of the injustice against Orestes. *Orestes* by Sevastikoglou sparked fruitful insights among critics and artists regarding the more realistic and anthropocentric approach to ancient Greek tragedy on stage, its relevance to contemporary socio-political developments, and the boundaries between translation, free adaptation, and re-interpretation of ancient Greek tragedy.

Οι Συγγραφείς – The Contributors

Μιχαέλα Αντωνίου. Διδάκτωρ και πρακτική ερευνήτρια στη σκηνοθεσία και την εκπαίδευση ηθοποιών, συγγραφέας και Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό, σε θέματα υποκριτικής –θεωρία και πράξη– στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Έχει εργαστεί ως σκηνοθέτης στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Γράφει για τη σκηνή από το 2009 και έχει εκδώσει δύο μυθιστορήματα. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά βιβλία, περιοδικά, συνέδρια και συμπόσια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Associate Editor του διεθνούς επιστημονικού περιοδικού *Stanislavski Studies* (Routledge, Taylor & Francis). Το βιβλίο της *Φυγόκεντρες Αφηγήσεις* θα κυκλοφορήσει το 2024 από τις εκδόσεις Παπαζήση. Επιμελήτρια, μαζί με τον Julian Jones, του βιβλίου *Stanislavsky and Emotion* για τη σειρά *Stanislavsky and…*, Routledge.

Michaela Antoniou. Doctor and practitioner-researcher of directing and actor training, author and Laboratory Teaching Staff, on acting –theory and praxis– at the Department of Theatre Studies, NKUA. She has worked as a director in Greece and abroad. She has been writing for the stage since 2009 and has published two novels. She has contributed to academic books, journals, conferences and symposia in Greece and abroad. Associate Editor of the *Stanislavski Studies* (Routledge, Taylor & Francis). Her book *Centrifugal Narratives* will be published in 2024 by Papazisis Editions. She is editor, with Julian Jones, of *Stanislavsky and Emotion* for the *Stanislavsky and…* series, Routledge.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: michanton@theatre.uoa.gr

*

Η **Κατερίνα Αρβανίτη** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Θεατρολογίας (με έμφαση στις σκηνικές προσεγγίσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος) στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (κλασική κατεύθυνση) και ειδικεύτηκε στην αρχαία ελληνική τραγωδία στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (M.A. in Classics, UCL) και στο Πανεπιστήμιο του Reading (M.Phil. in Classics). Απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα (Ph.D.) στις Θεατρικές Σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Kent. Η διδακτορική της διατριβή έχει ως θέμα την αναπαράσταση των γυναικών στις σύγχρονες παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (*The Representation of Women in Contemporary Productions of Ancient Greek Tragedies with Special Reference to the Theme of Matricide*). Τα ερευνητικά και διδακτικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στην Πρόσληψη του Αρχαίου Δράματος αλλά και στην Ιστορία και Θεωρία της Σκηνοθεσίας. Είναι συγγραφέας του δίτομου έργου με τίτλο: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, Τόμος Α΄ και Τόμος Β΄ (Εκδόσεις Παπαζήση, 2020).

Katerina Arvaniti is an Associate Professor of Theatre at the Department of Theatre Studies of the University of Patras. She studied Classics at the University of Ioannina (B.A. in Classics), University College London (M.A. in Classics) and University of Reading (M.Phil. in Classics). She received her Ph.D in Theatre Studies from the University of Kent at Canterbury. Her research and teaching interests lie in the area of the contemporary productions of ancient Greek drama as well as in the area of Performance theory and history. She is the author of the two-volume book on *Ancient Greek Tragedy in the National Theatre of Greece* published by the Papazisis Publishers (2020).

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: karv@upatras.gr

*

Η **Έρη Γεωργακάκη** είναι αριστούχος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η έρευνά της επικεντρώνεται στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος κατά τον 19ο αιώνα, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ελλάδα. Υπότροφος του Ι.Κ.Υ., συμμετέχει σε επιστημονικά συνέδρια για το αρχαίο δράμα (Ελλάδα, Ηνωμένο Βασίλειο, Ρωσία), ανακοινώνοντας τα αποτελέσματα της έρευνάς της. Κείμενά της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και έντυπα θεατρολογικού ενδιαφέροντος. Ως θεατρολόγος έχει εργαστεί στο θέατρο Αμόρε-Θέατρο του Νότου και στο Εθνικό Θέατρο, ενώ τώρα είναι Προϊσταμένη του Τμήματος Πολιτισμού και επιμελείται καλλιτεχνικά το Διεθνές Φεστιβάλ Πέτρας του Δήμου Πετρούπολης.

Eri Georgakaki holds an honors PhD graduate in Theatre Studies (NKUA, with a scholarship from the State Scholarship Foundation). Her scientific interest is focused on the reception of the Euripidean drama in 19th century Greece. She is actively presenting her research in scientific conferences (Greece, UK, Russia) and her studies have been published in scientific journals and editions of theatrical interest. As a dramatologist, she has worked at the Notos Theatre Company (Amore Theatre), the National Theater of Greece, and the Municipality of Petroupolis, where she heads the Department of Culture and the Artistic Curation of the Petras International Festival program.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: eleftheriageorgakaki@gmail.com

*

Η **Μαρία Δ. Γεωργούση** εργάζεται ως Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι διδάκτωρ κλασικής φιλολογίας και μεταδιδακτορική ερευνήτρια του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έχει διδάξει σε μεταπτυχιακά σεμινάρια ηθικής φιλοσοφίας και αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του ίδιου πανεπιστημίου και έχει εικοσιπενταετή εμπειρία ως φιλόλογος στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Από το 2015 μέχρι το 2022 έχει δημοσιεύσει έξι επιστημονικές μονογραφίες σχετικές με το αρχαίο, τραγικό και κωμικό δράμα. Άρθρα της έχουν δημοσιευτεί στα περιοδικά *Skepsis*, *Ελληνικά*, *Πλάτων*, *Φιλόλογος*, *Κυμοθόη*, *Παρνασσός*, *Carpe diem* και στην *Επετηρίδα* του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έχει συνεργαστεί με το Εργαστήριο Αρχαίας Ρητορικής και Δραματικής Τέχνης του Τμήματος Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του ίδιου πανεπιστημίου.

Maria D. Georgousi is a Specialized Teaching Stuff member of the Department of Theatre Studies NKUA. She holds a doctorate in classical literature and is a postdoctoral researcher at the University of Peloponnese. She has taught postgraduate courses in moral philosophy and ancient Greek literature at the same university and has twenty-five years of experience as a philologist in secondary education. From 2015 until 2022 she has published six scientific monographs on ancient Greek, tragic and comic, drama. Articles of hers have been published in the journals *Skepsis*, *Greek*, *Platon*, *Filologos*, *Kymothoi*, *Parnassos*, *Carpe diem* and in the *Yearbook* of the Department of Philology of the University of Peloponnese. She has collaborated with the Centre of Ancient Rhetoric and Drama (C.A.R.D.) of the Department of Humanities and Cultural Studies of the same university.

Ηλεκτρονική διεύθυνση – Email: mariageorgousi1@gmail.com

*

Η **Ελένη Γκαστή** είναι Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Τα ερευνητικά και διδακτικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την αρχαία ελληνική τραγωδία, τα ζητήματα πρόσληψης και μετάφρασης καθώς και τη λατινική επική ποίηση. Κύρια θέση στα τρέχοντα ερευνητικά της σχέδια κατέχουν η ποιητική και θεατρική αυτοαναφορικότητα, η επιτελεστικότητα στο αρχαίο δράμα και η μελέτη της σκηνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος από σύγχρονους σκηνοθέτες υπό τη διεπιστημονική οπτική κλασικής φιλολογίας και θεατρολογίας. Στις δημοσιεύσεις της περιλαμβάνονται τρία βιβλία για την αρχαία ελληνική τραγωδία και ένα για την *Αινειάδα* του Βιργιλίου. Μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά.

Eleni Gasti is Professor of Ancient Greek and Latin at the Department of Philology, University of Ioannina. Ancient Greek tragedy, issues of reception and translation, and Latin epic poetry are among her research and teaching interests. Her current research projects focus on poetic and theatrical self-referentiality, performativity in ancient drama, and the study of the stage interpretation of ancient drama by contemporary directors from the interdisciplinary perspective of Classical Philology and Theatre Studies. Her publications include three books on ancient Greek tragedy and one on Virgil's *Aeneid*. Her research has been published in Greek and international academic journals.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: egasti@uoi.gr

*

Ο **Αντώνης Γκρίτσης** εργάζεται ως ηθοποιός. Απόφοιτος του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και της Ανώτερης Δραματικής Σχολής του Θεάτρου Τέχνης Κάρολος Κουν. Πρόσφατα ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στην Θεατρική Μετάφραση και Δημιουργική Γραφή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Andonis Gkritsis works as an actor. He holds a BA in classical studies from the Department of Philology, University of Crete, and trained as a stage actor at the Drama School of "Greek Art Theatre Karolos Koun". He also holds a MPhil degree in Theatre Studies-Theatrical Translation and Creative Writing from the National and Kapodistrian University of Athens.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: agritsis@yahoo.gr

*

Ο **Μάνος Δαμασκηνός** είναι θεατρολόγος. Είναι κάτοχος ενιαίου και αδιάσπαστου τίτλου Μεταπτυχιακών Σπουδών (Integrated Master) του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ (2013), έχει Δίπλωμα Μεταπτυχιακών Σπουδών από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ (ΠΜΣ «Από το κείμενο στη σκηνή. Το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο», 2017), είναι υποψήφιος διδάκτορας του ίδιου Τμήματος και μέλος της ερευνητικής ομάδας του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας που λειτουργεί στο Τμήμα. Έχει συμμετάσχει με επιστημονικές ανακοινώσεις του σε θεατρολογικά συνέδρια, και μελετήματά του του έχουν δημοσιευτεί σε Πρακτικά θεατρολογικών συνεδρίων και σε άλλες θεατρολογικές εκδόσεις.

Manos Damaskinos is a theatrologist. He holds an Integrated Master's Degree from the School of Drama of the Faculty of Fine Arts of the Aristotle University of Thessaloniki (2013) and a Postgraduate Studies Diploma from the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens (MPhil "From text to stage. The Greek theatre in dialogue with the world", 2017). He is currently a PhD candidate of the same Department and member of the research team of the Laboratory of Ancient Drama and Theatre Research. He has participated in many scientific conferences on Theatre. Papers of his have been published in conference proceedings and in other publications about theatre issues.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: emdamaskinos@theatre.uoa.gr

*

Ευδοκία Δεληπέτρου. Σπουδές: Royal Holloway University of London, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ. Προγράμματα αρχειακής ψηφιοποίησης: Εθνικό Θέατρο (2007), Αρχείο Ροντήρη (2019), Αρχείο Κατράκη (2022). Ερευνητικά προγράμματα: «Παραστατικές Τέχνες και Επανάσταση του 1821» (Εργαστήριο Ιστορικής Έρευνας και Τεκμηρίωσης, ΕΚΠΑ, 2021), «Μεταφράσεις Αρχαίου Δράματος στη Νέα Χιλιετία» (Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, 2023), «'Κοινόχρηστη αρχαιογνωσία' και παραστάσεις αρχαίου δράματος (1950-1975 και 1995-σήμερα), Τμήμα Θεάτρου – ΕΛΙΔΕΚ, ΑΠΘ (2024-2025). Συμμετέχει στις δράσεις και τα σεμινάρια του Arc-Net (European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama). Συνεργάζεται με καλλιτεχνικές ομάδες, διδάσκει ιστορία θεάτρου και γράφει κείμενα και επιστημονικά άρθρα για το θέατρο.

Evdokia Delipetrou. Studies: Royal Holloway University of London, Department of Theatre Studies (NKUA). Projects of archival digitilization: National Theatre of Greece (2007), Dimitris Rondiris' Archive (2019) Katrakis Archive (2022). Research projects: "Performing Arts and Revolution 1821" (Historical Research and Documentation Laboratory, Department of Theatre Studies, NKUA, 2021), "Translations of Ancient Drama in the New Millennium" (Laboratory of Ancient Drama and Theatre Research, Department of Theatre Studies, NKUA, 2023), «"Communal Hellenism" and Ancient Drama Performances in Greece (1950–1975 and 1995 to the present)» (Theatre Department – H.F.R.I, AUTH). She has been participating in projects and seminars of the Arc-Net (European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama) since 2011. She has collaborated with performance-groups, she teaches theatre history and writes articles and essays on theatre.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: edel-new@otenet.gr

*

Η **Τιτίκα Δημητρούλια** είναι καθηγήτρια Θεωρίας και Πράξης της Μετάφρασης στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, μεταφράστρια και κριτικός λογοτεχνίας. Διευθύνει το ΠΜΣ «Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Επιστήμες: μέθοδοι, εργαλεία, πρακτικές» στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Στις τελευταίες της δημοσιεύσεις συγκαταλέγονται τα κεφάλαια «Translation of Modern Greek Literature into Other Languages» (2024), «Post-Dramatic Mediaturgy in Translation: The Trials of Technotexts» (2023) και τα βιβλία *Εισαγωγή στις Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Επιστήμες. Ένας πρακτικός οδηγός* (μαζί με τον Δ. Γούτσο και τη Γ. Φραγκάκη, 2023) και *Μετάφραση και μνήμη* (2021).

Titika Dimitroulia is Professor of Theory and Practice of Translation at the Department of Theatre Studies at University of Athens (NKUA), a translator and literary critic. She directs the MSc "Digital Humanities: methods, tools, practices" at the Hellenic Open University. Her latest publications include the chapters "Translation of Modern Greek Literature into Other Languages" (2024), "Post-Dramatic Mediaturgy in Translation: The Trials of Technotexts" (2023) and the books *Introduction to Digital Humanities. A Practical Guide* (with D. Goutsos and G. Fragaki, 2023, in Greek) and *Translation and Memory* (2021, in Greek).

*

Η **Κωνσταντίνα Ζηροπούλου** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Απόφοιτος Κλασικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, κάτοχος ΜΑ στις Θεατρικές Σπουδές του Πανεπιστημίου Essex της Μ. Βρετανίας, απόφοιτος του μεταπτυχιακού προγράμματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Υπότροφος Erasmus του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Paris III, Sorbonne Nouvelle, Διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ (2007). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στο μεταπολεμικό και το σύγχρονο ελληνικό και ευρωπαϊκό θέατρο, όπως και στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος στους νεότερους χρόνους. Έχει δημοσιεύσει άρθρα της σε διάφορα ακαδημαϊκά περιοδικά και συλλογικούς τόμους και είναι συγγραφέας δύο μονογραφιών για το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο.

Constantina Ziropoulou is an Assistant Professor at the Department of Theatre Studies of the University of Patras. She holds a B.A. in Classics from the National and Kapodistrian University of Athens, a Master' s Degree in Drama from the University of Essex, U.K., a M.Phil. from the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens, and a Ph.D. in Theatre Studies from Aristotle University of Thessaloniki (2007). Her interests focus on postwar and contemporary Greek and European theatre, as well as the reception of ancient Greek drama in modern times. She has published her articles in several academic journals and is also the author of two monographs on modern Greek theatre.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: cziropoulou@upatras.gr

*

Ο **Γρηγόρης Ιωαννίδης** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει κατά καιρούς συνεργαστεί με όλους τους θεσμικούς θεατρικούς φορείς της χώρας και έχει επανειλημμένως διδάξει σε θεατρικά σεμινάρια, εργαστήρια και συναντήσεις, όπως επίσης και στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Έχει επίσης συνεργαστεί στην επιμέλεια κεντρικών εκθέσεων για το θέατρο και την ιστορία του. Είναι συγγραφέας μονογραφιών και επιστημονικών δημοσιεύσεων για το ελληνικό και το ξένο ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου. Υπήρξε στο παρελθόν θεατρικός κριτικός του *Αντί* και της *Ελευθεροτυπίας*, ενώ από το 2011 μέχρι σήμερα κρατά τη στήλη της κριτικής στην *Εφημερίδα των Συντακτών*. Τα κύρια ενδιαφέροντά του είναι η μεταπολεμική ελληνική και ευρωπαϊκή δραματολογία, το ξένο ρεπερτόριο των ελληνικών θεάτρων, οι νέες τεχνολογίες στη σύγχρονη σκηνή.

Grigoris Ioannidis is Associate Professor at the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. He has co-operated with all statutory theatre institutions in Greece and has repeatedly taught in theatre seminars, workshops and meetings, as well as at the Drama School of the National Theatre of Greece. He has also co-operated in curating central exhibitions on theatre and its history. He is the author of monographs and academic publications on the Greek and foreign repertoire of the Greek theatre. He was previously the theatre reviewer of the journal *Anti* and the newspaper *Eleftherotypia*, and from 2011 until today he holds the theatre criticism column in the *Editors' Newspaper* (*Efimerida ton Sintakton*). His main interests are Post-War Greek and European dramatology, foreign repertory of Greek Theatres, new technologies in modern stage.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email : grioann@theatre.uoa.gr

*

Αλέξανδρος Κοέν. Σπουδές στην Ανωτέρα Δραματική Σχολή *Ίασμος*. Μεταπτυχιακές σπουδές σκηνοθεσίας στο Middlesex University του Λονδίνου (Master of Arts in Theatre Directing) και στη Ρωσική Ακαδημία Θεατρικών Τεχνών της Μόσχας GITIS. Έχει σκηνοθετήσει και μεταφράσει για το επαγγελματικό θέατρο πολλά έργα του κλασικού και του νεότερου

παγκόσμιου ρεπερτορίου. Από το 2007 διδάσκει Υποκριτική και Αυτοσχεδιασμό σε ιδιωτικές δραματικές σχολές και είναι επί σειρά ετών καλλιτεχνικός διευθυντής της Δραματικής Σχολής *Ίασμος*. Είναι ιδρυτής της Εταιρείας Θεάτρου Υπερίων, η οποία παρουσιάζει κυρίως άγνωστα έργα γνωστών συγγραφέων. Είναι φοιτητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ και συνεργάτης του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας του Τμήματος.

Alexandros Cohen studied at the Higher Drama School of Iasmos. Postgraduate studies in directing at Middlesex University in London (Master of Arts in Theatre Directing) and at the Russian Academy of Theatre Arts in Moscow GITIS. He has directed and translated for professional theatre many plays from the classical and modern world repertoire. Since 2007 he has been teaching Acting and Improvisation at private drama schools and has been the artistic director of the Drama School Iasmos for several years. He is the founder of the Hyperion Theatre Company, which presents mainly unknown plays by well-known authors. He currently studies at the Department of Theatre Studies of the University of Athens and is member of the research-team of the Laboratory of Ancient Drama and Theatre Research at the same Department.

*

Η Δρ **Βίκυ (Βασιλική) Μαντέλη** είναι Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με γνωστικό αντικείμενο το αγγλόφωνο θέατρο με έμφαση στη θεωρία και την πράξη της μετάφρασης. Έχει διδάξει σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά προγράμματα του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου και του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα, οι ανακοινώσεις και οι δημοσιεύσεις της εστιάζονται στη μετάφραση-διασκευή-διαμεσικότητα στο θέατρο, την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στο σύγχρονο θέατρο, την αισθητική του κωμικού και το πολιτικό χιούμορ στη δραματουργία. Κριτής του *European Journal of Humour Research* και του περιοδικού για τη μετάφραση και τη διερμηνεία *Parallèles*. https://orcid.org/0000-0001-8760-6619 https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=268

Dr **Vicky (Vasiliki) Manteli** is Special Teaching Staff, Department of Theatre Studies University of Patras. Her subject is anglophone theatre with emphasis on translation theory and practice. Previous academic appointments include those of the lecturer at the Hellenic Open University and the Open University of Cyprus. She has published peer-reviewed articles, performance and book reviews and has contributed chapters in the research areas of drama translation-theatre adaptation-transmediality, the reception of classical Greek drama, the semiotics of comedy performance, political humour in drama. Reviewer for the *European Journal of Humour Research* and *Parallèles*. https://orcid.org/0000-0001-8760-6619 https://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=268

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: manteliv@upatras.gr

*

Η **Ιώ Μανωλέσσου** είναι η Διευθύνουσα του Κέντρου Ερεύνης των Νεοελληνικών Διαλέκτων και Ιδιωμάτων της Ακαδημίας Αθηνών και Αρχισυντάκτρια του *Ιστορικού Λεξικού της Νέας Ελληνικής*. Σπούδασε ελληνική φιλολογία και γλωσσολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και πραγματοποίησε διδακτορικές σπουδές στην ιστορική γλωσσολογία στο Πανεπιστήμιο του Cambridge (Faculty of Classics), με τον Geoffrey Horrocks. Είναι ένας από τους συγγραφείς του μείζονος έργου αναφοράς *The Cambridge Grammar of Medieval and Early Modern Greek* (CUP, 2019), έχει συμμετάσχει σε πληθώρα διεθνών ερευνητικών προγραμμάτων για την ελληνική γλώσσα και έχει δημοσιεύσει πάνω από 60 άρθρα γύρω από την ιστορία της ελληνικής γλώσσας και των διαλέκτων της.

Io Manolessou is the Director of the Research Centre for Modern Greek Dialects of the Academy of Athens, and Chief Editor of the *Historical Dictionary of Modern Greek*. She holds a BA in Greek Literature from the National and Kapodistrian University of Athens and a PhD in historical linguistics from the University of Cambridge (Faculty of Classics, supervisor G. Horrocks). She has co-authored the major reference work *The Cambridge Grammar of Medieval and Early Modern Greek* (CUP 2019), has participated in several international research projects and has published more than 60 articles on the history of the Greek language and its dialects.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: manolessou@academyofathens.gr

*

Ο **Άγις Μαρίνης** έχει σπουδάσει Κλασική Φιλολογία στο Τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και έλαβε μεταπτυχιακό δίπλωμα στην Αρχαία Ελληνική Φιλολογία από το ίδιο Πανεπιστήμιο. Εκπόνησε, κατόπιν, τη διδακτορική του διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Cambridge. Ασχολείται ερευνητικά με τη λυρική ποίηση της αρχαιότητας, καθώς και με το αρχαίο δράμα, με έμφαση στον Αισχύλο. Επίσης ερευνά τη λογοτεχνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη μετακλασική αρχαιότητα, καθώς και τη σκηνική πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας στη σύγχρονη Ελλάδα. Πρόσφατα βιβλία: *Elements of Tragedy in Flavian Epic*, συνεπιμέλεια με τη Σοφία Παπαϊωάννου (de Gruyter, 2021)· *Poetics and Religion in Pindar. Ambits of Performance and Cult* (Routledge, 2024).

Agis Marinis studied Classical Philology at the Department of Philology of the National and Kapodistrian University of Athens and received a master's degree in Ancient Greek Philology from the same University. He subsequently completed his doctoral dissertation at the University of Cambridge. His research focuses on ancient lyric poetry and drama, with an emphasis on Aeschylus. He also investigates the literary reception of ancient drama in post-classical antiquity, as well as the stage reception of ancient tragedy in contemporary Greece. Recent books include: *Elements of Tragedy in Flavian Epic*, co-edited with Sophia Papaioannou (de Gruyter, 2021); *Poetics and Religion in Pindar. Ambits of Performance and Cult* (Routledge, 2024).

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: amarinis@upatras.gr

*

Ο **Δημήτρης Μαυρίκιος** γεννήθηκε στην Αίγυπτο. Σπουδές κλασικής φιλολογίας, θεατρολογίας (Σορβόννη) και σκηνοθεσίας κινηματογράφου (Centro Sperimentale, Ρώμη). Έχει μεταφράσει ή/και σκηνοθετήσει έργα των Σοφοκλή, Δάντη, Σαίξπηρ, Ρακίνα, Κορνέιγ, Ουάιλντ, Πιραντέλλο, Ουίλλιαμς, Σέπαρντ, Βέργκα, Παζολίνι, Ροΐδη, Ρίτσου, Μέσκου και Φακίνου. Έχει γυρίσει ταινίες μεγάλου μήκους, που βραβεύτηκαν σε ελληνικά και διεθνή φεστιβάλ, καθώς και ντοκιμαντέρ, όπως *Τα γεφύρια του Ιονίου* (Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών). Τιμήθηκε με πολλά θεατρικά βραβεία μεταξύ των οποίων το Βραβείο Κουν. Έχει διδάξει Σκηνοθεσία στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θέατρου. Είναι Επίτιμος Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Dimitris Mavrikios was born in Egypt. He studied classical letters, theatre studies (Sorbonne) and film directing (Centro Sperimentale, Rome). He has translated and/or directed plays by Sophocles, Dante, Shakespeare, Racine, Corneille, Wilde, Pirandello, Williams, Shepard, Verga, Pasolini, Roidis, Ritsos, Meskos and Fakinou. He has made feature films, which have won awards at Greek and international festivals, as well as documentaries such as *The Bridges of the Ionian Sea* (Athens Academy Award). He was awarded several theatre prizes including the Koun Prize. He has taught Directing at the Drama School of the National Theatre of Greece. He holds an Honorary Doctorate from the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens.

*

Η **Άννα Μαυρολέων** έχει διδάξει επί σειρά ετών: στο Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων & Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου (2004 & 2008), στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών, Τεχνών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου (Προπτυχιακό Πρόγραμμα 2007-2020 και Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα 2018-2024), στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Προπτυχιακό Τμήμα 2017-2018 / Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα 2021-2024) στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (2017-2023). Εργάστηκε ως υπεύθυνη του ψηφιακού αρχείου του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο (1995-2012). Ενδεικτικές δημοσιεύσεις: *Η Έρευνα στο Θέατρο-Ζητήματα Μεθοδολογίας*, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2010· *Περί Αναβίωσης – από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2016.

Anna Mavroleon has been teaching for many years: at the Department of Communication, Media and Culture of Panteion University Social and Political Sciences (2004 & 2008-2009), at the Department of Theatre Studies, School of Fine Arts, University of Peloponnese (2007-2020/ Postgraduate Program 2018-2024), at the Department of Theatre Studies, School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens (2017-2018/ Postgraduate Program 2021-2024), at the Hellenic Open University (2017-2023). Furthermore, she had worked in the Processing of Archives Department of the Hellenic Centre of Theatrical Research – Theatre Museum (1995-2012). Indicative Publications: *Η έρευνα στο θέατρο - Ζητήματα μεθοδολογίας* [The Research of Theater: Methodological Issues], Athens: I. Sideris, 2010· *Περί Αναβίωσης – από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας* [On Revival: From Ancient Myths to the Myths of Theatre History], Athens: I. Sideris, 2016.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: an.mavroleon@gmail.com

*

Η **Μαίρη Γ. Μπαϊρακτάρη** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Λογοτεχνικής Μετάφρασης στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, όπου ολοκλήρωσε διδακτορική διατριβή (2009) με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών. Είναι επίσης μεταδιδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ (2021), με επίκεντρο έρευνας τη διαγλωσσική-διαπολιτισμική διάσταση της μετάφρασης και τον ρόλο του σκηνοθέτη-μεταφραστή ως δημιουργού. Έχει διδάξει Λογοτεχνική μετάφραση, Σημειολογία θεάτρου και Δημιουργική θεατρική γραφή σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά πανεπιστημιακά Τμήματα. Έχουν επίσης εκδοθεί μεταφράσεις της από τα γαλλικά, μονογραφίες, ερευνητικά άρθρα της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και τρεις ποιητικές συλλογές της.

Maria G. Bairaktari is an Assistant Professor of Literary Translation at the Department of French Language and Literature (NKUA), where she completed her PhD research with a scholarship of the Greek State Scholarships Foundation. She also completed her post-doctorate research at the Department of Theatre Studies (NKUA), with a research focus on the interlinguistic and intercultural dimension of translation, the role of the stage director-translator as a (re) creator. She has taught Literary Translation, Theatre Semiotics and Creative Playwriting in undergraduate and postgraduate university departments. Her translations from French into Greek, monographs, research articles in Greece and abroad as well as three poetry collections have also been published.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: mbairaktari@frl.uoa.gr

*

Η **Αύρα Ξεπαπαδάκου** είναι ερευνήτρια στο πεδίο των παραστατικών τεχνών (με ειδίκευση στην όπερα και το μουσικό θέατρο) και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Λευκωσίας. Έχει δημοσιεύσει εκτενώς σε πέντε γλώσσες, έχει δώσει πολυάριθμες διαλέξεις ως προσκεκλημένη ομιλήτρια και έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε μεγάλο αριθμό διεθνών συνεδρίων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η μονογραφία της *Παύλος Καρρέρ* (Αθήνα: Fagottobooks, 2013) απέσπασε το 2016 το βραβείο καλύτερου μουσικολογικού συγγράμματος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών. Ως επισκέπτρια ερευνήτρια διεξήγαγε πρωτογενή έρευνα και ανέπτυξε επιστημονική δραστηριότητα στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας-Σακραμέντο (2015), στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (2016) και στο Ινστιτούτο Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης (2017).

Avra Xepapadakou is a researcher of performing arts (specialized in opera and music theatre) and Associate Professor at the University of Nicosia. She has widely published and has given numerous lectures on topics related to her research interests. She has conducted research as a grantee visiting scholar at CSU-Sacramento (2015). In 2016 she was awarded a research grant as part of the Balzan Prize in Musicology. Within this framework, she has conducted research at the University of Oxford (2016), and at the Musikwissenschaftliches Institut, Universität Zürich (2017).

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: xepapadakou.a@unic.ac.cy

*

Η **Ιωάννα Ρεμεδιάκη** είναι Λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται στην πολιτική διάσταση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας (θέματα ταυτότητας και ετερότητας), στην ενδογλωσσική μετάφραση και στη σύνδεση θεωρίας και πράξης του αρχαίου δράματος. Υπήρξε ιδρύτρια και σκηνοθέτρια της «Ομάδας Ίσον Ένα», με την οποία δημιούργησε performances και σεμινάρια στην Ελλάδα, την Ιταλία και τη Γερμανία, σε θέατρα, μουσεία, φεστιβάλ, ανοιχτούς δημόσιους χώρους και αυτοδιαχειριζόμενες συλλογικότητες, διερευνώντας θέματα ταυτότητας/διαφοράς και συλλογικού/πολιτικού χώρου.

Ioanna Remediaki holds a BA in Classical Literature and a MA and a Ph.D. in Theatre Studies. She is a Lecturer of Greek Drama, in the Department of Theatre Studies, National and Kapodistrian University of Athens. Her research interests focus on intralingual translation, the political dimension of ancient Greek tragedy (issues of identity and otherness), and the connection between the theory and practice of Greek drama. Artistic Director of the theatre company "Group Equals One", she held performances and workshops in Greece, Italy, and Germany, in theatres, museums, festivals, and open public spaces, exploring issues of identity/otherness and collective/political space.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: iremedia@theatre.uoa.gr

*

Ο **Δημήτριος Σταμάτης** έχει γεννηθεί στην Αθήνα. Είναι πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Προχώρησε σε Μεταπτυχιακές σπουδές Κλασικής Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Άριστα) και αναγορεύτηκε διδάκτωρ Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, summa cum laude (ΕΚΠΑ 2007). Έχει δεχθεί υποτροφίες από το ΙΚΥ και το ίδρυμα Λεβέντη, ενώ έχει τιμηθεί από τους Δήμους Χίου και Οινουσσών. Κύριοι τομείς του ερευνητικού του ενδιαφέροντος είναι η κριτική του κειμένου, το αρχαίο δράμα και κυρίως οι ελάσσονες μορφές κωμωδίας, το αρχαϊκό έπος και οι μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας. Διδάσκει στα Πανεπιστήμια Αθηνών και Κύπρου σε Προπτυχιακό και Μεταπτυχιακό επίπεδο. Από το 2016 είναι Διευθυντής Σπουδών της «Ομηρικής Ακαδημίας» της Χίου.

Dimitrios Stamatis was born in Athens. Graduate from the University of Crete. He has held his Master' s degree in Classical Philology (Excellent) and his PhD in Ancient Greek Literature at the National and Kapodistrian University of Athens (summa cum laude, 2007). He has been awarded with scholarships from the Greek State Scholarship Foundation (IKY) and Leventis Foundation as well as honours from the Municipality of Chios. His main research topics are text criticism, ancient drama the archaic epic and ancient mystery cults. He teaches at the Universities of Athens (NKUA) and Cyprus (UoC). Since 2016 he has been the Director of Studies at Chios Euroclassica "Homeric Academy".

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: dstamatis@phil.uoa.gr

*

Ὁ **Θεόδωρος Στεφανόπουλος** εἶναι ὁμότιμος Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Πατρῶν. Στὸ ἐπίκεντρο τῶν ἐπιστημονικῶν ἐνδιαφερόντων του βρίσκεται ἡ τραγωδία (κυρίως ὁ Εὐριπίδης καὶ ἡ ‘μετακλασικὴ’ τραγωδία). Παράλληλα ἔχει ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν κωμωδία, τὸν μίμο, τὴ δικανικὴ ρητορεία καὶ (διαχρονικῶς) μὲ τὴ μετάφραση ἀρχαίων ἑλληνικῶν κειμένων, ἰδίως δραματικῶν. Ἔχει δημοσιεύσει, μεταξὺ ἄλλων, τὸ βιβλίο *Μετάπλαση τοῦ μύθου ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη* (στὰ γερμανικά), τὴν τρίτομη *Ἀνθολογία Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Γραμματείας* (σὲ συνεργασία) καὶ ἄρθρα σὲ διεθνῆ ἐπιστημονικὰ περιοδικά. Ἔχει συγγράψει ἐπίσης (σὲ συνεργασία) διδακτικὰ ἐγχειρίδια γιὰ τὴ δευτεροβάθμια ἐκπαίδευση. Ἔχει συνεργαστεῖ μὲ διάφορα θέατρα καὶ ὀργανισμοὺς ὡς μεταφραστής, ἐπιστημονικὸς σύμβουλος καὶ ὑπεύθυνος γιὰ τὴ δραματουργικὴ ὑποστήριξη καὶ τὴ μετρικὴ διδασκαλία. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, μὲ τὰ θέατρα Schaubühne am halleschen Ufer (Βερολίνο), Διπλοῦς ἔρως, ΚΘΒΕ, Σημεῖο, Σφενδόνη, Ἐθνικό. Στὸ θέατρο ἔχουν παιχτεῖ σὲ μετάφρασή του οἱ τραγωδίες *Πέρσες*, *Βάκχες*, *Μήδεια*, *Τρωάδες*, *Ἐξαγωγή* (ἀποσπασματικῶς σωζόμενη τραγωδία τοῦ ἑλληνίζοντος Ἰουδαίου Ἐζεκιήλ [2ος/1ος αἰ.]) καὶ οἱ *Μιμίαμβοι* τοῦ Ἡρώνδα. Ἀπὸ τὶς ἀδημοσίευτες θεατρικὲς μεταφράσεις του ἀναφέρονται ἐνδεικτικῶς ἡ μετάφραση τῆς *Ὀρέστειας*, τοῦ *Αἴαντα* καὶ τῆς σοφόκλειας *Ἠλέκτρας*.

Theodoros Stephanopoulos is Emeritus Professor at the University of Patras. His scientific interests are centered on tragedy (mainly Euripides and ‘post-classical’ tragedy). He has also dealt with comedy, mime, forensic rhetoric, and consistently with the translation of ancient Greek texts, especially dramatic ones. He has published, among other works, the book *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, the three-volume *Anthology of Ancient Greek Literature* (in collaboration), and articles in international scientific journals. He has also co-authored educational manuals for secondary education. He has collaborated with various theaters and organizations as a translator, scientific consultant, and responsible for dramaturgical support and metrical training. Among others, he has worked with the theaters Schaubühne am Halleschen Ufer (Berlin), Diplous Eros, National Theatre of Northern Greece, Simeio, Sfendoni, and the National Theatre of Greece. His translations of tragedies performed in the theater include *Persians*, *Bacchae*, *Medea*, *Trojan Women*, *Exodus* (a fragmentarily preserved tragedy by the Hellenizing Jew Ezekiel [2nd/1st century BCE]), and the *Mimiambs* of Herodas. Some of his unpublished theatrical translations include *Oresteia*, *Ajax*, and Sophocles’ *Electra*.

Ηλεκτρονική διεύθυνση - Email: stephano@upatras.gr

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

«ΧΑΜΕΝΟΙ ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ»

ή

(ΔΙ)ΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας

3 Ιουνίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α.

Επιστημονική Επιτροπή
Μαρία Γεωργούση – Καίτη Διαμαντάκου – Τιτίκα Δημητρούλια – Γρηγόρης Ιωαννίδης – Ιωάννα Ρεμεδιάκη

Οργανωτική Επιτροπή
Μάνος Δαμασκηνός – Ευδοκία Δεληπέτρου – Καίτη Διαμαντάκου - Αλέξανδρος Κοέν

Δραματουργικός και Καλλιτεχνικός Σχεδιασμός δρωμένων
Αλέξανδρος Κοέν

Καλλιτεχνική Υποστήριξη
Εφραιμία Αναστασίου – Αλεξάνδρα Βίντσι – Βίκυ Βολιώτη – Κωνσταντίνα Δαρατσιανού – Βασιλεία Ζησιμοπούλου – Αντώνης Κασιμάτης – Αθηνά Μιχαλοπούλου – Γιώργος Μπάρδης – Δήμητρα Μπενίση – Μήνα Φάρδη

Γραμματειακή Υποστήριξη
Εφραιμία Αναστασίου – Αλεξάνδρα Βίντσι – Βίκυ Βολιώτη – Κωνσταντίνα Δαρατσιανού – Βασιλεία Ζησιμοπούλου – Αντώνης Κασιμάτης – Αθηνά Μιχαλοπούλου – Γιώργος Μπάρδης – Δήμητρα Μπενίση – Μήνα Φάρδη

ISBN 978-960-628-344-4