

Ο Παλαμάς ως μεταφραστής του Sully Prudhomme

Μαρία Στυλιανίδου
King's College London

Abstract

From the Parnassians, Palamas' most preferable poet is Sully Prudhomme, that's why he is the poet most fully-represented in *Ξανατονισμένη Μουσική* (with thirty poems). In Palamas' translations of Prudhomme's poems, we witness Palamas' predilection for certain poetic mechanisms like alliteration, repetition, internal rhyme and enjambment. Palamas deviates at different levels i.e. on the vocabulary, but these deviations do not alienate the translations' meaning in relation to their Source Texts. With his deviations especially at the level of punctuation and with the creation of more enjambments and alliterations, more vividness is created in the translations. Palamas preserves not only the meaning, style and rhythmic features of the Source Text, but also he manages to reproduce its sense. Thus he offers the reader the "overall effect" (Brooks and Warren 1979: 298) of the poems he translates. The fact that he translates the word and the sense of the ST leads us to his characterisation as a faithful translator.

Keywords: Kostis Palamas, Sully Prudhomme, translation strategies, translation theories, verse translation, musicality in poetry, faithfulness in translation

1. Εισαγωγή

Ο Κωστής Παλαμάς, εκτός από έναν διάσημο Έλληνα ποιητή, πεζογράφο, κριτικό και μια μεγάλη προσωπικότητα, είναι και ένας από τους πιο παραγωγικούς μεταφραστές στην Ελλάδα. Οι 98 μεταφράσεις του Παλαμά δημοσιεύτηκαν το 1930 στη *Ξανατονισμένη Μουσική* (11^{ος} τόμος των Απάντων του). Ο ποιητής που αντιπροσωπεύεται με τα περισσότερα ποιήματα (σύνολο τριάντα) σε αυτή τη συλλογή μεταφράσεων είναι ο Γάλλος René François Armand Sully Prudhomme, που ήταν ο πρώτος Νομπελίστας λογοτεχνίας το 1901. Αναμφισβήτητα ο Prudhomme είναι ο αγαπημένος ποιητής του Παλαμά, όπως και ο ίδιος ο Παλαμάς ξεκάθαρα δηλώνει: «Ο ποιητής που φαίνεται πως κοιτάζεται από μένα συμπαθητικότερα και κάπως πλούσια δίνεται, είναι ο Prudhomme» (Παλαμάς: 205). Στον πρόλογο της *Ξανατονισμένης Μουσικής* γίνεται ιδιαίτερος λόγος για αυτόν σε πέντε ολόκληρες σελίδες (από τις δεκαεπτά) όπου ο Παλαμάς αποκαλεί τον Prudhomme φιλόσοφο και προσπαθεί να αποκαταστήσει τη φήμη του παρουσιάζοντας τη θετική κριτική που γράφτηκε από πολλούς για τον Prudhomme. Κάτι άλλο που αποδεικνύει τη μεγάλη αγάπη, θαυμασμό και στενή χρόνια σχέση που είχε ο Παλαμάς με τον Prudhomme, είναι ένα ολόκληρο τραγούδι που του αφιέρωσε μετά το θάνατό του, το 1907. Τέλος, μεταξύ του 1922 και 1930 ο Παλαμάς κάνει συχνές αναφορές στον Prudhomme, στην αλληλογραφία του με τη Ραχήλ, στην οποία συνήθως παρεμβάλλει στίχους στο πρωτότυπο, παρομοιώσεις και χαρακτηρισμούς από το έργο του Γάλλου ποιητή. Από τα ποιήματα του Prudhomme ο Παλαμάς επιλέγει κυρίως να μεταφράσει σονέτα. Στην εισήγηση αυτή, δύο σονέτα του Prudhomme θα εξεταστούν: το *Où vont-ils?* και το *Dernières vacances*, σε σχέση με τις μεταφράσεις τους από τον Παλαμά *Πού πάνε;* και *Το παιδί που πεθαίνει*. Η συγκριτολογική ανάλυση θα εστιαστεί στη στίξη, στο σημασιολογικό, λεξιλογικό, γραμματικό και συντακτικό επίπεδο, ενώ παράλληλα θα εντοπιστούν οι όποιες μεταφραστικές "απιστίες" κάνει ο Παλαμάς. Η καταγραφή των παρεκκλίσεων δεν έχει

σκοπό να αξιολογήσει τη μεταφραστική εργασία του ποιητή, να οδηγήσει δηλαδή σε συμπεράσματα σχετικά με την ποιότητα των μεταφράσεων είτε με την επινοητικότητα του μεταφραστή, αλλά μόνο να δείξει τη σχέση των μεταφράσεων με τα πρωτότυπά τους και, παράλληλα, τη στάση του Παλαμά απέναντι στα κείμενα που μεταφράζει.

2. Το ποιήμα *Où vont-ils?* - *Πού πάνε;*

Où vont-ils?

Ceux qui sont morts d'amour ne montent pas au ciel
Ils n'auraient plus les soirs, les sentiers, les ravines,
Et ne goûteraient pas, aux demeures divines,
Un miel qui du baiser pût effacer le miel.

Ils ne descendent pas dans l'enfer éternel:
Car ils se sont brûlés aux lèvres purpurines,
Et l'ongle des démons fouille moins les poitrines
Que le doute incurable et le dédain cruel.

Où vont-ils? Quels plaisirs, quelles douleurs suprêmes
Pour ceux-là, si les cœurs au tombeau sont les mêmes,
Passeront les douleurs et les plaisirs sentis?

Comme ils ont eu l'enfer et le ciel dans leur vie,
L'infini qu'on redoute et celui qu'on envie,
Ils sont morts jusqu'à l'âme, ils sont anéantis.

Sully Prudhomme, *Les Épreuves*

Πού πάνε;

Όσοι χαθούν από έρωτα, στον ουρανό δεν πάνε.
Τις ρεματιές, τα μονοπάτια, τις βραδιές δέ θάχουν,
και μέλι στις παράδεισος δέ θα χαρούν τη γλύκα
που να τους κάμη του φιλιού το μέλι να ξεχάσουν.
Στον Άδη τον παντοτεινό δεν κατεβαίνουν, ούτε.
Τί κήκαν απ' τα κόκκινα χείλια, και του δαιμόνου
το νύχι δεν τους τα τρυπάει τα σωθικά στον Ά Άδη
σαν την αγιάτρευτη υποψία και σαν τα καταφρόνια
σκληρά... Πού πάνε; Ποιές χαρές υπέρτατες, ποιοί πόνοι,
κι αν απομένουν οι καρδιές και μεσ' τους τάφους ίδιες,
θα ξεπεράσουν και χαρές και πόνους που αισθανθήκαν;
Μια που όλα τα είχανε στη ζωή, τον ουρανό, τον Άδη,
τ'απέραντα που αποθυμάς, τ'απέραντα που τρέμεις,
χάνονται, πάνε σύγνηχοι· στο τίποτε περνάνε.

Κωστής Παλαμάς *Ξανατονισμένη Μουσική*

Το θέμα του σονέτου *Où vont-ils?* είναι η δύναμη και οι συνέπειες που έχει ο έρωτας. Ο ερωτευμένος, σύμφωνα με την ιδέα που εκφράζεται στο σονέτο, ζει με πολύ έντονο τρόπο χαρές και απολαύσεις μεγαλύτερες από εκείνες που προσφέρει ο παράδεισος, και πόνους πιο δυνατούς ακόμα και από αυτούς της κόλασης. Στο σονέτο αυτό, ο Prudhomme αναπτύσσει παράλληλα δύο θέσεις αντίθετες μεταξύ τους. Στην αρχή υποστηρίζει την άποψη ότι οι ερωτευμένοι όταν πεθάνουν δεν πάνε στον ουρανό και στη συνέχεια υποστηρίζει ότι δεν πάνε στην κόλαση. Ο Prudhomme αναπτύσσει πολλές φορές στην ποίηση του ιδέες αντίθετες μεταξύ τους και αυτός ο "δυαδισμός" του

οφείλεται στη μεγάλη διανοητικότητα που έχει (Μαρμαρινού 1976). Όντας ένας φιλόσοφος ποιητής ο Prudhomme έχει τη φιλοδοξία, όταν γράφει ένα ποίημα, να εξαντλήσει το θέμα του με το να πραγματεύεται όλες τις δυνατές όψεις του, και να εξαντλήσει όλες τις πτυχές και πιθανές προεκτάσεις του. Με αυτό τον τρόπο, το έργο του αποκτά σε μεγάλο βαθμό ένα χαρακτήρα «εγκεφαλικό». Στον Παλαμά επίσης ανιχνεύεται η τάση να διαπραγματεύεται ιδέες αντίθετες ή και αντιφατικές μεταξύ τους και αυτός ο δυαδισμός του αποδίδεται από τον Δημαρά (1989: 39-78) στο "βαθύτερο δυαδισμό της ψυχροσύνθεσής του". Αυτή η εξοικείωση του Παλαμά προς τον αντιθετικό τρόπο διαπραγμάτευσης ενός θέματος, δηλαδή το «λόγον και αντίλογον», έχει ακριβώς να κάνει με την πολύχρονη αναστροφή του Παλαμά με το έργο του Prudhomme (Μαρμαρινού, ό.π.).

Αφού λοιπόν ο Παλαμάς, όπως ακριβώς ο Prudhomme στο *Où vont- ils?*, εκθέτει και υποστηρίζει τις δύο αντίθετες απόψεις, καταλήγει σε ένα συμπέρασμα για το πού πάνε τελικά όσοι χαθούν από έρωτα, το οποίο διατυπώνεται στον τελευταίο στίχο του σονέτου: «χάνονται, πάνε σύψυχοι· στο τίποτε περνάνε». Εντύπωση προκαλεί το ότι, αν ενωθούν το πρώτο ημιστίχιο του πρώτου στίχου και το τελευταίο ημιστίχιο του τελευταίου στίχου δημιουργούν έναν πλήρη δεκαπεντασύλλαβο στίχο: «όσοι χαθούν από έρωτα, στο τίποτε περνάνε», ο οποίος δίνει μια ολοκληρωμένη απάντηση στο ερώτημα το οποίο τίθεται μέσα στο σονέτο (στ. 9) και που ήδη διατυπώνεται και στον τίτλο. Το ίδιο συμβαίνει και στο γαλλικό σονέτο *Où vont- ils?*. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι στο σονέτο του Παλαμά οι δύο αντίθετες ιδέες αποκτούν μεγαλύτερη ισχύ, βεβαιότητα και άρα η αντίθεση μεταξύ τους είναι πιο εμφανής, σε σχέση με του γαλλικού σονέτου. Αυτό συμβαίνει λόγω των σημείων στίξης: στον πρώτο στίχο του πρώτου και του δεύτερου τετράστιχου ο Παλαμάς βάζει τελεία, ενώ στο γαλλικό σονέτο υπάρχει άνω και κάτω τελεία. Οφείλεται επίσης και στο γεγονός ότι ο Παλαμάς αλλάζει το χρόνο των ρημάτων στο δεύτερο και τρίτο στίχο του σονέτου: ενώ στο γαλλικό σονέτο υπάρχει *conditionnel*, ο Παλαμάς βάζει οριστική μέλλοντα. Με αυτό τον τρόπο, ο Παλαμάς επιτυγχάνει να δώσει οριστικότερη απάντηση για το πού πάνε όσοι χαθούν από έρωτα.

Εξετάζοντας παρακάτω το σονέτο του Παλαμά διαπιστώνει κανείς ότι παρόλο που δεν μένει πιστός στη μορφή, καθώς εγκαταλείπει την ομοιοκαταληξία του σονέτου που μεταφράζει, εξακολουθεί να είναι πολύ πιστός μεταφραστής εφόσον βρίσκει άλλα μέσα για να αναπληρώσει την έλλειψη ομοιοκαταληξίας. Έτσι, στο δεύτερο στίχο του σονέτου αναπληρώνει την έλλειψη ρίμας δημιουργώντας εσωτερική ρίμα με τις λέξεις *ρεματιές* και *βραδιές*, κάτι που στον αντίστοιχο στίχο του γαλλικού σονέτου δεν υπάρχει. Ταυτόχρονα, μένει πιστός στο περιεχόμενο του στίχου του γαλλικού σονέτου. Στον ίδιο στίχο παρατηρούμε ότι όλα τα ουσιαστικά που υπάρχουν τονίζονται στη λήγουσα και μπαίνουν σε τέτοια σειρά, με αποτέλεσμα μέχρι και τη λέξη *βραδιές*, να έχουμε τονισμό σε κάθε τέσσερις συλλαβές (4^η, 8^η, 12^η) κάτι που προσδίδει μουσικότητα στο μεταφρασμένο ποίημα.

Προχωρώντας, διακρίνουμε μια απώλεια στο σονέτο του Παλαμά σε σχέση με το γαλλικό πρωτότυπο, και στην προσπάθεια του Παλαμά να αναπληρώσει αυτή την απώλεια, δημιουργεί περισσότερη συγκίνηση. Στον τέταρτο στίχο του γαλλικού σονέτου δημιουργείται συνήχηση του *e* με τις λέξεις «miel», «baiser», «effacer», «miel». Επιπλέον, στον ίδιο στίχο υπάρχει η μεταφορά «le miel du baiser». Στον αντίστοιχο στίχο του ελληνικού σονέτου, ο Παλαμάς διατηρεί τη μεταφορά «μέλι του φιλιού» αλλά βλέπουμε την αδυναμία τήρησης των συνηχήσεων. Αυτή λοιπόν την τοπική απώλεια, ο Παλαμάς την αναπληρώνει με την επανάληψη της λέξης «μέλι» δύο φορές. Η επανάληψη αυτή γίνεται σε δύο συνεχόμενους στίχους (στον τρίτο και τον τέταρτο), με αποτέλεσμα η συγκινησιακή αρμονία που αναπαράγεται να είναι

μεγαλύτερη από εκείνην του γαλλικού σονέτου που ο Παλαμάς μεταφράζει.

Αξιοσημείωτο είναι το ότι ο Παλαμάς μεταφράζει σχεδόν κατά λέξη κατορθώνοντας να διατηρήσει ακριβώς τα σχήματα λόγου του γαλλικού πρωτοτύπου. Έτσι, κατορθώνει να διατηρήσει τις δύο μεταφορές που υπάρχουν στο γαλλικό πρωτότυπο και μάλιστα τις μεταφράζει μένοντας πιστός στο περιεχόμενο των λέξεων: (στ. 6) «Car ils se sont brûlés aux lèvres purpurines» / «Τί κάηκαν απ'τα κόκκινα χείλια» και (στ. 8) «de doute incurable et le dédain cruel» (εννοείται *fouille les poitrines*) / «η αγιάτρευτη υποψία και τα καταφρόνια τους τρυπάει τα σωθικά». Ενώ ο Παλαμάς μένει πιστός στο περιεχόμενο των δύο εικόνων επιτυγχάνει να τις ζωντανέψει και να σπάσει τη μονοτονία. Μάλιστα, η φροντίδα του να μην απομακρυνθεί από τις εικόνες του πρωτοτύπου δεν του στερεί την ελευθερία που θα του επέτρεπε να δώσει ζωή σ' αυτές τις εικόνες. Το μέσο που χρησιμοποιεί για να ζωντανέψει τις εικόνες αυτές είναι ο διασκελισμός. Αρχικά, έχουμε διασκελισμό στο στίχο 6, καθώς χωρίζεται η γενική κτητική («του δαιμόνου») από το ουσιαστικό («το νύχι»). Πιο κάτω, υπάρχει και δεύτερος διασκελισμός αλλά είναι πάρα πολύ ασθενής, καθώς το ρήμα τρυπάει είναι στον 7^ο στίχο και το επίρρημα σκληρά βρίσκεται στον 9^ο στίχο. Σύμφωνα με το Σταύρου (1992: 19), ένας ποιητής χρησιμοποιεί το διασκελισμό «για να χρωματίσει εντονότερα μια λέξη βάζοντας την σε θέση ξεχωριστή». Έτσι, με τον διασκελισμό αυτό μπορούμε να πούμε ότι τονίζεται περισσότερο η λέξη σκληρά, και μάλιστα, εξαιτίας των αποσιωπητικών που λειτουργούν εδώ εμφατικά, η λέξη τονίζεται ακόμα πιο έντονα, με αποτέλεσμα η εικόνα να γίνεται ακόμα πιο σκληρή και η συγκίνηση ακόμα μεγαλύτερη.

Εκτός από τους διασκελισμούς, ο Παλαμάς δημιουργεί και παρηχήσεις που δεν υπάρχουν στο γαλλικό πρωτότυπο, με αποτέλεσμα η συγκινησιακή αρμονία που αναπαράγεται να είναι εκφραστικότερη. Έτσι, στον στίχο 9, έχουμε παρήχηση του π: «που» - «πάνε» - «ποιες» - «υπέρτατες» - «ποιοι» - «πόννοι». Με τις παρηχήσεις οι λέξεις δένονται μεταξύ τους και ηχητικά και σύμφωνα με το Βαγενά (1989: 19): «το δέσιμο όχι μόνο του διανοητικού στοιχείου των λέξεων αλλά και του συναισθηματικού και του ηχητικού στοιχείου, εκείνο το είδος της καθολικής αρμονίας κάνει το ποίημα να μην απευθύνεται μόνο στο μυαλό του ανθρώπου αλλά σε ολόκληρη την ευαισθησία του». Παρήχηση έχουμε και στον στίχο 13 του σονέτου του Παλαμά τη στιγμή που στο γαλλικό πρωτότυπο δεν υπάρχει καμία παρήχηση. Στον στίχο αυτό, λοιπόν, ο Παλαμάς επαναλαμβάνει τη λέξη «απέραντα» στην αρχή των δύο ημιστιχίων και έτσι δημιουργείται παρήχηση του απ με τις λέξεις «απέραντα» - «αποθυμάς» - «απέραντα». Παρόλο που η λέξη «απέραντα» που επαναλαμβάνεται έχει την ίδια μορφή, ωστόσο έχει το αντίθετο περιεχόμενο. Με την πρώτη λέξη «απέραντα» εννοεί τον ουρανό, τον παράδεισο και με τη δεύτερη την κόλαση, τον Άδη. Κάτι άλλο που παρατηρεί κανείς στο στίχο 13 είναι ότι ο Παλαμάς χρησιμοποιεί το δεύτερο ενικό πρόσωπο αντί να χρησιμοποιήσει πρώτο πληθυντικού (on), που υπάρχει στο *Où vont-ils?*. Με αυτή την αλλαγή, ο Παλαμάς επιτυγχάνει αμεσότητα και ζωντάνια καθ'ότι απευθύνεται άμεσα στον κάθε αναγνώστη.

Τέλος, παρατηρούμε ότι ο τελευταίος στίχος του σονέτου αυτού κατακερματίζεται συντακτικά, αφού έχουμε τρία σημεία στίξης και μάλιστα με σειρά ισχύος: πρώτα έχουμε κόμμα, μετά άνω τελεία και μετά τελεία που είναι η πιο ισχυρή από τα υπόλοιπα δύο. Με την άνω τελεία γίνονται πιο εμφανή τα όρια των δύο ημιστιχίων. Βάζοντας ο Παλαμάς τρία σημεία στίξης είναι σαν να διαιρεί αυτό το δεκαπεντασύλλαβο σε τρία κομμάτια. Αυτά τα τρία κομμάτια, αν προσέξουμε, αντιστοιχούν με τρεις ενέργειες που είναι διαδοχικές και οι οποίες κλιμακώνονται. Δημιουργεί δηλαδή ο Παλαμάς ένα σχήμα αυξητικό. Αντίθετα, στο γαλλικό πρωτότυπο σονέτο σε αυτό το στίχο υπάρχει ταυτολογία.

3. Το ποίημα *Dernières vacances* - Το παιδί που πεθαίνει

Dernières vacances

Heureux l'enfant qui meurt dans sa septième année
Avant l'âge où le cœur doit saigner pour jouir ;
Qui meurt de défaillance, en regardant bleuir
Sous les orangers d'or la Méditerranée!

On ne tient plus son âme aux leçons enchaînée,
Et, libre de s'éteindre, il croit s'épanouir.
Plus de maîtres ! C'est lui qui se fait obéir,
Et sa mère est pour lui comme une sœur aînée.

Par sa faiblesse même il fait céder les forts ;
Il prend ce qu'il désire avant qu'on le lui donne,
Et sa pâleur l'absout avant qu'on lui pardonne.

Indocile et choyé, paresseux sans remords,
C'est en suivant des yeux la fuite d'un navire
Qu'un soir, pendant qu'il rêve un voyage, il expire.

Sully Prudhomme, *Les Épreuves*

Το παιδί που πεθαίνει

Ευτυχισμένο το παιδί που εφτά χρονώ πεθαίνει
προτού για την απόλαψη να ματωθή η καρδιά του.
Πεθαίνει από μαράζωμα μιά θάλασσα κοιτώντας
ανάμεσ' από τις χρυσές πορτοκαλλιές, γαλάζια.
Δεν του κρατάν πια την ψυχή στο μάθημα δεμένη,
κ' ελεύθερο για να σβυστή, πιστεύει πως ανθίζει.
Δεν το βαραίνει δάσκαλος, προστάζει και το ακούνε,
σα μεγαλύτερη αδερφή στο πλάϊ του στέκει η μάννα.
Τους δυνατούς η αρρώστια του ν' αποτραβιένται κάνει,
παίρνει ό,τι αν επιθυμεί, προτού να του το δώσουν.
Το συμπαθά η χλωμάδα του πρίν το σχωρέσουν οι άλλοι.
Χαϊδεμένο, ανυπόταχτο, ξέγνοιαστα οκνό, ένα βράδι
το δρόμο κάποιου καραβιού καθώς ακολουθούνε
τα μάτια του, κ' ένα ταξίδι ονειρεύεται, σβύνει.

Κωστής Παλαμάς, *Ξανατονισμένη Μουσική*

Το σονέτο του Παλαμά που ακολούθως θα εξεταστεί, είναι ποιητική μετάφραση του γαλλικού σονέτου με τίτλο *Dernières vacances*. Όμως το σονέτο του Παλαμά αντί να έχει τον τίτλο «Τελευταίες διακοπές», που θα ήταν ο αναμενόμενος, έχει τον τίτλο "Το παιδί που πεθαίνει". Αναρωτιέται λοιπόν κανείς, για ποιό λόγο ο Παλαμάς αλλάζει τον τίτλο του σονέτου. Ενδεχομένως, τον αλλάζει γιατί δεν τον θεωρεί αντιπροσωπευτικό του αντικειμένου του λόγου που έχει το σονέτο του. Αντίθετα, ο τίτλος «Το παιδί που πεθαίνει» ανταποκρίνεται καλύτερα στο βασικό θέμα του σονέτου, που είναι το εφτάχρονο παιδί που χάνει τόσο νωρίς τη ζωή του. Στο παιδί είναι που θέλει να εστιάσει ο Παλαμάς πράγμα που μας το αποδεικνύει και το γεγονός ότι στο παιδί υπάρχει συνεχής αναφορά σε κάθε στίχο του σονέτου. Εκτός από το ότι προβάλλει το κεντρικό νόημα του σονέτου, ο τίτλος που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο Παλαμάς είναι περισσότερο εμφαντικός και άρα ελκύει την προσοχή και το ενδιαφέρον ενός αναγνώστη. Το θέμα του σονέτου θυμίζει το έργο του Παλαμά *Ο Τάφος* (1898), το

οποίο γράφτηκε λόγω της μεγάλης πίκρας και θλίψης του Παλαμά από το θάνατο του τετράχρονου γιού του, Άλκη. Η αλλαγή του τίτλου μπορεί να εκληφθεί ως μια μεταφραστική απιστία εκ μέρους του Παλαμά εφόσον δεν αναπαράγει την ειρωνική διάσταση και το παράδοξο που έχει ο τίτλος του *Prudhomme*.

Το ποίημα αυτό χαρακτηρίζεται από την ευρεία χρήση του ασύνδετου σχήματος και ο Παλαμάς πολύ πιστά μεταφέρει το χαρακτηριστικό αυτό στη μετάφρασή του. Εξετάζοντας το ποίημα διακρίνουμε συχνά την έλλειψη οποιωνδήποτε συνδέσμων και την παρατεταγμένη διάταξη λέξεων και φράσεων που χωρίζονται μόνο με κόμματα, για παράδειγμα (1):

1)

στίχοι 3-4: Πεθαίνει από μαράζωμα μια θάλασσα κοιτώντας
ανάμεσ' από τις χρυσές πορτοκαλιές, γαλάζια.
[στίχος 12: Χαϊδεμένο, ανυπόταχτο, ξέγνοιαστα οκνό, ένα βράδυ].

Η χρήση του ασύνδετου από τον Παλαμά δεν συνάδει με τους κανόνες του παραδοσιακού ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου· ωστόσο έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς μοντέρνους ποιητές όπως τον Pound και Auden για χάρη συντομίας, οικονομίας, δύναμης κτλ. (Myers 1989, Preminger κ.ά. 1993). Σε αυτό το ποίημα το ασύνδετο σχήμα δημιουργεί ένα μελαγχολικό ρυθμικό τόνο κάνοντας και το γαλλικό ποίημα και τη μετάφραση να μοιάζουν με ελεγεία.¹

Ο Παλαμάς επιχειρεί να εντείνει αυτή τη μελαγχολική διάθεση στη μετάφρασή του. Έτσι στον πρώτο στίχο του πρώτου και δεύτερου τετράστιχου δημιουργεί εσωτερική ρίμα μεταξύ των λέξεων «πεθαίνει» και «δεμένη». Είναι ενδιαφέρον το ότι αυτές οι δύο λέξεις συνδέονται μεταξύ τους και μέσω της συνήχησης αφού ομοφωνούν ως προς τα φωνήεντά τους. Αυτή η εσωτερική ομοιοκαταληξία ενδυναμώνει τη γενικότερη εντύπωση της μελαγχολίας και του πάθους του παιδιού που ανασκοπεί τη ζωή και βαίνει προς το θάνατο. Επίσης στο γαλλικό ποίημα υπάρχουν δύο θαυμαστικά τα οποία απαλείφονται στη μετάφραση του Παλαμά ίσως επειδή στοχεύει σε μια πιο ήπια, πιο συγκρατημένη και λιγότερο ειρωνική εντύπωση από εκείνη του γαλλικού ποιήματος. Στο ποίημα αναπτύσσεται το επιχείρημα ότι το παιδί είναι ευτυχισμένο που φεύγει τόσο νωρίς από τη ζωή, που είναι σαφώς μια προσπάθεια να παρουσιαστεί αυτό το τραγικό γεγονός με ένα ειρωνικά αισιόδοξο τρόπο. Ωστόσο το θέμα του ποιήματος παραμένει ο θάνατος του παιδιού και άρα η διάθεση που ο αναγνώστης αποκτά είναι θρηνώδης και μελαγχολική. Ο Παλαμάς παρατηρούμε ότι διατηρεί αυτό το στιλιστικό χαρακτηριστικό της ειρωνείας (Myers 1989) και τη θρηνητική διάθεση του γαλλικού ποιήματος.

Αυτή η διάθεση κορυφώνεται στον τελευταίο στίχο όπου πραγματοποιείται η κρίσιμη στιγμή του θανάτου του παιδιού κατά τη διάρκεια της νύχτας. Σε αυτό τον στίχο ο Παλαμάς δεν χρησιμοποιεί το ρήμα του γαλλικού ποιήματος «πεθαίνει» αλλά το ρήμα «σβύνει». Έτσι, ο τελευταίος στίχος του ποιήματος θυμίζει τον Καβαφικό στίχο «σα μουσική, την νύχτα, μακρυνή, που σβύνει» στο ποίημα *Φωνές* (Καβάφης 1904) ο οποίος αποτελεί επίσης μια ελεγεία για τους ανθρώπους που εγκατέλειψαν τη ζωή. Ο Παλαμάς μεταφράζει τον γαλλικό στίχο με τέτοιο τρόπο ώστε να υποδηλώνει μια συναισθηματική μυσταγωγική ατμόσφαιρα όπως ακριβώς ο Καβάφης στον προαναφερθέντα στίχο.

Αξιοσημείωτο στο σονέτο αυτό είναι το πώς καταφέρνει να αποδώσει ο Παλαμάς την έκφραση «en regardant bleuïr» που βρίσκεται στον στίχο τρία του γαλλικού σονέτου. Το

¹ Η ελεγεία είναι ένα επίσημο ποίημα που εκφράζει το θρήνο για τους νεκρούς, το οποίο περισσότερο καταδεικνύει ένα είδος ποιητικής διάθεση παρά ένα είδος ποιητικής μορφής (Myers 1989). Εδώ επιλέγω να χρησιμοποιήσω τον όρο ελεγεία αντί μοιρολόι ή θρηνώδια και μονωδία που είναι μορφές μοιρολογιού, επειδή η ελεγεία είναι πιο στοχαστικό ποίημα σε σχέση με τα συναισθηματικά ξεσπάσματα του μοιρολογιού (ό.π.).

«en regardant» ο Παλαμάς το αποδίδει με τη μετοχή «κοιτώντας». Ωστόσο, το απαρέμφατο «bleuir», που κατά λέξη σημαίνει «γίνομαι κυανός» (Le Petit Robert 1992: 192), το αποδίδει με μια άλλη γραμματική μορφή, με το επίθετο «γαλάζια». Έτσι, επαληθεύεται αυτό που λέει ο Mounin (2003: 42):

[...] τα νέα ελληνικά δεν έχουν απαρέμφατο. Θα ήταν τελείως λάθος να συμπεράνουμε ότι οι Έλληνες αδυνατούν να αντιληφθούν με αφηρημένο τρόπο τις πράξεις που υποδηλώνουν τα ρήματα. Μπορούν να εκφράσουν την αφηρημένη ρηματική πράξη, και επομένως μπορούν να την μεταφράσουν στα ελληνικά από κάθε γλώσσα που έχει απαρέμφατο· απλώς, χρησιμοποιούν διαφορετικές γραμματικές μορφές.

Εξάλλου σύμφωνα και με τις γλωσσολογικές θεωρίες αποδεικνύεται ότι δεν πρέπει ποτέ να συμπεραίνουμε ότι από κάποια γλώσσα απουσιάζει μια νοηματική ή εκφραστική κατηγορία, απλώς και μόνο επειδή αυτή η κατηγορία δεν διαθέτει ένα ιδιαίτερο μόρφημα (έναν τύπο, μια γραμματική δομή)· πράγμα που σημαίνει ότι οι μεταφραστές δεν πρέπει ποτέ να θεωρούν ότι δεν μπορούν να μεταφράσουν μια έκφραση επειδή δεν υπάρχει ακριβώς η αντίστοιχη στη γλώσσα τους (ό.π.).

Μάλιστα, στον πιο πάνω γαλλικό στίχο ο ρηματικός τύπος «bleuir» χωρίζεται από το υποκείμενο του: «la Méditerranée» και έτσι υπάρχει διασκελισμός. Κοιτάζοντας τον αντίστοιχο στίχο του μεταφρασμένου σονέτου, παρατηρούμε ότι και ο Παλαμάς δημιουργεί ένα διασκελισμό χωρίζοντας το ουσιαστικό «θάλασσα» από τον προσδιορισμό «γαλάζια». Άρα, καταφέρνει να διατηρήσει εκτός από το νόημα, και το διασκελισμό του γαλλικού πρωτοτύπου. Μάλιστα επιχειρεί να δημιουργήσει ακόμα περισσότερους διασκελισμούς από τους ήδη υπάρχοντες στο ποίημα του Prudhomme. Παρατηρούμε λοιπόν στην τελευταία στροφή του γαλλικού ποιήματος ότι υπάρχει ένας δυνατός διασκελισμός μεταξύ των λέξεων «μάτια» and «ακολουθούνε».² Ο Παλαμάς κατορθώνει να δημιουργήσει αυτό τον διασκελισμό μετακινώντας τη λέξη «μάτια» στον τελευταίο στίχο.

Επιπλέον, κατορθώνει να διατηρήσει και τις επαναλήψεις του πρωτοτύπου σονέτου που μεταφράζει. Στον πρώτο και τρίτο στίχο του γαλλικού σονέτου υπάρχει επανάληψη του ρήματος «meurt» που σημαίνει πεθαίνει. Ακριβώς στους ίδιους στίχους του σονέτου του Παλαμά υπάρχει η επανάληψη του ρήματος «πεθαίνει». Εξαιτίας αυτών των επαναλήψεων τονίζεται ο θάνατος του εφτάχρονου παιδιού. Στο σονέτο του Παλαμά ο θάνατος τονίζεται ακόμη περισσότερο καθώς το ρήμα «πεθαίνει» τοποθετείται στην αρχή του τρίτου στίχου μετά από τελεία και όχι κόμμα όπως στο γαλλικό σονέτο. Λόγω της τελείας ο αναγνώστης 'αναγκάζεται' να κάνει μεγάλης διάρκειας παύση και έτσι δίνει μεγαλύτερη προσοχή στη λέξη που ακολουθεί.

4. Επίλογος

Εν κατακλείδι, ο Παλαμάς μεταφράζει πιστότατα το περιεχόμενο του πρωτοτύπου διατηρώντας ταυτόχρονα τις εικόνες, τις παρηχήσεις, τους διασκελισμούς και τις επαναλήψεις που έχει. Όχι μόνο διατηρεί τα σχήματα αυτά, και τους διάφορους ποιητικούς μηχανισμούς και τρόπους, αλλά επιτυγχάνει να προσφέρει περισσότερη ένταση στο μεταφρασμένο ποίημα κάνοντάς το πιο εμφατικό σε συνδυασμό με τα σημεία στίξης που χρησιμοποιεί. Επίσης, δημιουργεί και περισσότερους διασκελισμούς. Έτσι, η μετάφραση του Παλαμά ταιριάζει απόλυτα σ' αυτό που ο Berman (2002: 15-16) αποκαλεί μετάφραση κατά γράμμα: "*Κατά γράμμα* μετάφραση δεν σημαίνει απλώς μετάφραση *λέξη προς λέξη*. Είναι και μετάφραση του ρυθμού, των όποιων παρηχήσεων κ.τ.λ.". Στη συνέχεια ο Berman (ό.π.: 27) διατυπώνει το αξίωμα ότι «η μετάφραση

² Θεωρείται έντονος διασκελισμός επειδή το υποκείμενο 'μάτια' χωρίζεται από το ρήμα 'ακολουθούνε'.

είναι μετάφραση-του-γράμματος» και διασαφηνίζει ότι αυτό το αξίωμα είναι η ύστατη και οριστική ουσία της μετάφρασης. Τέλος, ο Παλαμάς κατορθώνει με τρόπο αριστοτεχνικό να μεταφέρει στα ελληνικά το συγκινησιακό νόημα των πρωτότυπων σονέτων (και τη σκέψη αλλά και το αίσθημα) όπως μπορεί κάποιος έντονα να παρατηρήσει στην τελευταία μετάφραση όπου μεταφέρεται ο μελαγχολικός τόνος και η θρηνητική διάθεση του γαλλικού ποιήματος. Από αυτά τα δύο σονέτα που εξετάστηκαν μπορούν να εντοπιστούν κάποιοι γενικότεροι μηχανισμοί που χρησιμοποιεί ο Παλαμάς στις μεταφράσεις των ποιημάτων του Prudhomme, όπως η χρήση παρηχήσεων και συνηχήσεων, εσωτερικής ομοιοκαταληξίας, καθώς και ευρεία χρήση διασκελισμών και επαναλήψεων.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Βαγενάς Ν. (1989). *Ποίηση και μετάφραση*. Αθήνα: Στιγμή.
- Berman A. (2002). *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δημαράς Κ.Θ. (1989). *Κωστής Παλαμάς. Η πορεία του προς την τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καβάφης Κ.Π. (1992). *Τα ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Le Robert (1992). *Le Petit Robert I: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Μαρμαρινού-Πολίτου Ε. (1976). *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός (Συγκριτική φιλολογική μελέτη)*. Διατριβή επί διδακτορία. Αθήνα.
- Mounin G. (2002). *Οι ωραίες άπιστες*, μτφρ. Διαπανεπιστημιακό Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Myers J. (1989). *The Longman dictionary of poetic terms*. New York: Longman.
- Παλαμάς Κ. (1962-1984). “Ξανατονισμένη Μουσική”. In *Βραδινή φωτιά - Πρόσωπα και μονόλογοι - Ξανατονισμένη μουσική και άλλες μεταφράσεις, Άπαντα*, τόμος 11. Αθήνα: Μπίρης-Γκοβόστης, 199-499.
- Prudhomme S. (1897). *Oeuvres: poesies 1868-1878*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Preminger A., T.V.F. Brogan και F. Warnke (1993). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton & N.J.: Princeton University Press.
- Σταύρου Θ. (1992). *Νεοελληνική μετρική*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη.