



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ-ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΠΜΣ)

«ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ»

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ: ΕΤΟΣ 2021-2022

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ – Ελένη Ψαλτάκη (Α.Μ. Ξ2020320)

«Μια προσέγγιση στη λατινοαμερικανική λογοτεχνία του 20ου αιώνα, μέσα από την κριτική θεώρηση του έργου της Alejandra Pizarnik και συγκριτικός σχολιασμός επιλεγμένων μεταφράσεων της ποίησής της στα Ελληνικά».

“An approach to the Latin American culture of the 20th century, through the critical survey of Alejandra Pizarnik’s work and a comparative study of a selection of her poems in Greek”.

Επιβλέποντες καθηγητές:

Βασίλειος Λέτσιος, Γιώργος Κεντρωτής, Σωτήριος Λίβας

Κέρκυρα, Μάρτιος 2022

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την εκπόνηση αυτής της εργασίας οφείλω αρχικά να ευχαριστήσω τον βασικό επιβλέποντα καθηγητή μου, Βασίλειο Λέτσιο, για την αμέριστη υποστήριξή του, την παροχή κατευθύνσεων, την αμεσότητα ανταπόκρισής του κατά την μεταξύ μας επικοινωνία και κυρίως για την παρωθητική προσέγγισή του όσον αφορά την επιστημονική έρευνα. Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω τους Γιώργο Κεντρωτή και Σωτήριο Λίβα για την εξαιρετικά εποικοδομητική εμπειρία της εκπαιδευτικής σχέσης και τη βοήθεια που μου παρείχαν όποτε χρειάστηκε. Επίσης οφείλω ένα ευχαριστώ στους μεταφραστές Βασίλη Λαλιώτη και Στάθη Ιντζέ, που δέχτηκαν να απαντήσουν σε ερωτήματα μου αναφορικά με την ποιήτρια και τη χώρα καταγωγής της, ενθαρρύνοντας την επιλογή του συγκεκριμένου πεδίου έρευνας.

Μεταφραστικές και τυπολογικές διευκρινήσεις

1. Τα αποσπάσματα που χρησιμοποιήθηκαν από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, καθώς και οι αναφορές από το ημερολόγιο της Alejandra Pizarnik μεταφράστηκαν από τη συγγραφέα της εργασίας.
2. Τα ονόματα των λογοτεχνών και λοιπόν προσώπων, κατ' επιλογήν διατηρήθηκαν στο πρωτότυπο, δεδομένου ότι ήταν πολυάριθμα και η δίγλωσση παράθεση θα κούραζε τον αναγνώστη.
3. Προς αποφυγή επαναλήψεων σε κάποια σημεία της εργασίας, χρησιμοποιήθηκε η συντομογραφία του ονόματος της ποιήτριας, AP.
4. Κατά τη μετάφραση, όταν το φύλο δεν ήταν εμφανές ή συγκεκριμένο, χρησιμοποιήθηκε το αρσενικό γένος, προς διευκόλυνση της ανάγνωσης της εργασίας.
5. Ο αριθμός των σελίδων που αναφέρονται στα e books και τα βιβλία pdf, είναι αυτός που φαίνεται στο pdf, για την διευκόλυνση εύρεσης των αποσπασμάτων.



Una sola vez fui feliz: cuando corrí a caballo desnuda, por la playa. Fue entonces cuando palabras como tierra, sangre, sexo, adquirieron realidad, se hicieron tan reales, que desapareció la voz; y el sentir y el hablar no se diferenciaron.

Μόνο μια φορά υπήρξα ευτυχισμένη: όταν έτρεξα γυμνή πάνω στο άλογο, στην παραλία. Ήταν τότε που λέξεις, όπως γη, αίμα, έρωτας, απέκτησαν πραγματική υπόσταση· έγιναν τόσο αληθινές που εξαφανίστηκε η φωνή, και καταργήθηκε η απόσταση ανάμεσα στο ομιλείν και στο αισθάνεσθαι.

Alejandra Pizarnik

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Εισαγωγή.....	6
1. Η λατινοαμερικανική λογοτεχνία τον 20ο αιώνα	
1.1 Ορισμός της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας.....	7
1.2 Βασικοί εκπρόσωποι του μεταμοντερνισμού και της αβάντ γκαρντ της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας.....	8
1.3 Το λογοτεχνικό περιοδικό <i>SUR</i> και ο ρόλος του στο χώρο των γραμμάτων.....	11
2. Η βιογραφία και το λογοτεχνικό έργο της Alejandra Pizarnik	
2.1 Παιδικά χρόνια και σπουδές.....	13
2.2 Οι πρώτες εκδόσεις και δημοσιεύσεις	14
2.3 Η Alejandra Pizarnik στο Παρίσι.....	16
2.4 Επιστροφή στο Μπουένος Άιρες: τα ώριμα έργα της ποιήτριας.....	17
3. Κριτική στο έργο της Alejandra Pizarnik	
3.1 Ο σουρεαλισμός στην ποίηση της Alejandra Pizarnik.....	20
3.1.1 Η χρήση της εικόνας	21
3.1.2 Η αυτόματη γραφή.....	22
3.2 Το φάσμα των επιρροών στη γραφή της Pizarnik.....	24
3.3 Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι εμβληματικές λέξεις στη ποίηση της Pizarnik.....	27
4. Η παρουσία της Pizarnik στα Ελληνικά Γράμματα.....	30
5. Μεταφρασσιμότητα και μετάφραση της ποίησης: ένα θεωρητικό πλαίσιο	
5.1 Μεταφρασσιμότητα της ποίησης.....	32
5.2 Ιδιαιτερότητες του ποιητικού λόγου.....	33
5.3 Θεωρητικές προσεγγίσεις στη μετάφραση της ποίησης.....	35
6. Σώμα κειμένων: η μεταφορά της ποίησης της Pizarnik στην ελληνική γλώσσα.....	40
6.1 Η σχέση της γλώσσας και του πολιτισμού αφετηρίας και υποδοχής.....	40
6.2 Συγκριτική ανάλυση επιλεγμένων μεταφρασμάτων.....	42
7. Συμπεράσματα από τον συγκριτικό σχολιασμό των μεταφρασμάτων.....	55
8. Επίλογος.....	58
Βιβλιογραφία – Πηγές	
Ελληνική βιβλιογραφία.....	59
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	61
Διαδικτυακές Πηγές.....	63

Περίληψη – Abstract

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως κεντρικό άξονα το έργο της Αργεντινής ποιήτριας Alejandra Pizarnik (Αλεχάντρα Πισαρνίκ). Χωρίζεται σε πέντε μέρη. Στο πρώτο μέρος σκιαγραφείται το πλαίσιο της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας του 20ου αιώνα, όπου εντάσσεται η ποιήτρια και από το οποίο άντλησε επιρροές. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η βιογραφία και το έργο της. Έπειτα γίνεται μια κριτική θεώρηση στην ποίηση της, με αναφορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, και κέντρο βάρους την ίδια τη λέξη. Στη συνέχεια παραθέτουμε στοιχεία για την εμφάνισή της στα ελληνικά γράμματα, που αφορά τις μεταφράσεις και τα αφιερώματα που την έκαναν γνωστή στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Τέλος, αφού αναφερθούν διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις αναφορικά με τη μετάφραση της ποίησης, παρουσιάζονται συγκριτικά τα μεταφράσματα των ποιημάτων της Pizarnik σε αντιπαραβολή με το πρωτότυπο και με γνώμονα το βαθμό απόδοσης των διαφόρων πτυχών του έργου της στο ελληνικό μετάφρασμα.

Λέξεις κλειδιά: Alejandra Pizarnik, λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία, λυρική ποίηση, σουρεαλισμός, γλώσσα, μετάφραση.

The present study is primarily engaged with the work of the Argentinian poet Alejandra Pizarnik. It is divided into five main parts. The first comprises the basic framework of the Latin American Literature of the 20th century, where our poet belongs and her influences derive from. In the second part her biography and literary work are thoroughly presented. Afterwards, her poetry and its special features are critically examined, mainly emphasizing the role of the emblematic words in her poems. In the fourth part, her presence in the Greek letters is described, including the translations and the special issues that introduce her to Greek readers. An analytical framework of the theory regarding poetry translation and the approaches suggested towards it are then mentioned. The last part refers to a comparative analysis of the translation of Pizarnik's specific poems in relation to the original texts, taking into account the degree of rendering its special qualities and the outcoming result in the target language.

Key words: Alejandra Pizarnik, Latin American literature, lyrical poetry, surrealism, language, translation.

Εισαγωγή

Η λατινοαμερικανική λογοτεχνία, παρά, ή ίσως και εξαιτίας της εξωτικότητάς της ασκεί μια ιδιαίτερη μαγεία στον Έλληνα αναγνώστη. Το περιεχόμενό της αναφέρεται σε μια κουλτούρα ξένη για τη χώρα μας, κι όμως υπάρχει μια υπαρξιακή αναζήτηση, προσωπικής και εθνικής ταυτότητας, που δημιουργεί τις προϋποθέσεις μια μυστήριας γειννίαςσης. Πολλά αναγνώσματα από τον συγκεκριμένο χώρο είναι ήδη γνωστά και είναι χαίρουν ευρείας αποδοχής στη χώρα μας. Η ποίηση της Alejandra Pizarnik όμως δεν ανήκει σ' αυτήν την κατηγορία. Η πρώτη ανάγνωσή της στα ισπανικά αποτέλεσε ένα ευχάριστο ξάφνιασμα, που παρακίνησε την περαιτέρω αναζήτηση της βιογραφίας της και του λογοτεχνικού της έργου. Ο συμπυκνωμένος λόγος κι η λυρική γραφή της, τόσο οικεία και ταυτόχρονα πρακτικά σχεδόν άγνωστα στη χώρα μας, γέννησαν το ενδιαφέρον μιας μελέτης γύρω από τη δουλειά της, σε συνδυασμό με τη χώρα καταγωγής της, που συνεχώς μας εκπλήσσει με καινούργιες αποκαλύψεις στοχαστικού και λογοτεχνικού εύρους. Η πολυγραφώτατη ποιήτρια, μεταφράστρια και κριτικός λογοτεχνίας κι ο φιλικός της κύκλος αποτέλεσαν κομμάτι μιας ολόκληρης εποχής, με πρωταγωνιστές σπουδαίους λογοτέχνες του παγκόσμιου στερεώματος, που μοιράστηκαν προβληματισμούς, αλλά και προώθησαν καινοτομίες στο χώρο των γραμμάτων. Διαφάνηκε η οικουμενικότητα της αγωνίας των καλλιτεχνών να κατανοήσουν και να εξηγήσουν την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τις μεταφυσικές προεκτάσεις της. Αυτόματα γεννήθηκε η απορία για τον τρόπο προσέγγισης της ποίησής της από τους Έλληνες μεταφραστές, τον βαθμό διατήρησης της αίσθησης του πρωτότυπου στο ελληνικό μετάφρασμα, καθώς και την αυθύπαρκτη ποιητικότητα του παραγόμενου λόγου.

1. Η Λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία τον 20ο αιώνα

1.1 Λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία: ορισμός

Η Alejandra Pizarnik (Αλεχάντρα Πισαρνίκ) έχει χαρακτηριστεί ως η “Σύλβια Πλαθ της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας”. Εφόσον θα αναφερθούμε επανειλημμένως στη λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία, ίσως κρίνεται σκόπιμο να ορίσουμε το περιεχόμενο του όρου, όπως αυτό διαμορφώθηκε στα χρονικο-ιστορικά του πλαίσια του 20ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Octavio Paz, σε μια διάλεξή του στο Γέηλ το 1976, «η θεμελιακή πραγματικότητα μιας λογοτεχνίας είναι η γλώσσα». «Η πραγματικότητα “λογοτεχνία”», αναφέρει, «δεν συμπίπτει ποτέ ολότελα με την πραγματικότητα “έθνος”, “κράτος”, “λαός”, “φυλή” (Paz, 1982:22)· παραθέτει μάλιστα ως παράδειγμα την σανσκριτική λογοτεχνία, δεδομένου ότι χρησιμοποίησε μια γλώσσα νεκρή.

«Αν λοιπόν η λογοτεχνία καθορίζεται από το ίδιο το υλικό που της δίνει μορφή (δηλαδή γράμματα και ήχοι που δίνουν τις λέξεις)», συνεχίζει ο Paz, «τότε η ισπανοαμερικάνικη γλώσσα και λογοτεχνία είναι ένα παρακλάδι του ισπανικού κόσμου». Αυτή η εικόνα, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, επικράτησε ως το τέλος του 19ου αιώνα και κανείς δεν θορυβούνταν όταν τη χρησιμοποιούσαν οι Ισπανοί κριτικοί. Από τη ρομαντική εποχή και έπειτα αρχίζει μια τάση για λογοτεχνική αποδέσμευση της Λατινικής Αμερικής από την Ισπανία. Μπορεί να εμφανίστηκε δειλά στα έργα κάποιων ρομαντικών, όπως στο “Martin Fierro” του Jose Hernandez, η τομή όμως ολοκληρώθηκε με τους μοντερνιστές που «απαρνήθηκαν τα ισπανικά πρότυπα για να προβάλουν την οικουμενικότητα της ποίησης», τάση που μας παραπέμπει στον Ezra Pound και τον T.S. Eliot (Paz, 1982:22).

Ο Octavio Paz υποστηρίζει πως «η ιστορία της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας δεν είναι το άθροισμα της τμηματικής λογοτεχνίας κάθε χώρας, αλλά οι σχέσεις ανάμεσα σε ορισμένες τεχνοτροπίες, τάσεις και προσωπικότητες που υλοποιήθηκαν σε μερικά έργα». «Εμείς οι Λατινοαμερικάνοι», δηλώνει ο Paz, «μιλάμε μια γλώσσα που δεν μπορεί να γίνει κτήμα μας, παρά μόνο με βίαιο τρόπο» (1982:24). Ως αποτέλεσμα αυτού κάθε λατινοαμερικάνικο έργο είναι «μια πράξη πεισματικής κατάκτησης», όπου ο λογοτέχνης θυσιάζει τις ισπανικές λέξεις προς τιμήν της αμερικανικής αυθεντικότητας. «Μέσα στα ισπανοαμερικάνικα βιβλία κυλά το αίμα των λέξεων» (1982:25).

Ουσιαστικά μετά τον 18ο αιώνα οι κρεολοί αναζήτησαν, μακριά απ την παράδοσή τους, μια πολιτική φιλοσοφία να θεμελιώσει τις τάσεις ανεξαρτησίας τους. «Το χάσμα ανάμεσα στα πατριωτικά αισθήματα των μιγάδων και τις πολιτικές ιδέες που δέχτηκαν, επαναλαμβάνεται στη λογοτεχνία, ως λογοτεχνική ανεξαρτησία, μία έννοια που προκάλεσε μια επίμονη προκατάληψη: τη βαθιά πίστη πως υπάρχουν εθνικές λογοτεχνίες». Ως και σήμερα παρατηρείται κατά κόρον περιγραφή των λογοτεχνιών της Λατινικής Αμερικής με βάση τα εθνικά σύνορα. Γεγονός είναι πάντως πως οι συγγραφείς των συγκεκριμένων λογοτεχνιών παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα, απόρροια του πολιτισμού τους, των ιστορικών γεγονότων και της γλώσσας που κλήθηκε να εκφράσει αυτό το συνονθύλευμα διαφορετικότητων. «Είναι όμως δύσκολο» καταλήγει «να εντοπίσουμε μια λογοτεχνία κουβανέζικη ή αργεντινή με τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που να αποτελεί καθεαυτή ένα χώρο σαφή για μια ιστορική ή λογοτεχνική κατανόηση» (Paz, 1982:24).

Οι λέξεις που χρησιμοποιούν οι Αμερικάνοι λογοτέχνες, αναφέρει στο ίδιο ο Paz,– «αν εξαιρέσουμε τις περιφερειακές καταβολές μας και τις ιδιαιτερότητες του ύφους μας» – είναι ίδιες μ’ αυτές που χρησιμοποιούν οι Ισπανοί· «αυτό που διαφέρει είναι το αποτέλεσμα: η λογοτεχνία». Τέλος επισημαίνει πως «τα λογοτεχνικά έργα των Λατινοαμερικάνων, που είναι γραμμένα σ’ αυτήν τη κοινή ισπανική γλώσσα, δεν θα μπορούσαν να έχουν γραφτεί από κανένα άλλο λαό» (1982:27).

1.2 Βασικοί εκπρόσωποι του μοντερνισμού και της αβάντ γκαρντ της λατινοαμερικής λογοτεχνίας

Προτού αναφερθούμε στην Alejandra Pizarnik, θεωρούμε χρήσιμο να εξετάσουμε το λογοτεχνικό πλαίσιο που δημιούργησαν οι προγενέστεροι και σύγχρονοί της και να αποπειραθούμε μια σύντομη χαρτογράφηση των λογοτεχνικών ρευμάτων της εποχής. Θα κάνουμε μια σύντομη αναφορά των λογοτεχνών που υιοθέτησαν αυτές τις τάσεις, με κριτήριο πέραν του σημαντικού τους έργου, την ίδια τη μελέτη τους από την Pizarnik. Άλλωστε πολλοί απ’ αυτούς άνηκαν στον φιλικό κύκλο της ποιήτριας. Ο 20ος αιώνας στη Λατινική Αμερική απαρτίζεται από σπουδαίες προσωπικότητες, που κατάφεραν να δώσουν στη λογοτεχνία της παγκόσμια απήχηση και διεθνή αναγνώριση. Ουσιαστικά, λογοτεχνικά διανύουμε την περίοδο του μεταμοντερνισμού και της αβάντ γκαρντ.

Σύμφωνα με την κριτική μελέτη “*Latin American Poets*”, σημαντική φιγούρα στον κόσμο των γραμμάτων υπήρξε ο Χιλιανός Vicente Huidobro (1893-1948), «αρχικά οπαδός του δημιουργισμού (creacionismo), που ήθελε να δημιουργήσει ένα ποίημα, όπως ο θεός ένα δέντρο» (Reisman, 2012:4). Το 1931 κυκλοφόρησε το “*Altazor*”, σηματοδοτώντας μια βαθιά ρήξη με το παρελθόν, με πρωτοφανείς για την Λατινική Αμερική στιλιστικές μεθόδους. Επιδίωξη του ήταν οι λέξεις να έχουν «αυτόνομη και συμβολική σημασία», να ξαναανακαλύπτονται, δημιουργώντας ένα κόσμο ξεχωριστό. Αποτέλεσε σημαντική επιρροή για νεότερους ποιητές, κυρίως με τη Σχολή Σκέψης που δημιούργησε, που είχε ως επίκεντρο τη θεωρία του Ουλτρισμού (Ultraísmo), η οποία αποπειράθηκε να κατασκευάσει εναλλακτικές γλωσσικές επιλογές, συνθέτοντας τάσεις της Λατινικής Αμερικής και της Ευρώπης, στο ίδιο.

Ο αργεντινής καταγωγής Luis Borges (1899-1986), – στον οποίο η ΑΡ αναφέρεται 35 φορές στο ημερολόγιο της, με χαρακτηριστικότερη την άποψη: “αν μιλήσουμε για ενήλικη λογοτεχνία, θα μιλήσουμε για Μπόρχες” (2003:274) – επηρεάστηκε από τον Ουλτρισμό σε μεγάλο βαθμό. Πίστευε ότι η μεταφυσική και ο λυρισμός μαζί είναι τα κύρια μέσα της ποιητικής διαδικασίας. Ο Περουβιανός ποιητής César Vallejo (1892-1958) – με 27 αναφορές του ονόματος του στο ημερολόγιο της ποιήτριας – ανέπτυξε μια ιδιαίτερη ποίηση. Στο έργο του “*Poemas humanos*” (1939) αναδεικνύει «το αδύνατο της αμοιβαίας επικοινωνίας και το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης». Η Gabriela Mistral (1889-1957) ήταν η πρώτη γυναίκα από τη Λατινική Αμερική, που της απονεμήθηκε το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας, με μια ποίηση που «αντηχεί παραδοσιακά τραγούδια και ήχους της Χιλής, σε μια λυρική μίξη ανάμεσα σε ντόπιες διαλέκτους και καστελιάνικα» (Reisman, 2012:4).

Ο Pablo Neruda (1904-1973) που πήρε το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1971, υπήρξε αρχικά επηρεασμένος από τον μοντερνισμό, πειραματίστηκε όμως με διάφορα στυλ. Επιδίωκε να δημιουργήσει μια ποίηση “*ímpura*” (ακάθαρτη), που «να εμπερικλείει όλη την ανθρώπινη εμπειρία» (Reisman, 2012:4). Η ΑΡ μελετάει το έργο του συχνά και γράφει γι’ αυτόν στο ημερολόγιο της: «Ο Νερούδα είναι ένας αληθινός ποιητής κι ένας αυθεντικός προφήτης», και σε άλλο σημείο: «είναι ριζωμένος στη ζωή και στη φύση» (2003:565). Φίλος του Neruda, ο εμβληματικός Αργεντίνος ποιητής Oliverio Girondo, επηρεάστηκε από τον υπερρεαλισμό τη δεκαετία του 50 – όταν έφτασε δηλαδή ολοκληρωτικά η επίδρασή του στην Αργεντινή – και παράλληλα ασχολήθηκε με τη ζωγραφική. Ο Octavio Paz (1914-

1999), φίλος της ποιήτριας, προλόγισε την ποιητική της συλλογή “Arbol de Diana”· σύμφωνα με όσα γράφει στο ημερολόγιο της (2003:386): «είναι πιο πολύ απ’ όλους ο ποιητής της ποίησης», συμπληρώνοντας τον θαυμασμό της για τη συχνότητα με την οποία αναφέρονται στα κείμενα του οι λέξεις “sangre” και “frente” («αίμα» και «μέτωπο»). Στη συνέχεια, ο Reisman αναφέρεται στον Χιλιανό ποιητή Nicanor Parra (1914-2018), που επίσης βραβεύτηκε με το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας· ο ίδιος χαρακτηρίζει τα ποιήματα του «ως αντιποιήματα, «γεμάτα υπερρεαλισμό, σαρκασμό, αυτοκριτική και χιούμορ, που συνομιλούν με τις μάζες και απορρίπτουν την υποκρισία. Το έργο του “Poemas y antipoemas” αποτελεί την επιτομή της καινοτομίας του, με τον αντιρητορικό και αντιμεταφορικό ελεύθερο στίχο» (Reisman, 2012:5).

Η Rosario Ferré (1938-2016) γράφει ξεκάθαρα φεμινιστική ποίηση με χρήση των στοιχείων της ειρωνείας και του συμβολισμού. Επίσης σε διαφορετικό βαθμό η κάθε μια «η Alejandra Pizarnik κι η Glaribel Alegria συνείσφεραν στους αγώνες των γυναικών» (Reisman, 2012:6). Η αβάντ γκαρντ ποίηση των αργεντινών Mario Benedetti (1920-2009) και Juan Gelman (1930-2014) «καταπιάνεται με το θέμα της εξορίας, προσωπικής και παγκόσμιας», διότι βίωσαν με τραγικό τρόπο τη δικτατορία του Pinochet στη χώρα τους, στο ίδιο. Το θέμα της εξορίας απασχόλησε και τον Julio Cortazar, αυτοεξόριστος στο Παρίσι, στενός φίλος της Pizarnik και βασικός εκπρόσωπος της λεγόμενης «λατινοαμερικάνικης έκρηξης», μαζί με τον Gabriel García Márquez, τον Carlos Fuentes και τον Mario Vargas Llosa.

Με αφετηρία το έργο “Pedro Paramo” του Juan Rulfo και σε συνδυασμό με τις πολιτικές εξελίξεις στην Λατινική Αμερική (την Κουβανική επανάσταση, τα αυταρχικά καθεστώτα και τα πραξικοπήματα τις δεκαετίες ‘60 και ‘70) το τοπίο της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας άλλαξε ριζικά. Ένα κοινό χαρακτηριστικό αυτής του αλλαγής ήταν η επινόηση του μαγικού ρεαλισμού. Κύριοι εκπρόσωποί του ήταν οι συγγραφείς της λατινοαμερικάνικης έκρηξης (*Boom latinoamericano*), οι οποίοι υιοθέτησαν το ύφος και τις τεχνικές του σύγχρονου ευρωπαϊκού και αμερικανικού μυθιστορήματος (wikipedia).

Ανεξάρτητα του ακριβούς ορισμού της λατινοαμερικάνικης έκρηξης και τους συγγραφείς που την απαρτίζουν, κοινός παρανομαστής τους ήταν η αγωνιώδης αναζήτηση μιας ταυτότητας πέρα από τα ερμηνευτικά σχήματα του παρελθόντος (Rama, 2005:167). Οι αναφορές τους ήταν τα έργα των Proust, Joyce, Kafka, Dos Passos, Faulkner, Hemingway και Sartre, τους οποίους η Pizarnik ξεχώρισε και μελετούσε συνεχώς.

1.3 Το λογοτεχνικό περιοδικό *SUR* και ο ρόλος του στο χώρο των γραμμάτων της εποχής

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη και την ανάδειξη της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας, καθώς και στην προβολή αρκετών από τους προαναφερθέντες συγγραφείς έπαιξε το διμηνιαίο αργεντίνικο λογοτεχνικό περιοδικό *SUR*, της Victoria Ocampo. Κυκλοφόρησε το 1931, ενώ το 1933 η Ocampo προχώρησε στην ίδρυση και εκδοτικού οίκου με το ίδιο όνομα – από τον οποίο κυκλοφόρησε το 1962, η ποιητική συλλογή “Arbol de Diana” της Alejandra Pizarnik. Μέχρι το 1970 η κυκλοφορία του περιοδικού ήταν σταθερή και σημαντικού κύρους, ενώ σποραδικά συνεχίστηκε ως το 1992. Στο πρώτο τεύχος των 199 σελίδων, η εκδότρια εξηγεί για το περιοδικό ότι «ανήκει σε όλους όσους συναναστρέφομαι τώρα ή θα συναναστραφώ στο μέλλον. Ανήκει σε όλους όσους έχουν έρθει στην Αμερική, σ’ αυτούς που είναι από την Αμερική και σ’ αυτούς που σκέφτονται την Αμερική. Σ’ αυτούς που θέλουν να μας καταλάβουν και μας βοηθούν να καταλάβουμε κι εμάς τους ίδιους» (Ocampo, 1931:31).

Στόχος της Ocampo ήταν να αποτελέσει το *SUR* «μια πολιτισμική γέφυρα ανάμεσα στις ηπείρους, αλλά και μια καθοριστική έκφραση της εθνικής λογοτεχνικής κουλτούρας» (Horan&Meyer, 2009:8). Μέσα από τον πολιτισμικό προσανατολισμό του περιοδικού σε διεθνή κλίμακα ενυπήρχε η έγνοια για την αμερικανική ταυτότητα, “la americanidad”, όπως έλεγε η ίδια. «Η διεθνοποίηση και ο οικουμενισμός είναι πλήρως συμβατά με την Αργεντινή», υποστήριζε η Ocampo, στο “This america is ours” (2009:10). Επί της προεδρίας Περόν, η Ocampo αποκήρυξε το καθεστώς και τις τακτικές του, μένοντας πιστή στα δημοκρατικά ιδεώδη της ελευθερίας του λόγου .

Το *SUR* φιλοξένησε στις σελίδες του όλη την πρωτοπορία της εποχής, δημοσίευε διηγήματα και δοκίμια σπουδαίων λογοτεχνών παγκόσμιας αναγνώρισης, αλλά και νέων δημιουργών, καθώς και τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του Ευρωπαϊκού χώρου. Δημοσίευε επίσης ποίηση, χωρίς να αποτελεί κεντρικό άξονα του, ενώ υπήρχαν σταθερά αφιερώματα στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Παράλληλα, προώθησε τα έργα των Αργεντινών συγγραφέων εκτός συνόρων, κάνοντας τα έτσι γνωστά στην Ευρώπη. «Συνεργάτες του περιοδικού *SUR* υπήρξαν αρχικά οι φίλοι της εκδότριας: Jorge Luis Borges (γράφοντας σταθερά για χρόνια στο περιοδικό), Adolfo Bioy Casares, Bernardo Canal-Feijóo, Waldo

Frank, Gabriela Mistral, Federico Garcia Lorca, Silvina Ocampo (αδερφή της εκδότριας, συγγραφέας και φίλη της ποιήτριας) και αργότερα οι Julio Cortázar, Octavio Paz, Ernesto Sabado, Antonio Porchia, Juan José Hernández και πολλοί άλλοι». (King, 1986:46).

Το 1961 που το *SUR* συμπλήρωσε 30 χρόνια κυκλοφορίας ο Γάλλος διανοούμενος Roger Caillois απο το Παρίσι δημοσίευσε στο περιοδικό τον εξής χαιρετισμό (Caillois, 1961:7-8):

Για 30 χρόνια οι φίλοι των γραμμάτων μπόρεσαν να αντλήσουν απ' το *SUR* ο,τι καλύτερο παρουσιάστηκε στον κόσμο. Για 30 χρόνια η ιστορία των γραμμάτων της Αργεντινής και στο απόγειό του, η ιστορία των ισπανόφωνων γραμμάτων αποτυπώνονται στο περιοδικό, όπως πουθενά αλλού. [...] στην πραγματικότητα το *SUR* κάνει κάτι πιο σπουδαίο από το να παρουσιάζει αυτήν την ιστορία. Αποτελεί μέρος της και σε μεγάλο βαθμό ταυτίζεται με αυτήν .

Η Pizarnik ξεκίνησε τη συνεργασία της με το περιοδικό το 1962, όσο η ποιήτρια διάμενε στο Παρίσι, τεύχος 275, με 8 ποιήματα με τον τίτλο “La zona prohibida”, που αργότερα αποτέλεσαν μέρος της ποιητικής της συλλογής “El Arbol de Diana”. Η συνεργασία της με το περιοδικό συνεχίζεται μέχρι το 1971, ως ποιήτρια, δοκιμιογράφος, κριτικός λογοτεχνίας. και ως μεταφράστρια. Ένα απ' τα δοκίμια της που ξεχώρισε, είναι εκείνο για τον Antonin Artaud, με τον τίτλο “El verbo encarnado”, το φθινόπωρο του 1965, τεύχος 294, το οποίο δημοσιεύτηκε σε δίγλωσση μορφή, σε μετάφραση της ίδιας. «Οι παρατηρήσεις για το έργο του σουρεαλιστή συγγραφέα αποκαλύπτουν τα στάδια της δικής της λογοτεχνικής βιογραφίας» (Salinas, 2016). Μετά το θάνατό της, το 1973, επανεμφανίζεται το όνομά της με ποιήματα και μεταφράσεις της, με το τίτλο “*Primera Antología poética*”.

2. Η βιογραφία και το λογοτεχνικό έργο της Alejandra Pizarnik

2.1 Παιδικά χρόνια και σπουδές

Soy Argentina. Argentinum:plata. (1963).

Por mi sangre judía soy una exilada.

No tengo una patria. Mi lugar es Paris.(1964)

No soy Argentina. Soy judía (1966)

Alejandra Pizarnik

Η Flora Alejandra Pizarnik γεννιέται στις 23 Απρίλη του 1936 στην Avellaneda, μια επαρχία του Μπουένος Άιρες από Ρωσο-Εβραίους γονείς. Τα παιδικά της χρόνια έχουν δυο όψεις: από τη μια η αρμονία και η οικονομική ευημερία της οικογένειας, η ελευθερία από τους γονείς κι η χαρά. Απ' την άλλη, η θλίψη, η μεταφυσική αναζήτηση της ταυτότητας, ένας ελαφρύς τραυλισμός που την χαρακτηρίζει, τα παραπάνω κιλά, που στα νεανικά της χρόνια θα έπαιρναν τη μορφή εμμονής, και τέλος η σκιά της τέλει αδερφής. Στο σπίτι μιλάνε εβραϊκά, με αποτέλεσμα ένα διχασμό ανάμεσα στις δυο γλώσσες κι ένα αίσθημα ανεπάρκειας αναφορικά με την ισπανική γλώσσα, που την ακολουθεί σε όλη την πορεία της ζωής και του έργου της, όπως αναφέρουν οι Piña&Venti (2021:64).

Στην εφηβεία, υιοθετεί το όνομα Alejandra, ως μια πρώτη απόπειρα αποδέσμευσης από την παιδικότητα και την οικογένειά της· πρόκειται για ένα «όνομα που το εγκλωβίζουν τρεις ισπανικές λέξεις αξιοσημείωτης ερμηνείας: lejana (μακρινή), ejena (απόκοσμη) και enajenada (τρελή)» όπως σημειώνει η Κλιγκάτση στο περιοδικό *Οδός Πανός* (2015:68) και συνάδει με τη φράση “Yo es otro” του Arthur Rimbaud (Pina&Venti, 2021:52), που θα τη στοιχειώσει όλα τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής της. Επίσης την ίδια περίοδο απομακρύνεται αρκετά από την ιδανική εικόνα του θηλυκού της εποχής, γίνεται η «παράξενη του σχολείου, η εκκεντρικά ντυμένη», απαλλαγμένη από τις ευγένειες και τους καθωσπρεπισμούς, που απαιτούσε η τότε κοινωνία του Μπουένος Άιρες, ενώ παράλληλα αρχίζει να παίρνει αμφεταμίνες για απώλεια βάρους (2021:36-38). Στο Λύκειο διαβάζει Jean-Paul Satre και William Faulkner και γράφει τα πρώτα της ποιήματα (2021:44).

Αργότερα στο πανεπιστήμιο του Μπουένος Άιρες σπουδάζει Φιλοσοφία και Λογοτεχνία. Συνεχίζει με σπουδές στη Δημοσιογραφία, που όμως δεν ολοκληρώνει ποτέ, ενώ παράλληλα ξεκινάει μαθήματα ζωγραφικής με τον υπερρεαλιστή ζωγράφο Battle Planas. Εκείνα τα χρόνια γνωρίζεται με τον καθηγητή της Σύγχρονης Λογοτεχνίας, Juan Jacobo Bajarlía, ο οποίος την ώθει να μελετήσει Proust, James Joyce, André Breton και άλλους Γάλλους υπερρεαλιστές, καθώς και όλη την πρωτοπορία της λογοτεχνικής αβάντ γκαρντ της Ευρώπης (2021:58). Ο Bajarlía διαβάζει τα πρώτα της ποιήματα, που συμπεριλήφθηκαν αργότερα στην ποιητική συλλογή με τον τίτλο “La tierra más ajena” (1955) και αναλαμβάνει τη διόρθωση τους. Επιπλέον την φέρνει σε επαφή με τους λογοτεχνικούς κύκλους της Αργεντινής εκείνης της εποχής, όπως τους Juan Batlle Planas, Oliverio Gironde y Aldo Pellegrini. Η σχέση με τον καθηγητή σύντομα παίρνει πιο προσωπικές διαστάσεις και η Pizarnik μετακομίζει σπίτι του (2021:58).

Το πανεπιστήμιο αδυνατεί να προσφέρει στην AP τα «περιθωριακά» αναγνώσματα που την ενδιαφέρουν, οπότε προσανατολίζεται στους σύγχρονους λογοτεχνικούς κύκλους ίδιας έκφρασης, ενώ διατηρεί αλληλογραφία με τους ψυχαναλυτές της, με λογοτέχνες της Αργεντινής και της Ευρώπης, και λοιπές προσωπικότητες των τεχνών και των γραμμάτων. Το 1955 η AP με τη βοήθεια του Bajarlía μεταφράζει Paul Eluard και André Breton, ενώ σχεδόν ταυτόχρονα, η νεαρή ποιήτρια ανακαλύπτει τις δημιουργίες του Antonio Porchia, ενός ποιητή «θεμελιώδους σημασίας για τη δημιουργία του ύφους και της διαδικασίας της ποίησης της Pizarnik» (Centro Virtual Cervantes).

2.2 Οι πρώτες εκδόσεις και δημοσιεύσεις

*Me parece absurda la vida de casi
todas las mujeres de mi edad: amar o
esperar el amor, tener hijos etc.
Siempre he sentido que yo estaba
designada para una vida excepcional*

Alejandra Pizarnik

Το 1956 έρχεται σε επαφή με όλα τα λογοτεχνικά ρεύματα στην Αργεντινή και εκδίδει την ποιητική συλλογή “La última inocencia”, αφιερωμένη στον πρώτο και αγαπημένο της ψυχαναλυτή, León Ostrov. Αν και το βιβλίο αποτελείται από μόλις 16 ποιήματα, είναι

εμφανής η ποιοτική διαφορά σε σύγκριση με την πρώτη της δουλειά, καθώς φανερώνει μια ποιήτρια που ξέρει να διαφεντεύει τη γλώσσα, ενώ παράλληλα ξεχωρίζουν οι κύριες θεματικές, που θα κυριαρχήσουν στο μετέπειτα ποιητικό της έργο: «ο στοχασμός για την ποίηση, η έλξη για τον θάνατο, η νύχτα ως έμβλημα της ποίησης της, το βίωμα της αναπαραγωγής του εγώ, ο εξορισμός από την πραγματικότητα, ο φόβος» (2021:106). Τότε, συνεχίζουν στο ίδιο οι Piña&Venti, αρχίζει να διαφαίνεται αυτό που αργότερα θα αποτελέσει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ποιητικού της λόγου: «η ικανότητα να επιτυγχάνει τη μέγιστη δυνατή συμπύκνωση της ποιητικής γλώσσας, χαρακτηριστικό που στα επόμενα χρόνια θα φτάσει σε τέτοιο βαθμό και πλούτο συνυποδήλωσης και υπαινιγμού, ώστε να θεωρείται μοναδικός».

Το 1958 η Pizarnik ή «κόρη του ανέμου», όπως αυτοαποκαλούνταν, εκδίδει την ποιητική συλλογή “*Las aventuras perdidas*” – όπου επίσης διαφαίνονται οι επιρροές που δέχτηκε από τον κύκλο των σύγχρονών της λογοτεχνών και η στενή σχέση με το λογοτεχνικό αβάντ γκαρντ περιοδικό και ομώνυμο εκδοτικό οίκο *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) – ένα αμιγώς ποιητικό περιοδικό, που περιείχε παρουσιάσεις ποιημάτων, καθώς και θεωρητικά και κριτικά κείμενα για την ποίηση, με εκδότη τον Raúl Gustavo Aguirre (Giordano, 1992:385). Άλλωστε τα περισσότερα ποιήματα αφιερώνονται σε φίλους απ’ αυτόν τον κύκλο. Στο βιβλίο αυτό προέχει «η ανάγκη να επιστέψει στο μέσα της, να αναζητήσει την «άλλη» της παιδικής ηλικίας, που επιβιώνει ως σκοτεινός άγγελος και την χωρίζει από τον εξωτερικό της εαυτό», στο ίδιο.

Την ίδια περίοδο γνωρίζει σε ένα μπαρ στην Αργεντινή την ποιήτρια Olga Orozco. Ήταν το ξεκίνημα μιας μακρόχρονης φιλίας, μιας συχνής αλληλογραφίας και ενός δυνατού έρωτα. Τις ενώνει η κοινή μαθητεία στους καταραμένους ποιητές, οι κοινές απόψεις για υπερρεαλιστές ζωγράφους και οι μεταφυσικές ανησυχίες που τις ταλανίζουν, όπως ο θάνατος. Μόνο που στην Orozco «δίνεται σε αυτές μια θρησκευτική διάσταση, που δεν απαντάται στην Pizarnik, στην οποία όλα αυτά αποκρυσταλλώνονται σε ένα μίγμα απόρριψης και γοητείας μπροστά στο μυστήριο του θανάτου» (Piña&Venti, 2021:99). Μετά το θάνατο της, η Orozco της αφιερώνει ένα από τα πιο όμορφα ποιήματά της με τίτλο «Χορός για μια νεκρή πριγκίπισσα». Ο μεταφραστής της ποιήτριας Στάθης Ιντζές αναφερόμενος στα κοινά τους σημεία, παρατηρεί πως «Η μαγεία και η ενόραση συνθέτουν έναν κεντρικό άξονα στα ποιήματά τους. Το φανταστικό και το ονειρικό πρωταγωνιστούν στους στίχους τους» (Πισαρνίκ, 2020:106).

2.3 Η Alejandra Pizarnik στη Γαλλία

*Mi vida aqui es absolutamente
kafkiana.*

AP

Τον Μάρτιο του 1960 πηγαίνει στη Γαλλία, τη χώρα καταγωγής των αγαπημένων της συμβολιστών, των «καταραμένων» ποιητών Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé και Charles Baudelaire και διαμένει στο Παρίσι. Εκεί επιθυμεί να ζήσει την «πραγματική» ζωή, να γνωρίσει καλλιτέχνες και συγγραφείς, να περιπλανηθεί στους δρόμους της πόλης, να αναζητήσει την ευτυχία και να βιώσει όλο το μποέμ στοιχείο που δεν μπορεί να της προσφέρει η γενέτειρά της (Piña&Venti, 2021:112). Στο Παρίσι μένει για τέσσερα χρόνια, κατά τη διάρκεια των οποίων αλλάζει συνεχώς σπίτι. Γνωρίζεται ανάμεσα σε άλλους με τους Paz, Cortázar και Rosa Chacel. Για πρώτη φορά στη ζωή της αναγκάζεται να εργαστεί για βιοποριστικούς λόγους. Δουλεύει ως επιμελήτρια στο περιοδικό *Cuadernos* (το οποίο η ίδια θεωρεί απαίσιο και διατηρεί σχέσεις μόνο διοικητικές), ενώ παράλληλα συνεργάζεται με το λογοτεχνικό περιοδικό *Les Lettres Nouvelles*. Επίσης ασχολείται με τη μετάφραση – μετέφρασε τους Artaud, Henri Michaux, Aimé Césaire, Yves Bonnefoy και την Marguerite Duras – και την κριτική λογοτεχνίας. Παράλληλα παρακολουθεί μαθήματα λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, γνωρίζεται με συμφοιτητές, επιδιώκει να φτιάξει τον κύκλο της (Toda Argentina). Καταφέρνει να ξυπνάει πρωί, επίτευγμα άξιο αναφοράς, δεδομένου ότι η AP ξενυχτούσε πάντα, ήταν μανιώδης καπνίστρια και έπινε αλκοόλ, παράλληλα με τις αμφεταμίνες που συνέχιζε να καταναλώνει συστηματικά.

Το 1961 εκφράζει στο ημερολόγιο, που ανελλιπώς κρατούσε, την επιθυμία να γράψει σε πεζό λόγο: «Δεν καταλαβαίνω πώς με την οργιαστική φαντασία που διαθέτω δεν γράφω διηγήματα; Γιατί δεν τολμώ να επινοήσω»; (2003:392). Συνάπτει διάφορες εφήμερες ερωτικές σχέσεις και με τα δύο φύλα, που της αφήνουν μια γεύση ματαίωσης και απόγνωσης με άμεσο αντίκτυπο τα γραπτά της να κατακλύζονται από ερωτικές αναφορές για πρώτη φορά. Όμως η ψυχολογία της παρουσιάζει διακυμάνσεις με μακρές περιόδους θλίψης (Piña&Venti, 2021:127).

Το 1962 κυκλοφορεί το “Árbol de Diana”, 38 άπιπλα ποιήματα, στα οποία έχει κάνει πολλαπλές διορθώσεις, μέχρι να βρει «την κατάλληλη λέξη και την ακριβή έκφραση» και επιστρέφει στο περιοδικό *Cuadernos*, ως εξωτερική συνεργάτιδα αυτή τη φορά, παρά τη

δυσανασχέτηση των αριστερών φίλων της, λόγω υποψίας χρηματοδότησής του από την CIA, εν μέσω του ψυχρού πολέμου (στο ίδιο, 2021:156). Οι πολιτικές διεκδικήσεις αφήνουν την Pizarnik αδιάφορη, δεδομένου και της δυσχερούς οικονομικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται ενόσω διαμένει στο Παρίσι. Είναι ταγμένη να υπηρετήσει τη λογοτεχνία και θεωρεί τον σοσιαλισμό “μια εμετική συμβατικότητα” (“un nauseabundo convencionalismo”). Μέσα στη ίδια χρονιά γράφει πέντε κριτικές για βιβλία και διάφορους συγγραφείς, όπως τους Pedro Salinas, Léopold Sedar Senghor, H.A. Murena, Julio Cortázar και Octavio Paz. Δημοσιεύει επίσης στο βενεζουελάνικο περιοδικό *La República Entrevistas* συνεντεύξεις με δυο λογοτέχνες που θαυμάζει απεριόριστα τον Cortázar και την Duras (2021:157). Ο τελευταίος χρόνος στο Παρίσι βρίσκει την ποιήτρια να γράφει ακατάπαυστα, αλλά οι οικονομικές δυσχέρειες που αντιμετωπίζει και η έντονη μοναξιά και θλίψη που βιώνει, την αναγκάζουν να σκέφτεται το ενδεχόμενο επιστροφής στην Αργεντινή.

2.4 Επιστροφή στο Μπουένος Άιρες – τα ώριμα έργα της

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas...

Alejandra Pizarnik

Το 1965 γυρίζει στο Μπουένος Άιρες, αφού έχει ήδη γνωρίσει την Victoria Ocampo, παίρνει συνέντευξη από τον Borges για το περιοδικό *SUR* και κυκλοφορεί την ποιητική συλλογή “Los trabajos y las noches”, από τις ομώνυμες εκδόσεις. Όπως σχολιάζουν οι Piña&Venti (2021:196-197) πρόκειται για «ποιήματα αισθητικής τελειότητας». Η συλλογή περιλαμβάνει 40 ποιήματα, χωρισμένα σε τρία ενότητες: στην πρώτη συναντάμε ποιήματα για τον έρωτα, στη δεύτερη τρία ποιήματα που θυμίζουν τον τόνο αθωότητας του “Arbol De Diana” και στην τρίτη ποικίλη θεματολογία. «Η ενότητα της μορφής και της θεματολογίας προσδίδουν σε αυτό το έργο χαρακτηριστικά ποιητικής ωριμότητας», πράγμα που επιβεβαιώνει και το λογοτεχνικό βραβείο, που της απονεμήθηκε την ίδια χρονιά στο Μπουένος Άιρες (Piña&Venti, 2021:160). Στο ημερολόγιο της γράφει «Οι γονείς μου μιλούσαν πολύ. Το κληρονόμησα.[...] Το Παρίσι με απάλλαξε από την υποχρέωση να μιλάω. Αλλά ήταν όμορφο». Δεδομένου ότι η γλώσσα αποτελεί εκείνη την περίοδο μια σφαίρα ακατοίκητη, «η

σιωπή εδραιώνεται και καταγράφει εκ νέου την παιδική ηλικία και το θάνατο» (2021:196)· ένας θάνατος, που στο τρίτο μέρος της συλλογής εμφανίζεται με άγριες μάσκες. Σ' αυτά τα ποιήματα αναλύεται η διττή λειτουργία της γλώσσας, λόγω της βαθυστόχαστης φύσης των λέξεων· «το να παραδίνεσαι στην ποίηση όσο όμορφη κι αν είναι, συνεπάγεται με το να παραδίνεσαι στο θάνατο» στο ίδιο. Κατά παρόμοιο τρόπο, συνεχίζουν οι Piña&Venti, «κι η νύχτα, καθαγιασμένη αφού αποτελεί το φυσικό χώρο της ποίησης, μετατρέπεται σε πεδίο μάχης με τον καταραμένο θάνατο» .

Τον επόμενο χρόνο δημοσιεύει διάφορα πεζά που θα συμπεριληφθούν μετά το θάνατό της στη συλλογή “Prosa Completa”. Πεζό είναι και το επόμενο έργο της με τίτλο “La condesa sangrienta”, που η Pizarnik δημοσιεύει το 1966 στο αργεντίνικο λογοτεχνικό περιοδικό *Testigo*, ενώ εκδίδεται το 1971. Το βιβλίο αναφέρεται στην Erzsébet Báthory, «την επιβλητική Ουγγαρέζα κόμισσα του 16ου αιώνα, που περνά τις μέρες της κλεισμένη στο απομακρυσμένο κάστρο της, παρέα με τις πιστές της υπηρέτριες, και που το μοναδικό πράγμα που την ευχαριστεί στ' αλήθεια είναι να ενορχηστρώνει σαδιστικά την σεξουαλική κακοποίηση, τον βασανισμό και τη θανάτωση νεαρών κοριτσιών...» – 610 κορίτσια βρήκαν βίαιο θάνατο σε αυτόν τον πύργο. «Η Αργεντινή ποιήτρια Αλεχάντρα Πισαρνίκ διασκευάζει γοητευτικά τον διαβόητο μύθο της αιματοβαμμένης κόμισσας Μπάθορι», όπως αναφέρει στο οπισθόφυλλο της ελληνικής έκδοσης (2021). Την ΑΡ την συνεπήρε η προσωπικότητα της πρωταγωνίστριας, πιθανότατα επηρεασμένη από τους υπερρεαλιστές, που καλλιέργησαν το όνειρο μιας επανάστασης στη σφαίρα της ζωής, της φαντασίας και της κοινωνίας και οι οποίοι είχαν επιρροές από τον Marquis de Sade και τον Lautréamont, συγγραφείς που το σεξ και η βαναυσότητα κυριαρχούν στη γραφή τους (2021:199). «Το “La condesa sangrienta” είναι ένα κείμενο καταραμένο, που ενώνει απερίφραστα τη γοητεία του θανάτου, με τη σαγήνη του σεξ, το οποίο κυριαρχεί φανερά στη ζωή της και στα άσεμνα λεκτικά παιχνίδια που την χαρακτηρίζουν» (Piña&Venti, 2021:203).

Το 1965 υποφέρει από κλινική κατάθλιψη, ασθένεια που την ταλανίζει κατά περιόδους από την εφηβεία της, πότε πιο ήπια, πότε πιο έντονα, και που οι αμφεταμίνες αδυνατούν να καταπολεμήσουν. Την αγωγή της τώρα αναλαμβάνει ο ψυχίατρος Pichon Rivière. Ξεκινάει μεταξύ τους μια διφορούμενη σχέση, ενίοτε με θετικό πρόσημο, ενίοτε καταστροφική. Η συνταγογράφηση των κοκτέιλ ψυχοφαρμάκων που ακολούθησε από τον Rivière φαίνεται να έχει καθοριστική επίδραση στην μετέπειτα πορεία της ψυχικής της υγείας, όπως αναφέρεται στην βιογραφία της (2021:211). «Αυτό που με κάνει χειρότερα είναι αυτές οι

ηλίθιες θεραπείες. Σκέφτομαι πιο αργά και πιο μπερδεμένα από πριν», γράφει στο ημερολόγιο της (Pizarnik, 2003:755). Ο θάνατος του πατέρα της το 1967 επιδεινώνει την ήδη επιβαρυσμένη ψυχολογική της κατάσταση.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής της είναι ιδιαίτερα παραγωγική, δεδομένου και της παρατεταμένης παραμονής της στο σπίτι. Έτσι προκύπτει το επόμενο βιβλίο της με τον τίτλο “*Extracción de la piedra de locura*”, που εκδόθηκε το 1968· περιέχει πεζά κείμενα, γραμμένα από το 1962-1967, και αποτελεί ένα πειραματισμό γραφής της ποίησης σε πεζό λόγο. (2021:186). Σε αυτή τη συλλογή, σύμφωνα πάντα με τις βιογράφους της, Piña&Venti, υπάρχει μια ενοχλητική παρουσία του θανάτου, που έρχεται σε αντίθεση με την ονειρική ατμόσφαιρα του προηγούμενου βιβλίου της, όπου, αν και παρών πάλι ο θάνατος, δεν είχε τόσο καταστροφικό πρόσωπο. Την ίδια χρονιά λαμβάνει το βραβείο Γκούγκενχαιμ και ταξιδεύει για λίγο στη Νέα Υόρκη και το Παρίσι. Όμως μια απόπειρα αυτοκτονίας έχει σαν αποτέλεσμα τη μεταφορά της στην κλινική του Pironano, λίγο έξω από το Μπουένος Άιρες, το 1971. Εκεί ακολουθούν άλλες δύο απόπειρες, μία με χάπια και μία με γκάζι (2021:213).

Απ’ τις τελευταίες δουλειές της, ξεχωρίζουμε σε πεζό λόγο το “*El hombre del antifaz azul*”, 1969, που δημοσιεύτηκε στο μαγιorkινό περιοδικό *Papeles de Son Armadans*, μια διασκευή του γνωστού παραμυθιού “*Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*” και λίγο αργότερα τη σύντομη ποιητική συλλογή “*Nombres y figuras*”, απ’ τις ισπανικές εκδόσεις La Esquina, που διεύθυνε ο αγαπημένος της φίλος Antonio Beneyto. Τα ποιήματα αυτά θα συμπεριληφθούν αργότερα στην ποιητική συλλογή “*El infierno musical*”, που αποτελεί και το τελευταίο βιβλίο που εκδίδεται ενώ ζει η ποιήτρια, το 1971. Σ’ αυτήν την ώριμη φάση της γραφής της, η Pizarnik εμβαθύνει στη διερεύνηση της υποκειμενικότητας της γλώσσας, όπως άλλωστε και στο “*Extracción de la piedra de locura*”, μα με ένα τρόπο πιο ριψοκίνδυνο και αφεγάδιαστο· παρατηρείται στη γραφή της «η σύντηξη του κορμιού με το ποίημα, της ζωής με την ποίηση, της δράσης με τη γλώσσα» (Piña&Venti, 2021:243). Την ίδια χρονιά κερδίζει την υποτροφία Φουλμπράιτ, μια ύστατη χαρά πριν την βαριά κατάθλιψη που την κατέβαλε το 1972, οπότε και νοσηλεύεται σε ψυχιατρική κλινική, στο Μπουένος Άιρες. Σε μια έξοδο Σαββατοκύριακου στο σπίτι της, στις 25 Σεπτεμβρίου 1972, αυτοκτονεί καταναλώνοντας μεγάλη ποσότητα Σεκονάλ, σε ηλικία μόλις 36 χρονών. Μένει πιστή έτσι στην πρόταση που είχε γράψει στα δεκαοκτώ της χρόνια: «Πρέπει να γράφω ή να πεθάνω. Πρέπει να μουτζουρώνω τετράδια ή να πεθάνω».

Μετά το θάνατο της, το 1975, εκδόθηκε το “El deseo de la palabra”, μια συλλογή ανέκδοτων ποιημάτων και κριτικών κειμένων της. Το 1998 κυκλοφόρησε η αλληλογραφία της Πισαρνίκ που περιείχε γράμματα σε διάφορους λογοτέχνες και άλλους φίλους. Η φίλη της ποιήτριας Anna Bacíou εξέδωσε τα άπαντα ποιήματα της (1955-1972) το 2000 και το 2002 τα άπαντα πεζά της (Centro Virtual Cervantes). Το 2003 δημοσιεύτηκε το ημερολόγιο της, που σε πολλά σημεία του θυμίζει ποιητική συλλογή.

3. Κριτική στην ποίηση της Alejandra Pizarnik

3.1 Ο σουρεαλισμός στην ποίηση της Alejandra Pizarnik

*¿La poesia me ayuda? Ni escribirla,
ni leerla...La poesia produce una
soledad tan bella.*

A.Pizarnik

Η Alejandra Pizarnik όλα της τα χρόνια διαβάζει και γράφει ασταμάτητα. Θεωρεί τη μελέτη άλλων συγγραφέων αναπόσπαστο κομμάτι της αυτοβελτίωσης της. Η γραφή της είναι συνειδητά μινιμαλιστική. Κινείται μελετημένα προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Στο ημερολόγιο της αναθέτει στο εαυτό της συνεχώς δεύτερη ανάγνωση των έργων που θαυμάζει, στην πλειοψηφία τους έργα αβάντ γκαρντ. Είναι σε διαρκή αναζήτηση αναφορικά με τη γλώσσα, το ύφος ακόμα και το λογοτεχνικό είδος με το οποίο θα έπρεπε να καταπιαστεί. Αναφέρει εμμονικά τα ονόματα αγαπημένων πρωτοποριακών, κυρίως υπερρεαλιστών συγγραφέων και ποιητών, καθώς και αγαπημένων φιλοσόφων, ως επιρροές που της δείχνουν το δρόμο της αυτοπραγμάτωσης της ποίησής της. Το σίγουρο είναι ότι η γραφή της είναι βασανιστικά εκπονημένη, αινιγματική και αντισυμβατική σε όλες τις εκφάνσεις της: στο ύφος, τη θεματολογία, τη μορφή και τη χρήση της γλώσσας.

Αν θέλουμε να την κατατάξουμε σε κάποιο λογοτεχνικό ρεύμα, παρά τις αμφιλεγόμενες απόψεις, θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε με το κίνημα του σουρεαλισμού, αν και ήδη νεκρό στα μέσα της δεκαετίας του 50 στην Ευρώπη, με παράλληλες επιρροές απ’ τον συμβολισμό των Γάλλων της προηγούμενης γενιάς και τον υπαρξισμό του Sartre. Σαφώς η ποιήτρια γαλουχήθηκε απ’ τους αντιπροσώπους του σουρεαλισμού και κυρίως από τους

Breton, Artaud, Cortázar και Paz, και μοιράζεται τις αναζητήσεις τους και την επαναστατική τους σκέψη.

Αυτό γίνεται φανερό στα ποιήματα της, αλλά κυρίως στις συνεχείς αναφορές των ονομάτων τους στο ημερολόγιό της: «Ευφορία, διαβάζοντας το διήγημα του Cortázar· σκέφτηκα την πιθανότητα μιας γλώσσας που να ομολογεί όσα υποφέρω και νιώθω» (Pizarnik, 2003:269) ή σε άλλο σημείο «Πλησιάζει αυτό που ονειρεύομαι να γράψω, αν και θα ήθελα, όπως ο Artaud, να γράψω για τη δυσαρμονία με τη μεγαλύτερη δυνατή ομορφιά» (2003:289). Εμφανής γίνεται ο θαυμασμός της για τους υπερρεαλιστές και από το γεγονός ότι σαν κριτικός λογοτεχνίας ειδικεύτηκε στην κριτική αρκετών υπερρεαλιστικών έργων σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά. Θα εξετάσουμε κατά πόσο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η ποίηση της υπερρεαλιστική, μελετώντας στο έργο της τη χρήση της εικόνας και την αυτόματη γραφή.

3.1.1 Η χρήση της εικόνας

Εξετάζοντας το βαθμό της επιρροής της από τον υπερρεαλισμό, μπορούμε να σταθούμε σε μια βασική αρχή του, όπως αυτή τεκμηριώθηκε στο μανιφέστο του από τον André Breton, (1987:104 Gomez, 2006): «[...] η αποδιοργανωμένη και παθιασμένη χρήση της αναπάντεχης εικόνας, η καθαρή νοητική αναπαράσταση, όπως ξεδιπλώνεται πέρα από την αληθινή αντίληψη, χωρίς να παύει να είναι ένα με τη σφαίρα των παραισθήσεων, και η κατάργηση του εαυτού μέσα στον εαυτό». Βάση των παραπάνω, η λέξη αναλαμβάνει να δημιουργήσει μια υποκειμενική πραγματικότητα, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο από το αποτέλεσμα της κατάργησης της απόστασης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, στο ίδιο. Η περιγραφή αυτή αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τον πυρήνα της ποίησης της Pizarnik, που δημιουργεί μια γλώσσα η οποία τοποθετεί το θέμα της εικόνας δίπλα στο ερώτημα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως και η ίδια χαρακτηριστικά περιγράφει: «Δεν καταθέτω μόνο εικόνες, αλλά και συλλογισμούς: παραπονιέμαι, συνομιλώ, ενοποιώ, ξαναζωντανεύω, καταστρέφω, κι όλα αυτά με λέξεις που δεν είναι δικές μου, χωρίς καν υπερβολικά γραμματικά λάθη· όλα συμβαίνουν σαν να ήταν πραγματικά έτσι, σαν να σκεφτόμουν εγώ, σαν να ένιωθα εγώ, σαν να ζούσα εγώ» (Pizarnik, 2003:251).

3.1.2 Η αυτόματη γραφή

Προσεγγίζοντας μια άλλη αρχή του υπερρεαλισμού όμως, όπως διατυπώθηκε από τον André Breton, «η γραφή συνίσταται σε υπαγόρευση της σκέψης εν απουσία οποιουδήποτε λογικού ελέγχου» (Breton, 1987:104) διαπιστώνουμε ότι αυτή έρχεται σε αντίθεση με την καταγραφή της Pizarnik στο ημερολόγιο της, την Άνοιξη του 1966: «Η δυσκολία μου με τα κόμματα εντάσσεται στην γενικότερη δυσκολία μου σε επίπεδο εκφοράς και σύνταξης της γλώσσας. Υποθέτω πως ανήκω στο είδος του λυρικού ποιητή που τον στοιχειώνει το απερίγραπτο και το ανείπωτο. Παρόλο που δεν θέλω να είμαι. Γι αυτό και οι περίοδοι της εμμονής μου με την γραμματική[...]» (Pizarnik, 2003:278) ή σε άλλο σημείο «το γράψιμο είναι μια προσπάθεια· σήμερα αφιέρωσα τη μέρα να διορθώσω ένα διήγημα» (2003:396).

Ο César Aira, μελετητής και βιογράφος της AP (2015:78), υποστηρίζει ότι στο σουρεαλισμό κυριαρχεί η διαδικασία, κι όχι τόσο το αποτέλεσμα. «Τα κινήματα της αβάντ γκαρντ αφορούσαν κυρίως συνταγές για το πώς να το κάνεις». «Το κλειδί σ' αυτήν τη διαδικασία ήταν η αυτόματη γραφή, που είναι η ίδια η διαδικασία στην καθαρή της μορφή, η ελεύθερη δηλαδή ροή του υποσυνείδητου, απαλλαγμένη από την όποια αγωνία για το αποτέλεσμα. Η ίδια η διαδικασία είναι ήδη το αποτέλεσμα», στο ίδιο. Στα πρώτα ποιήματα της δεν υπάρχει «ουτοπική ή ιδεολογική διάσταση, αλλά ένας απλός ξεκάθαρος στόχος: να γράψει καλά ποιήματα,[...] κι αυτή η επιθυμία ξεπερνάει όλα τα άλλα» (Aira, 2015:79-80). Ο ίδιος στη συνέχεια υποστηρίζει πως:

«Η Pizarnik ανέστρεψε τη μέθοδο των υπερρεαλιστών εισάγοντας την αποτίμηση, το κριτικό εγώ, δίπλα στις προσαγές της αυτόματης γραφής. Κρατάει έτσι από την αυτόματη γραφή ακριβώς αυτό που καλείται να διαλύσει, το αποτέλεσμα· χάρη στην ατέρμονη ποικιλία επιλογής των όρων, έχει τη δυνατότητα να κατασκευάσει μια πρόταση με στοιχεία παρμένα από οποιαδήποτε περιοχή του λόγου και να πετύχει μια πρωτοτυπία».

Παράλληλα, ο Aira θεωρεί πως από την Pizarnik απουσιάζει η διηγηματική παρόρμηση άλλων ποιητών που μοιράστηκαν κοινές επιρροές, αλλά ήταν αμιγώς υπερρεαλιστές, όπως η Olga Orozco ή ο Enrique Molina· «ενώ αυτή η έλλειψη αφηγηματικού ρυθμού, ως αποτέλεσμα απροθυμίας ή ανικανότητας της ίδιας, ουσιαστικά συντελεί στην κυριαρχία του απαισιόδοξου τόνου στα ποιήματα της» (Aira, 2015:82). Ο ίδιος θεωρεί την εμμονή της ποιήτριας με το παρόν «ως ένα καθοριστικό παράγοντα της λακωνικότητας των ποιημάτων

της, γεγονός που πηγάζει από την επιθυμία της να αποκλείσει κάθε τι επιφανειακό από την ποίηση της, να κρατήσει τον πιο δυνατό στίχο, χωρίς διακυμάνσεις στο λόγο της». Απ' την άλλη, επισημαίνει στο ίδιο, «η συντομία του λόγου της αποτελεί βασικό πυρήνα των υπερρεαλιστικών αρχών» (2015:84).

Στη μελέτη του Josefa Fuente Gomez, "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", (2006) επίσης αναφέρεται πως αντίθετα με τη βασική αρχή των σουρεαλιστών, την Pizarnik «δεν την ενδιέφερε τόσο η διαδικασία της γραφής, όσο την διέκρινε μια έντονη ανησυχία για το αποτέλεσμα της δουλειάς της». «Η αυτόματη γραφή», συνεχίζει στο ίδιο, «των υπερρεαλιστών επαφίεται στην πηγή της τεκμηρίωσης, που τροφοδοτείται τόσο από φανταστικά οράματα όσο και από την αληθινή ζωή», και στην περίπτωση της ποιήτριας μας σίγουρα πρόκειται για σκέψεις που πηγάζουν από το ασυνείδητο της· «μπροστά στην άρνηση του εγώ, μπροστά στην εμπειρία μιας υποτιθέμενης πραγματικότητας, γαλουχημένη από τους υπερρεαλιστές ποιητές, η συγγραφέας επιλέγει να είναι η βασική πρωταγωνίστρια όλων των στίχων της, με την ίδια να αποτελεί τη μόνη πηγή τεκμηρίωσης». Από αυτό ίσως προκύπτει και ο περιορισμός της θεματολογίας της και βέβαια του λεξιλογίου της, που όπως διατείνεται ο Aira, χαρακτηρίζει όλη το έργο της.

Οι Piña&Venti φαίνεται να συμφωνούν εν μέρη με την άποψη της φίλης της Pizarnik, Ivonne Bordelois, η οποία υποστηρίζει ότι «Ο φανταστικός της κόσμος είναι εμφανώς μαγνητισμένος από το σουρεαλιστικό τοπίο[...], αλλά η γραφή της απέχει πολύ από τη σουρεαλιστική[...]. Κάθε της λέξη στο "Arbol de Diana", γράφει η Bordelois, ζυγίστηκε πολύ σε συνάρτηση με το ποίημα, «σαν διαμάντι που αρκούσε ένα μόνο ελάττωμα στις δέκα χιλιάδες όψεις του, ώστε το κείμενο να κατεδαφιστεί. Οι λέξεις έγιναν επικίνδυνα ζώα, γεμάτα συνειρμούς ή ακούσιους φθόγγους ξαφνικά διασκορπισμένους, υπερβολικά συμπυκνωμένους κρυπτικούς. Προστέθηκαν, άλλαξαν, σβήστηκαν, κόπηκαν, το ποίημα εξετάστηκε ως κομμάτι τοιχογραφίας[...] Τίποτα δεν θα μπορούσε να απέχει περισσότερο από την αυτόματη γραφή» (Piña&Venti, 2021:63).

Συμπερασματικά όμως, αποφαίνονται στο ίδιο, ο σουρεαλισμός στην Pizarnik, είναι αδιαμφισβήτητος σαν επιρροή, και δεν επιβεβαιώνεται τόσο από τα αναγνώσματα της, τις φιλίες της με τους συγγραφείς του ρεύματος ή τη διαμόρφωση της αισθητικής της, όσο από την ενσωμάτωση στη ποίηση και στη ζωή της του πιο επαναστατικού και καθοριστικού στοιχείου του υπερρεαλισμού: «την αντίληψη ότι το ποιητικό υπερβαίνει τη συγκεκριμένη

γραφή του ποιήματος και επηρεάζει την ίδια τη ζωή». Μιας και όπως διατείνονται οι Piña&Venti:

Η μεγάλη επαναστατική συμβολή του υπερρεαλισμού, δεν έγκειται στην αυτόματη γραφή, ούτε στη συστηματική άσκηση της αντικειμενικής τυχαιότητας, αλλά στη ριζοσπαστική μετάβαση της μετατροπής της ζωής σε ποίηση, αποτινάσσοντας τις σκληρές συμβάσεις μιας αστικής και επιδεικτικής κοινωνίας, ένα ξέσπασμα ασυνήθιστων μορφών, ένα άνοιγμα προς το ασυνείδητο και το ονειρικό, διεκδικώντας μια ακραία φαντασιακή ελευθερία [...] (2021:62).

Λαμβάνοντας υπόψη τις μελέτες που προαναφέρθηκαν και την προσωπική μας ανάγνωση, καταλήγουμε στην άποψη πως η Pizarnik ναι μεν επηρεάστηκε από τον σουρεαλισμό, αλλά δεν ήταν αμιγώς σουρεαλιστική η γραφή της· σίγουρα θαύμασε τους θεμελιωτές και υποστηρικτές του και σαν φυσική απόρροια αυτού, τα πρώτα της ποιήματα, πιο μεγάλα σε έκταση και πιο ανεπιτήδευτα, μπορούν να χαρακτηριστούν σε κάποιο βαθμό υπερρεαλιστικά – όχι μόνο λόγω της θεματικής της, αλλά και λόγω της κυριαρχίας της εικόνας και του ασυνείδητου – αν και η ίδια δεν ελευθερώθηκε ποτέ απ' αυτό. Μετά την επιστροφή της στο Μπουένος Άιρες η ποίηση της διαφοροποιείται σε μια «ιδιόλεκτη» γραφή, ή σύμφωνα με την Κλιγκάτση «σε ένα ιδιότυπο ρομαντικό φορμαλισμό», ενσαρκώνοντας «το απαύγασμα των επιρροών της και τις προσωπικές της, ιδιόλεκτες αγωνίες» (2015:70).

3.2 Το φάσμα των επιρροών στη γραφή της Alejandra Pizarnik

“Πιστεύω ότι η μοναδική δυνατή κατοικία για τον ποιητή είναι η λέξη”.

A. Pizarnik

Πέρα από την επιρροή του σουρεαλισμού στον όποιο βαθμό παρατηρήθηκε, στην ποίηση της Pizarnik συναντάμε την επίδραση διαφόρων φιλοσοφικών θεωριών και ρευμάτων. Στην βιογραφία της ποιήτριας, από τις Piña&Venti, αναφέρεται ότι «αν και η αισθητική και η συνολική αντίληψη της Pizarnik περιέχει δείγματα σουρεαλιστικής επιρροής, την αίσθηση της αποξένωσης την δανείστηκε απ' τα γραπτά του Proust» – αποξένωση σε σχέση με την καταγωγή της, την οικογένειά της, τη γλώσσα της και τον κόσμο στον οποίο ζει. «Μεγάλωσα ολομόναχη», «είμαι αποκομμένη από τη ζωή», είναι φράσεις της ίδιας που

υπαρξιακά και ποιητικά αποκρυπτογραφούν την ταυτότητα της. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον Proust αναφέρεται η ποιήτρια και στη συνέντευξη που έδωσε στη Martha Isabel Moia – και δημοσιεύθηκε στο *El deseo de la palabra*, το 1972 – για να εξηγήσει τη φράση της «Ήρθα μόνο για να δω τον κήπο» – παρμένη από την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*: «Ο Proust, αναλύοντας τις επιθυμίες, λέει πως δεν θέλουν να αναλύονται αλλά να ικανοποιούνται, δηλαδή: δεν θέλω να μιλώ για τον κήπο, θέλω να τον δω». (Φρέαρ)

Ανάμεσα σε αυτές τις επιρροές, θα μπορούσαμε να συγκαταλέξουμε τη φιλοσοφία του Heidegger, σύμφωνα με τον οποίο αυτό που λέμε εαυτός δεν μπορεί να υπάρξει και να ιδωθεί έξω από τον κόσμο. «Ο Heidegger αντίθετα από τον Gadamer, που βλέπει τη γλώσσα ως ένα πεδίο διαλόγου και εμφάνισης της αλήθειας, εκλαμβάνει τη γλώσσα ως ένα ακόμα επακόλουθο της μεταφυσικής, ως μέσο της προσήλωσης μας στα όντα και της αποξένωσής μας απ' το είναι» (Θανασάς, 2008:210). Η άποψη του αυτή «οδηγεί στη σιωπή, και σε διερεύνηση του ίδιου του χαρακτήρα και των ορίων της γλώσσας». Το πεδίο της ποίησης αποδεικνύεται προσφιλές γι' αυτή την αναζήτηση. Ενώ, συνεχίζει στο ίδιο, «η γλώσσα δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει μια εξωτερική πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί η ίδια την πραγματικότητα της». Αναφέρεται σε μία ποιητική γλώσσα αυτοαναφορική της οποίας βασικό αντικείμενο είναι η ίδια η ποίηση, ο ρόλος της κι οι δυνατότητες της.

Οι παραπάνω θέσεις απαντώνται σε μεγάλο βαθμό στο έργο της Pizarnik και συχνά η φιλοσοφική της αναζήτηση αναφορικά με τη γλώσσα καταλήγει στη ρήση του Heidegger απ' το “*El ser y el tiempo*”: «Μόνο στην αυθεντική ομιλία καθίσταται δυνατή η αληθινή σιωπή» (Rodríguez Francia, 2003:29). Για παράδειγμα, στο “*Pequeños poemas en prosa*” της Pizarnik συναντάμε τον στίχο: «Θα ‘ρθει μια μέρα που η ποίηση θα φτιάχνεται χωρίς γλώσσα», ενώ στο ημερολόγιο της (2003:29) γράφει: «Επίσης και η σιωπή μπορεί να είναι πιο εύγλωττη από την ομιλία, μιας και το να μιλάς πολύ οδηγεί ενίοτε στο επουσιώδες». Για την Pizarnik η ποίηση είναι «ένας καθρέπτης, το μόνο μέσο πρόσβασης στον εσωτερικό κόσμο. Ενώ η γλώσσα υπηρετεί διπλή λειτουργία: αποκάλυψη και απόκρυψη», όπως περιγράφει ο Ángel Flores. Εξίσου σημαντική ομοιότητα ανάμεσα στην κοσμοθεωρία του Heidegger στην ώριμη περίοδο της σκέψης του και την Pizarnik, εκτός από τα όρια του λόγου, ήταν η συνειδητοποίηση της ανθρώπινης περατότητας.

Τέλος εμφανής είναι η επίδραση που άσκησαν στη ζωή και το έργο της “οι καταραμένοι ποιητές”, και συγκεκριμένα ο Mallarme, ο Baudelaire, ο Verlaine και ο Rimbaud. Η

Pizarnik κυνήγησε το όνειρο της μποέμικης ζωής των *flâneurs*, προκειμένου να βιώσει εμπειρίες (με απώτερο στόχο την ποιητική δημιουργία), πέρα από τα όρια του εαυτού και της τάξης της, περιπλανώμενη στο Παρίσι. Γοητεύτηκε από το παιχνίδι παραίσθησης του Rimbaud με στόχο να φτάσει «στην ανακάλυψη “ενός άλλου” στον εαυτό του». Η ποίηση του, και εν μέρη και της Pizarnik, καταγράφει αυτόν «το αόρατο κόσμο, όπου τα σύνορα ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, ανάμεσα στα αντικείμενα, τα όνειρα και τις αισθήσεις καταργούνται» (Ζερβάνου, 1993:55).

Γα να αντιληφθούμε το βαθμό της λογοτεχνικής συγγένειας των δύο ποιητών, μπορούμε να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Henry Miller “Ο Καιρός των δολοφόνων”, που αναφέρεται στον Rimbaud, στο περιοδικό *Διαβάζω*, (1993:76): «Ένας συγγραφέας βασανίζεται από μερικές λέξεις που επαναλαμβάνει συνέχεια». Στις λέξεις που απαριθμεί συγκαταλέγονται η αιωνιότητα, η μοναξιά, η αυγή η δίψα, κυρίως η δίψα, – αγαπημένος όρος και στην Pizarnik – το άπειρο, το φως, η αγάπη. Και συνεχίζει, «Είναι το υφάδι και το οδηγητικό νήμα του εσωτερικού του τοπίου· μας μιλούν για την αγνότητα του, για τη βουλιμία του, για την ταραγμένη του διάθεση [...]»

Καθώς ωριμάζει η ποιήτρια, αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτή την έκφραση δεδομένου ότι έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 36 χρονών, αναζητάει «μια ποίηση “καθαρή” σαν αυτή που αναζητάει ο Mallarme. Ο Faucault έγραψε για την ποίηση του Mallarme πως «σηματοδοτεί ένα περιστατικό παράβασης της λογοτεχνίας, αφού κάθε λέξη μιλάει για την ίδια τη λέξη και ταυτόχρονα την αμφισβητεί. Η γλώσσα δεν επιθυμεί να είναι επικοινωνιακή και μετατρέπεται σε μια ανάδειξη της ίδιας» (Esquivel Gonzáles, 2008:10), πράγμα που συμβαίνει και στην ποίηση της Pizarnik .

Αναφερόμενος στο συμβολισμό ο Δ. Νικολαρεΐζης, όπως παρατίθεται στο περιοδικό *Διαβάζω*, τ.333, γράφει πως «η καθαρή ποίηση καλεί την “καθαρή” ιδέα. Και συνεχίζει: «Το μόνο ντύμα που της ταιριάζει είναι μια γλώσσα αλαφρωμένη από το βάρος των υλικών μορφών, μια γλώσσα που σβήνει το πράγμα και βάζει στη θέση του την άυλη ουσία του, κάτι σαν ένα ρευστό πρόπλασμα που μπορεί να πάρει κάθε λογής σχήμα» (1994:54). Ο Mallarme «παρομοιάζει την κοινή χρήση της γλώσσας με την ανταλλαγή ενός νομίσματος που και οι δυο του μεριές δείχνουν φιγούρες ξεθωριασμένες, και που περνάει από χέρι σε χέρι μες τη “σιωπή”», (Rodrigues Francia, 2003:39). Η AP στη συνέντευξή της λέει «Ασφαλώς, υπάρχει μέσα μου μια υποψία που λέει ότι το ουσιώδες είναι άρρητο». Επίσης

η ρήση του Mallarme πως «Δεν είναι με ιδέες που φτιάχνει κανείς στίχους, είναι με λέξεις», αποτελεί την πεμππουσία της ποίησης της. Η ποιήτρια γράφει στο ημερολόγιο της το 1962 (2003:292) «οι λέξεις είναι το μόνο που μου έδωσαν. Η κληρονομιά μου. Η καταδίκη μου. Να ζητήσω να την ανακαλέσουν; Πώς να το ζητήσω; Με λέξεις». Σε άλλο σημείο αναφέρει: «Η γλώσσα, μου είναι ξένη. Αυτή είναι η αρρώστια μου [...]. Όλα έχουν όνομα μα δεν συμπίπτει με το πράγμα στο οποίο αναφέρομαι» (2003:359).

3. 3 Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι εμβληματικές λέξεις στη ποίηση της Pizarnik

*“Σχεδόν χωρίς λέξεις έρχεται
κανείς στον κόσμο. Αυτός όμως
δεν καταλαβαίνει τίποτα έξω απ
αυτές”.*

A. Pizarnik

Τι είναι όμως αυτό που κάνει την Pizarnik άξια λόγου και παρακινεί κάποιον να ασχοληθεί με το έργο της; Είναι η λογοτεχνία της Λατινικής Αμερικής που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, ως καρπός ενός πολιτισμικού συνονθυλεύματος και ως μέσο διαμόρφωσης της ταυτότητας ενός λαού. Είναι οι εξέχουσες προσωπικότητες των γραμμάτων με τις οποίες η Pizarnik συναναστράφηκε και συμπορεύτηκε. Είναι οι εξαιρετικές κριτικές της και τα αβάντ γκαρντ ρεύματα που τη γοήτευσαν και επηρέασαν την αυστηρά αυτοαναφορική γραφή της. Είναι που μια γυναίκα στα 1950 στην Αργεντινή αφήφισε κοινωνικά πρότυπα και ηθικοκανονιστικές νόρμες, αφιερώνοντας τη ζωή της αποκλειστικά στη μελέτη και τη συγγραφή. Τέλος, είναι η εξεζητημένη ζωή και η ασταθής ψυχολογία της, που συνηγόρησαν σε ενδιαφέρουσες αποκλίσεις αντίληψης και σκέψης, καθώς και σε μια βαθιά ανάγνωση της δυσβάστακτης μοίρας του ανθρώπινου είδους.

Μα ο πιο καθοριστικός παράγοντας που συνετέλεσε στη μελέτη της συγκεκριμένης ποιήτριας και πυροδότησε έντονο ενδιαφέρον υπήρξε η ποίηση της: η υπαρξιακή αναζήτηση που διοχετεύτηκε στη γραφή της· η κραυγή της ανθρώπινης ελαχιστότητας και η αίσθηση του ανένταχτου στον κόσμο· η μορφή και η έκταση των ποιημάτων της – σε ελεύθερο στίχο, πάντα συμπυκνωμένα και προς το τέλος της ζωής της, όλο και πιο

λακωνικά, γραμμένα σε δυο με τέσσερις σειρές· οι ελάχιστες τελείες που δίνουν στους στίχους της μια ροή και κάνουν τα ποιήματα της μικρά αποσπάσματα που συμπληρώνουν το παζλ μιας κραυγής· ο ήχος κι ο απόηχος των αποσπασματικών λέξεων που έδωσαν υπόσταση στις σκέψεις της· η «αυτοψία» των λέξεων, πάντα γεμάτες ένταση· και η σχολαστική τοποθέτηση της κάθε λέξης μέσα στη φράση. Η ποίηση της είναι είναι η «εξεγερση κι αυτονόμηση των λέξεων» (Κλιγκάτση, 2015:71).

Μια μελέτη γύρω απ την ποίηση της λοιπόν θα ήταν ελλιπής αν δεν καταπιανόταν με τις αναφορές συγκεκριμένων πραγμάτων και εννοιών, ή πιο απλά με τις λέξεις, που απαντώνται επαναλαμβανόμενα στην ποίηση της. Πρόκειται για όρους εμβλήματα που απαρτίζουν τον κορμό των ποιημάτων της. Οι ίδιες οι λέξεις, αυτές οι απλές, οι δισύλλαβες στην πλειοψηφία τους, είναι ένας βασικός άξονας, αυθύπαρκτος, που θεμελιώνει ποίηση, πέρα από την κεντρική ιδέα του ποιήματος. Η Μαίρη Κλιγκάτση στο περιοδικό *Οδός Πανός* χαρακτηριστικά σημειώνει:

«Έχει στρατηγική η ποίηση της; Σαφώς και έχει. Και δεν είναι άλλη πέρα από τη συνεχή επαναφορά της στις δομικές μονάδες θεμελίωσης και υποστήριξης του δικού της, απόλυτα προσωπικού – και γι αυτό πρωτοποριακού – γλωσσικού σύμπαντος [...] Ενώ επανέρχονται οι ίδιες προβληματικές, οι ίδιες λέξεις σχεδόν, ποτέ δεν οδηγούν τον αναγνώστη σε απώθηση, μα ούτε σε κορεσμό. Μεταπηδώντας από τη μια έννοια στην απολύτως αντίθετη της, η Πισαρνίκ επιδιώκει να καθομολογήσει και να φανερώσει το δικό της πάσχον πρόσωπο, αφού προηγουμένως αποδομήσει κάθε έννοια πολλαπλότητάς της, καταλήγοντας λέξη τη λέξη σε μια ολοένα πιο νευραλγικά εμμονική γραφή».(2015:69)

Η ποιήτρια γράφει στο ημερολόγιο της, το 1971: «Ο κίνδυνος στην ποίηση μου είναι η τάση μιας ανατομίας των λέξεων. Τις στερεώνω μέσα στο ποίημα λες και τις βιδώνω. Κάθε λέξη πετρώνει» (2003:225). Στη δε συνέντευξή της εξηγεί: «Κρύβομαι από τη γλώσσα μέσα στη γλώσσα. Όταν κάτι – ακόμη και το τίποτε έχει ένα όνομα – μοιάζει λιγότερο εχθρικό» Οι λέξεις αυτές που κυριαρχούν και απαρτίζουν τους στίχους της είναι: η νύχτα, ο άνεμος, η παιδική ηλικία, ο θάνατος, οι λέξεις, η σιωπή, ο καθρέπτης, το φως, η σκιά, η απουσία, η δίψα, η βροχή, ο φόβος, ο εαυτός, και το λυρικό εγώ. Η Κλιγκάτση συνεχίζει στο ίδιο:

«Η τραμπάλα της Πισαρνίκ ανεβοκατεβαίνει μεταξύ αντιθέτων και ισορροπεί πάντα στο σημείο μηδέν, δηλαδή στην έλλειψη. Εξηγούμαι: η μέρα είναι μη νύχτα, είναι το προσωπίο που επιβεβαιώνεται στην έλλειψη· η νύχτα είναι η πραγμάτωση, το πρόσωπο το πάσχον· η απόρριψη είναι η απουσία της σαγήνης· το ασυνείδητο η ποιητική της αρχή· η αποδόμησή

του το τέρμα της· η λέξη είναι το στόμα το φιμωμένο της σιωπής· η συντομία το κατ' απόλυτη τιμή ισοδύναμο της μνήμης της απουσίας των αγαπώντων προσώπων της· ο φόβος είναι η δική της αντίρρηση στον αδρανειακό νόμο· η ποίηση της η φθορά φορεμένη ανάποδα»

Η τραμπάλα, που πιο πάνω περιγράφηκε πολύ εύστοχα, ισχύει και για την ίδια την ποίηση που από μοναδικός λόγος ύπαρξης «μεταλλάσσεται σε “σιωπηλές μικρές αυτοκτονίες”, σε μια πράξη βίας ενάντια στον ίδιο της τον εαυτό: «Αυτό που κάνω στο κορμί μου: το μαστιγώνω, μέχρι να φτύσει λέξεις, δηλαδή ποιήματα», όπως παραθέτει ο Γιώργος Καρτάκης, στο Αλεχάντρα Πισαρνίκ «κόρη του ανέμου», στον ιστότοπο των εκδόσεων θράκα. «Στην πραγματικότητα, η γλώσσα ποτέ δεν καταφέρνει να εκφράσει το λυρικό εγώ της ΑΡ σε όλη του την πολυπλοκότητα» (Stratford, 2011). Έτσι, συνεχίζει στο ίδιο, δεδομένου ότι δεν δύναται να εκφραστεί επαρκώς στο χαρτί, «το ομιλόν υποκείμενο της ποιήτριας (το οποίο μπορεί να αποτυπώνεται στο α' ενικό εγώ, στο εσύ ή στη θηλυκή αντωνυμία αυτή) στερείται ενότητας και υποφέρει από διαταραχή προσωπικότητας». Το “Arbol de Diana” εμπεριέχει την αναζήτηση του αποσπασματικού λυρικού “εγώ” της ποιήτριας. «Το ίδιο αντιθετικό μοτίβο πλαισιώνει και την ακόρεστη δίψα για ζωή, που σταδιακά μεταλλάσσεται σε δίψα για θάνατο» στο ίδιο.

Τέλος μπορούμε εν τάχει να αναφερθούμε στη σημασία της σιωπής, όχι μόνο σαν έννοια καθεαυτή, αλλά και σαν μέσο έκφρασης της ποίησης της Pizarnik. «Η σιωπή στην ΑΡ είναι έκφραση. Και η έκφραση υπονοεί δολιότητα». Η ποίηση της θυμίζει την ψυχανάλυση όπως την περιγράφει ο Lacan, λέγοντας πώς «Η ψυχανάλυση διαθέτει μόνο ένα μέσο. Τη λέξη του ασθενούς. Και τη σιωπή του» (Rodrigues Francia, 2003:38). Η Minyan Sun, στο άρθρο “The subversive silence of Alejandra Pizarnik”, ισχυρίζεται πως «στην πρώιμη φάση της ποίησης της, η σιωπή μετουσιώνεται σε γλώσσα. Και οι λέξεις οφείλουν να γεννούν σιωπή: *Tu haces el silencio de las lilas que aletean/el lugar de la herida donde hablamos nuestro silencio*». Αυτό που επιζητά η Pizarnik είναι “η σιωπή των λέξεων”. «Η σιωπή συμβολίζει την παρηγοριά και την προστασία κι απ' την άλλη η γλώσσα είναι απλά το όργανο που παρέχει πρόσβαση στη σιωπή» (Soncini, 1990:8 2018:4).

4. Η παρουσία της Alejandra Pizarnik στα Ελληνικά Γράμματα

Η Alejandra Pizarnik άρχισε να γίνεται γνωστή από τα μεταφράσματα της τον 21ο αιώνα, λόγω της πληθώρας αξιόλογων σύγχρονων της συγγραφέων και ποιητών από τη Λατινική Αμερική. Η είσοδος της στα ελληνικά γράμματα γίνεται επίσης αρκετά χρόνια μετά το θάνατό της και ομολογουμένως τα αφιερώματα ή οι κριτικές στην ποίηση της είναι διθυραμβικές, αλλά ολιγάριθμες. Το 2011 εμφανίζονται 4 ποιήματα της από την ποιητική συλλογή *Arbol de Diana* στο λογοτεχνικό περιοδικό *Αλμανάκ ποιείν*, μεταφρασμένα από την Ελένη Κεφάλα, χωρίς κάποια αναφορά στην ποιήτρια. Το Φεβρουάριο του 2014 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις θράκα, σε μετάφραση του Στάθη Ιντζέ η πρώτη μετάφραση του έργου της, δυστυχώς εξαντλημένη από τον εκδότη, πέραν μερικών σκόρπιων ποιημάτων.

Στο περιοδικό *Lifo*, την ίδια περίοδο, η Αργυρώ Μποζώνη γράφει ένα άρθρο για την ποιήτρια με τίτλο “Η Σύλβια Πλαθ της Λατινικής Αμερικής”, παραθέτωντας μερικά ποιήματά της σε μετάφραση Στ. Ιντζέ. Στον ιστότοπο της θράκας τη ίδια χρονιά ο Γιωργος Καρτάκης παρουσιάζει για πρώτη φορά την AP μέσα από αποσπάσματα από τα ημερολόγια της. Τον Απρίλιο του 2014 κυκλοφορεί η ποιητική της συλλογή “Έργα και Νύχτες”, σε μετάφραση Βασίλη Λαλιώτη, από τον εκδοτικό οίκο Biblithotheque. Ένα χρόνο μετά παρουσιάζεται μια ενδιαφέρουσα κριτική ανάλυση στο έργο της ποιήτριας από την Μαίρη Κλιγκάτση, με τίτλο «Εξόρυξη της πέτρας της λέξης: μέθοδος απόδειξης μιας σύγχρονης λεκτικής τοπογραφίας» στο περιοδικό *Οδός Πανός*, τ.165. Στο ίδιο, η Έφη Καλογεροπούλου γράφει μια κριτική με τίτλο «Για την ποίηση της Αλεχάντρα Πισαρνίκ», και ο Λαλιώτης σχολιάζει τη γραφή της και αναφέρεται στις τελευταίες εγγραφές στο ημερολόγιό της.

Το 2016 ο Στάθης Κομνηνός παρουσιάζει στο διαδικτυακό περιοδικό *Φρέαρ*, σε δική του μετάφραση, που συνοδεύει την πρωτότυπη, μία εξαιρετική συνέντευξη της AP που είχε δώσει στη Martha Isabel Moia στη Βαρκελώνη, το 1972. Το Μάρτιο του 2017 ο Βασίλης Λαλιώτης μεταφράζει το “*Arbol de Diana*” (“Το Δεντρο της Αρτέμιδος”), πάλι σε συνεργασία με τον εκδοτικό οίκο Biblithotheque. Ο πρόλογος της πρωτότυπης έκδοσης από τον Octavio Paz, μεταφρασμένος από τον Β. Λαλιώτη, συνοδεύει αυτή την ελληνική έκδοση.

Το 2020 οι εκδόσεις ενύπνιον επανακυκλοφορούν με τον τίτλο “Ποιήματα Αλεχάντρα Πισαρνίκ”, μια αναμετάφραση του Στάθη Ιντζέ. Πρόκειται για μια έκδοση εμπλουτισμένη με μια μελέτη του μεταφραστή αναφορικά με τις αφιερώσεις της Pizarnik σε σημαντικούς συγγραφείς και φίλους της ίδιας, καθώς και των επιγραφών στα ποιήματά της. Η μελέτη αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μιας και αποκαλύπτει το ευρύ φάσμα επιρροών και τις ιδιαίτερες προσωπικότητες που συναναστράφηκε. Τον πρόλογο της συλλογής έχει γράψει η Κωνσταντίνα Κορυβάντη, με τίτλο «Η Αλεχάντρα Πισαρνίκ στη Χώρα των Θαυμάτων, Η poeta-niña και το ανικανοποίητο.

Στις 7 Μαρτίου του 2021 γράφει η Κυριακή Μπεϊόγλου ένα άρθρο στην *Εφημερίδα των συντακτών* αφιερωμένο στην ποιήτρια με τίτλο “Η νύχτα, η γυναίκα, το ποίημα”. Τέλος τον Οκτώβριο του 2021 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις οξύ «Η κόμισσα του αίματος» της ΑΡ, με τη σύγχρονη εικονογράφηση του Αργεντινού Σαντιάγκο Καρούζο, σε μετάφραση Θάνου Καραγιαννόπουλου και Σοφίας Χρυσανοπούλου, . Ο Κυριάκος Αθανασιάδης, στην *Athens Voice* αναφέρθηκε στην συγκεκριμένη έκδοση λίγο μετά την πρώτη κυκλοφορία της, εκθειάζοντας την εικαστική προσέγγιση της. Τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Φιλιππότης ο τόμος “Αυτό το ταξίδι ήταν ένα λάθος”, σε μετάφραση των Ρεγγίνας Μανδηλάρη και Αιμίλιου Χριστοφίδη, με ποιήματα της Alejandra Pizarnik. Πρόκειται για δίγλωσση έκδοση, Ελληνικά-Ισπανικά.

Την ποιήματα που θα μελετηθούν σ’ αυτήν την εργασία αποτελούν έργο δύο μεταφραστών, που ανήκουν σε διαφορετικές γενιές – τον Στάθη Ιντζέ και τον Βασίλη Λαλιώτη, που είναι παλαιότερος μεταφραστής. Χαρακτηριστικό, αν και όχι σπάνιο στην περίπτωση μετάφρασης της ποίησης, είναι πως και οι δύο μετέφρασαν την ποιήτρια από το πρωτότυπο στην ισπανική γλώσσα, ασχολούνται και οι ίδιοι με την ποιητική συγγραφή και καλλιεργούν μια ιδιαίτερη σχέση με την αργεντινή λογοτεχνία.

Συγκεκριμένα, ο Στάθης Ιντζές (1980) υπήρξε υπεύθυνος των εκδόσεων *Θράκα* και δημιουργός της σειράς μεταφράσεων *Αργεντινοί ποιητές*, που περιλαμβάνει ποιήματα των Hugo Mujica, Joaquín Giannicci, και Alejandra Pizarnik. Από το 2018 διευθύνει τις εκδόσεις *Ενύπνιον*. Έχει μεταφράσει επίσης σε πεζό λόγο τα μυθιστορήματα του Αμερικανού Richard Braudigan “Η έκτρωση” και το διηγήμα του Stephen Vincent Benét “Επί των ποταμών Βαβυλώνας”.

Ο Βασίλης Λαλιώτης (1959) έχει συνεργαστεί με πολλούς εκδοτικούς οίκους και λογοτεχνικά περιοδικά. Έχει στο ιστορικό του πολυάριθμες μεταφράσεις, αρκετές από τις οποίες είναι ισπανόφωνες. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε μερικές: τον “Χώρο” του Juán Ramón Jiménez, το “Greguarías” του Ramón Gómez La Serna και “Ανδαλουσιανός Σκύλος” και “Ταξίδι στη σελήνη” του Luís Buñuel. Μετέφρασε συλλογές ποιημάτων των Federico García Lorca, Pablo Neruda, Miguel Hernández και Julio Cortázar, καθώς και ένα τόμο αποφθεγμάτων του Antonio Porchia, τις “Φωνές”· τα έργα των δύο τελευταίων λογοτεχνών μοιράζονται πολλά κοινά με την ποίηση της Alejandra Pizarnik, αφού πρόκειται για σύντομα ποιήματα και επιγραμματικές ρήσεις αντίστοιχα. Επιπλέον, στο ίδιο πλαίσιο του συμπυκνωμένου λόγου, έχει μεταφράσει μία “Ανθολογία χαϊκού”.

5. Μεταφρασιμότητα και μετάφραση της ποίησης: ένα θεωρητικό πλαίσιο

5.1 Μεταφρασιμότητα της ποίησης

Πριν περάσουμε στον κριτικό σχολιασμό της μετάφρασης της ποίησης της Pizarnik, ίσως φανεί χρήσιμο να κάνουμε μια σύντομη αναφορά σε ένα μείζον ερώτημα: αν μεταφράζεται η ποίηση ή όχι, και να ορίσουμε το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο εμπίπτει η μετάφραση της. Η μεταφρασιμότητα της ποίησης είναι ένα θέμα αμφιλεγόμενο. «Ο Roman Jakobson διατεινόταν με βεβαιότητα πως εξ ορισμού η ποίηση δεν μεταφράζεται, και ως συνέπεια αυτού προέκυψε η μεθοδολογική προσέγγιση της “δημιουργικής μετάθεσης” του ποιήματος αντί της μετάφρασης του» (1959: 238 Connolly, 1998:171).

Ο Γιώργος Κεντρωτής και η Τιτίκα Δημητρούλια στο «Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης» απαντούν στους αρνητές της μεταφρασιμότητας της ποίησης ότι «η μετάφραση δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αντικαταστήσει το αρχετυπικό πρωτότυπο» (2015:176). Αναφέρουν ως παράδειγμα τις μεταφράσεις των ομηρικών επών από τον Voss, τον Monti και τον Pope που «δεν αντικαθιστούν το πρωτότυπό τους· απλώς το μεταφέρουν ως προσαρμοστική πρόταση» στο αντίστοιχο γλωσσικό τους περιβάλλον, «με βάση τόσο το γλωσσικό ήθος του ο καθένας, όσο και το πώς αντιλήφθηκε τη μεταγενέστερη δυνατή λειτουργία ενός ξένου πρωτοτύπου σε άλλο γλωσσικό περιβάλλον» (2015:177). Συμπερασματικά

δηλώνουν «Αποδεχόμαστε λοιπόν τη μεταφρασσιμότητα της ποίησης, αλλά ως έργο του εκάστοτε μεταφραστή».

Ο Walter Benjamin από την άλλη, ισχυρίζεται ότι για κάποια έργα «είναι ουσιώδες γι' αυτά τα ίδια να μεταφράζονται και ότι μια σημασία εγγενής στο πρωτότυπο εκδηλώνεται μέσα στη μεταφρασσιμότητά τους» (1999: 61). Περιγράφει τη σχέση ανάμεσα στο πρωτότυπο και το μετάφρασμα ως «μια ζωτική σχέση, που πηγάζει από τη μετά θάνατο ζωή του και προσδίδει διαρκή ζωή στο πρωτότυπο κείμενο». Διότι όπως ισχυρίζεται, στο ίδιο, μια μετάφραση έπεται πάντα του πρωτότυπου, και δεδομένου ότι τα σπουδαία έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας σχεδόν ποτέ δεν μεταφράζονται την εποχή της δημιουργίας τους, η μετάφραση είθισται να σηματοδοτεί «το βαθμό διαιώνισης της ζωής τους». «Η ζωή του πρωτοτύπου κατακτά μέσα στις μεταφράσεις του τη διαρκώς ανανεούμενη, ωριμότερη και πληρέστερη ανάπτυξη της» (1999:62).

Σύμφωνα με την άποψη του Νάσου Βαγενά, «η ποίηση μεταφράζεται, και η μετάφρασή της είναι μια ανα-δημιουργία που αποτελεί μια πραγματική τέχνη, η οποία επιτρέπει την επίδραση ανάμεσα σε ποιητές διαφορετικών γλωσσών». Γι' αυτόν τον λόγο «Μια ιστορία της λογοτεχνίας που δεν περιλαμβάνει τις μεταφράσεις είναι μια ελλιπής ιστορία», όπως μας παραθέτει η Βηδενμάιερ, στην *Πύλη για την ελληνική γλώσσα*.

5.2. Ιδιαιτερότητες του ποιητικού λόγου

Πέραν των γνωστών διχοτομήσεων πάνω στις οποίες θεμελιώνεται η μετάφραση – δηλαδή «την κουλτούρα πηγή και την κουλτούρα στόχος, τις δυο διαφορετικές γλώσσες και τον συγγραφέα και τον μεταφραστή αντίστοιχα με ένα αναγνωστικό κοινό που ελλοχεύει πίσω από την όλη διαδικασία» (Newmark, 1981:62) – στην περίπτωση της ποίησης συναντάμε επιπρόσθετες δυσκολίες. Το βασικό πρόβλημα με την ποίηση είναι ότι δεν αποτελεί μια συνηθισμένη μορφή γλωσσικής έκφρασης. Οι Δημητρούλια&Κεντρωτής υπογραμμίζουν:

Ένα από τα κυρίαρχα δόγματα στην φιλοσοφική θεώρηση της λογοτεχνίας είναι ότι η ποίηση είναι μεν γλώσσα που μετέχει της ήδη υπάρχουσας, στην οποία όμως την ίδια στιγμή με τον πολλαπλό και περίπλοκο συνδυασμό των σχημάτων του λόγου και της διανοίας και με την επινόηση νέων λέξεων, με ακόμα και τα πιο κοινότοπα στοιχεία να δρουν πέραν της

συνηθισμένης γλώσσας και, άρα, πέραν του ορίζοντα προσδοκίας ενός καθημερινού ομιλητή. (2015:179)

Η γλώσσα της ποίησης λοιπόν είναι παρεκκλίνουσα. «Αντιπροσωπεύει τη γραφή στην πιο συμπαγή και συμπυκνωμένη μορφή της, στην οποία η γλώσσα είναι συνδηλωτική κι όχι απλά δηλωτική, ενώ το περιεχόμενο και η μορφή είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Η ποίηση επίσης διακατέχεται από μια μουσική κλίμακα (Raffel, 1991:95) ή ένα εσωτερικό ρυθμό» (Connolly, 1998:171), ασύλληπτο αλλά καθοριστικό χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου, το οποίο ο μεταφραστής καλείται να «μεταγράψει». Επιπλέον, «αν η γλώσσα της ποίησης καθορίζεται από εκείνο το δαιδαλώδες σχήμα λόγου και διανοίας που λέγεται μεταφορά, τότε η γλώσσα της μετάφρασης, ως όντας μίμηση μιμήσεως, (αφού και η ποίηση είναι μίμηση δημιουργήματος) είναι και μεταφορά μεταφοράς» (Δημητρούλια&Κεντρωτής, 2015:181). Σε αυτό το πλαίσιο δυσκολιών ο μεταφραστής καλείται να παράξει ένα κείμενο «το οποίο να έχει εγγενής ποιητική αξία στη γλώσσα υποδοχής» (Connolly, 1998:171).

Το ποίημα, όπως διατείνεται ο Γάλλος φιλόσοφος Alain Badiou, «[...] δεν συγκαταλέγεται στην επικοινωνία, γιατί επιτελεί δυο βασικές λειτουργίες: της αφαίρεσης από την αντικειμενική πραγματικότητα – καθώς το ποίημα δηλώνει το δικό του σύμπαν και προτάσσει την ύπαρξη ή την ιδέα στη θέση του αντικειμένου, που εξαφανίζεται – και μιας διάσπασης, που στοχεύει στη διάλυση του αντικειμένου μέσα από μια ατελείωτη μεταφορική διανομή» (Badiou, 2004:233 Venuti, 2011:128). Ας φανταστούμε τώρα αυτή τη διαφοροποιημένη έκφραση της γλώσσας να μεταφέρεται χρονικά από το παρελθόν στο παρόν· είναι λογικό «μεταφερόμενη από το επέκεινα του λόγου, όπου βρίσκεται, στο ενθάδε ενός λόγου μεταγενέστερου που εκφράζεται κατά μίμηση, στο τέλος θα συναντήσει την ανθρώπινη μοίρα στην πιο σκληρή εκδοχή της: εννοούμε, βεβαίως, τον θάνατο» (Δημητρούλια&Κεντρωτής, 2015:180). Καταλήγοντας, «η ποίηση όπως και η μετάφραση αποτελούν προϊόντα αυθαιρεσίας, της απλής του ποιητή και της διπλής του μεταφραστή». Αλλά ως αυθαιρεσία ορίζεται στο ίδιο «η έκφραση της ιδίας μου εκλογής, το αποτέλεσμα της δικής μου προτίμησης». (στο ίδιο, σσ.181).

Ο Βαγενάς επισημαίνει πως στην ποίηση η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου δεν είναι «αυθαίρετη, όπως στην κοινή γλώσσα· είναι οργανική και αποτελεί αυτό που ονομάζουμε μορφικό σημείο. [...] Η διατάραξη αυτής της σχέσης συνεπάγεται αλλοίωση του νοήματος» (Βαγενάς, 1989:65).

5.3 Θεωρητικές προσεγγίσεις στη μετάφραση της ποίησης

Μια πρώτη προσέγγιση στις μεθόδους μετάφρασης, που στον ρου της ιστορίας υπήρξε το μήλο της έριδος στις ποιητικές κυρίως μεταφράσεις, σχετίζεται με την υποχρέωση της πιστότητας στο πρωτότυπο και τα όρια ελευθερίας του μεταφραστή – «η πιστότητα και ελευθερία της νοηματικής ανάπλασης και, στην υπηρεσία της, πιστότητα στη λέξη του πρωτότυπου», όπως περιγράφει ο Benjamin (1999:71). Παραδοσιακά αναφέρονται σαν αυτόματα να αποκλείουν η μία την άλλη, που δεν είναι απαραίτητο. Η πιστότητα λοιπόν στη μετάφραση της ξεχωριστής λέξης δεν μπορεί να καλύψει όλο το νόημα που έχει στο πρωτότυπο, μιας και δεν εξαντλείται ποτέ στο νοούμενο, αλλά συνδέεται κάθε φορά με το εννοούμενο στην συγκεκριμένη λέξη. Ο ίδιος εξηγεί ότι «Οι λέξεις μεταφέρουν ένα συγκινησιακό φορτίο. Μια κατά λέξη απόδοση της σύνταξης των προτάσεων διαστρέφει ολοκληρωτικά τη θεωρία της αναπαραγωγής του νοήματος και απειλεί άμεσα να το καταστήσει ακατανόητο» (1999:72).

Στη συνέχεια ο Benjamin αναφέρει πως εκείνο που επιδιώκει να αναπαρασταθεί «μέσα στο γίνεσθαι των γλωσσών είναι ο πυρήνας της καθαρής γλώσσας». Και εξηγεί :

Μέσα σε αυτή την καθαρή γλώσσα - η οποία δεν εννοεί ή εκφράζει πλέον τίποτε αλλά είναι, ως ανέκφραστος και δημιουργικός λόγος, [...] - κάθε πληροφορία, κάθε νόημα και κάθε πρόθεση συναντούν ένα επίπεδο στο οποίο είναι μοιραίο να διαλυθούν. Αυτό ακριβώς το επίπεδο είναι που προσφέρει – μια νέα και υψηλότερη – δικαίωση στην ελεύθερη μετάφραση, η οποία δεν προέρχεται από το νόημα εκείνου που πρέπει να μεταφερθεί, μιας και η χειραφέτηση από αυτό το νόημα είναι το καθήκον της πιστότητας (1999:75).

Όπως προκύπτει από τα προαναφερθέντα, «το καθήκον του μεταφραστή είναι να ελευθερώσει μέσα στη δική του γλώσσα εκείνη την καθαρή γλώσσα που βρίσκεται κάτω από το ρήμα της άλλης, να ελευθερώσει τη γλώσσα που είναι φυλακισμένη μέσα στο έργο, αναδημιουργώντας εξ αρχής αυτό το έργο». Παρομοιάζει μια εφραπτομένη που ανεπαίσθητα ακουμπά τον κύκλο σε ένα μόνο σημείο, συνεχίζοντας την πορεία της προς το άπειρο, «...έτσι και μια μετάφραση αγγίζει ανεπαίσθητα το πρωτότυπο και μόνο στο άπειρα μικρό σημείο του νοήματος, ύστερα ακολουθεί τη δική της πορεία σύμφωνα με τους κανόνες της πιστότητας στην ελευθερία της γλωσσικής ροής» (1999:75). Ο Νάσος Βαγενάς αναζητά

«τον ορισμό της πιστότητας και της ποιητικότητας στη μετάφραση της ποίησης, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι ένα ποίημα που να λειτουργεί σαν πρωτότυπο» (Βαγενάς, 1989:18 Βήδενμπίερ).

Ο Holmes (1988:83) αντικαθιστά το γραμμικό μοντέλο (serial model), με ένα μοντέλο δύο πεδίων, βασιζόμενος στην υπόθεση ότι η μετάφραση κειμένων πραγματώνεται σε δύο πεδία, «ένα γραμμικό, όπου μεταφράζει κανείς φράση προς φράση, και ένα δομικό πεδίο, όπου εξάγει κανείς μια "νοητική σύλληψη" του πρωτοτύπου και τη χρησιμοποιεί ως ένα είδος γενικού κριτηρίου για την επαλήθευση κάθε φράσης κατά τη διάρκεια της διαμόρφωσης του νέου, μεταφρασμένου κειμένου» (Connolly, 1998:13-23).

Ο Nida (1964:146), στο ίδιο, παρουσιάζει ένα διάγραμμα δείχνοντας τον τρόπο με τον οποίο «ένα μήνυμα στη γλώσσα-πηγή αποκωδικοποιείται από τον δέκτη και επανακωδικοποιείται σε μήνυμα στη γλώσσα-στόχο». Στο κέντρο του διαγράμματος βρίσκεται η διαδικασία που ονομάζει «μηχανισμό μεταφοράς» και πρόκειται «ακριβώς για το στάδιο εκείνο της διαδικασίας του οποίου η ανάλυση παρουσιάζει τη μεγαλύτερη δυσκολία». Τα πιο πολλά μοντέλα μετάφρασης της ποίησης εστιάζουν, «είτε στην αποκωδικοποίηση του κειμένου-πηγής, είτε στο αποτέλεσμα της επανακωδικοποίησης στη γλώσσα-στόχο», όπως παραθέτει ο Connolly (1998:13-23).

Ο Newmark (1981:62) υποστηρίζει πως «η μετάφραση της ποίησης οφείλει να είναι και επικοινωνιακή (communicative) και σημασιολογική (semantic) σε κάποιο βαθμό, κοινωνική δηλαδή και ατομική». Πρόκειται για διαφορετικό κέντρο βάρους, με την επικοινωνιακή μετάφραση να αποδίδει το νόημα του πρωτοτύπου μόνο εν μέρη, επιχειρώντας να μεταφέρει την επίδραση την οποία είχε το αρχικό κείμενο στους αναγνώστες της γλώσσας αφητηρίας και συγκεκριμένα στα σημεία που ανταποκρίνονται στην κατανόηση του αναγνώστη στη γλώσσα υποδοχής. «Ένα από τα πολλά προβλήματα της επικοινωνιακής μετάφρασης είναι σε ποιο βαθμό πρέπει να γίνει απλοποίηση του νοήματος ή να δοθεί έμφαση στο βασικό μήνυμα· ένα δεύτερο πρόβλημα», ως αστάθμητος παράγοντας, «είναι το μέσο όρο αντίληψης και ευστροφίας του αναγνωστικού κοινού, ώστε η απλοποίηση να μη προσβάλει τη νοημοσύνη του» (Newmark, 1981:62).

Η σημασιολογική μετάφραση, κατά τον Newmark, είναι μια απόπειρα απόδοσης, «παραμένοντας κοντά στις σημασιολογικές και συντακτικές δομές της γλώσσας αφετηρίας», λαμβάνοντας υπόψη το περιεχόμενο του πρωτότυπου κειμένου. Και αυτό που επιχειρεί είναι να αποδώσει το ακριβές ενδοκειμενικό περιεχόμενο του αρχικού κειμένου, όσο πιο πιστά το επιτρέπει η σύνταξη και η σημασιολογία της γλώσσας στόχος, αλλά διαφέρει από την πιστή μετάφραση δεδομένου ότι «σέβεται το περιεχόμενο, δηλαδή ερμηνεύει το κείμενο και ενίοτε εξηγεί μία μεταφορά» (1981:63). Οπότε, υπό το πρίσμα της σημασιολογικής προσέγγισης της μετάφρασης, αν το κείμενο δεν είναι σύγχρονο, η μετάφραση οφείλει να είναι, για να μεταφέρεται κοντά στον αναγνώστη. «Κι αν η γλώσσα περιέχει συμβολισμούς και εκφραστικά στοιχεία, που είναι ανοίκεια στον αναγνώστη, το καθήκον του μεταφραστή είναι να τα κάνει κατανοητά» (1981:64).

Στη συνέχεια, αναφέρεται στην ιδιαιτερότητα του ποιητικού λόγου, με τις απλές λέξεις να έχουν συνδηλώσεις, άρα και «κάποια δύναμη της μεταφοράς, χωρίς το σχήμα ή την εικόνα της». Αυτές οι λέξεις γίνονται αναπόφευκτα μεταφορές, που όταν απλά μεταφράζονται «χάνουν τη μεταφορική τους έννοια, εκτός αν πολιτισμικά συμπίπτουν οι έννοιές τους στη γλώσσα αφετηρίας και άφιξης» (Newmark, 1981:64). Η σημασιολογική μετάφραση θεωρεί τα σύμβολα και τις συνδηλώσεις μέρος του μηνύματος του κειμένου και αναζητάει τις αντιστοιχίες τους. «Ο δε μεταφραστής ακροβατεί ανάμεσα στη δήλωση και τη συνδήλωση των λέξεων» (1981:65).

Η αισθητική αλήθεια του ποιήματος, υποστηρίζει ο Newmark (1981:65) εξαρτάται από 3 παράγοντες, κανέναν από τους οποίους δεν μπορεί να αγνοήσει ο μεταφραστής:

- α. Τη δομή, το συνολικό σχέδιο και σχήμα του κειμένου,
- β. τη μεταφορά, τις εικόνες δηλαδή που μπορεί να αναπαριστούν έναν ήχο, ένα άγγιγμα, μια μυρωδιά ή μια γεύση,
- γ. τον ήχο, που συμπεριλαμβάνει επανάληψη φθόγγων, παρήχηση, ρυθμό, ονοματοποιία, μέτρο και ομοιοκαταληξία.

Ο Lefevere (1975) εξετάζοντας διαφορετικές μεταφράσεις διακρίνει επτά τέτοιες στρατηγικές (Bassnett 2002:87):

- α. Φωνολογική (phonemic translation) μετάφραση: επιδιώκει να αναπαράγει τον ήχο του κειμένου πηγή στη γλώσσα στόχο, ενδεχομένως με παράφραση του νοήματος.
- β. Κυριολεκτική μετάφραση (literal translation), με έμφαση στη αυτολεξεί μετάφραση, διαστρεβλώνοντας το νόημα και τη σύνταξη του πρωτότυπου.
- γ. Μετρική μετάφραση (metrical translation), με βασικό κριτήριο την αναπαραγωγή του μέτρου του κειμένου πηγή, εις βάρος του συνόλου του ποιήματος.
- δ. Μετατροπή της ποίηση σε πεζό (poetry into prose): ανασκευάζει τη μορφή του ποιήματος οι στροφές και οι στίχοι μετατρέπονται σε πρόζα.
- ε. Ομοιοκαταληκτική μετάφραση (rhymed translation), όταν ο μεταφραστής προσκολλάται στο μέτρο και την ομοιοκαταληξία, με πολλές φορές μια μετάφραση καρικατούρα.
- στ. Μετάφραση σε ελεύθερο στίχο (blank verse translation), όπου παραβλέπεται το μέτρο και η ομοιοκαταληξία ώστε να υπάρχει μεγαλύτερη κυριολεκτική απόδοση.
- ζ. Ερμηνεία (interpretation), με την ουσία του πρωτότυπου να διατηρείται αλλά να καταστρέφεται η μορφή του ποιήματος.

Τονίζει δε, στη συνέχεια, ότι μια ποιητική μετάφραση για να είναι επιτυχημένη απαιτείται ο συνδυασμός αρκετών τεχνικών ταυτόχρονα, «βάση του μεταφραστικού προβλήματος και του επιδιωκόμενου αποτελέσματος, αφού η μονοδιάστατη προσήλωση σε μία άποψη του ποιήματος γεννά ανεπαρκείς αποδόσεις του κειμένου πηγή». Ίσως για να επιτευχθεί αυτό, απαιτείται αυτό που ο Raffel (1991:88) σημειώνει: «Για να μεταφράσει κανείς ποίηση, πρέπει να είναι κι ο ίδιος ποιητής» (Connolly, 1997 Βήδενμáιερ) . Και μάλιστα σύμφωνα με τον Holmes (1988: 11), στο ίδιο, «πρέπει να διαθέτει μερικές (αλλά όχι όλες) από τις ικανότητες ενός κριτικού, μερικές (αλλά όχι όλες) από τις ικανότητες ενός ποιητή, και ορισμένες ακόμα που συνήθως δεν απαιτούνται ούτε από έναν κριτικό ούτε από έναν ποιητή». Μόνο που πρέπει, υπογραμμίζει ο Connolly, «η ευαισθησία του ποιητή να συγγενεύει με την ευαισθησία του μεταφραστή».

Ο Venuti (2011:128) απ' την άλλη, δηλώνει ότι το ποίημα, που είναι το αντικείμενο μετάφρασης «αναπόφευκτα εξαφανίζεται κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας και αντικαθίσταται από ένα πλέγμα σημασιών – πλέγμα διακειμενικό, διαλεκτικό, διασημειωτικό – που είναι προσκολλημένο κυρίως στη λαμβάνουσα κατάσταση». Γι αυτό «η μετάφραση της ποίησης συνήθως ελευθερώνει τη γλώσσα από τα στενά όρια της

επικοινωνιακής λειτουργίας, που οι περισσότερες μεταφράσεις διατείνονται ότι υπηρετούν».

Προτάσσει δε ένα μοντέλο μετάφρασης της ποίησης, που απέχει πολύ από «την αναπαραγωγή μιας αμετάβλητης κειμενικής ουσίας, αλλά επαφίεται σε μια πράξη ερμηνείας (hermeneutic act) του κειμένου, που μεταβάλλει μορφή και περιεχόμενο». Ακόμα κι όταν η μετάφραση, συνεχίζει στο ίδιο, διέπεται από την έννοια της ισοδυναμίας, «οι λεκτικές επιλογές του μεταφραστή αντιμετωπίζονται ως ερμηνευτικές κινήσεις που τη διαφοροποιούν από το κείμενο αφετηρίας, σε συνάρτηση με ένα σύμπλεγμα παραγόντων – όπως η γνώση της γλώσσας αφετηρίας και της κουλτούρας της, καθώς και οι αξίες, οι πεποιθήσεις και οι αναπαραστάσεις που είναι διάχυτες στη γλώσσα υποδοχής εκείνη τη συγκεκριμένη περίοδο». Η μετάφραση, καταλήγει ο Venuti (2011:130) «είναι μια ερμηνευτική πράξη που αφορά αυτό που ο Jacques Derrida, αποκαλεί “εγγραφή” (inscription): η γραπτή πηγή αφού προσδιοριστεί, εφεξής εγγράφεται σε ένα σύστημα, σε ένα σχήμα το οποίο πια δεν εξουσιάζει».

Εφόσον το ποίημα δεν απαρτίζεται μόνο από γλωσσικό περιεχόμενο και “συγκινησιακό νόημα” – για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Βαγενά – αλλά αποτελεί και φορέα πολιτισμού, η επικράτηση, κατά τη μετάφραση, της μιας κουλτούρας έναντι της άλλης είναι μια αναπόφευκτη διαδικασία. Ο Venuti (1995:20) αναφέρει δυο μεθόδους προσέγγισης της κουλτούρας αφετηρίας και της κουλτούρας άφιξης κατά τη μεταφραστική διαδικασία: την ξενοποίηση (foreignization) και την οικειοποίηση (domestication). Η οικειοποίηση αφορά την προσαρμογή του κειμένου στη γλώσσα και τον πολιτισμό της γλώσσας αφετηρίας, με πολιτικές και πολιτισμικές προεκτάσεις ηγεμονίας των δυνατών γλωσσών. Στον αντίποδα της οικειοποίησης υπάρχει η ξενοποίηση, που στην περίπτωση του ποιητικού λόγου μπορεί να αναφερθεί στην διατήρηση ει δυνατόν του ύφους, των γλωσσικών επιλογών και των κουλτουραλικών αναφορών του πρωτότυπου.

Επιπλέον ο,τι ισχύει για τα επιμέρους νοήματα ενός ποιήματος, ισχύει και για τη μορφή: «είναι ένα σημαίνον με ένα σημαινόμενο που διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό και από εποχή σε εποχή» (Connolly, 1998:13-26). Η μορφή πρέπει να μεταφράζεται, όπως και κάθε στοιχείο του πρωτοτύπου ποιήματος. Ο Connolly (1998:13-26) παραθέτει τις τέσσερις στρατηγικές που διακρίνει ο Holmes (1988: 25) για τη μετάφραση ποιητικών μορφών:

(1) Η *μιμητική*, όπου η αρχική μορφή διατηρείται, (2) η *αναλογική*, όπου χρησιμοποιείται μια πολιτισμικά αντίστοιχη μορφή, (3) η *οργανική*, όπου το σημασιολογικό υλικό αποκτά τη δική του μοναδική ποιητική μορφή καθώς η μετάφραση διαμορφώνεται, και (4) η *αποκλίνουσα* όπου η μορφή που υιοθετείται δεν εμπεριέχεται σε καμία περίπτωση στη μορφή ή στο περιεχόμενο του πρωτοτύπου».

Τέλος, η ποίηση λειτουργεί και ως συγκίνηση, και έχει ως στόχο να επιδρά συναισθηματικά στον αναγνώστη και να επιφέρει ένα συνολικό επικοινωνιακό αποτέλεσμα. Η απόδοση της πραγματολογικής αυτής διάστασης ενός ποιήματος αποτελεί το δυσκολότερο σημείο της μετάφρασης. Αν υπάρχει ασυμφωνία σχετικά με το τι σημαίνει σημασιολογική και τι υφολογική ισοδυναμία στη μετάφραση ποίησης, είναι ακόμα πιο δύσκολο να οριστεί η πραγματολογική (δυναμική) ισοδυναμία. Σύμφωνα με την Bassnett-McGuire (1980:37 Connolly, 1998:13-26): «Στην πράξη, η ταυτόχρονη επίτευξη ισοδυναμίας σε όλα τα επίπεδα λειτουργίας ενός ποιήματος είναι αδύνατη. Για το λόγο αυτό ο μεταφραστής βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος με επιλογές και συμβιβασμούς».

6. Σώμα κειμένων: η μεταφορά της ποίησης της Pizarnik στην ελληνική γλώσσα

Στο τελευταίο αυτό μέρος της εργασίας θα εξετάσουμε πώς μεταφράστηκε η λυρική ποίηση της Pizarnik στη γλώσσα μας, ποιές από τις προαναφερθείσες προσεγγίσεις υιοθετήθηκαν, εσκεμμένα ή ενστικτωδώς, από τους μεταφραστές και κατά πόσο πετυχαίνει το κάθε μετάφρασμα, σύμφωνα με την υποκειμενική μας κρίση, να κρατήσει ζωντανές τις ιδιαιτερότητες του ποιητικού λόγου σε διάφορα επίπεδα.

6.1 Η σχέση της γλώσσας και της κουλτούρας αφετηρίας και υποδοχής

Η μετάφραση από την ισπανική γλώσσα, όπως αυτή χρησιμοποιείται από τους Αργεντινούς συγγραφείς, είναι ένα εγχείρημα που επηρεάζεται από διάφορα δεδομένα. Κατ' αρχάς, προϋποθέτει όχι μόνο άριστη γνώση της επίσημης ισπανικής, αλλά και των όποιων διαφοροποιήσεων της χρήσης της έχουν συντελεστεί στην Αργεντινή της "έκδοσης".

Αναφορικά δε με την υπόσταση της ποίησης, συγγενεύει με την υπαρξιακή έκφραση της ελληνικής, καθώς και με την ψυχοσύνθεση των αναγνωστών στη γλώσσα υποδοχής. Επίσης ας μην ξεχνάμε ότι από τα παραδοσιακά τραγούδια ως την ποίηση της γενιάς του '30 και μετά, ο έρωτας, ο θάνατος, η μοναξιά, ο σκοπός της τέχνης, τα όρια της γλώσσας εμβολίζουν την κουλτούρα μας με συνεχείς αναφορές, εδραιώνοντας μια αίσθηση ματαιότητας και αδυναμίας μπροστά στα πεπερασμένα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης. Από την άλλη, παρατηρείται μια παράξενη έλξη που ασκεί η Λατινική Αμερική, και δη η Αργεντινή, στον ελληνικό λαό. Οι Αργεντινοί συγγραφείς χαίρουν μεγάλης εκτίμησης από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό στο πλαίσιο μιας απροσδιόριστης εγγύτητας με ένα πολιτισμό τόσο μακρινό.

Ο Φίλιππος Δρακονταειδής στο περιοδικό *Διαβάζω*, (τ.59) σχολιάζει πως και η Λατινική Αμερική και εμείς μοιάζουμε στο ότι «είμαστε προϊόντα κατάτμησης μιας αυτοκρατορίας, με παρεμβάσεις των μεγάλων δυνάμεων στο πλαίσιο ανταγωνισμών και συμμαχιών» (1982:20). Και συνεχίζει αναφέροντας το πρόβλημα διαμόρφωσης ταυτότητας των αναφερόμενων λαών σε επίπεδο έθνους και πολιτισμού, και κατά περίπτωση και γλώσσας.

Σε λογοτεχνικό επίπεδο, ο Στάθης Ιντζές παρατηρεί, σε συνέντευξη που παραχώρησε στην Αργυρώ Μποζώνη σχετικά με τα κοινά σημεία των δύο λαών, την απουσία του ρομαντικού στοιχείου, που διακατέχει την ισπανική ποίηση του '27· ενώ μετά τη γενιά του '30 στην Ελλάδα, όπως στις αντίστοιχες γενιές της Αργεντινής (λογοτεχνική ομάδα του '22 στο Μπουένος Άιρες, γενιά του '37) συναντάμε: «κοινές επιρροές των δυο πολιτισμών από τον συμβολισμό, τον περιορισμό του λυρικού στοιχείου στη μεταφορά, το εμφανές σημάδι του ρεαλισμού, την εξέλιξη του υπερρεαλισμού, με σημαντική επίδραση στα τρέχοντα λογοτεχνικά ρεύματα, καθώς και μια κοινή αστικο-κοινωνική θεματολογία, που σχετίζεται με τα κοινά βιώματα των δυο λαών τον 20ο αιώνα».

Τέλος ο Βασίλης Λαλιώτης, σε σχετική ερώτηση αναφορικά με τις ομοιότητες που συνυφαίνουν την εγγύτητα των δυο λαών, επισημαίνει πως «η Ελλάδα κάνει στην αργεντινή λογοτεχνία προβολή των δικών της οικονομικών και πολιτικών δεινών, αλλά αμφότερες φτιάχνουν μια μυθοπλασία που έχει τη δυνατότητα να μαγέψει τον κόσμο». Παράλληλα εντοπίζει πως οι Αργεντινοί και οι Έλληνες λογοτέχνες έδωσαν «ομόλογες απαντήσεις σε ερωτήματα που γεννήθηκαν στα κέντρα των πολιτιστικών ρευμάτων», παρομοιάζοντας την απήχηση του γαλλικού σουρεαλισμού στους Λατινοαμερικάνους

λογοτέχνες (Cortazar, Paz, Sábato) με την αντίστοιχη στην Ελλάδα, με βασικούς πρωταγωνιστές τον Ελύτη, τον Εμπειρικό και τον Εγγονόπουλο.

Αναφορικά με τις δυο εμπλεκόμενες γλώσσες, στα πλαίσια της μελέτης της δικής μας ποιήτριας, αναφέρουμε ότι η παρόμοια φωνολογία και γραμματικοσυντακτική δομή των δύο γλωσσών (ελευθερία τοποθέτησης υποκειμένου σε διάφορες θέσεις μέσα στην πρόταση στα Ελληνικά, το επίθετο μπορεί να μπει μετά το ουσιαστικό ακολουθώντας την ισπανική γλώσσα, τις υποτακτικές εγκλίσεις κ.τ.λ.) δημιουργούν ενίοτε ευνοϊκές συνθήκες για τη μεταφορά της ισπανόφωνης ποίησης στα ελληνικά.

6.2 Συγκριτική ανάλυση επιλεγμένων μεταφρασμάτων

Με τη συγκριτική ανάλυση των μεταφρασμάτων σ' αυτή την εργασία επιδιώκεται να διαπιστωθούν οι όποιες δυσκολίες παρουσιάστηκαν κατά τη μεταφραστική διαδικασία και πώς μεταφράστηκε το κάθε ποίημα, βάση της προσωπικής ανάγνωσης και αισθητικής προσέγγισης του κάθε μεταφραστή. Κυρίως όμως θα σταθούμε στο παραγόμενο αποτέλεσμα στην ελληνική εκδοχή της Pizarnik, στην ποιητικότητα δηλαδή του κειμένου στην ελληνική γλώσσα, και το βαθμό μεταφοράς της εκφερόμενης συγκίνησης του πρωτότυπου στο μετάφρασμα. Οι δύο άνδρες μεταφραστές στην προκειμένη περίπτωση, καλούνται να αποκωδικοποιήσουν στη γλώσσα τους, όχι μόνο το φιλοσοφικό νόημα και το συγκινησιακό φορτίο των λέξεων, μα και ολόκληρη την ψυχοσύνθεση της "κόρης του ανέμου".

Τα ποιήματα της, όπως ήδη αναλύσαμε, είναι απλά, χωρίς σύνθετα σχήματα λόγου, που να δημιουργούν επιπλέον προκλήσεις κατά τη διαδικασία της μετάφρασης. Όμως είναι και βαθιά υπαρξιακά, με κάθε λέξη να φέρει ιδιαίτερο βάρος, οπότε το ενδεχόμενο απαλοιφής λέξεων ή παράφρασης του νοήματος, κατά τη μεταφραστική διαδικασία εξ αρχής αποκλείονται. Αντίθετα υπαγορεύουν κατά τη μετάφραση ισομερή βαρύτητα στη σημασιολογική, υφολογική, μορφική και πραγματολογική τους διάσταση· δεδομένου ότι όλες οι διαστάσεις συντείνουν προς την ίδια κατεύθυνση, και δίνουν φωνή στην ποιητική της κραυγή. Και σαφώς οφείλει να μεταγραφεί στην ελληνική γλώσσα το ποτάμι των

παρηχήσεων και επαναλήψεων, που ρέει αβίαστα στα όρια των δυο συλλαβών στον ισπανικό γλωσσικό κώδικα.

Από το “Δέντρο της Αρτέμιδος” (“Arbol de Diana”) (1962)

i. ποίημα 3, σελ 83

*cuídate de mi amor mio
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra*

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

*φυλάξου από μένα αγάπη μου
φυλάξου από τη σιωπηλή στην έρημο
από την ταξιδιώτισσα με το άδειο ποτήρι
και τη σκιά της σκιάς της*

Ο Ιντζές μεταφράζει:

*πρόσεξε με αγάπη μου
πρόσεξε τη σιωπηλή στην έρημο
την ταξιδιώτισσα με τ' αδειανό ποτήρι
και τη σκιά της σκιάς της*

Η βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο μεταφράσεις του ποιήματος έγκειται στην μετάφραση της προστακτικής *cuídate*, με τον Λαλιώτη να επιλέγει το *φυλάξου*, μια ποιητική απόδοση, που δίνει στο κείμενο την αίσθηση ελληνικού ποιήματος, με την παρήχηση του “λ” να αναπληρώνει την παρήχηση του επόμενου στίχου. Ο Ιντζές επέλεξε το *πρόσεξέ με*, εμμένοντας στο σημασιολογικό επίπεδο, ίσως επειδή έχει αυτή τη διπλή σημασία, μείνε μακριά και δώσε μου προσοχή, που πιθανόν θεώρησε ότι ελλοχεύει σαν έκκληση και στο πρωτότυπο ποίημα. Επιπλέον στοχεύει στην παρήχηση του “π” στον πρώτο και δεύτερο στίχο, σε αντικατάσταση ίσως της παρήχησης του “ν” στο πρωτότυπο στον στίχο *viajera con el vaso vacío*, που χάνεται και στα δυο μεταφράσματα. Η παρήχηση του ήχου “s” από το *sombra* σώζεται στο ελληνικό μετάφρασμα με την επανάληψη του σίγμα στη λέξη σκιά.

ii. Ποίημα 8, σσ. 88

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.

No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

Μνήμη φωτισμένη, διάδρομος όπου τεμπελιάζει

η σκιά αυτού που περιμένω. Δεν είναι αλήθεια

πως θα έρθει. Δεν είναι αλήθεια πως δεν θα έρθει.

Ο Ιντζές μεταφράζει:

Φωταγωγημένη μνήμη, στοά όπου περιφέρεται

η σκιά αυτού που περιμένω. Δεν είναι αλήθεια

ότι θα 'ρθει. Δεν είναι αλήθεια ότι δεν θα 'ρθει.

Ξεκινώντας από τη μετάφραση του Λαλιώτη, η απόδοση του ρήματος *vagar* ως *τεμπελιάζει*, ξενίζει τον αναγνώστη που θα αρκестεί σε μια πρώτη ανάγνωση, μιας και, ναι μεν το επίθετο *vago* στα ισπανικά σημαίνει τεμπέλης, αλλά το *vagar* σημαίνει περιπλανιέμαι. Ίσως όμως ο μεταφραστής να ήθελε να δείξει την αργοπορία ή την αναποφασιστικότητα αυτού που περιμένει, δημιουργώντας μια επιπλέον παρήχηση του “π”, που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Η μουσικότητα της παρήχησης του “ν” στον τελευταίο στίχο του πρωτότυπου χάνεται στο μετάφρασμα. Αλλά το όμορφο άκουσμα του “λ” και του “θ” – *δεν είναι αλήθεια ότι θα 'ρθει* – αντικαθιστούν αυτήν την απώλεια στο μετάφρασμα.

Η απαλοιφή του φωνήεντος “ε” στο τέλος της πρότασης στο μετάφρασμα του Ιντζέ προσδίδει μια καθημερινότητα στη γλώσσα και μια μουσικότητα στην ελληνική απόδοση του ποιήματος. Επίσης η επιλογή του ρήματος *περιφέρεται* κάνει παρήχηση με το *περιμένω* στον επόμενο στίχο. Η μορφή του ποιήματος διαφοροποιήθηκε και στις δυο μεταφράσεις, που χώρισαν το υποκείμενο από το ρήμα, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ίδιας της ποιήτριας.

iii. Ποίημα 26, σσ.106

(un dibujo de Klee)

*cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos*

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

*όταν το παλάτι της νύχτας
ανάβει την ομορφιά του
θα χτυπήσουμε τους καθρέπτες
μέχρι που τα πρόσωπά μας να τραγουδήσουν σαν είδωλα.*

Ο Ιντζές μεταφράζει:

*όταν το παλάτι της νύχτας
πυρπολήσει την ομορφιά του
θα ραπίσουμε τους καθρέπτες
ώσπου τα πρόσωπά μας να τραγουδήσουν σαν είδωλα*

Στην απόδοση του πρώτου, το ρήμα “encienda” στο πρωτότυπο είναι υποτακτική έγκλιση του ρήματος encender, οπότε ο ενεστώτας *ανάβει* δεν ανταποκρίνεται στη μελλοντική νύξη στο κείμενο αφετηρίας, αλλά αυτό θα μπορούσε να έχει γίνει προς αποφυγή του ήχου “ψ” της υποτακτικής έγκλισης (*ανάψει*). Στη συνέχεια, ο Λαλιώτης μεταφράζει με κέντρο βάρους το πρωτότυπο με μια πρώτη ανάγνωση. Με μια δεύτερη μοιάζει πάντα να στοχεύει κάπου συγκεκριμένα. Το *χτυπήσουμε* για παράδειγμα αναζητά να αντικαταστήσει τον ήχο “χ” από τη λέξη *espejos*. Ο Ιντζές χρησιμοποιεί τα ρήματα *πυρπολήσει* και *ραπίσει*, τα οποία έχουν κάποια σημασιολογική απόκλιση από το πρωτότυπο, προσδίδουν όμως στο μετάφρασμα μια ροή ποιητική και σχηματίζουν δυο δυνατές μεταφορές, ενώ παίζουν με τα σύμφωνα “π” και “ρ”, σε αντίστροφες θέσεις στη γλώσσα άφιξης, κάνοντας παρήχηση με το *παλάτι* στον προηγούμενο στίχο. Στο σύνολο του, προκύπτει ένα άρτιο ελληνικό ποίημα.

iv. Ποίημα 29, σσ.109

Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible
ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el
tormento de la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido
de manos enamoradas de la niebla.

A André Pieyre de Mandiargues

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

*Εδώ ζούμε μ' ένα χέρι στο λαρύγγι. Πως
τίποτα δεν είναι δυνατόν ήδη το' ξέραν αυτοί που εφεύρισκαν
βροχές και ύφαιναν λέξεις στο βάσανο
της απουσίας. Γι' αυτό στις ικεσίες τους υπήρχε
ένας ήχος από χέρια ερωτευμένα με την καταχνιά.*

Ο Ιντζές μεταφράζει:

*Εδώ ζούμε με το ένα χέρι στο λαιμό. Ότι τίποτα δεν
είναι δυνατό ήδη το γνώριζαν εκείνοι που ανακάλυψαν
βροχές και έπλεξαν λέξεις με τη θύελλα της απουσίας.
Γι' αυτό στις προσευχές τους υπήρχε ένας ήχος χεριών
ερωτευμένων με την ομίχλη.*

Μορφολογικά οι δυο μεταφραστές έχουν επιλέξει διαφορετικούς δρόμους. Ο Λαλιώτης χωρίζει το ρήμα από το αντικείμενο και το ουσιαστικό από τη γενική του, με άμεση επίδραση στη μουσικότητα και τη δύναμη του ποιήματος. Του Ιντζέ ο χωρισμός των στίχων, απ' την άλλη παρουσιάζει μια σχετική αυτοτέλεια του κάθε στίχου, ανεξάρτητα απ' το υπόλοιπο ποίημα. Προχωρώντας τώρα στις επιμέρους μεταφραστικές προσεγγίσεις, στο μετάφρασμα του Λαλιώτη ο όρος “garganta” μεταφράζεται ως “λαρύγγι”, όπως και σε οποιοδήποτε άλλο ποίημα απαντάται. Η απόδοση *λαρύγγι* στα ελληνικά διατηρεί το “γ” και το “ρ” από το *garganta* στα ισπανικά. Η σταθερή χρήση της απόδοσης μια έννοιας προσδίδει στο μετάφρασμα μια ομοιομορφία στη γραφή, που την κάνει να λειτουργεί σαν πρωτότυπο.

Επίσης η συγκεκριμένη απόδοση ενδέχεται να σχετίζεται με την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου στην “Ελένη” (1970), όπου απαντώνται οι στίχοι: *σαν τον κόμπο ενός λυγμού σταματημένον σ’ ένα κρυστάλλινο λαρύγγι/Όλο το μαύρο συστέλλεται τότε, στεγνώνει κ’ εντοπίζεται σ’ έναν ελάχιστο κόμπο, – τον νιώθω εδώ, λίγο πιο κάτω απ’ το λαρύγγι μου,* ενώ στα “Γράμματα απ’ το μέτωπο” του ίδιου διαβάζουμε: *και το ξερό σα φλόγα καίει λαρύγγι* και στο “Τερατώδες αριστούργημα” (1977): *μάκρυνα πιότερο το νήμα τραβώντας το και με τα δυό μου χέρια απ’ το λαρύγγι τού κόσμου.* Επιλέγει ίσως ο μεταφραστής να φέρει το μετάφρασμα του στα βήματα της ελληνικής ποίησης. Ο Ιντζές, αντίστοιχα, επιλέγει τη χρήση της λέξης *λαιμό*, συνθέτοντας μια δυνατή εικόνα με καθημερινές λέξεις, απαλλαγμένες από το λογοτεχνικό φορτίο, πιο κοντά στο σύγχρονο αναγνωστικό κοινό.

Ο τρίτος στίχος αποτελεί μια όμορφη απόδοση της μεταφοράς του πρωτότυπου με τον λυρισμό του ρήματος *υφαίνω* από τον Λαλιώτη, το οποίο δημιουργεί παρήχηση του “φ” με το *εφεύρισκαν*. ενώ ο Ιντζές καταφεύγει σ’ ένα απλό ρήμα, *έπλεξαν*, διασώζοντας τη μεταφορά του πρωτότυπου. Στη συνέχεια όμως μεταφράζει το *tormenta* ως *θύελλα*, κι όχι ως *βάσανο*. Στα ισπανικά οι δυο λέξεις διαφέρουν μόνο σε ένα γράμμα, *tormenta-tormento*, μια ίσως όχι τυχαία φωνολογική συγγένεια των σημαίνοντων. Δημιουργεί λοιπόν μια επιπλέον μεταφορά στο ελληνικό ποίημα παίζοντας με τη γλώσσα του πρωτότυπου.

Τέλος ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απόδοση της τελευταίας λέξης του ποιήματος, *niebla*, που ο Λαλιώτης ερμηνεύει ως “καταχνιά”, προσδίδοντας μια σκουράδα στο τοπίο, βάση της δικής του ανάγνωσης της ψυχοσύνθεσης και της ποίησης της Πισαρνίκ. Αξίζει να σημειωθεί πως σε όποιο ποίημά της απαντάται ο συγκεκριμένος όρος, ο Λαλιώτης μεταφράζει πάντα *καταχνιά*. Ενδέχεται ο μεταφραστής, πέρα από τη σκοτεινιά που συνοδεύει την ποιήτρια, να επηρεάστηκε από την εμβληματική χρήση της λέξης από τον Τάσο Λειβαδίτη. Ενδεικτικά παραθέτουμε κάποιους στίχους του ποιητή, όπως από την “Παραμονή Χριστουγέννων”: *Συλλογιέσαι τ’ άστρα πίσω απ’ την καταχνιά*· ή από το ποίημα “Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας”: *Ήταν τότε που οι μέρες δεν ξέρανε την καταχνιά. Το να ερωτευτείς την ομίχλη βέβαια ενέχει μια αίσθηση μυστηρίου και απροσδιοριστίας, ενώ ερωτευμένος με την καταχνιά υπαινίσσεται μια μελαγχολία και μια σκοτεινιά. Και οι δυο ερμηνείες πάντως παράγουν ένα όμορφο ποίημα στα ελληνικά.*

Από την ποιητική συλλογή “LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES” (“ΤΑ ΈΡΓΑ ΚΑΙ ΟΙ ΝΥΧΤΕΣ”) (1965)

v. REVELACIONES

*En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.*

*Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones*

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

Φανερώσεις

*Τη νύχτα δίπλα σου
οι λέξεις είναι κλείδες, είναι κλειδιά
Ο πόθος του θανάτου είναι βασιλιάς.*

*Το κορμί σου να' ναι πάντα
ένας αγαπητός τόπος φανερώσεων.*

Ο Ιντζές μεταφράζει:

Αποκαλύψεις

*Τη νύχτα στο πλευρό σου
οι λέξεις είναι καρφιά είναι κλειδιά
Η θέληση να πεθάνεις βασιλεύει.*

*Ας είναι το κορμί σου πάντοτε
Πρόσφορο έδαφος γι' αποκαλύψεις*

Ακόμα κι από την επιλογή μετάφρασης του τίτλου, αντιλαμβανόμαστε τη διαφορετική πρόσληψη του ποιήματος από τον κάθε μεταφραστή. Όχι πως οι λέξεις φανερώσεις και αποκαλύψεις δεν είναι συνώνυμες, αλλά το πρώτο συνοδεύεται από μια οπτική παρουσίαση. Ακόμα κι η επιλογή αυτής της απλής λέξης από τον Λαλιώτη θεωρούμε ότι δεν έγινε τυχαία. Ο Ελύτης στα “Ελεγεία της Οξώπετρας” (1991) γράφει: *Αλλά πώς με τι/Γίνεται τρόπο να φανερωθεί το «μη λεγόμενον»* (2003:559). Παρόλο που η επιλογή του Ιντζέ, *αποκαλύψεις*, μοιάζει να αποδίδει καλύτερα την έννοια του *revelaciones* στα ελληνικά, όχι μόνο ως δήλωση της λέξης αλλά και ως συνδήλωση, η απόδοση *φανερώσεις* πιθανόν να κερδίσει τους πιο παλιούς αναγνώστες, λάτρεις της ελληνικής ποίησης. Ακόμα και η μετάφραση του “a tu lado” ηχεί διαφορετικά αν είναι *δίπλα σου* ή *στο πλευρό σου*. Και

πάλι με μια αναζήτηση στην ποίηση του Ελύτη, ανακαλύπτουμε την αιτία της χρήσης της φράσης του Λαλιώτη, για να μεταφερθεί η εικόνα, όπως στη “Μαρία Νεφέλη” στον “Χαρταετό”: Στο λουτρό από δίπλα οι βρύσες ανοιχτές μπρούμυτα στο προσκέφαλο μου (2003:399) ή στα “Ετεροθαλή” (1974) ο Ελύτης γράφει *Μια στιγμή τραγουδώντας από δίπλα σου περνούσε κείνη που είχες δει...* (2003:351).

Στη συνέχεια παρατηρούμε μια απομάκρυνση του Λαλιώτη από το πρωτότυπο κείμενο με την όμορφη μετάφραση του *son claves, son llaves* ως *είναι κλείδες είναι κλειδιά*, εύστοχο όχι μόνο για την παρήχηση του “cl” που διατηρείται στο μετάφρασμα, μα και για το συναφές νόημα του κλειδώματος. Απελευθερώνει το κείμενο στη γλώσσα άφιξης, φτιάχνοντας ένα όμορφο στίχο. Παρατηρείται επίσης μια αντιστοιχία των μερών του λόγου στη μετάφραση του Λαλιώτη στον τρίτο στίχο, ακολουθώντας την εμμονή της ποιήτριας: *Ο πόθος του θανάτου είναι βασιλιάς*. Η χρήση των δυνατών ουσιαστικών *πόθος* και *θάνατος*, με επανάληψη του “θ”, συμπυκνώνουν το νόημα του πρωτότυπου. Ενώ ο Ιντζές το μετατρέπει σε ρήμα: *Η θέληση να πεθάνεις βασιλεύει*, παίζοντας με το “λ” το “θ”. Όμορφος ο ήχος στο αποτέλεσμα, αλλά υστερεί συγκριτικά με τη δύναμη του ουσιαστικού.

vi. UN ABANDONO

Un abandono en suspenso.

Nadie es visible sobre la tierra.

Sólo la música de la sangre

asegura residencia

en un lugar tan abierto.

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

ΜΙΑ ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΨΗ

Μια εγκατάλειψη σε αναστολή

Κανείς δεν είναι ορατός πάνω στη γη.

Μόνο η μουσική του αίματος

εξασφαλίζει διαμονή

σ’ ένα τόσο ανοιχτό τόπο.

Ο Ιντζές μεταφράζει:

ΜΙΑ ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΨΗ

Μια εγκατάλειψη σε εκκρεμότητα

Κανείς δεν είναι θεατός πάνω στη Γη.

Μόνο η μουσική του αίματος

μαρτυρά ίχνος ζωής

σ’ ένα τόσο αχανές μέρος.

Το πρωτότυπο ποίημα διατηρεί μια παρήχηση του “s” στους τέσσερις πρώτους στίχους, που σώζεται μερικώς στο μετάφρασμα του Λαλιώτη, με τη χρήση του *αναστολή* και του *εξασφαλίζει*. Στην απόδοση του ποιήματος μένει κοντά στο πρωτότυπο. Ο Ιντζές δεν εστιάζει στην παρήχηση, αλλά στο παραγόμενο εννοιολογικό αποτέλεσμα. Προσεγγίζει ελεύθερα το κείμενο-πηγή, μεταφράζοντας όμορφα το *asegura residencia* ως *μαρτυρά ίχνος ζωής*, ενώ και για το *abierto* επέλεξε την ποιητική απόδοση “αχανής”, διατηρώντας το “α” στην αρχή της λέξης του πρωτότυπου. Ο Ιντζές ανασκευάζει το ποίημα, αντικαθιστώντας ενίοτε την μεταφορά ή την εικόνα του ποιήματος, με μια οικεία για το αναγνωστικό κοινό έκφραση, προκειμένου να έχει το μετάφρασμα νοηματική αρτιότητα.

vii. DEL OTRO LADO

Años y minutos hacen el amor.

Máscaras verdes bajo la lluvia.

Iglesia de vitrales obscenos.

Huella azul en la pared.

No conozco.

No reconozco.

Oscuro. Silencio.

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

Ο Ιντζές μεταφράζει:

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗ ΜΕΡΙΑ

ΤΗΣ ΑΛΛΗΣ ΜΕΡΙΑΣ

Χρόνια και λεπτά κάνουν τον έρωτα.

Μάσκες πράσινες κάτω από τη βροχή.

Εκκλησία με βιτρώ άσεμνα.

Γαλάζιο ίχνος στον τοίχο.

Χρόνια και λεπτά συνθέτουν τον έρωτα.

Πράσινα προσωπεία κάτω απ' τη βροχή.

Ναός με άσεμνα βιτρώ.

Ίχνος μπλε πάνω στο τοίχο.

Δεν γνωρίζω.

Δεν αναγνωρίζω.

Σκοτεινιά. Σιωπή.

Δεν γνωρίζω.

Δεν αναγνωρίζω.

Σκότος. Σιωπή.

Βλέπουμε τις διαφοροποιήσεις των μεταφρασμάτων ακόμα και σ' έναν απλό στίχο και πώς η κάθε λέξη με τις δηλώσεις και τις συνδηλώσεις που εμπεριέχει, παράγει ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Ο Λαλιώτης, κοντά στη μορφή και τη σημασιολογία του κειμένου αφετηρίας, μεταφράζει το *hacen* ως *κάνει*, το επίθετο ακολουθεί το ουσιαστικό στον δεύτερο και τον τρίτο – ίδιον γνώριμο όχι μόνο της ισπανικής γλώσσας, αλλά και της ελληνικής στην ποιητική της εκφορά – και μεταφράζει το *azul* ως *γαλάζιο*, αγαπημένο επίθετο του Ελύτη, φέρνοντάς το κοντά στον αναγνώστη, ως ένα στοιχείο κυρίαρχο της ελληνικής κουλτούρας· διότι δημιουργεί θαλάσσιους συνειρμούς στον Έλληνα αναγνώστη, ενώ στον Λατινοαμερικάνο αναγνώστη πιθανότατα να μην δημιουργεί αυτήν την εικόνα. Η επανάληψη του “κ” στις λέξεις; *κάνουν, μάσκες, εκκλησία*, δεν είναι τυχαία, συμβάλλει στη μουσικότητα του ποιήματος. Η παρήχηση και το λεκτικό παιχνίδι στα ρήματα *conozco, reconozco* μεταφερθήκαν στην ελληνική γλώσσα με διατήρηση όλων των ισοδυναμιών. Οι διαφορετικές γενιές των μεταφραστών προδίδονται όχι μόνο από την επιλογή της γλώσσας, αλλά κι από την ορθογραφία της. Πάντως και τα δυο μεταφράσματα, ανεξάρτητα της κοσμοθεωρίας του κάθε μεταφραστή, παράγουν στα ελληνικά ρέουσα ποιητική γλώσσα.

viii. AMANTES

un flor

no lejos de la noche

mi cuerpo mudo

se abre

a la delicada urgencia del rocío.

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

Ο Ιντζές μεταφράζει:

ΕΡΑΣΤΕΣ

ΕΡΑΣΤΕΣ

ένα άνθος

ένα λουλούδι

όχι μακριά από τη νύχτα

όχι μακριά απ τη νύχτα

το βουβό κορμί μου

το σιωπηλό μου σώμα

ανοίγεται

ανθίζει

στη λεπτή επείγουσα ανάγκη της δροσιάς.

μπροστά στην επιτακτικότητα της πρωινής δροσιάς

Η μορφολογική διαμόρφωση του ποιήματος είναι παρόμοια και στις δυο μεταφράσεις, με τον Ιντζέ να διατηρεί την παντελή έλλειψη σημείων στίξης του πρωτότυπου, και τον Λαλιώτη να προσθέτει μόνο μια τελεία στο τέλος του ποιήματος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο πλούτος της ελληνικής γλώσσας, με αποτέλεσμα τη μεγάλη ευχέρεια παραγωγής ανόμοιων μεταφράσεων. Χαρακτηριστικά η λέξη *flor* μεταφράζεται από τον ένα άνθος κι από τον άλλον λουλούδι, προσαρμοσμένο στη μορφική γεωμετρία του πρωτότυπου όρου στο μεν και στο ήχο του “λ” στο δε, που υφαίνει μια εύηχη μουσικότητα από την αρχή του ποιήματος. Το επίθετο *mudo* ο Λαλιώτης το μεταφράζει *βουβό*, που και μορφολογικά και φωνολογικά είναι πιο κοντά στο στίχο της Pizarnik, αλλά ο Ιντζές πιθανόν να επιδιώκει την επανάληψη του σίγμα, εστιάζοντας στην παρήχηση *σιωπηλό σώμα*. Η επιλογή δε του *ανοίγεται* από τον Λαλιώτη μας παραπέμπει στους “Προσανατολισμούς” του Ελύτη· παραθέτουμε χαρακτηριστικά, από το ποίημα “Διόνυσος α’”(1996:49): *Αντάμα με χλωρές επαύλεις που ανοίγονται στο γέλιο τους*, κι από το δ’ (σσ.52): *Κι είν’ όλος τους ο αιθέρας ποίημα που πλαταίνει κι ανοίγεται*· ενώ από τη “Συναυλία των Γυακίνθων” (1996:122): *Κι όπου κι αν προχωρήσεις ανοίγεται το διάστημα*, ή από την “Ωδή στη Σαντορίνη” (σσ.196): *Τώρα μπροστά σου ανοίγεται η δικαιοσύνη*.

Ο τελευταίος στίχος του ποιήματος έχει κάποιο αυξημένο βαθμό δυσκολίας, αναφορικά με την απόδοση του επιθέτου *delicada*. Ο Ιντζές που το παραλείπει στη μετάφραση προκρίνοντας την *επιτακτικότητα* ως μετάφραση του *urgencia*, απελευθερώνει το ποίημα από το πρωτότυπο, ανασκευάζοντας ένα δυνατό στίχο στο ελληνικό μετάφρασμα.

ix. NOMBRARTE

*No el poema de su ausencia
solo un dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo.*

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

Ο Ιντζές μεταφράζει:

ΟΝΟΜΑΖΟΝΤΑΣ ΣΕ

ΝΑ ΣΕ ΟΝΟΜΑΖΩ

Όχι το ποίημα της απουσίας σου,

Όχι το ποίημα της απουσίας σου

μόνο ένα σχέδιο, μια γρατζουνιά σ' έναν τοίχο,
κάτι στον άνεμο, μια γεύση πικρή.

μονάχα ένα σκίτσο, μια κραυγή σ' έναν τοίχο,
κάτι στον άνεμο, μια γεύση πικρή.

Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μετάφραση του συγκεκριμένου ποιήματος, είναι ο δεύτερος στίχος· το κατά τ' άλλα τόσο απλό *una grieta en el muro*, που θα μπορούσε αυτονόητα να μεταφραστεί ως μια ρωγμή στον τοίχο, κι όμως κανένας απ' τους δυο μεταφραστές δεν επέλεξε αυτό το δρόμο. Κι εδώ η ιδιαιτερότητα της μετάφρασης της ποίησης αποδεικνύεται περίτρανα. Ο Λαλιώτης επέλεξε την απόδοση *γρατζουνιά στον τοίχο*, ίσως επηρεασμένος από ένα ποίημα που γράφτηκε την ίδια περίοδο με το “Έργα και Νύχτες” της Pizarnik, “Αίας” (1967-1969), του Γιάννη Ρίτσου: *άκουγα τα τριξίματα στο πάτωμα, τις γρατζουνιές στον τοίχο*. Ο στίχος αυτός όσο απομακρύνεται σημασιολογικά από το πρωτότυπο, τόσο το πλησιάζει πραγματολογικά, ενσαρκώνοντας άρτια το συναίσθημα της μοναξιάς που γεννά το ποίημα. Επίσης παρατηρούμε την επιδίωξη της αναπαραγωγής του ήχου “gr” του πρωτότυπου, *grieta*, με μια λέξη που αρχίζει από “gr”, *γρατζουνιά*. Ο Ιντζές από την άλλη απομακρύνθηκε ακόμα περισσότερο μεταφράζοντας μια κραυγή στον τοίχο, παίζοντας από τη μία με το *grieta/grito*, στα ελληνικά ρωγμή/κραυγή, σε μια πιο σουρεαλιστική προσέγγιση του πρωτότυπου, εστιάζοντας, από άλλη οπτική γωνία, στην πραγματολογική διάσταση του ποιήματος. Και οι δυο έφτιαξαν εκ νέου ποίηση, με μια λέξη, για να αναπληρώσουν στην ελληνική γλώσσα την ένταση του λόγου της Πισαρνίκ.

x. VERDE PARAÍSO

*extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios*

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ

*παράξενη που υπήρξα
όταν γειτόνισσα μακρινών φώτων*

Ο Ιντζές μεταφράζει:

ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ

*Παράξενη που ήμουν
όταν γειτόνισσα λάμπων μακρινών*

θησαύριζα λέξεις πολύ καθάρεις
για να φτιάξω νέες σιωπές.

συγκέντρωνα πάναγνες λέξεις
για να συνθέσω νέες σιωπές

Ο Λαλιώτης μένει σταθερά κοντά στο πρωτότυπο, προσθέτοντας την ωραία παρήχηση του “π”, με το *υπήρξα* στον πρώτο στίχο, και με κεντρικό άξονα του μεταφράσματος τον τρίτο στίχο: *θησαύριζα λέξεις πολύ καθάρεις*, που θυμίζει στίχο του Ελύτη – θυμίζουμε τον “Μικρό Ναυτίλο” (1996:123) που ο ποιητής γράφει: *τ’ αδόκητα συναπαντήματα θησαύρισα...* και τους “Προσανατολισμούς” (1996:71): *μια φτυαριά ουρανού καθάριου...*, ενώ τον όρο *καθάριο* τον συναντάμε στον Ρίτσο στη “Σονάτα του Σεληνόφωτος” (1956) γράφει «*το πρόσωπο σου που άλλο δε ζήτησες στη ζωή παρά να το κρατήσεις καθάριο κι αδιαίρετο*». Το αποτέλεσμα στο μετάφρασμα του Λαλιώτη είναι μια ποίηση καθάρια ελληνική, όπως αυτή εκφράστηκε από τους σύγχρονους της Pizarnik. Ο Ιντζές για να φέρει το μετάφρασμά του πιο κοντά στην καθημερινή γλώσσα του αναφέρει *λάμψεων μακρινών*. Το ρήμα *συνθέτω* το χρησιμοποιεί σταθερά, αποδίδοντας το *crear* και το *hacer*, διαμορφώνοντας μια δικιά του γραφή στη γλώσσα άφιξης.

xi. INFANCIA

hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas, y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos como Alicia en el país de lo ya visto.

Ο Λαλιώτης μεταφράζει:

Ωρα που η χλόη μεγαλώνει
στη μνήμη του αλόγου.
Ο άνεμος προφέρει αφελείς λόγους
προς τιμή των πασχαλιών
και κάποιος μπαίνει στο θάνατο
με τα μάτια ανοιχτά
σαν την Αλίκη στη χώρα του ιδωμένου.

Ο Ιντζές μεταφράζει:

Στιγμή που η χλόη ανυψώνεται
Στη μνήμη ενός αλόγου
Ο άνεμος εκφέρει λόγο λιτό
προς τιμήν των πασχαλιών,
και κάποιος εισέρχεται στο θάνατο
με τα μάτια ανοιχτά
Όπως η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων.

Ξεκινώντας με τη μετάφραση του Λαλιώτη, ο πρώτος στίχος μοιάζει κυριολεκτική μεταφορά του πρωτοτύπου, αποδίδοντας: *Ωρα που....* Αποτελεί παράλληλα συχνή αφετηρία κρητικών μαντινάδων, αντί για το σύνδεσμο όταν, – *ώρα που ο κόσμος κείται και το φεγγάρι στάσει ή ώρα που ο ήλιος χάνεται και πριν καλά νυχτώσει* – οπότε είναι μια σύνταξη οικεία στην ελληνική παράδοση.

Ο άνεμος προφέρει, στον τρίτο στίχο είναι επίσης μια όμορφη λυρική απόδοση του πρωτότυπου, χωρίς την παραμικρή απόκλιση νοηματικά από αυτό. Η απόδοση του πέμπτου στίχου, *μπαίνει στο θάνατο*, ίσως μοιάζει κατά λέξη μετάφραση και μια μάλλον μέτρια επιλογή στη γλώσσα άφιξης. Όμως ο Ελύτης γράφει στο “Μονόγραμμα”(1972): [...]*στην αγάπη ξέρω/να μπαίνω σαν πανσέληνος* (2003:254), που σημαίνει πως πιθανόν ο μεταφραστής να υιοθέτησε εσκεμμένα αυτήν την απόδοση. Κάτι παρόμοιο ισχύει και για την επιλογή της μετοχής *ιδωμένο*, στον τελευταίο στίχο, που μοιάζει επίσης κατά λέξη μετάφραση, με τη χρήση μιας λέξης απαρχαιωμένης· απαντάται όμως στον Ελύτη, στα “Ετεροθαλή”(1974): *Κι άξαφνα σαν τα πριν τα μετά ιδωμένα* (2003:342) και στα “Ελεγεία της Οξώπετρας”: *Σαν μέσ’ από τη σάρκα μου ιδωμένα θα φανερωθούν* (2003:552), κι αυτόματα αυξάνεται ο βαθμός εξοικείωσης με τη λέξη.

Ο Ιντζές από την άλλη, αποδίδει τον τρίτο στίχο: *Ο άνεμος εκφέρει λόγο λιτό*, παραμένοντας βαθιά ποιητικός και με μια γλώσσα ίσως πιο προσιτή στο σύγχρονο αναγνωστικό κοινό. Άλλωστε οι μεταφραστές εκπροσωπούν άλλες γενιές και υιοθετούν διαφορετικές γλωσσικές και αισθητικές προσεγγίσεις. Αναφορικά με τη μετάφραση του τελευταίου στίχου, *η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, αν και δεν λέει αυτό το πρωτότυπο, αυτό υπονοεί, δεδομένου της σχέσης της Pizarnik με το παραμύθι του Lewis Carroll και τη νοσταλγική αναζήτηση της παιδικής ηλικίας σ’ όλο το έργο της· χάνεται όμως στο μετάφρασμα η υπόνοια αυτού που έχει ήδη δει, δηλαδή τον θάνατο.

7. Συμπεράσματα από τον συγκριτικό σχολιασμό των μεταφρασμάτων

Όπως διαπιστώσαμε, η ποίηση της Pizarnik χρησιμοποιεί εμβληματικές λέξεις, για να προσεγγίσει τις υπαρξιακές αναζητήσεις της και αλληπάλληλες μεταφορές. Η μετάφραση της ποίησης της δεν αποτελεί πρόκληση αναφορικά με τις δομές της γλώσσας, ούτε

υπάρχουν περίπλοκα σχήματα λόγου, πέραν της μεταφοράς που να πρέπει να μεταγραφούν στο όποιο μεταφρασμα. Ακριβώς όμως επειδή οι λέξεις είναι καθημερινές κι απλές, όπως ίσως συμβαίνει και με την ποίηση του Neruda, χρειάζεται ιδιαίτερη μαεστρία στην επιλογή και τη χρήση της γλώσσας, ώστε το αποτέλεσμα να παράγει ποιητικό λόγο στη γλώσσα στόχος. Το ζητούμενο στη συγκεκριμένη μετάφραση είναι η διατήρηση της συμπύκνωσης του ποιητικού λόγου, και μάλιστα χωρίς να υπάρχει απώλεια του επικοινωνιακού νοήματος – δεδομένου ότι στην ποίηση δεν υπάρχουν περιθώρια για υποσημειώσεις, επεξηγήσεις και σχόλια. Παράλληλα το ίδιο το κείμενο καλεί τους μεταφραστές να εστιάσουν στη διατήρηση της μουσικότητας των ποιημάτων, με παρηχήσεις φωνηέντων και συμφώνων στο παραγόμενο κείμενο.

Ο συγχρονισμός όλων αυτών των παραμέτρων, που πρέπει να ληφθούν υπόψη, δεν είναι μόνο θέμα αντίληψης και γλωσσικών ικανοτήτων. Πολλές φορές η εστίαση στη δομή, αποδομεί το νόημα κι άλλες φορές η αναζήτηση της μουσικότητας κοστίζει στο ύφος του ποιήματος· η νοηματική προσκόλληση αφαιρεί τη μουσικότητα του ποιήματος. Η ισομερής εστίαση σε όλες τις παραμέτρους καθίσταται ανέφικτη. Είναι πρακτικά πολύ δύσκολο ο μεταφραστής να συμπυκνώνει και ταυτόχρονα να αναδεικνύει το λόγο· να φτιάχνει ποίηση συμπυκνώνοντας, κι όχι απλώνοντας τις λέξεις.

Ο Λαλιώτης φαίνεται να έχει μελετήσει την ποίηση και την ιδιοσυγκρασία της Alejandra Pizarnik σε βάθος. Η μετάφραση του έχει μια ποιητικότητα και μια ρέουσα γλώσσα. Δεν επιλέγει πομπώδης λέξεις, αλλά απλές, δισύλλαβες στην πλειοψηφία τους, παίζοντας συνεχώς με τα σύμφωνα και τα φωνήεντα, προκειμένου να αναπαράξει τη “μουσική” του ποιήματος στα ελληνικά. Επιδιώκει τη μέγιστη δυνατή αναπαραγωγή των παρηχήσεων της ισπανικής εκδοχής. Βασικό του μέλημα είναι να διατηρήσει τον δομικό και εννοιολογικό χάρτη του ποιήματος, παράλληλα με το ύφος της γραφής. Χρησιμοποιεί λέξεις εμβλήματα σπουδαίων Ελλήνων ποιητών, με τους οποίους η ποιήτρια μοιράζεται, όχι μόνο το έντονα λυρικό στοιχείο, αλλά ενίοτε και τη μορφή ή το περιεχόμενο. Επιλέγει να μεταφράζει με τον ίδιο πάντα τρόπο τις εμμονικές λέξεις της γραφής της ποιήτριας, ώστε να διατηρήσει στο μετάφρασμα τα θεμελιακά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου και να παράξει μια ποίηση, που να αντανakλά την αισθητική θέαση του ίδιου, που να αναδεικνύει την ιδιαιτερότητα της Pizarnik, αλλά και να μοιάζει με πρωτότυπο ελληνικό ποίημα.

Επιπλέον, διατηρεί την αυτονομία των λέξεων μέσα στο ποίημα, αποφεύγοντας τη συνίζηση. Δεν απομακρύνεται από το κείμενο πηγή, ούτε σημασιολογικά, ούτε συντακτικά. Μορφικά ακολουθεί σχεδόν τη διάρθρωση των ποιημάτων του πρωτότυπου, δεδομένου ότι η μορφή στην Πισαρνίκ είναι δηλωτική του περιεχομένου. Είναι συνειδητός αναφορικά με τον τρόπο προσέγγισης και προσαρμογής του κειμένου στην ελληνική γλώσσα. Παίρνει το κείμενο από την ισπανική γλώσσα και το φέρνει ως την ελληνική, με κέντρο βάρους το πρωτότυπο, ενίοτε και συντακτικά, ενώ παράλληλα διατηρεί τη συγκινησιακή του υπόσταση. Προσεγγίζει το κείμενο με την τεχνική της ξενοποίησης, με τη έννοια της αυτούσιας μεταφοράς της ποιήτριας στον Έλληνα αναγνώστη, αποφεύγοντας τις στρατηγικές της παράλειψης λέξεων ή φράσεων και ουδετεροποίησης. Το τελικό αποτέλεσμα όμως, με ελάχιστες εξαιρέσεις, φτάνει ως την οικειοποίηση· η Pizarnik ακούγεται τόσο οικεία στη μετάφραση του, που σε πολλά σημεία δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται για ελληνική λυρική ποίηση.

Ο Στάθης Ιντζές από την άλλη, διατηρεί την ιδιότητα του ποιητή-δημιουργού, καθ' όλη τη μεταφραστική διαδικασία. Ενίοτε η κυριολεκτική μεταφορά του νοήματος ή της εικόνας του ποιήματος δεν αποτελεί προτεραιότητα κατά τη μεταγραφή του ποιήματος στην ελληνική γλώσσα. Η σχέση του με το πρωτότυπο είναι πιο ελεύθερη. Παίζει με τη μορφή, άλλες φορές την ακολουθεί κι άλλες όχι, ανάλογα τις επιταγές του ποιήματος στη γλώσσα άφιξης. Ανασκευάζει το ποίημα και αναζητά το “ποιητικό ισοδύναμο” του πρωτότυπου, με μια ελευθερία αυθύπαρκτη. Οι μεταφραστικές του επιλογές, ενίοτε απομακρύνονται από το ακριβές νόημα του πρωτότυπου, ανασκευάζοντας μεταφορές και εικόνες. Η αναζήτηση αυτή του ποιητικού ισοδύναμου, ίσως καμιά φορά να έχει αρνητικές συνέπειες για τη μεταφορά της μουσικότητας. Η ροή των παρηχήσεων των εμβληματικών όρων της Pizarnik κάπως εξασθενεί στο μετάφρασμα. Το μεταφραστικό αποτέλεσμα είναι μια ποίηση πιο σύγχρονη, κοντά στη σημερινή καθομιλούμενη ελληνική γλώσσα, με εξάντα την αισθητική προσέγγιση του ίδιου και το αναγνωστικό του “φορτίο”.

8. Επίλογος

Τελειώνοντας αυτή την εργασία, ενσταλάζεται μέσα μας μια πεποίθηση, που αν και ήδη γνωστή, πολλές φορές διαφεύγει από κάποιους, όταν αναφέρονται στη μετάφραση της ποίησης. Για το σχολιασμό της μετάφρασης μερικών ποιημάτων στα Ελληνικά, κρίθηκε απαραίτητο ένα ολόκληρο ταξίδι στον κόσμο της λογοτεχνίας. Ερευνήθηκαν οι σύγχρονοι της Ρizarnik ποιητές από την Λατινική Αμερική, για να εξεταστεί που τοποθετείται η ίδια στην λογοτεχνική πορεία της χώρας και της εποχής της. Ξεφυλλίστηκαν περιοδικά που έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στην διάδοση ρευμάτων και στην πρωτοποριακή δημιουργία, όχι μόνο στη Λατινική Αμερική, αλλά και παγκοσμίως. Μελετήθηκε η ζωή της ποιήτριας, τα βιώματα της παράλληλα με το συγγραφικό της έργο, και πώς αυτά αλληλοεπηρεάζονται· παράλληλα εξετάστηκε η αλληλογραφία της με τους εξέχοντες λογοτέχνες που συναναστράφηκε και πώς αυτοί επηρέασαν τη γραφή της. Μετά, η κριτική ανάλυση της ποίησής της έστρεψε το ενδιαφέρον στα λογοτεχνικά κινήματα της Γαλλίας και στην Ευρωπαϊκή Φιλοσοφία. Η απόπειρα κριτικού σχολιασμού στράφηκε στην αναζήτηση παρόμοιου λυρισμού στα ελληνικά ποιήματα της γενιάς του '30, εξετάζοντας πού μπορεί να μας παραπέμπει κάθε λέξη στο ελληνικό μετάφρασμα. Ακολουθήθηκε μια πορεία που το κάθε βήμα αναπόφευκτα οδηγούσε στο επόμενο. Όλα τα συμπεράσματα έδιναν την εντύπωση πως διέπονται από μια οικουμενική υπαρξιακή αναζήτηση έκφρασης και αθέτησης ορίων. Όλα αυτά για μερικά μόνο ποιήματα. Γίνεται εύκολα αντιληπτή η έρευνα που χρειάζεται να κάνει ένας μεταφραστής πριν ξεκινήσει να «βιδώνει» τις λέξεις στο μετάφρασμα, ώστε οι ερμηνείες του να έχουν εφελκτήριο τον κόσμο και τον χρόνο του δημιουργού και να κατοικεί ο ποιητής σε κάθε του απόδοση.

Βιβλιογραφία – Πηγές

Ελληνική Βιβλιογραφία

Βαγενάς, Νάσος, 1989, *Ποίηση και Μετάφραση*, Αθήνα: στιγμή, σσ.63-86.

Δημητρούλια, Τίτικα & Κεντρωτής Γιώργος, 2015, *Λογοτεχνική Μετάφραση: Θεωρία και Πράξη* (ηλεκτρονική βιβλιοθήκη), Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών
διαθέσιμο στο: www.kallipos.gr [02/01/22]

Δρακονταειδής, Φίλιππος, 1982, *Ας προσέξουμε το πρόσωπό μας*, π. ΔΙΑΒΑΖΩ, τεύχος 59, Αθήνα, σσ. 20-21.

Ελύτης, Οδυσσέας, 1996, *Ο Μικρός Ναυτίλος*, Αθήνα: Ίκαρος, 4η έκδοση.

Ελύτης, Οδυσσέας, 2003, *Ποίηση*, Αθήνα: Ίκαρος, γ' έκδοση.

Ελύτης, Οδυσσέας, 1996, *Προσανατολισμοί*, Αθήνα: Ίκαρος, 12η έκδοση.

Ζερβάνου, Κέλλη, 1993, *Αρθούρος Ρεμπώ*, π. ΔΙΑΒΑΖΩ, τεύχος 305, σσ. 54-56, Αθήνα.
Διαθέσιμο στο: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa269_issue_305/1 [12/12/21]

Καλογεροπούλου, Έφη, *Για την ποίηση της Αλεχάντρα Πισαρνίκ*, Οδός Πανός, τεύχος 167, (Ιανουάριος-Μάρτιος 2015), Αθήνα, σελ.61-67

Λειβαδίτης, Τάσος, 2015, *Ποίηση / 1950-1966*, Αθήνα: Μετρονόμος, α' τόμος, σσ.65, 116.

Πας, Οκτάβιο, 1982, *Ο κινητός χώρος της γλώσσας*, π. ΔΙΑΒΑΖΩ, *Λατινοαμερικάνικη Λογοτεχνία*, τευχος 59, Αθήνα, μτφ σελ. 22-27.

Πισαρνίκ, Αλεχάντρα, 2021, *Η κόμισσα του αίματος*, Αθήνα: Οξύ, μετάφραση: Καραγιαννόπουλος Θάνος και Χρυσανοπούλου Μαρία

Πισαρνίκ, Αλεχάντρα, 2020, *Ποιήματα*, μετάφραση: Στάθης Ιντζές, Αθήνα: ενύπνιο.

Πισαρνίκ, Αλεξάνδρα, 2017, *Δέντρο της Αρτέμιδος*, μετάφραση: Βασίλης Λαλιώτης, Αθήνα: Bibliotheque,

Πισαρνίκ, Αλεχάντρα, 2014, *Τα έργα και οι νύχτες*, μετάφραση: Βασίλης Λαλιώτης, Αθήνα: Bibliotheque.

Ρίτσος, Γιάννης, 2000, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα:Κεδρος. σσ.143.

Χατζίνης, Γιάννης, 1994, *Ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία*, π. ΔΙΑΒΑΖΩ, τεύχος 333, Αθήνα, σσ.54-56, διαθέσιμο στο:
https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa296_issue_333 [02/12/21]

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Bassnet, Suzan, 2002, *Translation Studies*, London & New York: Routledge Taylor and Francis Group, 3rd edition,

Benjamin, Walter, 1999, *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας*, Αθήνα: εκδόσεις Νήσος, (Μετάφραση: Τερζάκης Φώτης)

Caillois, Roger, ene. 1961, SUR, No.268, Buenos Aires. διαθέσιμο στο:
https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001218322&local_base=GENER
 [20/12/21]

Connolly, David, (editor: Mona Baker), 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge Taylor and Francis Group, pages:170-180
 Διαθέσιμο στο:
https://www.academia.edu/39995698/ROUTLEDGE_ENCYCLOPEDIA_OF_TRANSLATION_STUDIES [02/12/21]

Horan, Elizabeth & Meyer, Doris, 2003, *This America is ours: The letters of Gabriela Mistral and Victoria Ocampo*, USA: University of Texas Press, 1st edition
 διαθέσιμο στο:

https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=0XL-5rdOU-kC&oi=fnd&pg=PR7&dq=this+america+is+ours+Ocampo.pdf&ots=mpXTq2xSAv&sig=5UreIEy-bKu_cUBEHE5llaiwGL [20/01/22]

King, John (1986, 1^a): *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, 1^a ed, Cambridge University Press.

Newmark, Peter, 2001, *Approaches to Translation*, Shanghai Foreign Language Education Press

Διαθέσιμο στο: <https://www.docdroid.net/9ahy/approaches-to-translation-newmark-pdf> [12/01/22]

Ocampo, Victoria, 1931, *Carta a Waldo Frank*, SUR, no1, Buenos Aires: Editorial SUR, p.16-17

Διαθέσιμο στο:

https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001218322&local_base=GENER [15/11/21]

Piña, Cristina & Venti, Patricia, 2021, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un Mito*, Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, e book

Pizarnik, Alejandra, 2003, *Diarios*, (edición a cargo de Ana Becció), Barcelona: Lumen.

Διαθέσιμο στο: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/01/diarios-alejandra-pizarnik.pdf> [02/11/21]

Pizarnik, Alejandra, 2000, *Poesía completa 1955-1972*, (edición a cargo de Ana Becció). Barcelona: Lumen.

Διαθέσιμο στο: https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/11/poesia_completa.pdf [02/11/21]

Pizarnik, Alejandra, 2003, *Diarios*, (edición a cargo de Ana Becciú), Barcelona:Lumen.

Διαθέσιμο

στο:

<https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/01/diarios-alejandra-pizarnik.pdf> [02/11/21]

Reisman, Canfield, Rosemary (editor), 2012, *Latin American Poets*, Massachussets: Salem Press

URL: <https://docplayer.net/65012447-Surrealist-poets-critical-survey-of-poetry-editor-rosemary-m-canfield-reisman-charleston-southern-university-salem-press.html> [09/11/21]

Rodrigues Francia, Ana María, 2003, *La Disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor, 1ra edición.

Διαθέσιμο στο: <https://archive.org/details/ladisolucionenla0000rodr/page/n7/mode/2up?view=theater> [20/11/21]

Venuti, Lawrence, 2011, *Translation Studies: Introduction, Poetry and Translation*, Routledge, Taylor & Francis Group, vol 4 (p127-132) – Department of English, Temple University, Philadelphia, USA.

Διαθέσιμο στο: <http://dx.doi.org/10.1080/14781700.2011.560014> [22/12/21]

Venuti, Lawrence, 1995, *The translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York: Routledge

Διαδικτυακές Πηγές

Βηδενμάιερ, Ανθή, Βαγενάς, Ν. 2004 *Ποίηση και Μετάφραση: 8 θέσεις για τη μετάφραση της ποίησης*, Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα.

URL: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/essays/01.html> [20/12/21]

Βηδενμάιερ, Ανθή, Connolly D. 1997, *Μετα-ποίηση 6+1 μελέτες για την μετάφραση της ποίησης*, Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα.

URL: <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/essays/01.html> [20/12/21]

Θανασάς, Π, 2008, *Κείμενα Νεώτερης και Σύγχρονης Φιλοσοφίας*, Πάτρα, ΕΑΠ, σσ.210-211

URL: https://thanassas.gr/48_eap_heid.pdf [15/12/22]

Καρτάκης, Γιώργος, 3/12/2014, *Alejandra Pizarnik: Κόρη του Ανέμου*, ιστοσελίδα εκδόσεων θράκα.

URL: <https://thraca.gr/2014/12/alejandra-pizarnik.html> [15/11/21]

Κομνηνός, Στάθης, 20/02/2016, *Μια συνέντευξη της Alejandra Pizarnik*, Φρέαρ

URL: <https://frear.gr/?p=12768> [20/11/22]

Μποζώνη, Αργυρώ, 2/04/2014, *Η Σύλβια Πλαθ της Λατινικής Αμερικής*, LIFO

URL: <https://www.lifo.gr/culture/vivlio/i-sylbia-plath-tis-latinikis-amerikis> [20/11/21]

Ρίτσος, Γιάννης, 1970, *Ελένη*, Πύλη για την ελληνική γλώσσα.

URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=616 [20/02/22]

Ρίτσος, Γιάννης, 1967-1969, *Αίας*, Πύλη για την ελληνική γλώσσα.

URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=526 [20/02/22]

Ángel Flores, Miguel, *La mascara y el poema: breve nota sobre la poesía de Alejandra Pizarnik*, Material de Lectura, CulturaUNAM.

URL: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/194-093-alejandra-pizarnik?start=1> [25/11/21]

Aira, César, 2015, *Alejandra Pizarnik*, Music and Literature, Number 6, pp.70-90

URL: <https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/226/2015/12/Aira-on-Pizarnik-ML.pdf> [20/02/22]

Centro Virtual Cervantes, Bibliografía: *Obras de Alejandra Pizarnik*

URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/bibliografia/default.htm>
[01/03/22]

Cervera Salinas, Vicente, 2016, *Alejandra Pizarnik, crítica y traductora. Sus textos en Sur*
Universidad de Murcia, Bloque 1, Ensayistas y Literatas

URL: http://www.carm.es/edu/pub/20_2016/1H_contenido.html [22/02/22]

Connolly, David, 1998, *Η μετάφραση της ποίησης: Προλεγόμενα μιας συζήτησης*
Μεταποίηση: 6 (+1) μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης, Πύλη της Ελληνικής Γλώσσας,
Αθήνα: Ύψιλον, σσ. 13-26

URL: https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/translation/08.html?dbX_sid=324piueaoiichqdp4ok5bibir0&dbX_sid=u75r2d52d9p58ekohef7jatuq4 [22/12/21]

Connolly, David, 1998, *Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει η θεωρία;* Κέντρο
Ελληνικής Γλώσσας, Η Γλώσσα της Λογοτεχνίας και η Γλώσσα της Μετάφρασης. Πρακτικά
Ημερίδας (24 Μαΐου 1997), σσ. 13-23.

URL: https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/translation/07.html?dbX_sid=s9eldigen0q673f0ebnieqmio4&dbX_sid=fkfl17hip81trcjchfkjfn7n0 [20/12/21]

Esquivel González, Gloria Susana, 2008, *Alejandra Pizarnik: En el centro del poema la*
ausencia, Bogotá, Universidad de los Andes.

URL: <https://repositorio.uniandes.edu.co/flexpaper/handle/1992/20571/u339933.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=1> [25/01/22]

Fuente Gomez, Josefa, 2006, *El surrealismo en Alejandra Pizarnik*, Universidad de
Murcia, Tonos, n12, Diciembre 2006

URL: <https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20K-Alejandra%20Pizarnik.htm> [25/01/22]

Giordano, Carlos, 1992, *Poesía Buenos Aires, 1950-1960*, América, Cahiers du CRICCAL,
9-10, pp.385-392

URL: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1087 [20/12/21]

Rama, Ángel, enero-junio2005, *El boom en retrospectiva*, Signos Literarios,pp. 167-180
 URL: https://www.academia.edu/4620801/EL_BOOM_EN_PERSPECTIVA [25/01/22]

Sun, Minyan, 2018, *The subversive silence of Alejandra Pizarnik*, University of Cambridge, GB, pp.1-13
 URL: <https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.182/> [10/12/21]

Stratford, Madeleine, 2011, *The Translating subject: Another Double of Alejandra Pizarnik's Lyrical I?*, Université du Québec, Translation by Susi Herrero Díaz.
 URL: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/23077/1/MonTI_3_12_trans_ING.pdf
 [01/12/21]

Toda Argentina, Flora Alejandra Pizarnik, biografías argentinas
 URL: https://www.todo-argentina.net/biografias-argentinas/alejandra_pizarnik.php?id=745
 [20/11/21]