

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Όταν τα τραγούδια περνούν τα όρια των γλωσσών

Μετάφραση προς τα Ελληνικά του άρθρου «When Songs Cross Language Borders»
του Peter Low και Σχολιασμός

Αγγελίνα Παπανικολάου

Αρ. Μητρώου: Ξ2018016

Επιτροπή Εποπτείας:

Βιλελμίνη Σωσώνη (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Μαρία Τσίγκου (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια)

Κέρκυρα, Φεβρουάριος 2023

**ΟΤΑΝ ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΠΕΡΝΟΥΝ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΟΥ ΑΡΘΡΟΥ «WHEN
SONGS CROSS LANGUAGE BORDERS» ΤΟΥ PETER LOW ΚΑΙ
ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	4
2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
3. ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΚΕΙΜΕΝΟ.....	6
4. ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ.....	14
5. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ.....	25
6. ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ.....	27
6.1. ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ.....	27
6.2. ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΣΧΟΛΙΑ.....	27
6.2.1. Μεταφραστικές Επιλογές όσον αφορά τα ονόματα.....	27
6.2.2. Ορολογία.....	27
6.2.3. Νεολογισμοί.....	28
6.2.4. Ακρωνύμια – Συντομογραφίες.....	28
6.2.5. Έλλειψη Ισοδυναμίας σε Επίπεδο Εννοιών.....	29
6.2.6. Αναφορά στην Όπερα της Πεντάρας.....	29
6.2.7. Lieder.....	29
7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	30
8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	31

1. ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το αντικείμενο της μετάφρασης είναι το άρθρο του Peter Low με τίτλο When Songs Cross Language Borders, το οποίο δημοσιεύθηκε στο επιστημονικό περιοδικό The Translator. Στο άρθρο αυτό γίνεται λόγος για τη διαδικασία της μετάφρασης των τραγουδιών και τα επιμέρους προβλήματα που προκύπτουν από αυτή, καθώς στη μουσική βιομηχανία συνυπάρχουν πολλοί τομείς οι οποίοι έχουν λόγο στη διανομή των τραγουδιών στο κοινό. Ο Peter Low κάνει λεπτομερή και εμπειριστατωμένη αναφορά σε αυτά τα ζητήματα, δίνοντας εκτενή παραδείγματα και επιτυγχάνοντας να κρατήσει σχεδόν ουδέτερη στάση απέναντι στις όποιες απόψεις παραθέτει.

2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρακάτω μετάφραση είναι επιλεγμένα κομμάτια από τη μελέτη του Peter Low σε τεύχος του επιστημονικού περιοδικού *The Translator* (Τεύχος 19, 2013, δημοσίευση σε ιστότοπο: 2014) με τίτλο *When Songs Cross Language Borders*, η οποία πραγματεύεται το αμφιλεγόμενο παρακλάδι της μετάφρασης που ασχολείται με τη μετάφραση των τραγουδιών όταν αυτά πρόκειται να τραγουδηθούν σε μια άλλη γλώσσα κρατώντας την πρωτότυπη μελωδία. Η μελέτη αυτή έχει σκοπό να διερευνήσει αν αυτή η διαδικασία είναι όντως «μετάφραση» με την κλασσική έννοια της μετάφρασης, και να μελετήσει ποια προβλήματα ή προβληματισμοί προκύπτουν από αυτή. Για τους σκοπούς της παρούσας πτυχιακής εργασίας, από όλο το κείμενο έγινε επιλογή ορισμένων αποσπασμάτων τα οποία συνθέτουν μια ολοκληρωμένη ενότητα, και έχει γίνει παράλειψη ορισμένων ενδιάμεσων τμημάτων.

Το κείμενο αυτό παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον γιατί αναφέρεται σε ένα είδος μετάφρασης το οποίο διχάζει ιδιαίτερα τις γνώμες όσων ασχολούνται με αυτό ή με τη μελέτη αυτού. Είναι ένα πολύπλευρο ζήτημα, το οποίο σχετίζεται τόσο με τη μετάφραση ως επιστήμη, τη μετάφραση ως δημιουργική διαδικασία, τα προβλήματα που προκύπτουν σχετικά με τα δικαιώματα των τραγουδιών που πρόκειται να μεταφερθούν από τη μια γλώσσα στην άλλη και τα οποία κατοχυρώνονται από την εκάστοτε δισκογραφική. Οι δισκογραφικές εταιρίες και ο χώρος του θεάματος σε διεθνές επίπεδο έχουν αποκτήσει μεγάλη δημοσιότητα και, έχοντας ενσωματώσει κι άλλους τομείς σε σχέση με παλιότερα, έχουν καταφέρει να απορροφήσουν πολύ περισσότερο ανθρώπινο δυναμικό καταφέροντας έτσι επομένως να φτάσουν στην κορυφή των μεγαλύτερων και πιο πολύπλευρων βιομηχανιών παγκοσμίως. Το κείμενο αυτό είναι ικανό να συνδυάσει τις σπουδές της μετάφρασης με ένα χώρο ο οποίος θα μπορούσε πολύ εύκολα να απορροφήσει ενεργούς μεταφραστές οι οποίοι να έχουν μια ιδιαίτερη αγάπη και σχέση με τη μουσική, οι οποίοι σέβονται τόσο την κουλτούρα και τον πολιτισμό πίσω από το κάθε τραγούδι που καλούνται να μεταφέρουν από τη μια γλώσσα στην άλλη, όσο και τα αντίστοιχα στοιχεία πίσω από τη γλώσσα στην οποία καλούνται να μεταφράσουν τους στίχους, όπως επίσης και των λοιπών παραγόντων που συνθέτουν την ύπαρξη και διανομή του τραγουδιού στο κοινό.

3. Πρωτότυπο Κείμενο

When Songs Cross Language Borders

Translations, Adaptations and ‘Replacement Texts’

PETER LOW

University of Canterbury, New Zealand

Abstract. When a song created in one language is sung in another, its text will be either a translation, an adaptation or a ‘replacement text’. This article attempts to distinguish between a song-translation and a song-adaptation, in terms of the latter’s unforced deviations from the meaning of the source text. It also discusses the option of devising a new set of words which fit the tune but have no reference to source-text meaning. Translating, it is argued, is the wrong word for this activity, and so the resulting lyrics, neither translations nor adaptations, are termed ‘replacement texts’. To illustrate these categories, the article examines the 1968 show Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris, which treated Brel’s French songs in three different ways. Though singable translations may stray from strict semantic fidelity, the paper argues that freer renderings (those with significant deviations from the source-text meaning) are best not termed translations at all, but adaptations. Although adaptations or replacement texts are not condemned, the article addresses ethical questions about the extent to which these practices err by infringing the rights of the original song writers and by misleading their audiences.

Keywords: Translation, Songs, Jacques Brel, Adaptation, Rewriting, Pseudo-translation, Appropriation.

Although vocal music constantly crosses language borders and has often been performed in non-original languages, until recently there has been little serious discussion of song translating – certainly relative to poetry translating. One reason is that the genre called song is a verbal-musical hybrid. Usually an imported song retains the original music, integrally or recognizably, so that the musical component is equivalent or nearly equivalent to the source. This may encourage the view that the verbal component is equivalent to the original, a translation of it. But we may be mistaken: the words we hear may instead be an adaptation of the source text or what this article calls a ‘replacement text’, where completely new verbal components are

matched and underlaid to the existing melody. This may raise problems – have we been misled, deliberately or unjustifiably?

An additional reason why this genre has been neglected is that song translating is an untypical translation task, at least when the aim is to sing the target text in the target language while retaining the tune and rhythms of the original music. Because a good song lyric is a complex and poetic text, a good singable translation requires skilful handling of non-semantic aspects, such as rhythm and singability, in order to satisfy its particular *skopos*. Indeed, a semantically exact TT would fail to do its job. This juggling of several criteria means that song translations score less highly on semantic transfer than do informative translations (Low 2005). I think this should be reflected in the terminology we use.

Some traditional definitions of translating set demanding criteria of equivalence; for example, “the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent text material in another language (TL)” (Catford 1965:20), or “the closest natural equivalent of the source-language message” (Nida and Taber 1969:12). In song translating, however, compromises and trade-offs are not optional but essential. If such narrow definitions were applied, then ‘singable translations’ would be rare or non-existent. For this reason it makes sense to extend the term ‘translation’ to target texts that take liberties with insignificant details while remaining reasonably faithful to the ST. Johan Franzon (2005:264) gives a good example of an insignificant detail in a lyric from Brecht and Weill’s *Dreigroschenoper* – the number *fünfzig* (50) has at various times been rendered as 48, 55 and 100. In a scientific text these would be inexcusable falsifications of significant detail, but in a translated song they are quite acceptable, and may well be necessary options. It seems doubtful that any definition of translating was formulated with songs in mind.

1. Phenomena and terminology

In this paper, the term ‘translation’ will not be applied to versions where liberties are taken with significant details, i.e., target texts which display additions, omissions and/or other unforced deviations from the source. ‘Adaptation’ is the word used here to cover these varied phenomena. An adaptor willfully modifies a text to create meanings that readers would never find in the source. The cultural context may be different, names may be changed, substitute metaphors may be used, texts may be shortened or lengthened. Adapting is thus different from normal translating, though not necessarily inferior – it may be the best way to satisfy a given *skopos*. The common features of all adaptations seems to be (a) drawing on a source, and (b) making greater and more significant deviations than would be produced by close translations. To speak of deviations it is not necessary to postulate a ‘perfect translation’: it suffices to say, for example, that an annotated TT deviates by its additions, a summarized TT by its omissions, and a transposed TT by its name

changes. There are many degrees of possible deviation. In the commercial field, of course, professional translators who make such unforced changes risk court cases in which they may be accused of ‘not really translating’.

This raises the question of whether adapting is nevertheless a kind of translating or a completely different way of handling a source text. Opinions are divided on this matter. Jeremy Munday uses a neutral phrase “Irrespective of whether adaptation is considered a form of translation...” (2009:166). This acknowledges that some people limit the word ‘translations’ to target texts closely resembling their source, while others see ‘translating’ as an overarching term for all kinds of verbal transfer, including partial and misleading transfer. (The third possible option, that of viewing translation as a form of adaptation, does not seem to have any partisans.)

My own view aligns with that of Georges Bastin (1998:6), for whom “there is a point at which adaptation ceases to be translation at all.” Bastin expresses impatience with scholars for whom “the concept of translation can be stretched to cover all types of translation as long as the main function of the activity is preserved” (ibid.:8). Whether or not this reflects a French tendency towards narrow terminology, it is certainly logical: in the interests of clarity, different phenomena need different names, particularly in scholarly discourse. Generally speaking, the stretching of terminology is less useful than precision in its use, whereas narrower, more precise categories give more information. And definitions need to indicate boundaries (Latin *finis*). Besides, if ‘translating’ is taken as an over-arching category, then most of the arguments about terminology will recur at the level of sub-categories.

In this paper the term ‘song translations’ will be applied to texts where there is extensive transfer of material from the ST, with a reasonably high degree of semantic fidelity, particularly with respect to its main features. It will not be applied, however, to a TT showing extensive and significant departures from semantic fidelity; the preferred term for this will be ‘adaptation’. Already common in translation studies, this term denotes “a TT that draws on an ST but which has extensively modified it for a new cultural context” (Munday 2009:166). An adaptation is less equivalent to the source text than a translation, since the adaptor has made extensive and willful deviations from the original.

Yet even the freer term ‘adaptation’ cannot accommodate a further phenomenon: the entirely new text which is devised to be sung to an existing tune. As a song lyric, it resembles a song translation or song adaptation. But it differs from them by being non-derivative. Such texts can even be created by wordsmiths who do not know the source language. For these, the term ‘replacement text’ is proposed. In the context of songs, a ‘replacement text’ will be defined here as a song lyric created to be used with a pre-existing melody, yet manifesting no semantic transfer from the text previously sung to that melody. This phenomenon will be discussed more fully below.

[...]

4. The replacement text

In song translation, the distinction between translation and adaptation is not sufficient. The widespread practice of writing new lyrics to existing music – even if the output is claimed to be a translation or adaptation – is neither translating nor adapting. To assert this is not to deny the legitimacy of such rewriting, which may be good; it is to deny the applicability of these terms. The fact that the new text has non-semantic similarities (rhythm, etc.) is not a sufficient reason to speak of translation or adaptation. This kind of rewriting falls outside all the normal understandings of the word ‘translating’ (transfer of message or meaning), so it is no surprise that it has seldom been mentioned in the literature on translation studies. Even Toury (1995:34-35), despite his broad view of what texts are translations, talks of a “transfer postulate” and a “relationship postulate”, assuming that “a translation” must have transferred some features of an original and must have an “accountable relationship” with it.

The practice of making replacement texts is best viewed in an altogether different context, that of song writing. Basically there are three ways of creating songs, three timelines: (a) a composer takes pre-existing words and sets them to music, as is common in classical Lieder, (b) a songwriter composes text and music simultaneously – by zigzagging from one to the other; or (c) a lyricist invents words for a pre-existing tune, a common practice in most cultures. It is this third case that is of interest here. When that pre-existing tune is an instrumental one – e.g. an orchestral tune – the words invented to fit it do not replace older words. Whether an earlier text existed or not is irrelevant to the wordsmith’s task. When Blau and Shuman grafted ‘Carousel’ onto Brel’s music, ignoring Brel’s lyric, the French text was irrelevant: their action was the same as when Arthur Benson fitted the words ‘Land of Hope and Glory’ onto an existing march tune of Elgar – by a process that no one would call translating – or when Lennon and McCartney devised the famous lyric ‘Yesterday’ for a pre-existing melody which they had provisionally called ‘Scrambled Eggs’. My term ‘replacement text’ simply refers to such a text written for a song which had words already. A few of these texts are what Toury (1995:40ff) calls pseudo-translations, because they are presented as translations. But ‘replacement text’ is a broader term, which can apply also to new lyrics written in the SL – for example, the many English texts, sacred and profane, that fit the tune ‘Londonderry Air’ (including the well-known ‘Danny Boy’).

One reason for making replacement texts is obvious: if one sees merit in an existing song tune but finds the lyric weak, trite or silly, then one may very well try to write better words. But that is not translating, and I have argued elsewhere that “such practices have no place in discussions of translation” (Low 2005:194). In a special issue of *The Translator on Translation and Music*, Sebnem Susam-Sarajeva, who served as guest-editor, acknowledged that my view “may be shared by many practitioners/researchers in the field” (2008:189), but nevertheless suggested that it might be too conservative or inflexible a view. To make this point, she drew attention to several articles in the same volume which revealed that replacement texts were occasionally discussed in academic discourse about translating. One referred to some

Russian versions of English rock songs in which “the meaning is completely altered” (McMichael 2008:213). Another listed “writing new lyrics to the original music” (Franzon 2008:380-81) as one of the options available to song translators. I maintain, nevertheless, that although such practices may be mentioned in discussions of translation, they should not be counted as examples of translating, because they are not products of interlingual translating. Since the meaning is completely altered, they give no contact with the original authors, they are non-derivative texts and give no echo of the original lyric or the mind that produced it. The only points in their favour are that each of them postdates an English text, has the same rhythm and is sung to the same tune. Yet those three points are not adequate criteria to make them ‘translations’. This can be shown *reductio ad absurdum*. If those were adequate criteria, then, for example, ‘Deutschland über alles’ would be rightly termed a translation of the pre-existing English hymn ‘Glorious things of Thee are spoken’; and the national anthem of Liechtenstein ‘Oben am jungen Rhein’ would be a translation of ‘God save the King’. Since those hypotheses are absurd, we must insist that such texts lie outside the boundaries of the definition. Instead they should be seen as fairly typical examples of replacement texts. The context in which the writing of replacement lyrics is relevant to translation studies is when you count it among the ‘non-translating options’ available for songs (alongside the option of performance in the SL). This is what Franzon did, when he enumerated the range of options available (2008:380-81). He discussed them partly to indicate that there are limits to the term ‘translation’ – just as I am doing in the present article. There is a parallel here with the naming of films. When foreign movies are released in the US and UK, their titles are treated in four different ways. Many are translated, many are adapted, of course. But there are two other options: some titles are left unchanged in the SL, and some are abandoned in favour of renaming – thus the titles *Ruby* and *Quentin* and *The Valet* are not translations or adaptations of *Tais-toi* and *La doublure* (films by Veber), they are replacement titles. In the case of songs, the two comparable options are performance in the SL and the use of a replacement text.

Admittedly, songs with replacement texts are manifestations of intercultural communication. But that is because their musical components have been appropriated, not because any translating or adapting has occurred. They may even merit study as examples of the international marketing of music, in the context of the globalization of popular culture. But though others may wish to declare that they are still the same songs, I would argue that any strict definition of song requires the two components of words and music. When a replacement text is grafted onto a tune, it ceases to be the same song, and to call the new song lyric a translation or adaptation is false and may be unethical.

5. Ethical issues

There are indeed ethical issues here, not so much in the process of translating as in the terminology that is applied to the verbal output. As mentioned above, popular song – a commercial domain where countless products are advertised and traded – is one area where some texts are being inaccurately presented as ‘translations’. This ought to be a matter of concern for translators. The officers of FIT (Fédération Internationale des Traducteurs Fédération Internationale des Traducteurs) and its affiliates, who have) and its affiliates, who have) and its affiliates, who have long sought to improve the status of the translating profession, have rightly viewed ethical standards and quality control as a necessary part of this struggle. Training courses for translators and interpreters routinely cover ethical issues, and never fail to advise careful rendering of meaning. Some scholars have proposed that ethical principles be formulated in a ‘Hieronymic Oath’ whereby among other things one swears not to misrepresent a source text (Chesterman 2001). If they are right, then any translator who presents an adaptation or replacement text as a ‘translation’ has breached professional ethics. Translators of novels and short stories seldom do this, at least not consciously; and it is unacceptable for song translators too, even though they tend to be amateurs (ethical standards are not just for professionals). Let us take a hypothetical case. Suppose a Chinese rock group records a Mick Jagger song with a replacement text – Chinese words that bear no relation to his. There are three possibilities:

1. If they claim this song is their own work, then they are misleading their audience about their compositional prowess, and they are guilty of plagiarism for appropriating Jagger’s copyrighted music. Given the commercial context, it is unlikely that their use of it could be covered by the rules of fair use or fair dealing. Indeed the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works gives original authors at least the moral right to object to any distortion or modification which might be prejudicial to their reputation. So their actions would be unethical – and probably ill-advised, since the law relating to intellectual property is becoming harder to flout than it was in the past.
2. If they claim that it is a translation of a Mick Jagger song, then they are acting unethically in two ways: misappropriating his name for a lyric written by others (though he did compose the music), and misleading their audience by marketing a song that is inaccurately labelled. What they are offering is a pseudo-translation, a kind of hoax.
3. If, on the other hand, they are paying fees to Jagger’s agents for use of the music, accepting the copyright-holder’s terms of use, and also disclosing (to them and the audience) that the words being sung are “Chinese lyrics by XYZ”, then no ethical or legal problems arise.

Beyond the actual and evolving laws of copyright lie the wider ethical considerations surrounding artistic and creative works. Like poems, songs are devised by living human beings, and are born carrying a charge of human emotion and intention. For this reason, a song belongs to the individual(s) who created the words and music. Now a person who buys an object, say a machine, may modify it without breaching any obligation to the maker. But a person who wants to recycle other people's songs through translating or adapting does have some kind of ethical duty towards them, even if they are deceased. This does not mean treating source texts as sacred; but it does mean viewing the task in personal terms as a human interchange. This interpersonal relationship with an author is an aspect of what Christiane Nord calls 'loyalty' (1997:125). If one's intention differs greatly from the original writer's intention, then it would be more ethical to create one's own original work, rather than to misrepresent someone else's. The author, as Mona Baker has said in discussing a living novelist, "remains a key participant in any interaction that involves a text which still bears his name, and as such is entitled to be treated with dignity and respect" (Baker 2011:283). That is a consideration that should not be limited to living authors. In some of the songs [...] such as 'Carousel' and 'Timid Frieda' (music and some words by Brel), one might speak of travesty and dereliction of duty ... were it not that the entire stage show was devised with Brel's blessing and that these songs appeared beside others where the translators' duty to the author is very well honoured. Brel even took part in the 1975 film version of Jacques Brel is Alive and Well, performing one song in the original French, which was a very appropriate use of the SL option. The issue of obligations towards copyright holders is one that readily comes to mind. A less prominent matter, yet of interest to some, is that of the marketer's duty of good faith to the customers, the obligation to provide correct consumer information and right labelling. False advertising may be common, yet it is unethical and sometimes actionable. We know that it is illegal to market a forgery as an 'oil-painting by Picasso', or a wine from New Zealand as champagne appellation contrôlée; similarly, it is unethical to advertise a film of Shakespeare's Richard III as a documentary, or to present a hoax memoir as the true story of a persecuted woman. Wrong labels maltreat the customers. In the same way, those who sing replacement texts are not morally justified in calling them translations, and are inflicting falsehoods on the audience. It may be that in the Chinese case just mentioned, Mick Jagger and his Chinese fans would not care, but that scarcely alters the ethics of such practices – or their legality, at least in jurisdictions that have fair trading laws.

A song adaptation is a significantly different issue, because elements of it can be called authentic. Let us consider an imaginary case. Suppose an American singer like Joe Flood, known for his translations of Brassens, were to take the French chanson 'Il est cinq heures, Paris s'éveille' and transform it into the song 'It's 5 a.m. New York awakes', by means of a lyric where half of the lines were inspired by the French and half of them originated elsewhere. He would then have three options:

1. To present and market it as all his own work.

2. To present it as a French song ‘in translation’, despite the many unforced deviations from Jacques Lanzmann’s song lyric which was never about New York.

3. To present it as an English version of a French song, acknowledging the composer (in this case Anne Ségalen) and stating that he has adapted rather than translated Lanzmann’s French text.

The first option would mislead the audience, and of course breach the laws of intellectual property, since the music and (in part) the words would be stolen. Songs are intellectual property, and even poor quality song lyrics count as literary works for copyright purposes. As for the second option, its ethical position would be dubious, because the original authors might object to its distortions or modifications. The third option would clearly be the most honest and ethical. In this case the label ‘adaptation’ would fit the case perfectly, whereas the term ‘translation’ would lead audience members to expect a reasonably high level of accurate transfer, something which the text would fail to deliver.

6. Conclusion

I have tried not to be narrow in my view of the practical options available to song translators. But this article has urged – deliberately – a narrow view of what should be really called ‘song translations’, in the hope of distinguishing them properly and usefully from song adaptations, and also from those replacement texts whose authors have not translated or adapted anything at all. I hope that these distinctions and definitions prove useful. While there is a place for all three options, scholars and practitioners should be aware of the differences and of the ethical questions involved.

4. Μετάφραση

Όταν τα Τραγούδια Περνούν τα Όρια των Γλωσσών

Μεταφράσεις, Προσαρμογές και «Κείμενα Αντικατάστασης»

PETER LOW

Πανεπιστήμιο του Canterbury, Νέα Ζηλανδία

Απόσπασμα: Όταν ένα τραγούδι γραμμένο σε μια γλώσσα τραγουδιέται σε μιαν άλλη, οι στίχοι του είτε θα μεταφραστούν, είτε θα προσαρμοστούν στη γλώσσα που πρόκειται να δώσει εκ νέου ζωή στο τραγούδι, είτε θα χρησιμοποιηθεί ένα «κείμενο αντικατάστασης». Το άρθρο αυτό αποτελεί μια προσπάθεια να διαχωριστεί η μετάφραση ενός τραγουδιού από τη μια γλώσσα στην άλλη, από την προσαρμογή των στίχων του στη δεύτερη γλώσσα, όσον αφορά τις αβίαστες αποκλίσεις της από το νόημα του πρωτότυπου κειμένου. Πολλοί υποστηρίζουν ότι η χρήση της λέξης «μετάφραση» για αυτή τη δραστηριότητα είναι λάθος, και έτσι οι στίχοι που προκύπτουν, μιας και δεν κατατάσσονται ούτε στην κατηγορία των μεταφρασμάτων ούτε στην κατηγορία της προσαρμογής, ονομάζονται «κείμενα αντικατάστασης». [...] Αν και οι μεταφράσεις τραγουδιών μπορεί να ξεφεύγουν από την αυστηρή πίστη στη σημασιολογία, το άρθρο υποστηρίζει ότι οι πιο ελεύθερες αποδόσεις (εκείνες που αποκλίνουν σημαντικά από το νόημα του πρωτότυπου κειμένου) είναι προτιμότερο να μην ονομάζονται μεταφράσεις, αλλά προσαρμογές. Αν και οι προσαρμογές ή τα κείμενα αντικατάστασης δεν είναι διόλου καταδικαστέα, το άρθρο αυτό ασχολείται με ηθικούς προβληματισμούς σχετικά με τον βαθμό στον οποίο οι πρακτικές αυτές σφάλλουν με το να παραβιάζουν τα δικαιώματα των στιχουργών του πρωτότυπου τραγουδιού και επομένως και με το να παραπλανούν το κοινό.

Λέξεις-κλειδιά: μετάφραση, τραγούδια, Jacques Brel, προσαρμογή, συγγραφή εκ νέου, ψευδο-μετάφραση, ιδιοποίηση.

Παρότι η φωνητική μουσική διασχίζει διαρκώς τα σύνορα μεταξύ των γλωσσών και συχνά τραγουδιέται σε μη πρωτότυπες γλώσσες, μέχρι πρόσφατα δεν είχε γίνει σοβαρή συζήτηση για τη μετάφραση τραγουδιών, η οποία σχετίζεται εμφανώς με τη μετάφραση της ποίησης. Ένας λόγος είναι ότι το είδος που ονομάζεται τραγούδι είναι ένα υβρίδιο λέξεων και μουσικής. Συνήθως ένα τραγούδι που δημιουργήθηκε σε μια γλώσσα και περνάει σε μιαν άλλη διατηρεί την πρωτότυπη μουσική, είτε εξ ολοκλήρου είτε όχι, με τρόπο τέτοιο ώστε το μουσικό στοιχείο να είναι ίδιο ή

παρόμοιο με αυτό του πρωτότυπου τραγουδιού. Αυτό μπορεί να ενισχύει την άποψη ότι το λεκτικό στοιχείο είναι επίσης ισοδύναμο με το πρωτότυπο, ότι πρόκειται δηλαδή για μια μετάφρασή του. Ίσως αυτός ο τρόπος σκέψης να είναι λανθασμένος: οι λέξεις που ενώνονται για να δημιουργήσουν το νέο κείμενο μπορεί, αντί για μετάφραση, να αποτελούν μια προσαρμογή του αρχικού κειμένου ή αυτό που το παρόν άρθρο χαρακτηρίζει «κείμενο αντικατάστασης», όπου εισάγονται εντελώς νέα στοιχεία και προσαρμόζονται στην ήδη υπάρχουσα μελωδία. Αυτό βέβαια μπορεί να δημιουργήσει προβλήματα· μήπως έχουμε, σκόπιμα ή άσκοπα, παραπλανηθεί;

Ένας επιπλέον λόγος για τον οποίον έχει παραμεληθεί αυτό το είδος είναι ότι η μετάφραση των τραγουδιών είναι μια άτυπη μεταφραστική διαδικασία, τουλάχιστον όταν ο στόχος είναι να τραγουδήσει κανείς το κείμενο-στόχο στη γλώσσα-στόχο, διατηρώντας παράλληλα τη μελωδία και τους ρυθμούς της πρωτότυπης μουσικής. Επειδή ένα καλό τραγούδι είναι ένα πολύπλοκο και ποιητικό κείμενο, μια καλή μετάφραση ενός τραγουδιού, που να προσφέρεται φυσικά για να τραγουδηθεί, απαιτεί εξαιρετικό χειρισμό των θεμάτων που δεν άπτονται της σημασιολογίας, όπως για παράδειγμα του ρυθμού και της τραγουδησιμότητας του νέου κειμένου, ώστε να εξυπηρετείται έτσι ο ιδιαίτερος σκοπός της. Πράγματι, ένα μετάφρασμα που θα ακολουθούσε τους ακριβείς κανόνες της σημασιολογίας θα αποτύγχανε στο σκοπό του. Αυτός ο αγώνας για να εκπληρωθούν διαφορετικά κριτήρια σημαίνει ότι, για τις μεταφράσεις των τραγουδιών, η σημασιολογική απόδοση είναι λιγότερο σημαντική από την καλή απόδοση των μη σημασιολογικών στοιχείων των τραγουδιών (Low, 2005). Πιστεύω πως αυτό θα πρέπει να αντανakλάται στην ορολογία που επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε.

Ορισμένοι κλασσικοί ορισμοί της διαδικασίας της μετάφρασης θέτουν ως προαπαιτούμενο κριτήριο για την εγκυρότητά τους την ισοδυναμία· για παράδειγμα, «η αντικατάσταση του κειμενικού υλικού σε μια γλώσσα από το αντίστοιχο κειμενικό υλικό σε μια δεύτερη (γλώσσα του μεταφράσματος)» (Catford, 1965:20), ή «το κοντινότερο φυσικό ισοδύναμο του μηνύματος που θέλει να περάσει το πρωτότυπο κείμενο» (Nida, Taber, 1969:12). Παρόλα αυτά, στη μετάφραση των τραγουδιών, οι συμβιβασμοί και οι αντισταθμίσεις δεν είναι κάτι προαιρετικό, αντιθέτως είναι απαραίτητο να γίνουν. Αν εφαρμόζονταν τέτοιες περιοριστικές μέθοδοι σε αυτή την διαδικασία, τότε οι μεταφράσεις των τραγουδιών που να μπορούν να τραγουδηθούν θα ήταν σπάνιες, ακόμη και ανύπαρκτες. Για τον λόγο αυτόν είναι σημαντικό να επεκτείνουμε τον όρο «μετάφραση» σε μεταφράσματα που μεταφράζουν ελεύθερα και δίχως συμβιβασμούς λεπτομέρειες που δεν είναι ιδιαίτερα σημαντικές, ενώ παράλληλα παραμένουν πιστά, σε λογικό επίπεδο, στο πρωτότυπο. Ο Johan Franzon (2005:264) δίνει ένα καλό παράδειγμα για το τι είναι μια ασήμαντη λεπτομέρεια, σε μια φράση από το έργο των Brecht και Weill *Η Όπερα της Πεντάρας*: ο αριθμός *fünfzig* (50) έχει αρκετές φορές αποδοθεί ως 48,55 και 100. Αν αυτές οι μεταφράσεις ήταν μέρος ενός επιστημονικού κειμένου, οι αποδόσεις αυτές του όρου θα ήταν αδικαιολόγητα λανθασμένες αποδόσεις μιας πολύ σημαντικής λεπτομέρειας. Παρόλα αυτά, αν οι εν λόγω αποδόσεις ήταν κομμάτι των στίχων ενός τραγουδιού, το τρομερό

αυτό λάθος δεν θα είχε και τόσο μεγάλη σημασία, ή ακόμη θα μπορούσε να επρόκειτο και για επιβεβλημένες αλλαγές. Είναι μάλλον αμφίβολο να δημιουργήθηκε οποιοσδήποτε ορισμός για τη μετάφραση από κάποιον που λάμβανε υπ' όψιν του και την περίπτωση μετάφρασης των στίχων ενός τραγουδιού.

1. Φαινόμενα και Ορολογία

Στη μελέτη αυτή, δεν θα χρησιμοποιείται ο όρος «μετάφραση» για τις περιπτώσεις όπου έχουν αποδοθεί ελεύθερα σημαντικές λεπτομέρειες, όπως για παράδειγμα για μεταφράσματα στα οποία έχουν γίνει προσθήκες, παραλείψεις ή/και άλλες, μη αναγκαστικές αποκλίσεις από το πρωτότυπο κείμενο. Αντ' αυτού, θα χρησιμοποιείται όρος «προσαρμογή» για να καλύψει τέτοιου είδους φαινόμενα. Κάποιος που ασχολείται με την προσαρμογή τροποποιεί εσκεμμένα ένα κείμενο για να δημιουργήσει νοήματα που θα ήταν δύσκολο να βρουν οι αναγνώστες στο πρωτότυπο κείμενο. Το πολιτισμικό πλαίσιο μπορεί να είναι διαφορετικό, τα ονόματα μπορεί να αλλάξουν, να αντικατασταθούν οι μεταφορές, τα κείμενα μπορεί να γίνουν μεγαλύτερα ή μικρότερα. Η προσαρμογή είναι επομένως διαφορετική από την απλή μετάφραση, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι είναι και υποδεέστερη – ίσως μάλιστα να πρόκειται ακόμη και για καλύτερο μέσο επίτευξης του δεδομένου σκοπού. Τα κοινά χαρακτηριστικά όλων των προσαρμογών φαίνεται να είναι α) η άντληση υλικού από μια πηγή, και β) οι μεγαλύτερες και σημαντικότερες αποκλίσεις από αυτές που θα προέκυπταν από μια διαδικασία πιστής μετάφρασης. Δεν είναι απαραίτητο να έχουμε στον νου μας μια «τέλεια μετάφραση» για να μιλήσουμε για αποκλίσεις. Αρκεί να πούμε, για παράδειγμα, ότι ένα μετάφρασμα στο οποίο έχουν προστεθεί σχόλια αποκλίνει από το πρωτότυπο ακριβώς γι' αυτό το λόγο, ή ότι ένα περιληπτικό κείμενο αποκλίνει από το πρωτότυπο επειδή έχουν παραληφθεί στοιχεία αυτού, κι ή ακόμα μπορούμε να καταλάβουμε ότι ένα κείμενο έχει υποστεί αλλοιώσεις από τον τίτλο του, που διαφέρει από εκείνον του πρωτοτύπου. Υπάρχουν διάφορες βαθμίδες απόκλισης. Οι επαγγελματίες μεταφραστές που εργάζονται στον τομέα του εμπορίου και οι οποίοι μπορεί να προβούν σε τέτοιες μη επιβεβλημένες αλλαγές μπορεί, φυσικά, να κατηγορηθούν ότι «δεν κάνουν πραγματικά μετάφραση», και να οδηγηθούν ακόμη κι ενώπιον του δικαστηρίου.

Από αυτές τις περιπτώσεις προκύπτει το ερώτημα, αν η προσαρμογή είναι όντως ένα είδος μετάφρασης ή αν πρόκειται για έναν τελείως διαφορετικό τρόπο χειρισμού ενός πρωτοτύπου κειμένου. Σε αυτό το θέμα, οι απόψεις διίστανται. Ο Jeremy Munday φαίνεται να κρατά ουδέτερη στάση απέναντι στο ζήτημα, λέγοντας «Ανεξάρτητα από το αν η προσαρμογή θεωρείται ή όχι μορφή μετάφρασης...» (2009:166). Από αυτό αναγνωρίζεται ότι κάποιοι άνθρωποι περιορίζουν τη μετάφραση στη διαδικασία δημιουργίας ενός μεταφράσματος που θα μοιάζει σε πολύ μεγάλο βαθμό με το πρωτότυπο, ενώ κάποιοι άλλοι αντιλαμβάνονται τη μετάφραση ως όρο-ομπρέλα που περιλαμβάνει οποιοδήποτε τρόπο μεταφοράς λέξεων από τη γλώσσα στην άλλη, ακόμη κι αν αυτή είναι μερική ή με παραπλανητικούς σκοπούς. Η άποψη που θέλει

τη μετάφραση να θεωρείται μορφή προσαρμογής δε φαίνεται να υποστηρίζεται από πολλούς.

Η δική μου άποψη συγκλίνει με εκείνη του Georges Bastin (1998:6), σύμφωνα με τον οποίο «υπάρχει ένα σημείο στο οποίο η προσαρμογή παύει να είναι μετάφραση». Ο Bastin εκφράζει την αγανάκτησή του απέναντι στους μελετητές εκείνους για τους οποίους «η έννοια του όρου «μετάφραση» μπορεί να επεκταθεί και να καλύψει όλα τα είδη μετάφρασης, εφόσον διατηρείται η βασική λειτουργία της διαδικασίας» (ibid.:8) Είτε αυτό αντικατοπτρίζει την προτίμηση των Γάλλων για μια λιγότερο ευρεία ορολογία είτε όχι, ακολουθεί, το δίχως άλλο, τη λογική που υποστηρίζει ότι, για χάρη των πιο ξεκάθαρων νοημάτων, τα διαφορετικά φαινόμενα χρειάζονται και διαφορετικά ονόματα, ειδικά στον επιστημονικό λόγο. Γενικά, το να αποκτά η ορολογία μεγάλο εύρος είναι πιο δύσχρηστο από την ακρίβεια, ενώ οι πιο πιστοί και πιο ακριβείς ορισμοί παρέχουν περισσότερες πληροφορίες. Και οι ορισμοί θα πρέπει να υποδεικνύουν τα όρια. Εξάλλου, αν η «μετάφραση» θεωρηθεί ως μια πιο γενική κατηγορία, τότε τα περισσότερα επιχειρήματα σχετικά με την ορολογία θα προβάλλονται ξανά και στο επίπεδο των υποκατηγοριών της.

Στην παρούσα μελέτη, ο όρος «μεταφράσεις τραγουδιών» θα χρησιμοποιείται για να αναφερθούμε σε κείμενα όπου υπάρχει εκτεταμένη και αρκετά πιστή σημασιολογικά μεταφορά υλικού από το πρωτότυπο κείμενο, ιδίως όσον αφορά τα βασικά χαρακτηριστικά του. Δεν θα χρησιμοποιείται, ωστόσο, για κάποιο μετάφρασμα που παρουσιάζει εκτεταμένες και σημαντικές αποκλίσεις όσον αφορά την σημασιολογική πιστότητα. Ο όρος που θα προτιμάται για τέτοιου είδους περιπτώσεις θα είναι ο όρος «προσαρμογή». Όντας ήδη γνωστός στις μεταφραστικές μελέτες, ο όρος αυτός δηλώνει «ένα νέο κείμενο που βασίζεται σε κάποιο πρωτότυπο, το οποίο όμως έχει υποστεί εκτενείς τροποποιήσεις με σκοπό να απευθυνθεί σε ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο» (Munday, 2009:166). Μια περίπτωση προσαρμογής δεν είναι τόσο ισοδύναμη με το πρωτότυπο κείμενο όσο ισοδύναμη θα ήταν μια μετάφραση, δεδομένου ότι εκείνος που ασχολήθηκε με την προσαρμογή του κειμένου στο νέο πλαίσιο έχει προβεί εσκεμμένα σε εκτεταμένες αποκλίσεις από το πρωτότυπο.

Ωστόσο, ακόμη και ο πιο ελεύθερος όρος «προσαρμογή» δεν μπορεί να χωρέσει ένα ακόμη φαινόμενο: το εντελώς νέο κείμενο που δημιουργείται με σκοπό να τραγουδηθεί χρησιμοποιώντας μια ήδη υπάρχουσα μελωδία. Σε επίπεδο στίχων, μοιάζει να είναι μετάφραση ή προσαρμογή του υπάρχοντος κειμένου, όμως διαφέρει και από τη μετάφραση και από την προσαρμογή, καθώς δεν πρόκειται για παράγωγο. Τέτοια κείμενα μπορούν να δημιουργηθούν ακόμη και από άτομα που δεν γνωρίζουν τη γλώσσα προέλευσης του τραγουδιού. Γι' αυτές τις περιπτώσεις προτείνεται ο όρος «κείμενα αντικατάστασης». Στην περίπτωση των τραγουδιών, ως «κείμενο αντικατάστασης» θα ορίζονται εδώ οι στίχοι που δημιουργήθηκαν με σκοπό να χρησιμοποιηθεί μια προϋπάρχουσα μελωδία, οι οποίοι όμως δεν παρουσιάζουν καμία σημασιολογική σχέση με το κείμενο το οποίο τραγουδήθηκε προηγουμένως

χρησιμοποιώντας την ίδια μελωδία. Παρακάτω θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο φαινόμενο αυτό.

[...]

4. Τα κείμενα αντικατάστασης

Στη μετάφραση των τραγουδιών, δεν είναι αρκετή η διάκριση μεταξύ μετάφρασης και προσαρμογής. Η ευρέως διαδεδομένη πρακτική της δημιουργίας νέων στίχων βασισμένων σε ήδη υπάρχουσα μουσική, ακόμα και αν φαινομενικά θα μπορούσε να πρόκειται για μετάφραση ή προσαρμογή, δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο. Ο ισχυρισμός αυτός δε σημαίνει ότι αρνούμαστε την εγκυρότητα μιας τέτοιας επαναδημιουργίας, η οποία δεν αποκλείεται να είναι καλή· απλώς ότι αρνούμαστε τη δυνατότητα εφαρμογής αυτών των όρων. Το γεγονός ότι το νέο κείμενο έχει μη σημασιολογικές ομοιότητες (ρυθμός κ. ά) δεν είναι αρκετό για να μπορούμε να μιλήσουμε για μετάφραση ή προσαρμογή. Η αναδιατύπωση αυτού του είδους δεν εμπίπτει σε όλες τις συνήθειες έννοιες της λέξης «μετάφραση» (μετάφραση μηνύματος ή νοήματος), οπότε δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι σπάνια αναφέρεται στη βιβλιογραφία των μεταφραστικών σπουδών. Ακόμα και ο Toury (1995:34-35), παρά την γενική του άποψη για το ποια κείμενα είναι μεταφράσεις, μιλάει για ένα «αξίωμα της μεταφοράς» και ένα «αξίωμα της σχέσης», θεωρώντας ότι μια «μετάφραση» πρέπει να διατηρεί κάποια χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου και πρέπει να έχει μια «υπεύθυνη σχέση» με αυτό.

Η διαδικασία δημιουργίας κειμένων αντικατάστασης είναι καλύτερο να εξεταστεί σε ένα συνολικά διαφορετικό πλαίσιο, αυτό της σύνθεσης τραγουδιών. Υπάρχουν τρεις βασικοί τρόποι με τους οποίους μπορεί να δημιουργηθεί ένα τραγούδι, τρία χρονοδιαγράμματα αν θέλει κανείς: α) ένας συνθέτης παίρνει προϋπάρχουσες λέξεις και συνθέτει μουσική που τους ταιριάζει, όπως συμβαίνει με τα *Lieder*¹, β) ένας στιχουργός δημιουργεί το κείμενο και τη μουσική παράλληλα, εστιάζοντας τότε στο ένα και τότε στο άλλο, ή γ) ένας στιχουργός δημιουργεί λέξεις για μια ήδη υπάρχουσα μελωδία, κάτι που συμβαίνει πολύ συχνά σε πολλές κουλτούρες.

Η περίπτωση που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η τρίτη. Όταν η προϋπάρχουσα μελωδία πάνω στην οποία δουλεύουμε είναι μια απλή μελωδία, όπως είναι για παράδειγμα ένα ορχηστρικό κομμάτι, οι λέξεις που δημιουργούνται για να ταιριάζουν πάνω της δεν αντικαθιστούν άλλες λέξεις. Είτε προϋπήρχε ένα κείμενο είτε όχι, δεν αλλάζει τα δεδομένα για τη δουλειά του λεξοπλάστη. Όταν οι Blau και Shuman ταίριαζαν το *Carousel* στη μουσική του Jaques Brel αγνοώντας τους στίχους του ίδιου, το γαλλικό κείμενο ήταν άσχετο με το πρωτότυπο. Το ίδιο έκανε και ο Arthur Benson, όταν

¹ Ως *Lied* στη γερμανική γλώσσα αποδίδεται η λέξη τραγούδι, και ο πληθυντικός της είναι *Lieder*, όπως αναφέρεται και στο κείμενο. Η λέξη αυτή χρησιμοποιείται για να γίνει αναφορά σε ποιητικά κείμενα με τη συνοδεία μουσικής, συνήθως πιάνου. τα οποία προορίζονται για μονωδία (σόλο).

ταίριαξε τους στίχους του *Land of Hope and Glory* σε ένα ήδη υπάρχον εμβατήριο του Elgar, και ο John Lennon και ο Paul McCartney δημιούργησαν το διάσημο *Yesterday*, πατώντας πάνω σε μια προϋπάρχουσα μελωδία την οποία είχαν αρχικά ονομάσει *Scrambled Eggs*. Ο όρος μου «κείμενα αντικατάστασης» αναφέρεται απλώς στο κείμενο εκείνο που δημιουργήθηκε για να αντικαταστήσει το κείμενο ενός ήδη υπάρχοντος τραγουδιού. Μερικά τέτοια κείμενα ανήκουν στην κατηγορία που ο Toury (1995:40ff) ονομάζει ψευδο-μεταφράσεις, γιατί παρουσιάζονται ως τέτοιες. Αλλά ο όρος «κείμενα αντικατάστασης» είναι ένας πολύ πιο ευρύς όρος, ο οποίος χρησιμοποιείται και για στίχους που γράφονται και στην γλώσσα του πρωτοτύπου, όπως για παράδειγμα τα πολλά και διάφορα κείμενα που έχουν φτιαχτεί, από θεούς ή δαίμονες, για να ταιριάζουν στη μελωδία του *Londonderry Air* (ανάμεσά τους και το πασίγνωστο *Danny Boy*).

Ένας λόγος για τον οποίο χρησιμοποιούνται τα κείμενα αντικατάστασης είναι και ο πιο προφανής: αν κάποιος θεωρεί πως η μελωδία ενός ήδη υπάρχοντος τραγουδιού έχει αξία αλλά βρίσκει τους στίχους του αδύναμους, τεντωμένους ή ακόμη και χωρίς νόημα, τότε μπορεί κάλλιστα να προσπαθήσει να γράψει καλύτερα λόγια. Αλλά αυτό δεν είναι μετάφραση, και έχω υποστηρίξει και αλλού αυτή την άποψη, ότι δηλαδή «τέτοιες πρακτικές δεν υπάρχει λόγος να αναφέρονται στις συζητήσεις για την μετάφραση» (Low, 2005:194). Σε μια ειδική έκδοση του *The Translator* για τη μετάφραση και τη μουσική, η Sebneem Susam-Sarajeva, η οποία υπήρξε τιμούμενη συντάκτρια του τεύχους, αναγνώρισε ότι «μπορεί να συμμερίζονται πολλοί επαγγελματίες ή ερευνητές του χώρου» (2008:189) την άποψή μου, όμως παρόλα αυτά τη βρίσκει πολύ συντηρητική ή ακόμη και άκαμπτη. Για να καταστήσει σαφές αυτό το σημείο, επέστησε την προσοχή των αναγνωστών σε διάφορα άρθρα στο ίδιο τεύχος, στα οποία αναφερόταν ότι τα κείμενα αντικατάστασης συζητούνταν περιστασιακά στον κόλπο των ακαδημαϊκών κάθε φορά που γινόταν κάποια συζήτηση σχετική με τη μετάφραση. Ένα από αυτά αναφερόταν σε κάποια ρωσική έκδοση αγγλικών ροκ τραγουδιών, στις οποίες περιπτώσεις «το νόημα είναι τελείως αλλοιωμένο» (McMichael, 2008:213). Κάποιο άλλο αναφερόταν στη «συγγραφή νέων στίχων πάνω στην πρωτότυπη μουσική» (Franzon, 2008:380-81) ως μια από τις διαθέσιμες επιλογές για τη μετάφραση των τραγουδιών. Υποστηρίζω, ωστόσο, ότι παρόλο που τέτοιες πρακτικές μπορεί να αναφέρονται στις συζητήσεις για τη μετάφραση, δε θα πρέπει να υπολογίζονται ως παραδείγματα μεταφραστικής διαδικασίας, καθώς δεν αποτελούν προϊόντα διαγλωσσικής μετάφρασης. Δεδομένου ότι το νόημα είναι εντελώς αλλοιωμένο, δεν υπάρχει καμία σχέση με το πρωτότυπο κείμενο και τους δημιουργούς του, δεν είναι παράγωγα κείμενα και δεν δίνουν κανενός είδους απόηχο του αρχικού λυρικού κειμένου ή του νου που συνέλαβε την ιδέα του. Τα μόνα σημεία που προδίδουν μια κάποια σύνδεση είναι ότι το καθένα από αυτά είναι μεταγενέστερη εκδοχή ενός αγγλικού κειμένου, διατηρεί τον ίδιο ρυθμό και τραγουδιέται στον ίδιο σκοπό. Ωστόσο, τα τρία κριτήρια αυτά δεν επαρκούν για να θεωρηθούν τα νέα αυτά κείμενα μεταφράσεις. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί *reduction ad absurdum*. Αν αυτά τα κριτήρια ήταν όντως επαρκή, τότε για παράδειγμα το *Deutschland über alles* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σωστά ως

μετάφραση του προϋπάρχοντος αγγλικού ύμνου *Glorious things of Thee are spoken*, και ο εθνικός ύμνος του Λιχτενστάιν *Oben am jungen Rhein* θα ήταν μετάφραση του *God save the King*. Δεδομένου ότι αυτές οι περιπτώσεις είναι παράλογες, εμείς πρέπει να επιμείνουμε στο ότι αυτά τα κείμενα βρίσκονται εκτός των ορίων του ορισμού «μετάφραση». Αντ' αυτού, θα πρέπει να θεωρηθούν ως αρκετά τυπικά παραδείγματα κειμένων αντικατάστασης.

Το πλαίσιο στο οποίο η συγγραφή στίχων αντικατάστασης σχετίζεται με τις μεταφραστικές σπουδές δημιουργείται όταν εκείνη συγκαταλέγεται μεταξύ των διαθέσιμων «μη μεταφραστικών επιλογών» για την περίπτωση των τραγουδιών (μαζί με την επιλογή της εκτέλεσης στη γλώσσα του πρωτοτύπου). Αυτό έκανε και ο Franzon όταν απαρίθμησε το φάσμα των διαθέσιμων επιλογών (2008:380-81). Ο ίδιος τις ανέφερε εν μέρει για να δείξει ότι υπάρχουν όρια στον όρο «μετάφραση», όπως κάνω κι εγώ σε αυτό το άρθρο. Εδώ υπάρχει ένας παραλληλισμός με τις επιλογές για τις ονομασίες των ταινιών. Όταν κυκλοφορούν ξένες ταινίες στις ΗΠΑ και το Ηνωμένο Βασίλειο, υπάρχουν τέσσερις διαφορετικοί τρόποι για να επιλέξει κανείς πώς θα αποδοθούν οι τίτλοι τους. Πολλοί μεταφράζονται, άλλοι φυσικά προσαρμόζονται. Υπάρχουν όμως άλλες δύο επιλογές: ορισμένοι τίτλοι παραμένουν αμετάβλητοι έτσι ακριβώς όπως είναι στο πρωτότυπο, και ορισμένοι αλλάζουν εντελώς. Έτσι, οι τίτλοι *Ruby and Quentin* και *The Valet* δεν είναι μεταφράσεις ή προσαρμογές του *Tais-toi* και *La doublure* (ταινίες του Veber), αλλά πρόκειται αντιθέτως για τίτλους αντικατάστασης. Έτσι και στην περίπτωση των τραγουδιών, οι δυο συγκρίσιμες επιλογές είναι να παραμείνει στη γλώσσα του πρωτοτύπου, και να δημιουργηθεί ένα κείμενο αντικατάστασης.

Ομολογουμένως τα τραγούδια για τα οποία έχει δημιουργηθεί κάποιο κείμενο αντικατάστασης αποτελούν περιπτώσεις διαπολιτισμικής επικοινωνίας. Αυτό συμβαίνει όμως επειδή ένα άλλο πολιτισμικό πλαίσιο έχει οικειοποιηθεί τα μουσικά τους στοιχεία, όχι επειδή έχει γίνει κάποια μετάφραση ή προσαρμογή βασισμένη σε αυτά. Μπορεί να αποτελούν ακόμη και πρόσφορο έδαφος για μελέτη πάνω στο διεθνές μάρκετινγκ της μουσικής, στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Όμως ακόμη κι αν άλλοι υποστηρίζουν ότι, ακόμη και μετά από την εν λόγω επεξεργασία, τα τραγούδια παραμένουν τα ίδια, ο αντίλογός μου θα ήταν ο αυστηρός ορισμός του τραγουδιού, ο οποίος απαιτεί τα δυο συστατικά στοιχεία του λόγου και της μουσικής. Όταν ένα κείμενο αντικατάστασης μολιάζεται πάνω σε μια υπάρχουσα μελωδία, το τραγούδι παύει να είναι το ίδιο, και είναι ψευδές ή ακόμη και αντιδεοντολογικό να ονομάζουμε τους νέους στίχους του τραγουδιού «μετάφραση» ή «προσαρμογή».

5. Ζητήματα δεοντολογίας

Εδώ υπάρχουν πραγματικά ζητήματα δεοντολογίας, όχι τόσο όσον αφορά τη διαδικασία της μετάφρασης, αλλά σχετικά με την ορολογία που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία των στίχων των τραγουδιών. Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, η ποπ

μουσική (ένας τομέας του εμπορίου όπου αμέτρητα προϊόντα διαφημίζονται και ανταλλάσσονται) είναι ένας τομέας όπου ορισμένα κείμενα παρουσιάζονται, μη έγκυρα, ως «μεταφράσεις», και είναι κάτι που απασχολεί ιδιαίτερα τους μεταφραστές. Η FIT (Fédération Internationale des Traducteurs – Διεθνής Ομοσπονδία Μεταφραστών) και οι θυγατρικές της, οι οποίες εδώ και καιρό προσπαθούν να βελτιώσουν το κύρος του μεταφραστικού επαγγέλματος, δικαίως θεωρούν τα δεοντολογικά πρότυπα και τον ποιοτικό έλεγχο ως μέρος της προσπάθειας αυτής. Τα μαθήματα κατάρτισης για μεταφραστές και διερμηνείς καλύπτουν οποιοδήποτε δεοντολογικό ζήτημα, και δεν παραλείπουν ποτέ να προσπαθούν να αποδίδουν το αρχικό νόημα. Ορισμένοι μελετητές προτείνουν να συνταχθούν οι ηθικές αρχές στο σύνολό τους σε έναν «ιερωνυμικό όρκο», σύμφωνα με τον οποίο, μεταξύ άλλων, δε θα παραποιείται κανένα πρωτότυπο κείμενο (Chesterman, 2001). Αν υποθέσουμε ότι αυτό συμβαίνει, τότε κάθε μεταφραστής που παρουσιάζει μια προσαρμογή ή ένα κείμενο αντικατάστασης ως «μετάφραση» έχει ήδη παραβιάσει την επαγγελματική δεοντολογία. Αυτό συμβαίνει σπάνια με τους μεταφραστές μυθιστορημάτων και διηγημάτων, τουλάχιστον δε το κάνουν συνειδητά· και είναι απαράδεκτο και για τους μεταφραστές τραγουδιών, αν και αυτοί συνήθως είναι ερασιτέχνες (τα δεοντολογικά πρότυπα δεν ισχύουν μόνο για τους επαγγελματίες).

Ας εξετάσουμε μια υποθετική περίπτωση. Ένα κινέζικο ροκ συγκρότημα ηχογραφεί ένα τραγούδι του Mick Jagger με κείμενο αντικατάστασης, και οι στίχοι στην κινεζική γλώσσα δεν έχουν καμία αντιστοιχία με το πρωτότυπο κείμενο. Υπάρχουν λοιπόν τρεις πιθανότητες:

1. Αν το συγκρότημα ισχυριστεί ότι το τραγούδι είναι δική τους πρωτότυπη δουλειά, τότε ουσιαστικά παραπλανούν το ακροατήριό τους σχετικά με τη συνθετική τους δεινότητα, και είναι ένοχοι για λογοκλοπή για την οικειοποίηση της μουσικής του Jagger, την οποία προστατεύουν πνευματικά δικαιώματα. Δεδομένου του εμπορικού πλαισίου, είναι απίθανο να μην καλύπτεται από τους κανόνες θεμιτής χρήσης ή θεμιτής διαπραγμάτευσης το γεγονός ότι θα χρησιμοποιήσουν τη μουσική του. Πράγματι, η συμφωνία της Βάρνης για την προστασία των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών έργων παρέχει στους δημιουργούς των πρωτοτύπων τουλάχιστον το ηθικό δικαίωμα να αντιδράσουν σε οποιαδήποτε παραμόρφωση ή τροποποίηση που θα μπορούσε να βλάψει τη φήμη τους. Επομένως, οι ενέργειές τους θα ήταν ανήθικες (ίσως και απερίσκεπτες, δεδομένου ότι η νομοθεσία σχετικά με την πνευματική ιδιοκτησία γίνεται όλο και πιο δύσκολο να καταστρατηγηθεί σε σχέση με τον παρελθόν).
2. Αν ισχυριστούν ότι πρόκειται για μετάφραση των στίχων ενός τραγουδιού του Mick Jagger, αυτό είναι ανήθικο για δύο λόγους: αρχικά αμαυρώνουν το όνομά του καθώς οι στίχοι του νέου τραγουδιού δεν είναι δικοί του (ακόμη κι αν η μουσική είναι η ίδια με το πρωτότυπο τραγούδι), κι έπειτα παραπλανούν και το κοινό τους προμοτάροντας ένα τραγούδι χρησιμοποιώντας ανακριβείς

πληροφορίες. Αυτό που ουσιαστικά προσφέρουν είναι μια ψευδο-μετάφραση, ένα είδος φάρσας.

3. Εάν, από την άλλη, προσφέρουν κάποιο ποσό στον αντζέντη του Jagger ως αντίτιμο για τη χρήση της μουσικής του, αποδεχόμενοι τους όρους των πνευματικών δικαιωμάτων του κατόχου, και αποκαλύπτοντας επίσης στον κόσμο ότι τα λόγια που τραγουδούν είναι «κινεζικοί στίχοι γραμμένοι από τον τάδε», τότε δεν προκύπτει κάποιο ηθικό ή νομικό ζήτημα.

Πέρα από τους ισχύοντες και διαρκώς μεταβαλλόμενους νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων, υπάρχουν και οι ευρύτεροι ηθικοί προβληματισμοί γύρω από τα καλλιτεχνικά και δημιουργικά έργα. Όπως τα ποιήματα, έτσι και τα τραγούδια δημιουργήθηκαν από ανθρώπινα όντα και η γέννησή τους είναι φορτισμένη με ανθρώπινα συναισθήματα και ακολουθεί τις ανάλογες ανθρώπινες προθέσεις. Για αυτό το λόγο, ένα τραγούδι ανήκει στον άνθρωπο ή στους ανθρώπους που δημιούργησαν τους στίχους και τη μουσική του. Ας πούμε, κάποιος που αγοράζει ένα αντικείμενο μπορεί να το τροποποιήσει χωρίς να παραβιάσει οποιαδήποτε συμφωνία απέναντι τον όποιο κατασκευαστή του. Αντιθέτως, κάποιος που σκοπεύει να ανακυκλώσει τραγούδια τα οποία είναι δημιουργήματα κάποιου άλλου, είτε μιλάμε για μετάφραση είτε μιλάμε για προσαρμογή, έχει κάποιου είδους ηθική υποχρέωση απέναντι τον δημιουργό του πρωτότυπου, ακόμη κι αν αυτός δεν είναι πια εν ζωή. Αυτό δε σημαίνει πως το κείμενο των πρωτότυπων τραγουδιών πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ιερό, σημαίνει όμως πως πρέπει να αντιμετωπίζουμε τη διαδικασία της ανακύκλωσής τους και το πέρασμά τους από τη μία γλώσσα στην άλλη ως ανθρώπινη ανταλλαγή. Αυτή ακριβώς η διαπροσωπική σχέση με τον πρωτότυπο δημιουργό είναι αυτό που η Christiane Nord αποκαλεί «αφοσίωση» (1997:125). Εάν η πρόθεση κάποιου διαφέρει ριζικά από την πρόθεση του πρωτότυπου δημιουργού, τότε θα ήταν πιο ηθικό να δημιουργήσει κανείς το δικό του πρωτότυπο έργο, παρά να παραποιήσει το έργο κάποιου άλλου. Ο συγγραφέας, όπως έχει πει η Mona Baker σε συζήτηση για κάποιον εν ζωή μυθιστοριογράφο, «παραμένει βασικός συμμετέχων σε κάθε αλληλεπίδραση που αφορά ένα κείμενο που εξακολουθεί να φέρει το όνομά του, και ως εκ τούτου δικαιούται να αντιμετωπίζεται με αξιοπρέπεια και σεβασμό» (Baker, 2011:283). Αυτή είναι μια άποψη η οποία δε θα πρέπει να περιορίζεται σε συγγραφείς εν ζωή. Σε ορισμένα τραγούδια [...] όπως το *Carousel* και το *Timid Frieda* (μουσική και ορισμένοι στίχοι από τον Jacques Brel), θα μπορούσε να πει κανείς πως πρόκειται για παρωδία και άγνοια καθήκοντος, αν ο ίδιος ο Brel δεν είχε λόγο στη διαδικασία και τα τραγούδια δεν ερμηνεύονταν πλάι σε άλλα, η προσαρμογή των οποίων δεν τιμούσε πρωτότυπο δημιουργό. Ο Brel συμμετείχε ακόμη και στην κινηματογραφική μεταφορά του *Jacques Brel is Alive and Well* (1975), στο οποίο γινόταν εξαιρετική χρήση της πρωτότυπης γλώσσας.

Στο ζήτημα των υποχρεώσεων απέναντι στους εκάστοτε κατόχους των πνευματικών δικαιωμάτων μπορούμε να αναφερθούμε με σχετική ευκολία. Ένα θέμα όμως, το οποίο, παρόλο που δεν συζητάται ιδιαίτερα, απασχολεί ορισμένους, είναι αυτό τους καθήκοντος της καλής πίστης τους εμπόρου απέναντι στον πελάτη, η υποχρέωση

σωστής ενημέρωσης των καταναλωτών και ακριβούς πληροφόρησης. Η ψευδής διαφήμιση μπορεί να είναι ένα συχνό φαινόμενο, είναι ωστόσο ανήθικη και ενίοτε διώκεται ποινικά. Είναι ευρέως γνωστό ότι η διάθεση ενός πλαστού προϊόντος στην αγορά ως «ελαιογραφία του Πικάσο» ή ενός κρασιού από τη Νέα Ζηλανδία ως σαμπάνια με ελεγχόμενη ονομασία προέλευσης είναι παράνομη. Ομοίως, είναι εξίσου ανήθικο να διαφημίζεται μια κινηματογραφική μεταφορά του έργου *Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄* του Σαίξπηρ ως ντοκιμαντέρ, ή να παρουσιάζονται τα ψευδή απομνημονεύματα μιας καταδικασμένης γυναίκας ως αληθινή ιστορία. Η ψευδής παρουσίαση ενός προϊόντος ως κάτι άλλο αποτελεί ουσιαστικά κακομεταχείριση του ενδιαφερόμενου κοινού. Με τον ίδιο τρόπο, όσοι ερμηνεύουν κείμενα αντικατάστασης πρωτότυπων τραγουδιών δεν είναι ηθικά σωστό να τα αποκαλούν μεταφράσεις, καθώς έτσι παραπληροφορούν το κοινό. Όπως στην περίπτωση που αναφέρθηκε πιο πάνω με τη μεταφορά του τραγουδιού του Jagger στα κινέζικα, τίποτα δε θα επηρέαζε ούτε τον Mick Jagger ούτε τους φαν του στην Κίνα, αυτό όμως δεν αλλάζει το πόσο επηρεάζουν την πρακτική αυτή οι ηθικοί προβληματισμοί που προκύπτουν, όπως επίσης δεν αλλάζει και το ερώτημα αν πρόκειται για νόμιμη πρακτική, τουλάχιστον όσον αφορά τη νομοθεσία περί εμπορίου κι ανταλλαγών.

Η διασκευή ενός τραγουδιού είναι ένα σημαντικό και ιδιαίτερο ζήτημα, καθώς τα στοιχεία του μπορούν να θεωρηθούν αυθεντικά. Ας εξετάσουμε μια φανταστική περίπτωση. Ας υποθέσουμε ότι ένας αμερικανός τραγουδιστής όπως ο Joe Flood, γνωστός στο κοινό για τις μεταφράσεις του Brassens, παίρνει το γαλλικό τραγούδι *Il est cinq heures, Paris s'éveille* και το αλλάζει σε *It's 5 a.m. New York awakes*, του οποίου οι στίχοι τώρα είναι τόσο εμπνευσμένοι από το γαλλικό κείμενο όσο και πρωτότυποι. Το αποτέλεσμα θα είχε τρεις διόδους:

1. Να το παρουσιάσει ο Flood ως δική του πρωτότυπη δουλειά.
2. Να το παρουσιάσει ως τη μετάφραση ενός γαλλικού τραγουδιού, παρά τις όποιες αβίαστες αποκλίσεις από τον στίχο του Jacques Lanzman, ο οποίος δεν αφορούσε σε καμία περίπτωση τη Νέα Υόρκη.
3. Να το παρουσιάσει ως την αγγλική εκδοχή ενός γαλλικού τραγουδιού, αναγνωρίζοντας τον πρωτότυπο συνθέτη (στην προκειμένη περίπτωση της Anne Ségalen) και δηλώνοντας ότι έχει προσαρμόσει το γαλλικό κείμενο του Lanzman αντί να το μεταφράσει.

Η πρώτη επιλογή θα παραπλανούσε το κοινό και φυσικά θα παραβίαζε τη νομοθεσία περί πνευματικής ιδιοκτησίας, αφού η μουσική και (εν μέρει) οι στίχοι θα ήταν ουσιαστικά κλεμμένα.

Τα τραγούδια αποτελούν πνευματική ιδιοκτησία, και ακόμη και οι κακής ποιότητας στίχοι λογίζονται ως λογοτεχνικά έργα για σκοπούς ζητημάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Όσον αφορά τη δεύτερη επιλογή, είναι αμφίβολο εάν τελικά υπηρετεί την ηθική, αφού οι αρχικοί δημιουργοί θα μπορούσαν να αντιταχθούν στις όποιες παραμορφώσεις ή τροποποιήσεις. Η τρίτη επιλογή θα ήταν σαφώς η πιο ειλικρινής και η πιο ηθική. Στην περίπτωση αυτή θα ταίριαζε απόλυτα ο χαρακτηρισμός

«προσαρμογή», ενώ ο όρος «μετάφραση» θα έκανε το κοινό να περιμένει εύλογα μια υψηλού επιπέδου ακριβή μεταφορά, κάτι που το κείμενο δε θα μπορούσε να προσφέρει.

6. Συμπεράσματα

Προσπάθησα να είμαι αναλυτικός στις απόψεις μου για τις επιλογές οι οποίες είναι πρακτικά διαθέσιμες στους μεταφραστές τραγουδιών. Το παρόν άρθρο όμως προέτρεψε, και σκόπιμα, σε μια λιγότερο ελαστική άποψη του ποιες πρέπει πραγματικά να ονομάζονται «μεταφράσεις τραγουδιών», με την ελπίδα να τις διακρίνει κανείς σωστά και αποτελεσματικά από τις προσαρμογές τραγουδιών, καθώς και από όσα κείμενα αντικατάστασης των οποίων οι συγγραφείς δεν έχουν μεταφράσει ή προσαρμόσει τίποτα απολύτως. Ελπίζω πως αυτές οι διακρίσεις και οι ορισμοί θα βοηθήσουν. Ενώ υπάρχει θέση και για τις τρεις επιλογές στη θεωρία, οι μελετητές και οι επαγγελματίες θα πρέπει να γνωρίζουν τις διαφορές μεταξύ τους και τα ηθικά ζητήματα που προκύπτουν από την κάθε επιλογή.

5. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Ξεκινώντας την κειμενική ανάλυση, θα πρέπει να γίνει αναφορά στη διάκριση των κειμενικών ειδών σύμφωνα με την Katharine Reiss σε πληροφοριακά, λειτουργικά και εκφραστικά, βάσει του τρόπου με τον οποίο ο συγγραφέας επιθυμεί να επικοινωνήσει με το αναγνωστικό κοινό. Στην προκειμένη περίπτωση, τόσο όσον αφορά το πρωτότυπο όσο και το μετάφρασμα, πρόκειται για κείμενα με ενημερωτικό χαρακτήρα, με χαρακτηριστικά ακαδημαϊκή γραφή. Πιο συγκεκριμένα, το πρωτότυπο κείμενο είναι άρθρο, το οποίο έχει σκοπό να ενημερώσει το αναγνωστικό κοινό με το αντικείμενο που πραγματεύεται. Επομένως, το μετάφρασμα διατηρεί τα ίδια στοιχεία, το ίδιο ύφος και τον ίδιο σκοπό, μεταφέροντας τις πληροφορίες. Το ύφος του κειμένου είναι, λοιπόν, επίσημο, τη χρήση του γ' ενικού και πληθυντικού ως επί το πλείστον, με εξαίρεση τις φορές που ο αρθρογράφος προβαίνει σε χρήση παραδειγμάτων που αφορούν δική του έρευνα, ή σε παράθεση συμπερασμάτων και προτροπών που θα βοηθήσουν τους αναγνώστες στην κατανόηση των πορισμάτων του κειμένου και θα τους ωθήσει σε δική του προσωπική αναζήτηση. Γίνεται επίσης χρήση ειδικής ορολογίας, καθώς στο κείμενο γίνεται αναφορά σε ορισμένους όρους που χρησιμοποιούνται κατά κόρον στη μουσική βιομηχανία και στους τομείς τους οποίους εκείνη περικλείει, και φυσικά οι όροι αυτοί απαντώνται, όσο το δυνατόν πιο πιστά, και στο μετάφρασμα.

Στη συνέχεια, σύμφωνα με τη Reiss είναι σημαντικά για τη μεταφραστική διαδικασία και τα κριτήρια αξιολόγησης των πληροφοριακών κειμένων. Τα κριτήρια αυτά αφορούν το θέμα του κειμένου, τον συγγραφέα και το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται, το χώρο και το χρόνο στον οποίο συντάσσεται η μετάφραση, και την ισοδυναμία σε επίπεδο γλώσσας, γραμματικής και περιεχομένου, προσθέτοντας επίσης ως σημαντικά κριτήρια το μέσο (medium) και το κίνητρο (motive) (Munday, 2016). Γενικότερα, για τις ανάγκες επίτευξης του σκοπού του κειμένου, ο οποίος είναι να ενημερώσει όσο πιο πληρέστερα γίνεται τον αναγνώστη για το είδος και τη διαδικασία της μετάφρασης που αφορά τη μετάφραση των τραγουδιών, καθώς και τα προβλήματα που προκύπτουν από αυτή τη διαδικασία, η μετάφραση του κειμένου έγινε με σκοπό τη διατήρηση όλων των στοιχείων που απαρτίζουν το πρωτότυπο κείμενο, ενώ παράλληλα κρίνεται απαραίτητο ότι σε ορισμένα σημεία χρειάζονταν ορισμένες επεξηγήσεις, οι οποίες θα παρατεθούν παρακάτω ως κομμάτι του σχολιασμού, καθώς ούτε το πρωτότυπο κείμενο προέβaine σε επεξηγήσεις εντός του corpus. Πιο συγκεκριμένα, το πρωτότυπο κείμενο έχει συνταχθεί από τον Peter Low στην αγγλική γλώσσα, με ημερομηνία δημοσίευσης το 2013 για το φυσικό αντίτυπο του επιστημονικού περιοδικού The Translator και το 2014 για την ανάρτησή του στον ιστότοπο. Το αναγνωστικό κοινό είναι η ακαδημαϊκή κοινότητα στους τομείς της μετάφρασης και της μουσικής, καθώς επίσης και όσοι ενδιαφέρονται για αυτούς τους τομείς. Η μετάφραση έχει γίνει στα ελληνικά με ημερομηνία δημοσίευσης το 2023, και απευθύνεται σε ανάλογο αναγνωστικό κοινό.

Έπειτα, θα πρέπει να εντοπιστεί και να εξεταστεί ο σκοπός που θα εξυπηρετεί το μετάφρασμα. Σύμφωνα με τη Θεωρία του Σκοπού (*Skopos Theory*) κατά τη Nord, κάθε κείμενο-στόχος που προκύπτει από τη μετάφραση ενός κειμένου-πηγής θα πρέπει να καλύπτει τόσο τον σκοπό για τον οποίο συντάχθηκε το πρωτότυπο κείμενο, όσο και τις ανάγκες του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνεται (Dudenhöfer, 2012). Σύμφωνα με τη Nord, υπάρχουν δύο είδη μεταφρασμάτων και δύο είδη μεταφραστικών διαδικασιών αντίστοιχα: η τεκμηριωτική μετάφραση (*documentary translation*), η οποία περιγράφει μια διαπολιτισμική επικοινωνία μεταξύ συγγραφέα και αναγνωστικού κοινού, κατά την οποία επικοινωνία ωστόσο το κοινό γνωρίζει ήδη ότι το κείμενο που διαβάζει είναι προϊόν μεταφραστικής διαδικασίας, και η εργαλειακή μετάφραση (*instrumental translation*), στην οποία το νέο κείμενο είναι ικανό να εκπληρώσει τον επικοινωνιακό σκοπό του χωρίς να αντιληφθεί το αναγνωστικό κοινό ότι πρόκειται για μετάφρασμα (Munday, 2016). Σύμφωνα λοιπόν με τη διάκριση αυτή, η μετάφραση αυτού του κειμένου πρόκειται για μια τεκμηριωτική μετάφραση, καθώς το αναγνωστικό κοινό θα γνωρίζει ήδη πως προέρχεται από ήδη υπάρχον, δημοσιευμένο κείμενο. Τέλος, όσον αφορά το μέσο και το κίνητρο, στο παρόν κείμενο έχουμε γραπτό μέσο και δημοσίευση τόσο σε φυσικό αντίτυπο όσο και στο διαδίκτυο, και ως κίνητρο ορίζεται η πληροφόρηση του αναγνωστικού κοινού-στόχου σχετικά με την έρευνα και τα πορίσματα του συγγραφέα τόσο στην αγγλική (τη γλώσσα του πρωτότυπου κειμένου) όσο και στην ελληνική (τη γλώσσα του μεταφράσματος).

6. ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Παρακάτω θα γίνει παράθεση των επιμέρους παρατηρήσεων και μεταφραστικών δυσκολιών που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια εκπόνησης αυτής της εργασίας.

6.1. ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Αρχικά, αναφέρεται ότι το ύφος ήταν προσιτό και εύκολο ως προς τη μεταφορά του στο μετάφρασμα, καθώς δεν περιείχε λόγια χαρακτηριστικά ούτε εξεζητημένο λεξιλόγιο. Τόσο όσον αφορά το πρωτότυπο όσο και το μετάφρασμα, πρόκειται για κείμενα με ενημερωτικό χαρακτήρα, με χαρακτηριστικά ακαδημαϊκής γραφής. Πιο συγκεκριμένα και όπως ήδη έχει αναφερθεί παραπάνω, όσον αφορά το πρωτότυπο κείμενο, πρόκειται για άρθρο με σκοπό την ενημέρωση του κοινού-στόχου, το οποίο παρέχει άμεση ενημέρωση σχετικά με το αντικείμενο που πραγματεύεται. Επομένως, το μετάφρασμα επιδιώκει να διατηρήσει τα ίδια στοιχεία, το ίδιο ύφος και τον ίδιο σκοπό, μεταφέροντας τις πληροφορίες. Το ύφος του κειμένου είναι, λοιπόν, επίσημο, και ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον γ' ενικό και γ' πληθυντικό πρόσωπο, με εξαίρεση τις φορές που προβαίνει σε χρήση παραδειγμάτων που αφορούν δική του έρευνα ή σε παράθεση συμπερασμάτων. Γίνεται επίσης χρήση ειδικής ορολογίας, καθώς στο κείμενο γίνεται αναφορά σε ορισμένους όρους που χρησιμοποιούνται κατά κόρον στη μουσική βιομηχανία και τους σχετικούς τομείς, και φυσικά οι όροι αυτοί μεταφέρονται, όσο το δυνατόν πιο πιστά, και στο μετάφρασμα.

6.2. ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΣΧΟΛΙΑ

6.2.1. Μεταφραστικές Επιλογές όσον αφορά τα Ονόματα

Ως επιλογή του μεταφραστή ορίζεται αρχικά η διατήρηση των ονομάτων που αναφέρονται στο πρωτότυπο κείμενο με λατινικούς χαρακτήρες και στο μετάφρασμα. Θεωρείται πως έτσι διατηρείται μεγαλύτερη σύνδεση με το πρωτότυπο, καθώς επίσης και τηρούνται οι κανόνες γραφής των εκάστοτε μη ελληνικών ονομάτων, οι οποίοι καθορίζουν και την προφορά τους σε όλες τις γλώσσες, ενώ η προσπάθεια μεταγραφής (transcription) πολλές φορές οδηγεί σε λάθη. Η ίδια τακτική ακολουθείται και για τίτλους έργων που αναφέρονται στο πρωτότυπο κείμενο (ενδεικτικά *Carousel*, *Land of Hope and Glory*, *Scrambled Eggs*, *La doublure* κ.ά)

6.2.2. Ορολογία

Η εύρεση της αντιστοιχίας των όρων του κειμένου στην ελληνική δεν ήταν ιδιαίτερα δύσκολη. Το κείμενο, παρόλη τη χρήση ακαδημαϊκού λόγου, σχετικά επιστημονικών όρων και επίσημου ύφους, δεν είχε ιδιαίτερα δύσκολο λεξιλόγιο, επομένως δεν υπήρξαν και μεγάλες προκλήσεις. Για αυτό το λόγο δεν κρίθηκε απαραίτητη και η δημιουργία γλωσσαρίου.

6.2.3 Νεολογισμοί

Η πρώτη μεταφραστική δυσκολία, η οποία κατατάσσεται στην κατηγορία των νεολογισμών, καθώς δεν υπάρχει ιδιαίτερη βιβλιογραφία ή αναφορές ακόμη σε αυτή, στο συγκεκριμένο τουλάχιστον συγκείμενο και περικείμενο, είναι η έκφραση *κείμενα αντικατάστασης*. Πρόκειται για ακριβή μετάφραση της φράσης *replacement texts*, και μπορεί να βρεθεί ως είναι σε έκθεση του καθηγητή του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας κου Παναγιώτη Κελάνδρια (Κελάνδριας, *Τραγούδι και μετάφραση: δυνατότητες και στρατηγικές*) όπου η αναφορά στην εν λόγω έκφραση γίνεται βασισμένη στο ίδιο άρθρο του Peter Low ([...], πρόκειται για μια στρατηγική κατά την οποία διατηρείται η αρχική μελωδία ενός πρωτότυπου τραγουδιού και επάνω σε αυτή γράφεται ένα νέο κείμενο, το οποίο ο Low έχει ονομάσει «κείμενο αντικατάστασης» (*replacement text*), δηλαδή «νέοι στίχοι που δημιουργούνται για να ταιριάζουν με μια προϋπάρχουσα μελωδία οι οποίοι όμως δεν έχουν καμία σημασιολογική σχέση με το κείμενο που τραγουδήθηκε αρχικά με αυτή τη μελωδία» (Low 2013: 231)). Για αυτό το λόγο έγινε και η συγκεκριμένη μεταφραστική επιλογή. Από την ίδια έκθεση πάρθηκε και η απόφαση για τη μετάφραση της λέξης *singability* ως *τραγουδησιμότητα* (Κελάνδριας, *Τραγούδι και μετάφραση: δυνατότητες και στρατηγικές*) παρόλα αυτά η λέξη *singable*, παρόλο που οι δυο αυτές λέξεις είναι ετυμολογικά συγγενείς, αποδίδεται περιφραστικά, καθώς στα ελληνικά δε θα ακουγόταν φυσική η λέξη *τραγουδήσιμο*. Στην ίδια κλίμακα, γίνεται επιλογή του ρήματος *τραγουδιέμαι* αντί του ρήματος *ερμηνεύομαι*.

Σε λεξιλογικό επίπεδο, το οποίο επίσης ίσως υπάγεται στην κατηγορία των νεολογισμών, εισάγονται οι λέξεις *προμοτάρω* (ως ελληνοποίηση του ρήματος *to promote*), *αντζέντης* (ελληνοποίηση της λέξης *agent*) και *λεξοπλάστης* (λεξική δημιουργία του Νίκου Καζαντζάκη).

6.2.4. Ακρωνύμια – Συντομογραφίες

Στη μεταφραστική επιστήμη απαντώνται εξαιρετικά συχνά οι συντομογραφίες SL, TL, ST και TT, οι οποίοι αναλύονται σε Source Language, Target Language, Source Text και Target Text αντίστοιχα. Μια κατά λέξη μετάφραση των όρων αυτών θα ήταν Γλώσσα-Πηγή, Γλώσσα-Στόχος, Κείμενο-Πηγή και Κείμενο-Στόχος. Παρόλο που οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται για συντομία στον προφορικό λόγο, δεν είναι ιδιαίτερα σωστό να απαντώνται σε γραπτά κείμενα. Γι' αυτό γίνεται αντικατάστασή τους με τις αποδόσεις *γλώσσα του πρωτοτύπου*, *γλώσσα του μεταφράσματος*, *πρωτότυπο κείμενο* και *μετάφρασμα* αντίστοιχα.

Στην ίδια υποκατηγορία μεταφραστικών προβλημάτων, υπάγεται και η επιλογή απόδοσης του US σε ΗΠΑ και του UK σε Ηνωμένο Βασίλειο. Στην ελληνική αρθρογραφία, το ακρωνύμιο ΗΠΑ απαντάται εξαιρετικά συχνά, για αυτό και η επιλογή του έναντι της απόδοσης του ακρωνυμίου US ως Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Απεναντίας, δεν απαντάται ποτέ η απόδοση του UK ως ΗΒ. Επομένως, η απόδοση του όρου UK γίνεται ολογράφως ως *Ηνωμένο Βασίλειο*.

Τέλος, στο πρωτότυπο κείμενο υπάρχει το ακρωνύμιο FIT, το οποίο σε παρένθεση αναλύεται σε *Fédération Internationale des Traducteurs*. Η ομοσπονδία αυτή υπάρχει κάλλιστα αποδοσμένη στα ελληνικά ως Διεθνής Ομοσπονδία Μεταφραστών. Επομένως, στο μετάφρασμα το ακρωνύμιο FIT παραμένει ως έχει, και στην παρένθεση που ανοίγεται για την ανάλυσή του στις λέξεις που το αποτελούν προστίθεται και η απόδοσή του στα ελληνικά όπως χρησιμοποιείται, χωρίς να χρειάζεται να γίνει κάποια περαιτέρω τροποποίηση ή προσθήκη Σημείωσης του Μεταφραστή.

6.2.5. Έλλειψη Ισοδυναμίας σε Επίπεδο Εννοιών

Στο πρωτότυπο κείμενο υπάρχουν οι συνεκφορές «transfer postulate» και «relationship postulate». Στα ελληνικά δεν υπάρχει αντιστοιχία των όρων αυτών. Για το λόγο αυτό, μετά από απόφαση του μεταφραστή, γίνεται όσο το δυνατόν πιο πιστή απόδοσή τους στα ελληνικά ως *αξίωμα της μεταφοράς* και *αξίωμα της σχέσης* αντίστοιχα.

6.2.6. Αναφορά στην Όπερα της Πεντάρας

Στη συνέχεια, στο άρθρο γίνεται αναφορά στο έργο του Μπέρτολντ Μπρεχτ *Η Όπερα της Πεντάρας*, αλλά στο αγγλικό πρωτότυπο κείμενο χρησιμοποιείται ο πρωτότυπος τίτλος στα γερμανικά (*Dreigroschenoper*). Στο μετάφρασμα παραβλέπεται η χρήση του και δίνεται απευθείας ο τίτλος του έργου μεταφρασμένος στα ελληνικά. *Η Όπερα της Πεντάρας* είναι ένα εξαιρετικά διάσημο έργο, γι' αυτό και δεν κρίνεται αναγκαία η αναφορά στο πρωτότυπο, καθώς πρόκειται για θεατρικό το οποίο είναι ευρέως γνωστό στο κοινό, ακόμη και σε κόσμο που δεν έχει άμεση επαφή με τους τομείς του θεάτρου, της μετάφρασης ή της μουσικής.

6.2.7. Lieder

Στην κλίμακα παρέμβασης στο πρωτότυπο κείμενο υπάγονται επίσης οι σημειώσεις του μεταφραστή, παρέμβαση η οποία κρίθηκε απαραίτητη στην εν λόγω μεταφραστική διαδικασία. Στο άρθρο του Peter Low υπάρχει η λέξη *Lieder*, η οποία στα γερμανικά σημαίνει *τραγούδια* (πληθ.) Στο πρωτότυπο όμως κείμενο δεν γίνεται αναφορά στο τι είναι ακριβώς τα *Lieder*, για αυτό το σκοπό προστίθεται υποσημείωση στο μετάφρασμα με την ένδειξη ΣτΜ (Σημείωση του Μεταφραστή), και η αντίστοιχη αναφορά στη βιβλιογραφία στο τέλος της εργασίας.

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μετάφραση των τραγουδιών είναι μια διαδικασία η οποία, παρόλο που μπορεί να είναι ιδιαίτερα σημαντική και ζωτικής σημασίας για όσους ασχολούνται σε καθημερινή βάση με τη μουσική και την ένταξή της σε διάφορους τομείς της ζωής, δέχεται τεράστια κριτική και είναι ένα ιδιαίτερα αμφίβολο ζήτημα.

Με το άρθρο του αυτό, ο Peter Low προσφέρει μια αρκετά ολοκληρωμένη ματιά στη μετάφραση των τραγουδιών, τους «κανόνες» τους οποίους ακολουθεί αυτή η διαδικασία, καθώς επίσης και τις διάφορες απόψεις όσων έχουν ασχοληθεί με αυτό το κομμάτι. Επιπλέον, επιτρέπει με έναν ιδιαίτερο και λεπτό τρόπο στον αναγνώστη να μην θεωρήσει το πρωτότυπο κείμενο ως τη μοναδική αυθεντία, αλλά του δίνει την ευκαιρία να προβληματιστεί για τα επιμέρους ερωτήματα που προκύπτουν από αυτή την έρευνα. Είναι μεγάλη, ιδιαίτερη και ιδιαίτερα σημαντική η διαδικασία που θέλει ένα τραγούδι να διασχίσει τα σύνορα των γλωσσών και να αψηφήσει τους κανόνες που θέλουν τη μετάφραση να θεωρείται κλειστή και περιορισμένη διαδικασία κι επιστήμη, για αυτό και η ενασχόληση με αυτό το κομμάτι απαιτεί τεράστια προσοχή και αφοσίωση, όπως επίσης απαιτεί αγάπη και σεβασμό τόσο απέναντι στη μουσική όσο και απέναντι στη μετάφραση.

Για αυτόν ακριβώς το λόγο επιλέχθηκε και το συγκεκριμένο άρθρο. Ένας επίδοξος μεταφραστής είναι σημαντικό να γνωρίζει και να ασχολείται με όλους τους πιθανούς τομείς τους οποίους μπορεί να αγγίζει η μετάφραση, καταφέροντας να συνδυάσει μαζί της ακόμη και κομμάτια της ζωής τα οποία ίσως φαίνονται μακρινά από τη διαδικασία της μετάφρασης ή οποιαδήποτε μεταφραστική στρατηγική ακολουθείται. Η μετάφραση είναι τόσο ρευστή κι ευμετάβλητη είναι και η γλώσσα, επομένως δεν υπόκειται πάντοτε σε νόρμες και κανονισμούς. Ιδιαίτερα όταν μια μεταφραστική διαδικασία και στρατηγική άπτεται των τεχνών, επιβάλλεται σχεδόν να είναι τόσο ελεύθερη και ανυπότακτη όσο κι εκείνες.

8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Dudenhöfer, M. (2012). The travels of skopos theory. MTm, 4, 12–26.
- Krebs, L. (2022, February 14). *Lieder Music and Composers*. Retrieved January 20, 2023, from <https://study.com/learn/lesson/composer-music-lied.html>
- Low, P. (2014) *When Songs Cross Language Borders; Translations, Adaptations and Replacement Texts*. Published in The Translator, Volume 19, in 2013, and online on February 21st, 2014.
- Munday, J. (2016). Chapter 5. In *Introducing translation studies: Theories and applications* (4th ed., pp. 116–131). essay, Routledge.
- Reiss, K. (1989) *Text types, translation types and translation assessments*.
- Vermeer, H. (1996). *A Skopos Theory of Translation*.
- Κελάνδριας, Π. (n.d.). *Τραγούδι και μετάφραση: δυνατότητες και στρατηγικές*. Retrieved January 20, 2023, from <https://ejournals.lib.auth.gr/syn-theses/article/view/8844>