



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ – ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΑΡΔΑΡΑ ΕΛΕΝΗ-ΜΑΡΙΑ

Ξ2015062

Συγκριτική μελέτη μεταφράσεων του έργου
του Ζενέ «Les bonnes» σε σχέση με την
λογοκρισία των Συνταγματαρχών

Η ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΛΕΤΣΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ - Α' ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ- Β' ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

Κέρκυρα

Μάιος 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή
2. Εισαγωγή στο θέμα της διαμόρφωσης της λογοτεχνίας εν καιρώ της δικτατορίας
 - 2.1 Αντίδραση Σεφέρη στην λογοκρισία
 - 2.2 Αντίδραση Εμπειρικού και Πικάσο στη λογοκρισία
 - 2.3 «18 Κείμενα»
 - 2.4 «Η Συνέχεια»
3. Αναδρομή στην ιστορία της λογοκρισίας
4. Θέατρο του Παραλόγου και λογοκρισία
5. Ο Οδυσσέας Ελύτης ως ποιητής και μεταφραστής
6. Βιογραφία - Έλσα Ανδριανού
7. Οι Δούλες του Ζαν Ζενέ
8. Les Bonnes - Οι Δούλες- Διαφορές μεταφρασμάτων σε σχέση με το πρωτότυπο
9. Συμπεράσματα

1. Εισαγωγή

Στη συγκεκριμένη εργασία αντιπαρατίθενται αποσπάσματα από το έργο του Ζενέ «Les bonnes» ή αλλιώς «Οι δούλες» σε μεταφράσεις του Ο. Ελύτη και της Ε. Ανδριανού, τα οποία πρόκειται να συνδεθούν και να εξετασθούν σε σχέση με την περίοδο της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών, τη λογοκρισία και την έλλειψή της αλλά και πως οι κοινωνικό-πολιτικές καταστάσεις επηρεάζουν τις μεταφράσεις και την οπτική ενός μεταφραστή. Επιπλέον, θα επισημανθούν οι διαφορές των μεταφράσεων αυτών, για να γίνει αντιληπτό, ότι αυτή του Ελύτη που τοποθετείται την περίοδο της λογοκρισίας το 1968 επηρεάστηκε από αυτή, ενώ η μετάφραση της Ανδριανού αντιστοιχεί στη σημερινή εποχή, σε μία εποχή, δηλαδή, πιο ελεύθερη, χωρίς το στίγμα της λογοκρισίας και της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών άρα οδήγησε και σε διαφορετικό αποτέλεσμα.

2. Εισαγωγή στο θέμα της διαμόρφωσης της λογοτεχνίας εν καιρώ της δικτατορίας

2.1 Αντίδραση Σεφέρη στην λογοκρισία

Η λογοτεχνία και η γλώσσα αντεπιτέθηκαν σε αυτούς τους δύσκολους καιρούς της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών. Μεγάλοι διανοούμενοι της εποχής αντιδρούσαν ο καθένας με τον τρόπο του, με σκοπό να υπονομεύσουν εκείνη την πολιτική κατάσταση. Ένας τρόπος υπονόμησης, που μεταξύ άλλων ακολούθησε και ο Σεφέρης ως πολιτική πράξη τονίζοντας πως υπάρχει μια τεράστια απόκλιση στην τέχνη και την πολιτική. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η αποστασιοποίηση του αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι δεν θέλησε να θεωρηθεί η τέχνη του ως στράτευση υπέρ ή κατά ενός πολιτικού καθεστώτος. Τονίζει παρ' όλα αυτά πως, η μορφή λογοκρισίας που επιβάλλουν οι λογοκριτές κάποιες φορές δεν είναι ξεκάθαρη, δε βρίσκεται εντελώς ενσωματωμένη στο ίδιο το κείμενο αλλά δημιουργεί μια «σύγχυση που θολώνει τα νερά» και «πνοκεφαλιάζουμε συζητώντας άσκοπα». Η σιωπή του Σεφέρη, όμως, βρήκε αντίθετους πολλούς διανοούμενους της εποχής. Ο Φίλιππος Βλάχος αναφέρει «Η σιωπή επιπλέον βόλευε... ήταν απόδραση, όχι αντίσταση». (Van Dyck, 2002). Ακόμα και ο ίδιος ο Μπρεχτ είχε σχολιάσει σε μία ποιητική του συλλογή τη σιωπή ως μέσο διαμαρτυρίας

«Μα δε θα λένε: 'Ήτανε σκοτεινοί καιροί

Θα λένε: Γιατί σωπαίνουν οι ποιητές τους;» (Gutenberg, 2014)

Αυτό το απόσπασμα, το οποίο είναι παρμένο από το ποίημα « Σε σκοτεινούς καιρούς» του Μπρεχτ δηλώνει και τον προβληματισμό του ίδιου σε σχέση με το πολυσυζητημένο ζήτημα της σιωπής.

Πέρα όμως από την σιωπή ως πολιτική πράξη που ακολουθήθηκε, ένας άλλος διαδεδομένος τρόπος υπονόμησης της εξουσίας ήταν η διακωμώδηση της ίδια της εξουσίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι γελοιογραφίες του Μπόστ. Οι γελοιογραφίες αυτές, αποτελούν κόμικς με ανορθογραφίες που έχουν ανατρεπτικό χαρακτήρα. Το τέρας του Λόγχες, ας πούμε, αποδόθηκε σε ΛοχΝΑΙ σαν αντίδραση στο δημοψήφισμα του Ιουλίου 1977 για τη δημιουργία της Προεδρευόμενης Κοινοβουλευτικής Δημοκρατίας. (VanDyck, 2002).

Επιπροσθέτως, όσον αφορά την ξενόγλωσση τέχνη ούτε ο Ζαν Ζενέ, όντας περιθωριακός και ομοφυλόφιλος έδειξε να υποτάσσεται στο θέμα της σιωπής. Τρανταχτό παράδειγμα η ταινία *Un chat d'amour* που μεταφράστηκε από τον Νίκο Πατάκη αλλά απαγορεύτηκε από την λογοκρισία πριν το 1975.

2.2 Αντίδραση Εμπειρικού και Πικάσο στη λογοκρισία

Προσεγγίζοντας το θέμα αυτό με μία εντελώς διαφορετική οπτική θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την περίπτωση του Εμπειρικού και του Πικάσο. Πολλοί ποιητές, ζωγράφοι, λογοτέχνες υποστήριζαν την άποψη πως η τέχνη πρέπει να αποστασιοποιείται από την πολιτική και τη θρησκεία βασισμένοι στην πεποίθηση πως αυτά τα δύο πράγματα διαφέρουν εκ θεμελίων μεταξύ τους. Ο Πικάσο, βέβαια, ήταν και αυτός ένας από του καλλιτέχνες με τη συγκεκριμένη άποψη αλλά αυτό αναιρέθηκε με το έργο του «Γκερνίκα» έπειτα από τον Εμφύλιο Πόλεμο και την εμπειρία του στην Κατοχή. Το έργο αυτό, δεν αποτελεί έναν απλό πίνακα αλλά είναι κάτι βαθύτερο. Αποτελεί μία καταγγελία του βομβαρδισμού της πόλης των Βάσκων από τους φασίστες εθνικιστές του Φράνκο. Επομένως, γίνεται κατανοητό πως ο Πικάσο έκανε μία δήλωση με την τέχνη του στο θέμα της πολιτικής ακόμα και αν ήταν αντίθετος σε αυτό. Στο σημείο αυτό ακολουθεί ένας βασικός προβληματισμός: Κατά πόσο είναι εύκολο για έναν καλλιτέχνη να αποστασιοποιηθεί από την πραγματικότητα, από τις πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις που συμβαίνουν γύρω του; Μήπως τελικά η τέχνη και η πολιτική-κοινωνική πραγματικότητα είναι σε κάποια σημεία ανέφικτο να μη συναντηθούν; Σε αυτόν τον προβληματισμό, επισημαίνεται πως οι περισσότεροι καλλιτέχνες που διάλεξαν το μονοπάτι της σιωπής, όπως ο Σεφέρης και ο Πικάσο που αναφέρθηκαν, παρά την μεγάλη τους ανάγκη να διαχωρίσουν την τέχνη με την πολιτική, στο τέλος έστω και εμμέσως λύγισαν, κάτι που ίσως να είναι αναπόφευκτο καθώς μπορεί κάποιος να διαχωρίσει την τέχνη από την εκάστοτε πολιτική αλλά όχι από την πραγματικότητα, ειδικά αν αυτή έχει στοιχεία φρικτά για την ανθρωπότητα όπως στην περίπτωση του βομβαρδισμού των Βάσκων.

Ο Εμπειρικός, από την άλλη, την περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, αρνήθηκε πεισματικά να δημοσιεύσει κάποιο έργο με σκοπό να αποδράσει από την πραγματικότητα. Παρ' όλα αυτά, αποφάσισε μετά το θάνατο του Πικάσο κατά την περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών να μεταφράσει το εξαιρετικό του έργο «*Les quatre petites filles*» και προοριζόταν να δημοσιευτεί στο περιοδικό Θέατρο του Κώστα Νίτσου μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας. Το έργο αυτό αποτελεί ένα έργο άκρως υπερρεαλιστικό, με πρωταγωνίστριες τα τέσσερα κοριτσάκια τα οποία βρίσκονται σε έναν λαχανόκηπο και τραγουδούν, γελούν, επικοινωνούν σε μία δική τους γλώσσα. Με λίγα λόγια, βρίσκονται σε έναν κόσμο φανταστικό, πέρα από τα όρια της πραγματικότητας. Η φαντασία και τα όνειρά τους είναι τόσο έντονα, που μοιάζουν να είναι πραγματικότητα. Το έργο αυτό ήταν να δημοσιευθεί κατά την περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Το συγκεκριμένο θεατρικό έργο δεν αναφέρεται άμεσα σε κάποια πολιτική ή κοινωνική πραγματικότητα. Δεν αναφέρεται καν σε πραγματικότητα. Δε μπορούμε όμως να μην αντιληφθούμε το επαναστατικό μήνυμα πίσω από το κείμενο. Τι πιο επαναστατικό άλλωστε από τέσσερα κορίτσια, τα οποία αναζητούν την αυτοέκφραση; Τι πιο επαναστατικό από το ότι γεννιούνται κορίτσια, τα οποία αδιαφορούν για την πραγματικότητα και εκφράζονται ελεύθερα; Τα κορίτσια βρίσκονται σε έναν κήπο, σε έναν χώρο περιορισμένο αλλά ο νους τους ταξιδεύει ελεύθερα. Τι πιο επαναστατικό, τέλος, από έναν νου που ξαγρυπνά; Με τον ίδιο τρόπο που οι ιδέες περί ελευθερίας μπορούν να υπάρχουν σε έναν κλειστό κήπο έτσι και μπορούν να

ανθίσουν σε μία κοινωνία με περιορισμένες, αν όχι απαγορευμένες, ελευθερίες όπως στην περίπτωση της δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

Επιπροσθέτως, πρέπει να επισημανθούν οι αναφορές του συγκεκριμένου θεατρικού έργου στις αφηρημένες έννοιες «έρωτας, ζωή και θάνατος». Τα κοριτσάκια κάνουν λεκτικά παιχνίδια, ελίσσονται ανάμεσα σε αυτές τις έννοιες. Η μεγαλύτερη αλήθεια ακούγεται από μία ομάδα παιδιών που φεύγουν από τη δυσάρεστη πραγματικότητα και σκέφτονται ελεύθερα. Όλα αυτά τα κάνουν πέρα από την πραγματικότητα και τους πόνους. Η συγκεκριμένη φράση θα μπορούσε να αποτελεί ένα επαναστατικό όπλο, καθώς ο νους μπορεί να ταξιδεύει, να εξελίσσεται, να ξεφεύγει από την πραγματικότητα αναπτύσσοντας εξαιρετικές ιδέες πέρα από την πραγματικότητα και τους πόνους. (Λέτσιος, 2014), (Van Dyck, 2002)

Το ερώτημα που τίθεται όσον αφορά τη στάση κάποιων διανοούμενων περί σιωπής είναι, αν οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να ξεφύγουν από το θέμα της λογοκρισίας πέφτοντας σε ένα διαφορετικό είδος λογοκρισίας, την «αυτολογοκρισία». Η σιωπή αποτελεί ένα σύνθετο είδος αυτολογοκρισίας, αφού με αυτή παραχωρούμε έναν μικρό ή μεγάλο χώρο από την ελευθερία μας. Με το να είμαστε σιωπηλοί, ουσιαστικά, συμφωνούμε με κάθε μέτρο επιβολής, επειδή δεν αντιδρούμε, δεν κάνουμε τίποτα για να αλλάξουμε την κατάσταση. Αυτό γίνεται γιατί αν κάποιος αντιδράσει σε καιρούς λογοκρισίας, μπορεί να χάσει κάτι πολύ σημαντικό για αυτόν και γι' αυτό δεν το κάνει. Μπορεί, επίσης, να μην έχει τη δυνατότητα να κάνει κάτι ή να μη θέλει να εκτεθεί σε μεγαλύτερο κίνδυνο συγκρουόμενος με τις θεσμικές επιλογές του κράτους ή με τους οικονομικούς και πολιτικά ισχυρούς. (Βασιλείου, 2012)

Γι' αυτό τον λόγο, πολλοί διανοούμενοι ήταν κατά της επιλογής της σιωπής, παρομοιάζοντάς την με την αδιαφορία. Οι καλλιτέχνες, όπως ο Σεφέρης, που επέλεξαν το δρόμο της σιωπής δε φοβήθηκαν να δείξουν το αληθινό τους πρόσωπο, ούτε μήπως χάσουν κάτι. Θεώρησαν πως η σιωπή από μόνη της είναι ένας τρόπος αντίδρασης, ένα μέσο για να αποστασιοποιήσουν την τέχνη τους από την πολιτική. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα είδος αυτολογοκρισίας από μερικούς αλλά για άλλους ήταν ο δικός τους επαναστατικός τρόπος έκφρασης.

2.3 «18 Κείμενα»

Στην αντίδραση των καλλιτεχνών μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε την έκδοση των 18 Κειμένων. Πρόκειται για επαναστατικά κείμενα τα οποία κυμαίνονται μεταξύ κυριολεξίας και αλληγορίας ακόμα και όταν σύμφωνα με τον Μαρωνίτη «προσπαθούν να παρακάμψουν το ασφυκτικό αυτό δίλλημα». Παραδείγματα κυριολεξίας είναι ο «Στόχος» του Αναγνωστάκη και οι «Νύχτες» του Σινόπουλου ενώ παράδειγμα αλληγορίας και μεταφοράς είναι «Οι γάτες τ' Αι Νικόλα».

Πολλοί προτίμησαν να σιωπάσουν παρά να φιμωθούν και γι' αυτό τον λόγο σταμάτησαν να δημοσιεύουν σε ένα καθεστώς, το οποίο απαγόρευε κάθε είδους ελευθερία και αυτοέκφραση.

Ένα από τα πιο σημαντικά βιβλία που εκδόθηκαν μετά από τον Νόμο που προέβλεπε την άρση της προληπτικής λογοκρισίας, ήταν τα 18 κείμενα τα οποία υπογράφηκαν από τους: Γεώργιο Σεφέρη, Μανόλη Αναγνωστάκη, Νόρα Αναγνωστάκη, Αλέξανδρο Αργυρίου, Αλέξανδρο Κοτζιά, Νίκο Κάσδαγλη, Λίνα Κάσδαγλη, Μένη Κουμανταρέα, Ρόδη Ρούφο, Γιώργο Χειμωνά, Θ.Δ. Φραγκόπουλο, Τάκη Σινόπουλο, Στρατή Τσίρκα, Καίη Τσιτσέλη, Σπύρο Πλασκοβίτη, Τάκη Κουφόπουλο και Δ. Ν. Μαρωνίτη.

Τα ονόματα γράφτηκαν με αλφαβητική σειρά εκτός από το ποίημα του Σεφέρη το οποίο γράφτηκε πρώτο και αποστασιοποιημένο από τα υπόλοιπα.

Το συγκεκριμένο βιβλίο πούλησε 3.000 αντίτυπα τα οποία εξαντλήθηκαν μέσα σε έναν μήνα.

Το περιεχόμενο του ήταν αντιδικτατορικό, ήταν επί της ουσίας μια διαμαρτυρία ενάντια στην κυβέρνηση των Συνταγματαρχών και τις επιβολές τους. Οι συγγραφείς όχι μόνο δε δείχνουν ότι συμμορφώνονται, αλλά προκαλούν, διακωμωδούν και κατηγορούν την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Ελλάδα.

Τα 18 κείμενα εκδόθηκαν και σε αγγλική και γαλλική μετάφραση με τίτλους «eighteentexts, contemporarygreekauthors» και «voixgrecques».

Η οργή των συγγραφέων είναι έντονη σε αυτά τα κείμενα όπως και η πρόκλησή τους στις Αρχές καθώς στο βιβλίο αναγράφεται η διεύθυνση κατοικίας τους. Με αυτόν τον τρόπο, δείχνουν πως δε φοβούνται την εξουσία και τη λογοκρισία, δηλώνοντας πως είναι πλέον καιρός να επιστρέψει η ελευθερία έκφρασης στην Ελλάδα.

Τα 18 Κείμενα θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένα βιβλίο «σταθμός» στην λογοτεχνική ιστορία της Ελλάδας καθώς αποτελούν ένα συλλογικό έργο, στο οποίο όμως κάθε κομμάτι ξεχωριστά έχει ένα κοινό συναίσθημα, αποτελεί εκείνη την πνιγμένη φωνή όχι μόνο των συγγραφέων, αλλά και ολόκληρου του ελληνικού λαού ενόψει της κυβέρνησης των Συνταγματαρχών και της λογοκρισίας.

Το ποίημα του Σεφέρη «Οι γάτες τ' Αι Νικόλα» είναι το ποίημα με το οποίο ξεκινάει όλο το βιβλίο. Το κείμενο αυτό είναι ξεκάθαρα μία αλληγορία. Η αλληγορία αυτή καταδικάζει κάθε απολυταρχισμό. Είναι κατά της χούντας, της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών αλλά και εναντίον της Αγγλοκρατίας που καταπίεζε την Κύπρο από το 1878 έως το 1959. Στο συγκεκριμένο ποίημα που βασίστηκε σ' έναν μύθο της Κύπρου, οι γάτες του Σεφέρη αντιπροσωπεύουν ίσως τους ανθρώπους με τις περιορισμένες ελευθερίες, αυτούς που υποτάσσονται σ' ένα δικτατορικό καθεστώς, στον ελληνικό λαό που πέρασε τόσα στη Χούντα. Στο τέλος του κειμένου ο ποιητής αναφέρει:

«Τι να σου κάνουν οι ταλαίπωρες

παλεύοντας και πίνοντας μέρα και νύχτα

το αίμα το φαρμακερό των ερπετών.

Αιώνες φαρμάκι· γενιές φαρμάκι».

Ο στίχος «αιώνες φαρμάκι γενιές φαρμάκι» είναι ο στίχος που περικλείει όλη την απελπισία και την απαισιοδοξία του ποιητή όσον αφορά την πολιτικό-κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας εκείνη την εποχή καθώς ορίζει την αλλαγή ως ανέφικτη, ούτε το ποίημα ούτε ο ποιητής έχουν την ικανότητα να την αλλάξουν. Έτσι όπως οι γάτες του Αι Νικόλα, οι οποίες είναι «ἄλλη κουτσή, κι ἄλλη στραβή, τὴνᾗλληχωρίς μύτη, χωρίζαυτί, προβιά κουρέλυ» χάθηκαν γιατί «δεν άντεξαν ἄλλο φαρμάκι» έτσι και ο ελεύθερος νους, ο οποίος έπειτα από τόσα χτυπήματα και προσπάθειες να τον καταστήσουν ανάπηρο, μπορεί να μην αντέξει τις δηλητηριασμένες επιλογές και επιβολές των κυβερνητών(Κίσσα,2019).Δείχνει ίσως και το μεγάλο αντίκτυπο της λογοκρισίας στην εποχή και τις διαστάσεις που μπορεί να πάρει με το «γενιές φαρμάκι». Τελικά, βλέπουμε πως υπάρχει και ένα αισιόδοξο μήνυμα από τον ποιητή

καθώς οι γάτες εξοντώνουν τα φίδια. Αυτό δεν μπορεί να αλλάξει όμως τις τεράστιες αλλαγές και δυσαρέσκειες που υπέστησαν.

Το ερώτημα που στοιχειώνει αυτό το ποίημα, κάτι που επανέρχεται συχνά στον Σεφέρη είναι το αν τα άκρα- η απελπισία και η ελπίδα, το αρχαίο και το σύγχρονο ,το οικιακό και το δημόσιο, η ποίηση και η πολιτική έχουν τη δυνατότητα να συμβαδίζουν ή είναι προκαθορισμένα να υπάρχουν ξεχωριστά.

2.4 «Η Συνέχεια»

«Η Συνέχεια» αποτελεί ένα περιοδικό από 8 τεύχη (το 9ο κατασχέθηκε από τη δικτατορία). Ήταν μία μηνιαία έκδοση λογοτεχνίας που έθετε θεωρητικούς και πνευματικούς προβληματισμούς. Υπεύθυνοι ήταν ο Αλέξανδρος Αργυρίου, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς, ο Μαρωνίτης και ο Παύλος Ζάννας του οποίου είχαν αφαιρεθεί τα πολιτικά δικαιώματα.

Στο συγκεκριμένο περιοδικό δεν εμφανίζονταν μόνο πεζογραφήματα και μελέτες αλλά αναπτύσσονταν και άλλα θέματα ψυχολογίας, τέχνης, παιδείας, λαογραφίας, ιστορίας καθώς και εμφανίζονταν διάφορα κείμενα ξένων συγγραφέων.

Κύριος στόχος του Περιοδικού ήταν να ακούγονται πολλές, διαφορετικές φωνές ξεφεύγοντας κατά κάποιον τρόπο από τη προπαγάνδα της Χούντας.

Στο περιοδικό Συνέχεια προδημοσιεύτηκε και το απόσπασμα από το Κιβώτιο του Άρη Αλεξάνδρου, μεταφράστηκε ο Μπόρχες στα ελληνικά από τον Γ.Π. Σαββίδη και ο Μάρκες από τον Βαλτινό. Το περιοδικό αυτό, ακολουθώντας τα βήματα των 18 κειμένων, είχε ως κύριο στόχο να συσπειρώσει γύρω της ανθρώπους από όλο το δημοκρατικό πολιτικό φάσμα με κοινό στοιχείο τον αντιδικτατορικό αγώνα.

«Η Συνέχεια» λειτούργησε ως ένα μέρος ελεύθερης έκφρασης ιδεών και πολυφωνίας καταδικάζοντας με τον δικό της τρόπο τη δικτατορία(Νάτσινα et al, 2015).

Η αναφορά στα κείμενα αυτά που γράφτηκαν κατά την περίοδο της λογοκρισίας γίνεται για να καταστήσει σαφή την μεγάλη επιρροή που είχε η περίοδος αυτή στην λογοτεχνική γραφή και την μετάφραση. Οι συγγραφείς προκειμένου να αποφύγουν την λογοκρισία δημιουργούσαν τεχνάσματα, διαφορετικές τεχνικές για να κάνουν κατανοητό το μήνυμά τους όπως στην περίπτωση του ΛοχΝΑΙ που αναφέρθηκε προηγουμένως. Είναι λοιπόν, εμφανές πως τα λογοτεχνικά έργα, τα ποιήματα και γενικά η γραφή είναι πολύ διαφορετικά πριν και μετά την περίοδο της λογοκρισίας. Σε αυτό το πλαίσιο θα παρατεθεί στη συνέχεια και η μετάφραση του Ελύτη στις Δούλες.

3. Αναδρομή στην ιστορία της Λογοκρισίας

Το διάστημα 1946-1949, υπήρχαν μεγάλες αναταραχές στην κοινωνικό-πολιτική κατάσταση της Ελλάδας και αυτό ενίσχυσε τη λογοκρισία στη χώρα. Τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, διεξήχθη στην Ελλάδα εμφύλιος πόλεμος ανάμεσα σε ένοπλες δυνάμεις της Αριστεράς, παραστρατιωτικές ομάδες της Δεξιάς και τις ένοπλες Δυνάμεις της Πολιτείας που στηριζόταν από βρετανικά στρατεύματα και την αμερικάνικη στρατιωτική βοήθεια. Τον πόλεμο κέρδισε

η δεύτερη πλευρά. Μεταξύ των αριστερών ή φιλό-αριστερών, κυριότερη ήταν η εμφάνιση του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (Ε.Α.Μ) και του στρατιωτικού σκέλους του Εθνικού Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού (Ε.Λ.Α.Σ). Όταν ο εμφύλιος πόλεμος, έφτασε στο τέλος του τον Αύγουστο του 1949, οι μετεμφυλιακές συνθήκες ήταν τραγικές. Πολλοί λογοτέχνες με την τέχνη τους, προσπάθησαν να επεξεργαστούν τα τραύματα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου σε συνδυασμό με το αν θέλουν να επιλέξουν την «μνήμη» ή τη «λήθη». (Δεμερτζής, 2011).

Στη συνέχεια, την περίοδο 1967 – 1974 (όπου τοποθετείται και η μετάφραση του Ελύτη), η Ελλάδα κυβερνήθηκε από στρατιωτική δικτατορία, η οποία εδραιώθηκε με το πραξικόπημα της 21^{ης} Απρίλη 1967. Το πλάνο των συνταγματαρχών, το οποίο και επιτεύχθηκε, καθώς και η μερικώς εμπιστοσύνη από τον λαό βασίστηκε στην οικονομική ανάπτυξη που επέφερε τα πρώτα χρόνια, φτάνοντας τη χώρα σε ένα αρκετά ανταγωνιστικό οικονομικό πλαίσιο. Στη συνέχεια, όμως, αποκαλύφθηκε πως η ελευθερία λόγου του λαού ήταν περιορισμένη και πως όλοι λειτουργούσαν με τα “θέλω” και τις ιδεολογίες των λίγων, εκείνων που ασκούσαν βίαια την εξουσία με την κάλυψη μίας ψευδαίσθησης της ελευθερίας και του λαϊκισμού. Όπως είναι φυσικό, οι Συνταγματάρχες προσπάθησαν πρώτα να επηρεάσουν το νόημα της γλώσσας. Και αναφέρεται το «όπως είναι φυσικό», καθώς η γλώσσα καταλαμβάνει ένα πολύ μεγάλο μέρος, αν όχι το μεγαλύτερο, μέρος της ζωής των ανθρώπων καθώς είναι το εργαλείο επικοινωνίας και μπορεί να πάρει τόσο μεγάλες διαστάσεις που μπορεί να διαλύσει οποιαδήποτε εξουσία. Έτσι λοιπόν, από τον πρώτο κιόλας καιρό, οι Συνταγματάρχες επέβαλαν μία Νομοθετική Πράξη που “ήθελε” την καθαρεύουσα ως επίσημη γλώσσα του κράτους. Με αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκε μία σύγχυση στο ζήτημα της γλώσσας καθώς στα σχολεία διδασκόταν η δημοτική και ύστερα πάλι η καθαρεύουσα. Ελέγχοντας, λοιπόν, τη γλώσσα με την επιβολή της καθαρεύουσας, δεδομένου ότι ο λαός δεν μπορούσε να την κατανοήσει εις βάθος και να τη χρησιμοποιήσει υπέρ του, ασκούσαν την λεγόμενη λογοκρισία. Με το καθεστώς της λογοκρισίας απαγορεύτηκαν τίτλοι βιβλίων που ασκούσαν ανοιχτή κριτική στο καθεστώς, βιβλία που τα επίθετα συγγραφέων έμοιαζαν με ρωσικά, αρχαία κείμενα που σατίριζαν την κατάχρηση της εξουσίας και τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη. Επιπλέον, ο φόβος και η απειλή τους από τη γλώσσα ήταν τόσο μεγάλη που αν ένας συγγραφέας θεωρούνταν Κουμμουνιστής τότε όλο του το έργο θεωρούνταν κουμμουνιστικό. Υπάρχουν, μάλιστα, μαρτυρίες πως ένας συγγραφέας βρέθηκε στο τμήμα επειδή ανέφερε πως τα χείλη της ερωμένης του ήταν “κόκκινα”. Όπως φαίνεται, λοιπόν, οι καταχραστής της εξουσίας επιτέθηκαν στο γραπτό λόγο, την ποίηση και την λογοτεχνία θεωρώντας τα ως τις μεγαλύτερες απειλές. Ο φόβος τους δεν βρισκόταν μόνο όμως στην ίδια τη γλώσσα αλλά και στις λειτουργίες της. Οι μεταφορές και τα υπονοούμενα των συγγραφέων δεν ήταν επιτρεπτά, εφόσον μπορούσαν να αμαυρώσουν με κάποιον τρόπο την εξουσία. (VanDyck, 2002)

Επομένως, γίνεται αντιληπτό ότι από την ημερομηνία εμφάνισης της μετάφρασης του Ελύτη μέχρι την ημερομηνία εμφάνισης της μετάφρασης της Ανδριανού μεσολαβεί μία περίοδος αρκετά σημαντική για την ιστορία της λογοτεχνίας. Ο Ελύτης γράφει σύμφωνα με τις μνήμες του Εμφυλίου πολέμου και των τραγικών συνεπειών της καθώς και στην περίοδο της διακυβέρνησης των συνταγματαρχών ενώ η Ανδριανού γράφει στη σημερινή εποχή, μία εποχή όπου οι συγγραφείς γράφουν και σκέφτονται ελεύθερα, απευθυνόμενοι σε κοινό που δεν έχει τέτοιου είδους μνήμες, ενώ μεγάλο ποσοστό νέων δεν μπορούν να σκεφτούν πως είναι να γράφεις κάτι σε μία εποχή με λογοκρισία.

4. Θέατρο του παραλόγου και λογοκρισία

Οι συγγραφείς χρησιμοποιούσαν πληθώρα τεχνασμάτων, όπως έχει ήδη ειπωθεί, με σκοπό να «ξεγελάσουν» τους λογοκριτές. Τα κρυμμένα νοήματα και η αντίθεση στη στάση του Παπαδόπουλου «Το σημαίνει να συναντά το σημαινόμενο» βρίσκονταν στην πρώτη γραμμή της μάχης. Ένα από αυτά ήταν και το θέατρο του παραλόγου ή αλλιώς «Le théâtre de l'absurde». Κάποιοι από τους βασικούς εκφραστές αυτού του «αντί-θεάτρου», για πολλούς που έκριναν το συγκεκριμένο είδος, θεωρούνται ο Μπέκετ, ο Ιονέσκο και ο Ζενέ, τον οποίο πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία. Το «θέατρο του παραλόγου» χαρακτηρίζεται από μία ονειρική ή εφιαλτική διάθεση που δίνει στους θεατές, την απουσία ρεαλισμού και του αισθήματος του χρόνου ή της ταυτότητας. Η άνθιση του παραλόγου τη συγκεκριμένη περίοδο είναι απολύτως λογική αν σκεφτεί κανείς τον παραλογισμό των καιρών και τα απίστευτα γλωσσικά παιχνίδια προκειμένου οι συγγραφείς να δώσουν το νόημα που ήθελαν. Σύμφωνα με την KarenVanDyck, στο έργο «Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές της», ο παραλογισμός εμπλέκει διαφορετικούς λόγους χωρίς να απαιτεί συγκροτημένη αλληλεπίδραση ανάμεσά τους. «Είναι λιγότερο δεσμευμένος από κοινωνικά συμβόλαια και επιδεικνύει κραυγαλέα τις μη λογικές και φανταστικές καταβολές του.» (VanDyck, 2002). Σε μία περίοδο, όπου κυριαρχεί η κατάρρευση των αξιών, των ουτοπιών και η άνθιση του κρυμμένου νοήματος βρίσκεται διέξοδος στο «θέατρο του παραλόγου». Άλλωστε δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι άνθισε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

5. Ο Οδυσσέας Ελύτης ως ποιητής και μεταφραστής

Ο Οδυσσέας Ελύτης, που ανήκε στην γενιά των '30, θεωρείται ένας από τους κορυφαίους έλληνες ποιητές. Κατά τη διάρκεια της ζωής του, γνώρισε κάποιες επιρροές, οι οποίες τον σημάδεψαν αισθητά και διαμόρφωσαν την ποιητική του πορεία αλλά και τις μεταφράσεις του. Το πρωτοποριακό ρεύμα του υπερρεαλισμού, ο μοντερνισμός, ο συμβολισμός και ο ρομαντισμός διαφαίνονται σε αρκετά σημεία της ποίησης του, όπως και η επιρροή άλλων συγγραφέων π.χ. ο Ελύάρ και ο Λόρκα.

Ο Ελύτης επηρεάστηκε σημαντικά από τον ιδρυτή του ρεύματος του υπερρεαλισμού, τον Μπρετόν, όπως και από το έργο ενός σημαντικού υπερρεαλιστή, τον Πωλ Ελύάρ του οποίου μετέφρασε, στα ελληνικά, πολλά έργα, όπως τα «Ποιήματα» και το «Δημόσιο Ρόδο» το 1936. Η επαφή του ποιητή με τα έργα του Ελύάρ τον έστρεψε προς τη μαγεία του υπερρεαλισμού και την επιθυμία να δημιουργήσει τη δική του πραγματικότητα μέσα από τα ποιήματά του. Παρ' όλα αυτά, ο Ελύτης δεν ακολουθεί με δογματικό τρόπο το ρεύμα αυτό, αλλά δίνει ένα δικό του στίγμα. Δανείζεται, δηλαδή, στοιχεία του κινήματος του υπερρεαλισμού και τα ενσωματώνει στα ποιήματα του. Αρνείται όμως την πολιτική στράτευση που μπορεί να είχε ο υπερρεαλισμός και ασχολείται κυρίως με την κοινωνική και επαναστατική διάσταση του κινήματος. Γι' αυτό τον λόγο, φαίνεται πως οι μεταφράσεις του Ελύτη στα έργα του Ελύάρ δείχνουν σε μεγαλύτερο βαθμό την κοινωνική και επαναστατική τους διάσταση. Η αποστασιοποίηση, κυρίως, από την πραγματικότητα, η σύγχυση, η ποιητική δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας, η χρήση της μεταφορικής γλώσσας και η άλογη σύνθεση των λέξεων είναι τα στοιχεία που προσέλκυσαν τον ποιητή.

Κλασικό παράδειγμα του υπερρεαλισμού του Ελύτη είναι η πρώτη του ποιητική συλλογή «Προσανατολισμοί» που δημοσιεύθηκε στην Αθήνα το 1940, η οποία περιέχει πλήθος εικόνων, μιλά για τον έρωτα και τη θάλασσα. Στοιχεία υπερρεαλισμού όπως η μεταφορική χρήση της γλώσσας και η έμφαση στις αισθήσεις βρίσκονται σε όλη τη συλλογή. Στη συγκεκριμένη, επίσης, συλλογή φαίνονται και οι επιρροές που είχε ο ποιητής από την ίδια τη

φύση, την Ελλάδα, την ελληνική παράδοση αλλά και το Αιγαίο όπου και γεννήθηκε. Η επιρροή του, επίσης, από τον συμβολισμό, τον ρομαντισμό και μοντερνισμό είναι εμφανής. Το συνεχές φανταστικό στοιχείο στη γραφή του, η διαρκής χρήση συμβόλων για να περιγράψει κάτι, όπως στην περίπτωση της «τρελής ροδιάς», που μπορεί να συμβολίζει τη γονιμότητα και η απουσία μέτρου ενισχύουν το επιχείρημα αυτό.

Το 1940, όμως, ο Ελύτης στρατεύθηκε και πολέμησε στο αλβανικό μέτωπο, αλλά τελικά μεταφέρθηκε λόγω τύφου στην Αθήνα. Το βίωμα του πολέμου δείχνει να επηρεάζει σημαντικά τον έλληνα ποιητή καθώς παρατηρούμε ότι τα επόμενα χρόνια η ποίηση του γίνεται πιο άγρια. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της ποίησης του που εμπεριέχουν τα βιώματα του πολέμου είναι το «Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας» που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Τετράδιο* το 1945 και το *Άξιον Εστί* το 1959. Και τα δύο αυτά ποιήματα έχουν έναν χαρακτήρα αντιπολεμικό ενώ καταδικάζουν την απώλεια, το φόβο, την αγωνία και τις τραγικές συνέπειες που προκαλεί ο πόλεμος. Το δεύτερο ποίημα μάλιστα χαρακτηρίζεται και ως «εθνικό» καθώς πέρα από τον πολεμικό του χαρακτήρα κρύβει και μία συλλογικότητα, ξεφεύγει δηλαδή από το «εγώ» και φθάνει στο «εμείς», οι έλληνες.

Επιπλέον, την αντιπολεμική του τάση την έδειξε μεταφράζοντας το ποίημα του 1938 του Ελύάρ «Η νίκη της Γκουέρνικα». Ο ίδιος το μετέφρασε το 1945, μετά από το αλβανικό μέτωπο και την γερμανική κατοχή. Σύμφωνα με την Ντούνια: «Ο τίτλος σηματοδοτεί την ηθική υπεροχή ενός αόπλου λαού εναντίον του φασισμού.» (Ντούνια, 2011)

Πέρα από τον Ελύάρ, ήδη από την αρχή της ποιητικής του γραφής, γίνεται αντιληπτός ο θαυμασμός προς το πρόσωπο του Ισπανού Φεντερίκο Γκαρθίο Λόρκα. Λόγω του θαυμασμού του αυτού, ο Ελύτης μετέφρασε αρκετό μέρος του έργου του ισπανού συγγραφέα προκειμένου να γίνει ευρέως γνωστός στο ελληνικό κοινό. Για τον Ελύτη, ο Λόρκα εισήγαγε μία νέα πραγματικότητα και καινοτομία. Και οι δύο είχαν αγάπη για αξίες, όπως ο έρωτας και η φύση, αλλά και μεγάλη αγάπη προς την τοπική παράδοση. Και οι δύο θεωρήθηκαν εθνικοί ποιητές με μία βαθιά αγάπη για την πατρίδα τους αλλά και για την οικουμενική τους ποίηση. Τα σύμβολα και εικόνες που κυριαρχούσαν στον Λόρκα σημάδεψαν σε μεγάλο βαθμό την ελυτική ποίηση. Η επιρροή από τον Λόρκα φαίνεται σε μεγάλο βαθμό και «στο Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας» αλλά και στο «Άξιον Εστί.» (Ρόζενμπεργκ, 2009)

Περίπου την ίδια εποχή που μελετάμε, επίσης, εμφανίστηκαν οι μεταφράσεις του Ελύτη στη συλλογή «Δεύτερη Γραφή», ανθρώπων σημαντικών για τη διανόηση κατά τον Ελύτη, (Αρτύρ Ρεμπό, Κόμης του Λοτρεαμόν, Πωλ Ελύάρ, Πιέρ Ζαν Ζουβ, Τζουζέπε Ουνγκαρέτι, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, Βλάντιμιρ Μαγιακόφσκι), στην οποία εμφανίζεται και ο ισπανός ομόγενός του. Μετέφρασε, επίσης, τον «Καυκασιανό Κύκλο με την Κιμωλία» του Μπρεχτ και τη «Νεραΐδα» του Ζιροντού, συγγραφείς επαναστατικούς και πρωτοποριακούς.

6. Βιογραφία - Έλσα Ανδριανού

Στο συγκεκριμένο σημείο θα παρατεθεί η βιογραφία της Έ. Ανδριανού, όπως φαίνεται στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε στο Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 1997 διδάσκει Δραματολογία και Ιστορία Θεάτρου σε δραματικές σχολές («Σύγχρονο Θέατρο Αθήνας» Γιώργου Κιμούλη, Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης, «Δήλος» Δήμητρας Χατούπη, Δραματική Σχολή ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας), καθώς και σε ανάλογα σεμινάρια. Σήμερα διδάσκει Δραματολογία στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, της οποίας είναι επίσης

Διευθύντρια Σπουδών. Έχει εργαστεί ως θεατρολόγος, μέλος της ερευνητικής ομάδας και του σχεδιασμού της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων για το αρχαιοελληνικό δράμα στο Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», καθώς και για το Γ' Πρόγραμμα και την ΕΤ1. Επίσης, είχε τη μόνιμη στήλη της κριτικής θεάτρου στην Ακρόπολη (1998-2000) και στο λογοτεχνικό περιοδικό Η Λέξη (1999-2011), ενώ κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε διάφορα έντυπα (Περίτεχνο, Το Δέντρο, Επτά Ημέρες της Καθημερινής, Πόρφυρας, Περίπλους, Επίλογος, Κάπα, Διαβάζω, Επτανησιακά φύλλα, Ελευθεροτυπία, κ.ά.) και θεατρικά προγράμματα (Φεστιβάλ Αθηνών, Φεστιβάλ Θεατρικών Μονολόγων Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, κ.ά).

Έχει συμμετάσχει ως συγγραφέας, επιμελήτρια ή μέλος της συντακτικής ομάδας σε διάφορες εκδόσεις περιεχομένου (Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, Ε.Α.Π. – 2001, Επίδαυρος – Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις, εκδ. Μίλητος, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Εκδοτική Αθηνών, PatricePavis, Λεξικό του θεάτρου, Εκδ. GUTENBERG, Χριστίνα Τσίγκου, Το πρόσωπο, ο λόγος και η σκηνή- Με τις «Ευτυχισμένες μέρες» του Σάμιουελ Μπέκετ, Εκδ. Καστανιώτη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Παγκόσμιο Θέατρο, 1 - Από το Μένανδρο στον Ίψεν, 2 - Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ, 3 - Από τον Μίλλερ στον Μύλλερ, Εκδ. Πατάκη, Έλληνες σκηνογράφοι και αρχαίο δράμα, ΥΠ.ΠΟ. – Τ.Θ.Σ., κ.ά). Έχει λάβει μέρος σε θεατρολογικά συμπόσια, σε παρουσιάσεις θεατρολογικών βιβλίων και συναφών θεμάτων και υπήρξε μέλος της επιτροπής των Βραβείων Κάρολος Κουν και της Ένωσης Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών (2010), καθώς και του Βραβείου «Ελευθερία Σαπουντζή» (2005, 2007)

Ως δραματολόγος έχει συνεργαστεί με διάφορους οργανισμούς (Εθνικό Θέατρο, Σ.Γ.Τ. Ιδρύματος Ωνάση, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Φεστιβάλ Επιδαύρου, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας, Ομάδα Θεάτρου ΟΠΕΡΑ, κ.ά.), και σκηνοθέτες (Θοδωρής Αμπαζής, Στάθης Λιβαθινός, Σταμάτης Φασουλής, Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, Άρης Τρουπάκης, Ελεάνα Τσίχλη, Γιολάντα Μαρκοπούλου).

Έχει κάνει τη διασκευή θεατρικών, αλλά κυρίως κλασικών αφηγηματικών έργων (Εμποροι των Εθνών του Αλ. Παπαδιαμάντη, Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου, Ιλιάδα, του Ομήρου, Διαβολιάδα του Μ. Μπουλγκάκοφ, Θάλαμος αρ. 6 του Τσέχωφ, Ο Ευτυχισμένος πρίγκιπας του Ό. Ουάιλντ, Δαιμονισμένοι του Φ.Μ. Ντοστογιέφσκι, κ.ά), καθώς και θεατρικές μεταφράσεις (Τρωάδες του Ευριπίδη, Ο Γάμος του Φίγκαρο του Μπομαρσέ, τα χορικά του Οιδίποδος τυράννου του Σοφοκλή), οι Δούλες του Ζαν Ζενέ.

(Πηγή: <https://www.nt.gr/el/cv/%CE%88%CE%BB%CF%83%CE%B1%20%CE%91%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%8D>)

7. «Οι Δούλες» του Ζαν Ζενέ

Πρώτη δημοσίευση του έργου έγινε τον Μάιο του 1947, στο περιοδικό L' Arbalét. Ο Ζενέ έγραψε τις Δούλες κατά παράκληση του Louis Jouvet που τις ανέβασε τον Απρίλη του 1947 στο Théâtre d' Athénée. Ο Jouvet στην παράσταση του χρησιμοποίησε ένα ελαφρώς παραλλαγμένο κείμενο που εκδόθηκε το 1958 και αποτελεί το στερεότυπο, σήμερα, κείμενο του έργου. Η μετάφραση που έχει παρατεθεί πιο κάτω, πρωτοπαρουσιάστηκε το 1968 από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Δημήτρη Χατζημάρκου, το 1978 από το Κ.Θ.Β.Ε σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και το 1991 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Κοραή

Δαμαντή. Η μετάφραση του έργου, που παρατίθεται παρακάτω, εκδόθηκε το 1994 από τις εκδόσεις ΥΨΙΛΟΝ/ BIBΛΙΑ. Αντιπαραβολικά παρουσιάζεται και αναλύεται η μετάφραση της Έλσας Ανδριανού, που εκδόθηκε τον Νοέμβριο του 2018 από τις Εκδόσεις Πολιτεία και η θεατρική παράσταση σκηνοθετήθηκε από τον Τσέζαρις Γκραουζίνις. (Genet, 1947/1994), (Genet, 1947/2018)

Το «Les bonnes» του Ζαν Ζενέ ανήκει στο Θέατρο του Παραλόγου. Ο συγγραφέας δίνει τον τόπο (το δωμάτιο), τον χρόνο (το βράδυ) και τα πρόσωπα (Claire, Solange, Madame). Το έργο ξεκινά με ένα παιχνίδι ρόλων ανάμεσα στις δύο δούλες, το οποίο μπερδεύει σε μεγάλο βαθμό τους θεατές για την εξέλιξη του αλλά τελειώνει και με τον ίδιο τρόπο που ξεκινά (σχήμα κύκλου). Ο Ζενέ, με το παιχνίδι των ρόλων, βάζει τους θεατές σε ένα ατέρμονο παιχνίδι ανάμεσα στην πραγματικότητα και την παραίσθηση.

Όλο το κείμενο είναι μία αλληγορία όπου το έργο «Les bonnes» εκφράζει την εξουσία, η οποία εμφανίζεται με την παρουσία της «Madame» που εξουσιάζει τις «les bonnes», ορίζει τη ζωή τους, αλλά και η ίδια υποκύπτει στη δύναμη και την εξουσία του «Monsieur». Ίσως και να έχει περιεχόμενο ταξικό, θέτοντας προβληματισμούς για τη συμπεριφορά και τη θέση εξουσίας από τους πιο ισχυρούς στους πιο αδύναμους κοινωνικά και ταξικά. Οι δύο αδελφές δεν φαίνεται να μισούν το ίδιο το πρόσωπο, αλλά αυτό που το εκπροσωπεί. Σιχαίνονται την υποταγή και φαίνεται ξεκάθαρα η δίψα τους για την αντιστροφή των ρόλων. Τα κρυμμένα νοήματα του έργου για τους αναλυτές του είναι αρκετά εμφανή. Ο Ζενέ δεν διστάζει να δείχνει με έναν θεατρικό τρόπο την κατωτερότητα των δύο αδελφών σε σχέση με την «Madame», παραδείγματος χάριν σκύβοντας και γυαλίζοντας τα παπούτσια της. Παρουσιάζει, από τη μια, την καταπίεση και την φίμωση των υπηρετριών κάτω από τον ζυγό της «Madame», αλλά από την άλλη δεν εκθειάζει τις «les bonnes» καθώς παρουσιάζει και τη δική τους δίψα για εξουσία. (Richard et al., 2010)

8. Les Bonnes - Οι Δούλες- Διαφορές μεταφρασμάτων σε σχέση με το πρωτότυπο

Αντιπαραβάλλοντας τις μεταφράσεις του έργου αυτού από τον Ελύτη και την Ανδριανού δίνεται ιδιαίτερη σημασία στις διαφορές τους, θέτοντας το ερώτημα αν τα ερεθίσματα της εποχής, οι κοινωνικό-πολιτικές καταστάσεις, και στη συγκεκριμένη περίπτωση, η εποχή της λογοκρισίας, επηρέασαν την εκάστοτε μετάφραση.

Τα αποσπάσματα που θα αναφερθούν είναι παρμένα από δύο διαφορετικές μεταφράσεις του βιβλίου του Ζαν Ζενέ «Les bonnes». Η πρώτη μεταφραστική έκδοση ανήκει στον Ο. Ελύτη ενώ η δεύτερη μετάφραση ανήκει στην Ε. Ανδριανού. Σε αυτή την ανάλυση, πρόκειται να ασχοληθούμε με τις δύο αυτές διαφορετικές μεταφράσεις ως προς το επίπεδο μετάφρασης πρώτα και ύστερα με τους λόγους που οδήγησαν τους μεταφραστές αυτούς να δημιουργήσουν δύο εντελώς διαφορετικά μεταφράσματα. Όπως θα αναλυθεί παρακάτω, οι λόγοι που η μεταφραστική διαδικασία και το αποτέλεσμα ήταν τόσο διαφορετικά έγκειται στα διαφορετικά εσωτερικά και εξωτερικά ερεθίσματα του κάθε μεταφραστή ξεχωριστά. Ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για δύο μεταφραστές, οι οποίοι έζησαν σε δύο εντελώς διαφορετικές εποχές. Ο πρώτος, σε μία περίοδο λογοκρισίας και η δεύτερη σε μία εποχή, όπου θεωρείται αποδεκτή η επανάσταση μέσω του θεάτρου και της τέχνης.

Η μετάφραση του Ελύτη πρωτοεμφανίστηκε το 1968. Επομένως, είναι λογικό η μετάφραση του, η οποία έχει επικρατήσει στην ελληνική λογοτεχνία, όντας και η πρώτη μετάφραση, να εγκλωβίζει μέσα της τις μνήμες και τα κοινωνικό-πολιτικά δρώμενα της Ελλάδας εκείνης της

εποχής. Πρόκειται να συγκριθεί με μια μετάφραση της σημερινής εποχής, όπου οι μνήμες πολέμου και τέτοιου είδους λογοκρισίας που επέβαλλαν οι συνταγματάρχες είναι ξεπερασμένα. Ένας συγγραφέας και ένας μεταφραστής, σήμερα, έχει τη δυνατότητα να πει και να γράψει ότι θέλει, σεβόμενος πάντα το πρωτότυπο κείμενο, στην περίπτωση του μεταφραστή. Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη μετάφραση πέρα από το γεγονός ότι είναι πιο σύγχρονη, είναι επειδή σχεδιάστηκε για μία παράσταση, στην οποία έπαιζαν άντρες τις δούλες, όπως επιθυμούσε ο Ζενέ. Προφανώς, σε καμία περίπτωση κάτι τέτοιο δεν έγινε σε προηγούμενη εποχή.

Οι πρώτες διαφορές εμφανίζονται ήδη στον τίτλο, όπου η ελληνική μετάφραση του πρωτοτύπου από «Les bonnes» αποδίδεται ως «Δούλες». Η λέξη αυτή έχει αμφίσημη σημασία καθώς σημαίνει «υπηρέτριες» ή «καλές». Στις περισσότερες, αν όχι όλες, μεταφράσεις του κόσμου, ο όρος μεταφράζεται ως υπηρέτριες. (πχ «the Maids», στην αγγλική γλώσσα ή «le serve» στην ιταλική). Ο Ελύτης ήταν εκείνος, ο οποίος έδωσε για πρώτη φορά την απόδοση «Δούλες» και αυτή χρησιμοποιείται έκτοτε από όλους τους μετέπειτα μεταφραστές. Η μεταφραστική αυτή επιλογή του Ελύτη δίνει ένα πολιτικό στίγμα στην μετάφραση του. Αν αναλογιστεί κανείς, σύμφωνα με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση που επικρατούσε την εποχή που έγινε η μετάφραση, πως οι συνταγματάρχες και οι λογοκριτές ήταν η εξουσία, τότε ο λαός ήταν υποταγμένος, χωρίς προσωπικές και κοινωνικές ελευθερίες. Στο κείμενο, η «Madame» αντιπροσωπεύει την εξουσία ενώ οι δύο υπηρέτριες τον υποταγμένο λαό. Έτσι λοιπόν, ο Ελύτης δείχνει πως τον υποταγμένο ελληνικό λαό δεν τον θεωρεί υπηρέτη, αλλά δούλο. Μία λέξη που φανερώνει πιο βαθιά την καταπίεση και την έλλειψη ελευθερίας που έχει το άτομο με αυτή την ιδιότητα. Μάλιστα, ο ποιητής με αυτή την απόδοση, η οποία θεωρείται πιο υποβιβαστική από την πιστή απόδοση «υπηρέτριες», δείχνει να κατηγορεί και να αποστρέφεται την κατάσταση αυτή και δείχνει με πολύ πιο έντονο τρόπο την απουσία της επιλογής που είχαν οι δούλες όπως και ο ελληνικός λαός την εποχή της δικτατορίας.

Επιπροσθέτως, ίσως θέλει να πετύχει την ταύτιση των θεατών με τα τραγικά πρόσωπα, τις δούλες. Οι θεατές της συγκεκριμένης εποχής όμως, δεν ταυτίστηκαν απαραίτητα με τα πρόσωπα αλλά με το αίσθημα καταπίεσης και εγκλεισμού που ένιωθαν και οι δούλες. Από την μία, τη δίψα για ελευθερία και την ανάγκη για επανάσταση, αλλά και από την άλλη, τον έντονο φόβο για την αντίδραση της εξουσίας και τις συνέπειες. Στο τέλος, γίνεται αντιληπτό πως αυτή η επανάσταση όντως γίνεται αλλά με έναν αποτυχημένο τρόπο. Οι δούλες δε δραπετεύουν, δεν ελευθερώνονται αλλά επιτυγχάνουν μία μορφής λύτρωση, εφόσον η μία από τις δύο καταλήγει στον θάνατο. Η σημασία της συγκεκριμένης κατάληξης είναι διττή καθώς θα μπορούσε να εκφράζει μια πράξη απελπισίας των δούλων αλλά και μία πράξη γαλήνης. Απελπισία γιατί δε βρήκαν έναν τρόπο να ξεφύγουν από τον περιορισμό και το ασφυκτικό κλίμα που τους επέβαλε η εξουσία αλλά γαλήνη με τον ίδιο τον θάνατο.

Ένα απόσπασμα, το οποίο βασίζεται στο παραπάνω επιχείρημα είναι το εξής:

Απόσπασμα 1

A la sortie du cimetière, tous les domestiques du quartier défilaient devant moi comme si j'eusse été de la famille.	Στο νεκροταφείο, την ώρα που βγαίνει ο κόσμος, μου κουβαλήθηκε όλο το δουλομάνι της γειτονιάς, να	Στο νεκροταφείο παρέλασαν όλοι οι υπηρέτες της γειτονιάς για να με συλλυπηθούν... λες κι ήμουν
--	---	--

	μου σφίξει το χέρι...λές και ήμουνα κανένα μέρος της οικογένειας	εγώ η οικογένειά της...
--	--	-------------------------

Πέρα από κάποιες μεταφραστικές διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα δύο μεταφράσματα όπως «να μου σφίξει το χέρι» και στην αντίστοιχη μετάφραση «για να με συλλυπηθούν», ή «λές και ήμουνα κανένα μέρος της οικογένειας» παράλληλα με το «λές κι ήμουν εγώ η οικογένειά της...» οι οποίες είναι λογικό να υπάρχουν, γίνεται αντιληπτό ότι ο Ελύτης επιμένει στην αρχική του άποψη περί δουλείας χρησιμοποιώντας την έκφραση «μου κουβαλήθηκε όλο το δουλομάνι της γειτονιάς», σε αντίθεση με το μετάφρασμα «παρέλασαν όλες οι υπηρέτριες της γειτονιάς». Από την άλλη, στο πρωτότυπο κείμενο, ο Ζενέ χρησιμοποιεί την λέξη «domestiques», η οποία σε πιστή μετάφραση σημαίνει υπηρέτριες, μία διαφορετική λέξη για το «bonnes». Η δεύτερη μετάφραση, της Ε. Ανδριανού, μοιάζει να είναι πιο πιστή στο πρωτότυπο, ενώ η πρώτη του Ελύτη καλύπτει σε μεγαλύτερο, ίσως, βαθμό το μήνυμα που θέλει να περάσει ο ποιητής, την ψυχική κατάσταση και την οπτική της δούλας αλλά και τη δική του οπτική πάνω στο ζήτημα. Επιπλέον, στην μετάφραση του Ελύτη η λέξη «δουλομάνι» προσδιορίζεται από το ρήμα «κουβαλήθηκε» και εκφράζει, ουσιαστικά, πόσο ανεπιθύμητο ήταν αυτό το «δουλομάνι» από την οπτική της δούλας, που μιλά. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, γίνεται παιχνίδι ρόλων όπου η δούλα υποδύεται την Κυρά, επομένως, μπορεί και να εκφράζει την ίδια την άποψη της εξουσίας για το πώς βλέπουν τους «δούλους» τους, ως ανεπιθύμητους και μη αποδεκτούς.

Απόσπασμα 2

J'ai servi. J'ai eu les gestes qu'il faut pour servir. J'ai souri à Madame. Je me suis penchée pour faire le lit, penchée pour laver le carreau, penchée pour éplucher les légumes, pour écouter aux portes, coller mon œil aux serrures. Mais maintenant, je reste droite. Et solide. Je suis l'étrangleuse.	Ήμουνα δούλα εγώ, γεννημένη δούλα. Και τι δεν ήξερα να κάνω... Να σερβίρω, να σκουπίζω, να στρώνω κρεβάτια, να σφουγγαρίζω πατώματα, να καθαρίζω πατάτες, να κρυφακούω πίσω απ' τις πόρτες, να κοιτάζω απ' τις κλειδαρότρυπες... Έσκυβα, όλο έσκυβα για να τα κάνω αυτά. Κατάντησα να μην κάνω τίποτα άλλο στη ζωή μου- μόνο να σκύβω! Αλλά τώρα πάνε αυτά- κοιτάξτε: στέκω ίσια και αλύγιστη! Είμαι η «φόνισσα» εγώ.	Ήμουν υπηρέτρια εγώ. Έκανα όλα όσα πρέπει να κάνει μια υπηρέτρια... όλες τις κινήσεις και τις χειρονομίες. Χαμογελούσα στην Κυρία. Έσκυβα για να στρώσω το κρεβάτι, έσκυβα για να πλύνω τα πλακάκια, έσκυβα για να καθαρίσω τα λαχανικά, για να κρυφακούσω στις πόρτες, για να κολλήσω το μάτι μου στις κλειδαρότρυπες. Μα τώρα, στέκω ορθή. Ορθή και αλύγιστη. Εγώ... η δολοφόνος-στραγγαλίστρια.
---	---	--

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα γίνονται αντιληπτές οι διαφορές μεταξύ των δύο μεταφρασμάτων. Ο Ελύτης μεταφράζει το «j'ai servi» ως «Ήμουνα δούλα εγώ, γεννημένη δούλα», σε αντίθεση με την Έλσα Ανδριανού, η οποία στην μετάφρασή της χρησιμοποιεί την έκφραση «Ήμουν υπηρέτρια εγώ». Πέρα από το γεγονός ότι για ακόμα μία φορά ο Ελύτης χρησιμοποιεί την λέξη «δούλα», σε αντίθεση με το «υπηρέτρια», η γλώσσα στην μετάφραση του Ελύτη δείχνει να είναι περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη όσον αφορά τη θέση του εξουσιαζόμενου. Το επιχείρημα αυτό ενισχύεται από την μετάφραση «Κατάντησα να μην

κάνω τίποτα άλλο στη ζωή μου- μόνο να σκύβω!», στην οποία βλέπουμε πως σε αντίθεση με το πρωτότυπο και την μετάφραση της Ε. Ανδριανού «Je me suis penchée..... serrures» και «Έσκυβα... κλειδαρότρυπες», ο Ελύτης αφιερώνει μία ολόκληρη πρόταση για να τονίσει την λέξη «σκύβω». Άλλωστε, η επιλογή το σημείων στίξης και ο τρόπος σύνταξης παίζει σημαντικό ρόλο σ' ένα μετάφρασμα καθώς αποκαλύπτει πολύ μεγάλο μέρος του νοήματος και την οπτική γωνία ενός ποιητή. Πιο συγκεκριμένα, σε αυτή την περίπτωση, η χρήση του θαυμαστικού από τον Ελύτη μπορεί να δηλώνει, είτε την ένταση και το έντονο συναίσθημα (λ.χ. πόνος ή απόγνωση σύμφωνα με το συγκεκριμένο), είτε την ειρωνεία του ποιητή στη δήλωση της δούλας, ότι όλη της τη ζωή «κατάντησε» να σκύβει. Αυτό συμβαίνει, επειδή, αν το συνδέσει κανείς με την εποχή της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών, θα καταλάβει πως και ο Ελύτης μπορεί να συμπάσχει με τη δούλα, που «σκύβει», και κρύβει το συναίσθημα του σε αυτή τη χρήση του θαυμαστικού. Επιπλέον, ο ποιητής χρησιμοποιεί το θαυμαστικό στο συγκεκριμένο παράθεμα: «Αλλά τώρα πάνε αυτά- κοιτάζτε: στέκω ίσια και αλύγιστη!». Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η χρήση του θαυμαστικού αποδίδει έμφαση στην αντίθεση ότι πριν η δούλα «έσκυβε» αλλά τώρα είναι ελεύθερη, ίσια και αλύγιστη κρύβοντας το θαυμασμό του προς την ελευθερία. Φυσικά από την μετάφραση της Ανδριανού, η χρήση του θαυμαστικού λείπει, επομένως δε δείχνει να σχολιάζει το κείμενο με την προσθήκη των σημείων στίξης.

Απόσπασμα 3

Enfin! Madame est morte! etendue sur le linoléum...étranglée par les gants de la vaisselle. Madame peut rester assise !	Νεκρή! Επιτέλους! Να την η Κυρία, κείτεται νεκρή χάμου στο πάτωμα... στραγγαλισμένη με τα γάντια της κουζίνας, τα λαστιχένια... Καλά κάθεστε Κυρία μου; Ωραία είναι εκεί;	Επιτέλους! Η Κυρία είναι νεκρή! Ξαπλωμένη στο παρκέ... Στραγγαλισμένη με τα γάντια της κουζίνας. Πώς είπατε; Η Κυρία μπορεί να μείνει εκεί!
---	---	--

Στο **απόσπασμα 3**, όπου η δούλα φαντασιώνεται το θάνατο της Κυράς της, η οποία βρίσκεται στο πάτωμα «στραγγαλισμένη με τα γάντια της κουζίνας», η μεταφραστική απόδοση του Ελύτη μοιάζει να είναι περισσότερο ειρωνική από αυτή της Ανδριανού αλλά και από την ίδια γλώσσα του πρωτοτύπου. Στην γλωσσική επιλογή του Ζενέ «Madame peut rester assise !» και την απόδοση της Ανδριανού «Η Κυρία μπορεί να μείνει εκεί!» που είναι πιο πιστή στο πρωτότυπο, ο Ελύτης προσθέτει θεατρικότητα στη συγκεκριμένη έκφραση αλλά και μία είδους ειρωνεία προς το πρόσωπο της Κυράς: «Καλά κάθεστε Κυρία μου; Ωραία είναι εκεί;». Με αυτό τον τρόπο, ίσως προσπαθεί να εκφράσει την αναζήτηση της δικαίωσης της δούλας μέσα από τον θάνατο της Κυράς. Μάλιστα, στον θάνατο της, δεν της αποδίδει καμία συμπάθεια αλλά αντίθετα την ειρωνεύεται και δείχνει τη βαθιά της επιθυμία για να δει την Κυρά να κείτεται στο πάτωμα.

Απόσπασμα 4

Mais j'ai pitié de Madame. J'ai pitié de la blancheur de Madame, de sa peau satinée, de ses petites oreilles, de ses petits poignets...	Αχ, αλήθεια... τι λεπτή ψυχή που έχετε, Κυρία. Είναι να σας λυπάται κανείς.	Όμως εγώ την σπλαχνίζομαι την Κυρία. Σπλαχνίζομαι τη λευκότητα της Κυρίας, το μεταξένιο δέρμα της, τα μικρά της αυτιά, τα μικρά της δαχτυλάκια.
--	---	--

Στο **απόσπασμα 4**, φαίνεται η μετάφραση του όρου « j' ai pitié» σε «Είναι να σας λυπάται κανείς» και της λέξης της Ε. Αντριανού «σπλαχνίζομαι». Ιδιαίτερη σημασία, εδώ, έχει η επιλογή της λέξης ανάμεσα στους δύο μεταφραστές. Σίγουρα, θα μπορούσε ο γαλλικός όρος να μεταφραστεί και με τις δύο λέξεις, αλλά η κάθε μια μεταφραστική επιλογή αλλάζει την αίσθηση του νοήματος που θέλει να δείξει ο συγγραφέας. Για παράδειγμα, η λέξη «λυπάμαι» έχει μία πιο υποτιμητική σημασία από το «ευσπλαχνίζομαι» στην ελληνική γλώσσα. Η δεύτερη λέξη κρύβει σε μεγαλύτερο βαθμό ένα είδος συμπάθειας προς την εξουσία παρά την «λύπηση» που δίνει ένα πιο αρνητικό συναίσθημα και ίσως ειρωνικό σε αυτή την περίπτωση. Επιπροσθέτως, η ίδια η λέξη («λυπάμαι») που χρησιμοποιεί ο Ελύτης είναι για ακόμα μία φορά μια λέξη πιο συναισθηματικά φορτισμένη και δείχνει περισσότερο το αρνητικό συναίσθημα προς αυτόν που εξουσιάζει.

Από τα παραπάνω προκύπτει, ότι η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Ελύτης είναι πολύ πιο ειρωνική και συναισθηματικά φορτισμένη όταν αναφέρεται στην εξουσία ή αλλιώς στην Κυρά. Ο Ελύτης δεν δείχνει καμία συμπάθεια προς την εξουσία. Αντίθετα, δείχνει την επιθυμία του ίδιου αλλά και των θεατών ή αναγνωστών του για ελευθερία χωρίς την παρουσία κάποιου είδους εξουσίας. Η ειρωνεία του επίσης μπορεί να εκφράζει το καταπιεσμένο μίσος και θυμό που νιώθει για τους εξουσιαστές. Βέβαια, θα μπορούσε το συγκεκριμένο σημείο να παρουσιάζει λανθάνοντα πολιτικό χρωματισμό και να οδηγήσει τον αναγνώστη σε λάθος συμπεράσματα, καθώς στο κείμενο διαφαίνεται το γεγονός ότι ο ποιητής απεχθάνεται την εξουσία και την καταδικάζει αλλά στην ουσία, δεν υπάρχουν σαφή στοιχεία ότι ο Ελύτης δεν δέχεται καμία μορφή εξουσίας. Αντίθετα, φαίνεται ξεκάθαρα ότι καταδικάζει την καταχρηστική εξουσία, η οποία στο συγκεκριμένο κείμενο εκφράζεται μέσω της Κυράς. Η άλλη μετάφραση, η οποία αναφέρεται σε κοινό που απέχει αρκετά από τις έντονες μνήμες της λογοκρισίας και του περιορισμού της ελευθερίας, σε αυτά τα σημεία είναι πιο ήπια, χωρίς την τόση έντονη παρουσία της ειρωνείας.

Απόσπασμα 5

La morte aura poussé jusqu'au bout la plaisanterie. Oh ! Madame . . . Je suis l'égale de Madame et je marche la tête haute . . . (Elle rit) .	Από τον τάφο της τώρα μου το πληρώνει το αστείο μου... Όμως κοιτάζτε Κυρία... Είμαι και γώ. Κυρία τώρα... κοιτάζτε πως περπατώ (Γέλια)	..και να που τώρα, μες απ' τον τάφο, θα το τραβήξει στα άκρα το αστεϊάκι. Πώς είπατε; Ω! Κυρία... Δεν είναι ανάγκη να με λυπάται η Κυρία. Είμαι ίση με την Κυρία εγώ και περπατώ με το κεφάλι ψηλά... (Γελάει)
---	--	--

Απόσπασμα 6

Madame s'aperçoit de ma solitude ! Enfin ! Maintenant je suis seule. Effrayante. Je pourrais vous parler avec cruauté,	Την βλέπετε την μοναξιά μου μήπως; Την βλέπετε; Είναι τρομερή! Αχ αν ξέρατε τι τρομερά πράγματα μπορούσα να σας πω.. αλλά	Όμως εγώ έχω κατακτήσει το πιο άγριο μεγαλείο... Η Κυρία καταλαβαίνει τη μοναξιά μου! Επιτέλους! Τώρα είμαι μόνη. Και
--	---	---

mais je peux être bonne . . .	είμαι καλή δεν τα λέω!	τρομερή! Θα μπορούσα να σας μιλήσω με σκληρότητα, όμως όχι... εγώ μπορώ να είμαι καλή... να είμαι δούλα
-------------------------------	------------------------	---

Σε πολλά σημεία, όταν το επιτρέπει το πρωτότυπο, η μετάφραση του Ελύτη δείχνει να θέλει να διαχωρίσει τη θέση των δούλων με αυτή της Κυράς. Αποφεύγει έτσι, όσο είναι δυνατόν, πολλές φορές να δείξει τη συμπάθεια της Κυράς προς αυτές ή την επιθυμία των δούλων να έχουν οι ίδιες την εξουσία. Για παράδειγμα, στο **απόσπασμα 5**, ο Ελύτης παραλείπει, σε αντίθεση με την Ανδριανού, να αποδώσει τον όρο «égale» ενώ στέκεται σε μεγαλύτερο βαθμό στη θέση της δούλας και τονίζει την παρουσία της, χρησιμοποιώντας την έκφραση «Είμαι και γω». Μία τέτοια έκφραση θα μπορούσε να υπαινίσσεται την ανάγκη της δούλας να επαναστατήσει, προκειμένου να ακουστεί και η δική της φωνή. Κάτι τέτοιο δε φαίνεται στο κείμενο της Ανδριανού, η οποία αποδίδει με μεγαλύτερη ακρίβεια το πρωτότυπο κείμενο. Από την άλλη, στο **απόσπασμα 6**, όπου τονίζεται το αίσθημα της μοναξιάς της δούλας, ο Ελύτης δείχνει να δίνει για ακόμα μία φορά μεγαλύτερη βαρύτητα στο συγκεκριμένο συναίσθημα και δε δείχνει να αναγνωρίζει την εκτίμηση της Κυράς- εξουσίας για την μοναξιά σε αντίθεση με την Αντριάνα. Παραλείπει, δηλαδή, την έκφραση «Madame s'aperçoit de ma solitude». Αντίθετα τονίζει περισσότερο το αίσθημα αυτό της ειρωνείας με την ερώτηση «Την βλέπετε;».

Τέλος, μεγάλη μεταφραστική ιδιαιτερότητα κρύβει η φράση του Ζενέ «Je pourrais vous parler avec cruauté, mais je peux être bonne» σε «Αχ αν ξέρατε τι τρομερά πράγματα μπορούσα να σας πω.. αλλά είμαι καλή δεν τα λέω!» στην μετάφραση του Ελύτη και σε «Θα μπορούσα να σας μιλήσω με σκληρότητα, όμως όχι... εγώ μπορώ να είμαι καλή... να είμαι δούλα» σε αυτή της Ανδριανού. Αρχικά, η απόδοση της Ανδριανού είναι πολύ πιο πιστή στο πρωτότυπο από αυτή του Ελύτη. Μάλιστα, αντιλαμβάνεται τη διττή σημασία της λέξης «les bonnes» και χρησιμοποιεί και τους δύο όρους σε αυτό το σημείο. Από την άλλη πλευρά, ο Ελύτης με την απόδοση «Αχ αν ξέρατε τι τρομερά πράγματα μπορούσα να σας πω.. αλλά είμαι καλή δεν τα λέω!» επιλέγει μάλλον συνειδητά την απόδοση «καλή». Το ότι, δηλαδή, η δούλα επιλέγει τη σιωπή, το αποδίδει στην ιδιότητα της ως καλή, σαν άνθρωπο και όχι σαν δούλα. Δε δέχεται, με λίγα λόγια, ότι η δούλα σιωπά αποκλειστικά λόγω της ιδιότητάς της ως δούλα. Αυτό θα μπορούσε να φέρει, συνειρμικά, στο μυαλό κάποιου, την κατάσταση που υπήρχε την περίοδο της διακυβέρνησης των συνταγματαρχών ανάμεσα στους διανοούμενους. Όπως εξηγήθηκε στο πρώτο μέρος της εργασίας, οι «άνθρωποι των γραμμάτων» εκείνης της εποχής διαφωνούσαν συχνά πάνω στο θέμα της σιωπής. Πολλοί, όπως για παράδειγμα ο Σεφέρης, διάλεξαν τη σιωπή ως αντίδραση στη λογοκρισία και τη δικτατορία ενώ άλλοι, όπως αναφέρθηκε, διαφώνησαν με την σιωπή ως τρόπο αντίστασης. Ο Ελύτης σε αυτό το σημείο, θα μπορούσε να παίρνει θέση σε αυτό το ζήτημα με τη φωνή της δούλας. Τονίζει το γεγονός ότι η σιωπή της δεν αφορά το ότι δεν έχει κάτι να πει αλλά αναφέρει την ιδιότητα της ως καλή, ίσως με ένα πιο ειρωνικό ύφος.

9. Συμπεράσματα

Στην εργασία, αυτή, παρατέθηκαν δύο διαφορετικές μεταφράσεις της Έλσας Ανδριανού και του Οδυσσέα Ελύτη στο έργο του Ζενέ «Les bonnes». Τα κεφάλαια της εργασίας αναφέρονται στην λογοκρισία, την αυτολογοκρισία και στην αντίδραση των διανοούμενων σε αυτό το γεγονός. Η σιωπή, η διακωμώδηση της εξουσίας και η λογοτεχνία με μία

ατέλειωτη μετωνυμία, αλληγορία και μεταφορά ήταν από τους τρόπους διαχείρισης της κατάστασης. Το κύριο ερώτημα που διαφαίνεται σε όλη την εργασία είναι το πώς η περίοδος της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών επηρέασε τη γραφή και την μετάφραση πολλών καλλιτεχνών και τον ευρύτερο αντίκτυπο στην λογοτεχνική κληρονομιά που άφησε πίσω της. Παίρνοντας παράδειγμα τις δύο μεταφράσεις αυτού του έργου, οι οποίες δημιουργούνται σε διαφορετική εποχή και διαφορετικό κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο, καταλήγουμε σε κάποια συμπεράσματα που δίνουν μία γενικότερη εικόνα της εποχής της λογοκρισίας αντιπαραβολικά με τη σύγχρονη εποχή. Μόνο και μόνο η σιωπή του Σεφέρη και άλλων τόσων καλλιτεχνών δείχνει το πόσο φτώχυνε η γλώσσα και ο πολιτισμός εκείνη την περίοδο. Μια Ελλάδα φιμωμένη, δεν μπορούσε να βοηθήσει στην πολιτισμική και γλωσσική ανάπτυξη. Με το συνειρμό της Κατοχής, οι λέξεις παίρνουν ένα διαφορετικό νόημα. Κάθε αναφορά στον «εγκλεισμό» και την «φίμωση» φέρνει στον ελληνικό λαό συνειρμούς για αυτή την ολοκληρωτικά δυσάρεστη πολιτικό-οικονομική κατάσταση. Με αυτό τον τρόπο, ο συγγραφέας και ο αναγνώστης ή θεατής (σε περίπτωση θεατρικού έργου) περνάει σε εντελώς διαφορετικά επίπεδα. Μιλούν πλέον με συναίσθημα και με κοινές μνήμες.

Όσον αφορά τη συγγραφή αλλά και την μετάφραση, όσοι προσπάθησαν να σιωπήσουν ή να διαχωρίσουν την εξωτερική πραγματικότητα με τη γραφή τους δεν το πέτυχαν ολοκληρωτικά. Αρχικά, η καταπίεση και η επαναστατική τάση δεν είναι δυνατόν να μείνει κρυφή. Ο συγγραφέας, ακόμα και ασυνείδητα δίνει στη γραφή του σημάδια της εξωτερικής του πραγματικότητας ή σκέψεις του πάνω σε αυτήν. Το ίδιο συμβαίνει, αντιστοίχως, όχι μόνο σε αυτούς που γράφουν αλλά και σε αυτούς που διαβάζουν. Η σύνδεση των λέξεων με μια κατάσταση που είναι δυσάρεστη για τον καθένα γίνεται αυτόματα. Και σε αυτό το σημείο, το οποίο θα μπορούσε να βρίσκεται σε μία διαφορετική μελέτη θα μπορούσα να εκφράσω την εξής αντίφαση: Η περίοδος της διακυβέρνησης των Συνταγματαρχών αποτέλεσε ένα μεγάλο πλήγμα στη γλώσσα και τον πολιτισμό. Παρ' όλα αυτά έφερε τα τελευταία σε ένα πολύ διαφορετικό επίπεδο. Κατά κάποιο τρόπο τους έδωσε μεγαλύτερο κύρος. Οι συγγραφείς έμαθαν να γράφουν και να ελίσσονται στην λογοκρισία, δημιουργώντας ένα διαφορετικό είδος λογοτεχνίας που βασίζεται στο συναίσθημα και στην κοινή μνήμη, ξεφεύγοντας από τους περιορισμούς που βάζει η γλώσσα.

Δεν είναι απορίας άξιο πώς οι μεταφράσεις, όπως του Ελύτη σε αυτή την περίπτωση, θεωρούνται οι πιο κλασσικές. Ο έλληνας ποιητής, όπως φάνηκε, κατά την περίοδο της δικτατορίας δεν δημοσίευε έργα του, πόσο μάλλον, έργα, τα οποία αναφέρονταν με ξεκάθαρο τρόπο στην αξία της ελευθερίας, όπως για παράδειγμα το «Άξιον Εστί». Οι μεταφράσεις του, λ.χ. οι «Δούλες», έδειξαν πως επέλεξε να πει αυτά που θέλει με έναν πολύ έμμεσο τρόπο. Ίσως, το να μεταφράζει τους συγκεκριμένους σημαντικούς συγγραφείς, οι οποίοι ήταν όλοι αρκετά ιδιαίτεροι, ήταν γι αυτόν ο τρόπος του ν' αντιδράσει και να επαναστατήσει. Γι' αυτό, τουλάχιστον στο συγκεκριμένο έργο που μελετήθηκε, οι μεταφραστικές του επιλογές είναι αρκετά συναισθηματικά φορτισμένες, η ταύτιση με τις ανελεύθερες και υποταγμένες δούλες, εμφανής και το μίσος και η έλλειψη συμπόνιας προς την εξουσία, που εκφράζεται μέσω της Κυράς, παρούσα.

Οι σημερινές μεταφράσεις, όπως της Ανδριανού, φαίνονται να είναι πιο πιστές στο πρωτότυπο κείμενο. Σκοπός τους είναι η, όσο δυνατόν καλύτερη, μεταφορά του νοήματος προς τη γλώσσα στόχο. Λείπει, όμως, το συναίσθημα και η βαθιά ανάγκη να περιγράψεις κάτι χωρίς να λογοκριθείς. Σήμερα, όπου ο πόλεμος αντιστοιχεί στην οικονομική και κοινωνική εξαθλίωση που μπορεί να βιώσει ο καθένας ξεχωριστά, οι μεταφράσεις χάνουν το πολιτικό και επαναστατικό στίγμα που προσπάθησαν να μεταφέρουν ποιητές, όπως ο Ελύτης, ενώ παίρνουν μία άλλη ερμηνεία, μία ερμηνεία που βασίζεται κυρίως στο «εγώ» και όχι στο «εμείς», καθώς το κοινό δεν λειτουργεί από κοινού κάτω από μία καταπιεστική

πολιτική κατάσταση, όπως στην περίπτωση της δικτατορίας, αλλά ο καθένας βιώνει τον δικό του «πόλεμο», ξεχωριστά. Στις σημερινές μεταφράσεις, δηλαδή, όπως στην περίπτωση της Ανδριανού, η γλώσσα παύει να είναι ένα εργαλείο για να ειπωθούν οι απόψεις του συγγραφέα με σκοπό να επικοινωνήσει με τους αναγνώστες του και να περάσει κάποιο κοινωνικό-πολιτικό μήνυμα αλλά στέκεται στο μήνυμα που θέλει να περάσει το πρωτότυπο κείμενο.

Τέλος, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα προηγούμενα, θα ήθελα να αναφερθεί το εξής εύλογο ερώτημα, «Αν τοποθετήσουμε το έργο του Ζενέ και την μετάφραση του Ελύτη σε μία εποχή, στην οποία οι μνήμες της Μετεμφυλιακής Ελλάδας και το αποπνικτικό κλίμα που επέφερε η δικτατορία, άραγε ο τίτλος του έργου «Les bonnes» θα ήταν «Οι Δούλες» ή απλώς «Οι Υπηρέτριες;» Κι ακόμα, στην περίπτωση που η απόδοση ήταν η ίδια, οι «Δούλες», τι θα σήμαιναν για το κοινό και τους αναλυτές; Και ακόμα περισσότερο, αν η Έλσα Ανδριανού μετέφραζε για πρώτη φορά τη σημερινή εποχή το συγκεκριμένο έργο, ποιο θα ήταν το αποτέλεσμα; Γιατί ίσως να μην επηρεάζει μόνο η λογοκρισία σαν κατάσταση, αλλά πως επηρεάζει τον καθένα, κάτι που θα φανεί σίγουρα στη γραφή του.» (Λέτσιος, 2014)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Genet, J. (1994). *Οι Δούλες* (Ο. Ελύτης Μτφ). Αθήνα: ΥΨΙΛΟΝ/ ΒΙΒΛΙΑ (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1947).

Genet, J. (2018). *Οι Δούλες* (Ε. Ανδριανού Μτφ). Αθήνα: ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ ΤΕΧΝΗΣ/ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΟΣΜΟΥ. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1947).

Genet J. (1976). *Lesbonnes*. Gallimard, 1976. Τόμος 1060 του Collection Folio. Texte integrale (Η πρώτη έκδοση δημοσιεύτηκε το 1947).

VanDyck, K. (2002). *Η Κασσάνδρα και οι Λογοκριτές της στην ελληνική ποίηση 1967-1990*. (Π. Ισχυρίδου, Μεταφ.) Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε

Βασιλείου Θ. *Λογοκρισία-Λογοκλοπή. Κείμενα για την τιμή των γραμμάτων και της δημοσιογραφίας*, Ημερίδα Ιανουάριος 2012, Έκδοση Μορφωτικού Ιδρύματος της ΕΣΗΕΑ.

Λοβέρδου Μ. (2015). *Οδυσσέας Ελύτης: «Κατά παραγγελία» μεταφραστής*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: (<https://www.tovima.gr/2015/03/27/culture/odysseas-elytis-kata-paraggelia-metafrastis/>)

Πασχαλίδου Μ. (2002). *Οδυσσέας Ελύτης*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: (<https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/odysseas-elytis-3/>)

Μάντης Κ. (n.d). *Οδυσσέας Ελύτης: «Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας»*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: (https://latistor.blogspot.com/2014/03/blog-post_29.html)

Ρόζενμπεργκ Α. (2009). Federico Garcia Lorca- Οδυσσέας Ελύτης: Εκλεκτικές συγγένειες. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: (<https://www.ispania.gr/artha/logotexnia/876-lorca-elyths>)

Λέτσιος Β. (2014). «Όταν ο Εμπειρικός γνώρισε τον Πικάσσο: σχόλια σε ένα ποίημα και μία μετάφραση», *Academia..edu*, Σελίδες 119.

Ντούνια Χ. *Ο υπερρεαλισμός του Οδυσσέα Ελύτη και η μαθητεία του στον Πωλ Ελύάρ*, στο Συμπόσιο Επιρροές του Ελύτη, Κρήτη, 11-13 Νοεμβρίου 2011.

Δεμερτζής Ν. (2011). Ο ελληνικός Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28 81-109

Νάτσιν Α., Καστρινάκη Α., Δημητρακάκης Ι., Δασκαλά Ε. (2015). *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Εκδόσεις Κάλιπος [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύλλογος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2197>

Μποζώνη Α. (2015), *Ξεφυλλίζοντας το ιστορικό πρωτοποριακό περιοδικό Θεάτρου του Κώστα Νίτσου, THETOCTIMES OF CHANGE*.

Σεφέρης Γ. et al, *18 Κείμενα*, Εκδόσεις Κέδρος, Μάρτιος 2002

Ευαγγέλου Κ- Κίσσα (2019), «*Η Κύπρος στην ποίηση του Σεφέρη – Εισαγωγή και ανάλυση του ποιήματος 'Οι γάτες του Αϊ-Νικόλα'*», γράφει ο Δρ. Ιωσήφ Σ. Ιωσηφίδης, Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <https://www.logografis.gr/%CE%B7-%CE%BA%CF%8D%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%83%CE%B5%CF%86%CE%AD%CF%81%CE%B7-%CE%B5%CE%B9%CF%83%CE%B1%CE%B3-5/>

CityportalTeam (2019). *Οι δούλες του Ζαν Ζενέ στο Θέατρο Αμαλία|κριτική παράστασης*. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: (<https://cityportal.gr/oi-doyles-toy-zan-zene-sto-theatro-amalia-kritikh-parastashs.173328.5.2.0>)

B. Bercht, *η βαβυλωνιακή συγχυση των λέξεων και άλλα 499 ποιήματα*, Μετάφραση Γιώργος Κεντρωτής (2014)

Richard C. and Powis de Tenbossche A. (2010). *Les Bonnes de Jean Genet, Analyse de l'oeuvre par Charlotte Richard et Aurélie Powis de Tenbossche*, lePetitLittéraire.fr Collection : Fiche de lecture

Shteir R. (2014), *Interpreting 'The Maids' Through a Shifting Societal Lens*
(<https://www.nytimes.com/2014/08/03/theater/interpreting-the-maids-through-a-shifting-societal-lens.html>τελευταί απρόσβαση στις 15/4/2020)