

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Μετάφρασης και Διερμηνείας
ΠΜΣ Επιστήμη της Μετάφρασης



Μεταφράζοντας τον τρόμο: *Το Κάλεσμα του Κθούλου* του H. P. Lovecraft

Διπλωματική Εργασία
της Αικατερίνης Τριπολιτάκη

Επιβλέποντες καθηγητές:

Πασχάλης Νικολάου
Βασίλης Λέτσιος
Μαρία Τσίγκου

Ακ. Έτος: 2020-2021

Περιεχόμενα

Abstract

Ευχαριστίες

Εισαγωγή

1ο Κεφάλαιο: Ο Howard Phillips Lovecraft και το έργο του

2ο Κεφάλαιο: Ο γλωσσικός κόσμος του Lovecraft

3ο Κεφάλαιο: Το *Κάλεσμα του Κθούλου* και οι δύο μεταφράσεις

4ο Κεφάλαιο: Θεωρητικό πλαίσιο και μεθοδολογικά εργαλεία

5ο Κεφάλαιο: Σύγκριση μεταφρασμάτων

6ο Κεφάλαιο: Συμπεράσματα

Βιβλιογραφία

Διαδικτυακές πηγές

Συμβουλευτικό υλικό

Abstract

Ο Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ είναι ένας από τους κλασικούς πλέον συγγραφείς του φανταστικού και τρόμου και η επιρροή του στο είδος υπήρξε τεράστια και διαρκής μέσα στον χρόνο. Η αυξανόμενη απήχηση της λογοτεχνίας αυτής ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες παγκοσμίως αλλά και στην Ελλάδα, ενισχύει την ανάγκη να μελετηθούν τα έργα αυτά, ώστε να εμπλουτιστεί η σχετική με το είδος θεωρία μετάφρασης. Η μετάφραση του φανταστικού (με τον γενικό όρο *speculative fiction*) και των παράγωγων ειδών του *fantasy*, *horror* και *weird fiction*, παρουσιάζει συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, όπως συμβαίνει με κάθε λογοτεχνικό είδος, η μεταφορά των οποίων από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο απαιτεί συγκεκριμένες στρατηγικές και τεχνικές. Αποδεικνύεται πως η λογοτεχνία του φανταστικού δεν λειτουργεί μόνο ως λογοτεχνία φυγής, μιας και δύναται να φέρει βαθύτερες ψυχολογικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις, ιδιότητα αντάξια της κλασικής, υψηλά ιστάμενης λογοτεχνίας.

Howard Philips Lovecraft is now considered one of the classic writers of fantasy and horror fiction, and his influence on the genre has been enormous and tenacious over the course of time. The growing impact of speculative fiction over the past decades, both in Greece and worldwide, pushes the need for studying the translation of such works so as to enrich translation theory relevant to the subject. Translating the abstractly termed speculative genre - as well as its offspring genres fantasy, horror and weird fiction - presents challenges particular to it, as is the case with every literary form. This implies that transferring translation units from the source language to the target language requires specific strategies and techniques. Speculative fiction proves to be more than escapist literature since it is able to convey deeper psychological and philosophical implications, a feature worthy of classical, highly esteemed literature.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή Πασχάλη Νικολάου για τη βοήθεια και την καθοδήγηση, όπως και τα μέλη της τριμελούς επιτροπής Βασίλη Λέτσιο και Μαρία Τσίγκου. Ευχαριστώ επίσης την κυρία Χριστίνα Σαββανή των εκδόσεων Locus-7 για την ευγενική παροχή πληροφοριών και την παραγωγική συζήτηση. Τέλος, ευχαριστώ τους δικούς μου ανθρώπους για την υποστήριξή τους, η οποία έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Εισαγωγή

Η εργασία αυτή αφορά τη μετάφραση λογοτεχνίας φανταστικού και τρόμου και συγκεκριμένα τη συγκριτική μελέτη δύο ελληνικών μεταφράσεων του διηγήματος *Το Κάλεσμα του Κθούλου* του αμερικανού συγγραφέα Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ (1890-1937). Το διήγημα αυτό είναι από τα διασημότερα του συγγραφέα και το ομώνυμο μυθικό ον αποτελεί τη δημοφιλέστερη δημιουργία του, η οποία όχι απλώς επιβίωσε μέσα στον χρόνο αλλά έχει αποκτήσει cult status μέσα από την εκτεταμένη χρήση της στην ποπ και μη κουλτούρα. Τα έργα του Χ. Φ. Λάβκραφτ είναι επίσης δημοφιλή στην Ελλάδα, όντας πολυμεταφρασμένα, ειδικά από τα μέσα της δεκαετίας του '80 κι έπειτα.

Ο Χ. Φ. Λάβκραφτ θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους συγγραφείς του φανταστικού και ένας από αυτούς που το διαμόρφωσαν εκμεταλλευόμενοι στο έπακρο τις δυνατότητες μετασχηματισμού του (Clute & Grant: 1997: 338). Η λογοτεχνία του φανταστικού συγγενεύει με είδη όπως η λογοτεχνία μεταφυσικού και τρόμου (1997: 339), το συνδυασμό των οποίων συναντάμε στον Λάβκραφτ, η δουλειά του οποίου χαρακτηρίζεται ευρέως ως weird fiction, λόγω χαρακτηριστικών θεματικών και δομικών μοτίβων, όπως ο αποκρυφισμός, η έμφαση στο συναίσθημα του αλλόκοτου και ανεξήγητου, όπως και στο αίσθημα της παρακμής των όσων γνωρίζουμε για τον κόσμο (1997: 1000). Η μεταφορά έργων του είδους στην Ελλάδα γνωρίζει άνθηση εδώ και δεκαετίες, γεγονός το οποίο εντοπίζεται σε παράγοντες όπως η μεταφορά ταινιών φαντασίας στον κινηματογράφο και η ολοένα αυξανόμενη δημοφιλία τους σε παγκόσμιο επίπεδο (Τσαμπουράκη 2017: 27). Σύμφωνα με την Τσαμπουράκη, η λογοτεχνία φαντασίας εκτοξεύθηκε σε δημοφιλία στις αρχές του μιλένιου μετά την παγκόσμια επιτυχία της τριλογίας του «Άρχοντα των Δαχτυλιδιών», ενώ η αποκατάσταση της λογοτεχνίας του φανταστικού, ως είδους που μπορεί να απευθύνεται σε ενήλικες πέρα από παιδιά, έγινε και επισήμως το 1977 με την εμπορική επιτυχία του βιβλίου «Το Σπαθί των Σανάρα» του Τέρι Μπρουκς, το οποίο έβαλε για πρώτη φορά στο τραπέζι το φανταστικό ως είδος με λογοτεχνική υπόσταση αλλά και εμπορική απήχηση¹. Κρίνεται λοιπόν σημαντικό να συζητηθεί η διαδικασία της μετάφρασης έργων του ευρύτερου είδους από έναν συγγραφέα αυτού του βεληνεκούς, ειδικά αφού η σχετική έρευνα στα ελληνικά φαίνεται πως είναι περιορισμένη.

Για τους σκοπούς της εργασίας, επιλέχθηκαν λοιπόν δύο από τις μεταφράσεις του διηγήματος, οι οποίες απέχουν χρονικά (2006 και 2019) με βασικά ερευνητικά ερωτήματα τα εξής: εάν και πώς το πρωτότυπο αποτυπώνεται διαφορετικά στα δύο μεταφράσματα και, όπου υφίστανται διαφορές, ποιο είναι το υπόβαθρο πίσω από αυτές και ποια είναι η σημασία τους. Σκοπός είναι να απαντηθεί το ποιες πτυχές του πρωτότυπου αναδεικνύονται ή υποδηλώνονται μέσω των εκάστοτε επιλογών των μεταφραστών. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια παρουσίαση της πολυσυζητημένης προσωπικότητας του συγγραφέα και του καταλυτικού τρόπου με τον οποίο αυτή

¹ https://usmodernculture.fandom.com/wiki/History_of_fantasy#Post-Tolkien_fantasy. Τελευταία πρόσβαση 03 Μαρ. 2021.

επηρέασε τις βασικές ιδέες που διέπουν σταθερά το έργο του. Ακολουθεί η παρουσίαση και η ανάλυση των χαρακτηριστικών της γραφής και των λογοτεχνικών συμβάσεων των ιστοριών του σε σχέση με τις τυπικές συμβάσεις της λογοτεχνίας φαντασίας, ενώ κατόπιν τα δύο μεταφράσματα αντιπαραβάλλονται με σκοπό να εντοπιστούν οι διαφορές στις μεθόδους και στις τεχνικές με τις οποίες αποδίδουν το πρωτότυπο και να συζητηθεί το αποτέλεσμα των διαφορών αυτών. Σκοπός είναι να αναδειχθούν οι ιδιαίτεροι χειρισμοί τους οποίους απαιτεί ένα κείμενο που ανήκει σε αυτό το λογοτεχνικό είδος και άρα φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία εντοπίζονται στο ίδιο το είδος αλλά και στο προσωπικό στυλ του συγγραφέα.

1ο Κεφάλαιο: Ο Howard Phillips Lovecraft και το έργο του

Ο συγγραφέας ιστοριών φαντασίας, μεταφυσικού τρόμου και αλλόκοτης λογοτεχνίας (ή αλλιώς με τον πιο δημοφιλή όρο *weird fiction*) Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ γεννήθηκε το 1890 στο Πρόβιντενς του Ρόουντ Άιλαντ και απεβίωσε το 1937, αφήνοντας ως λογοτεχνική παρακαταθήκη μια εργογραφία που σηματοδότησε την έναρξη μιας νέας εποχής για την λογοτεχνία του φανταστικού. Ο ίδιος υπήρξε μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα εν ζωή, αλλά ακόμη περισσότερο μετά θάνατον: στο δοκίμιό του για τον Λάβκραφτ *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life* (2005)², ο συγγραφέας και ποιητής Μισέλ Ουελμπέκ σκιαγραφεί μια, κατά κοινή ομολογία, ιδιόμορφη προσωπικότητα με διάφορες αγκυλώσεις και συμπλέγματα: ψυχικά τραυματισμένος ως παιδί και κατά βάση αποκομμένος από αυτό που είναι γενικώς αποδεκτό ως απλή, καθημερινή ζωή ως ενήλικας, πολυγραφότατος, ιδίως όσον αφορά την προσωπική του επιστολογραφία, μέντορας πολλών νέων συγγραφέων, “εμμονικά ρατσιστής” με τα λόγια του Ουελμπέκ (2005: loc. 85) και κάτοχος μιας τόσο πεσιμιστικής όσο και ζωηρής φαντασίας.

Η προσωπικότητά του και ο τρόπος με τον οποίο αυτή επηρέασε το έργο του έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα την ακαδημαϊκή και μη κοινότητα. Παράγοντες όπως η μεγαλοαστική του καταγωγή και η οικονομική του ευμάρεια - η οποία κατέρρευσε ήδη από τα πρώτα χρόνια της ζωής του - η πουριτανική ανατροφή μέσα σε ένα καταπιεστικό οικογενειακό περιβάλλον και η ψυχική και σωματική του φιλασθένεια, έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας φοβικής και μισανθρωπικής προσωπικότητας. Το έντονο αίσθημα αποτυχίας που βίωνε σε όλη της διάρκεια της ζωής του (Houellebecq 2005: loc. 83) - το οποίο ενισχύθηκε από περιστατικά, όπως η νευρική κατάρρευση που υπέστη σε νεαρή ηλικία, η οποία δεν του επέτρεψε να συνεχίσει τις σπουδές του - έδωσε με τη σειρά του τροφή στις διάφορες εμμονές του αλλά και στη γενικότερη φιλοσοφία του περί ζωής. Οι ρατσιστικές, ξενοφοβικές του απόψεις είναι έκδηλες στα διηγήματα αλλά και στα γράμματά του στα οποία, πέρα από την ελιτίστικη, μισανθρωπική και μη ανεκτική στάση προς - οποιουδήποτε είδους - διαφορετικό, είναι εμφανής και ο καθαρός φόβος για το αλλότριο. Οι κρίσεις

² Τίτλος ελληνικής μετάφρασης: *Χ. Φ. Λάβκραφτ: Εναντίον του Κόσμου, Εναντίον της Ζωής*, Εκδόσεις Εστία, 2008. Μετάφραση: Βασίλης Κουτσογιάννης.

οργής και αποστροφής - και πανικού θα μπορούσαμε να πούμε - που τον καταλάμβαναν σε τυχαίες συναντήσεις με τον μη λευκό πληθυσμό στους δρόμους της Νέας Υόρκης (2005: loc. 78), καταδεικνύουν όχι μόνο την απέχθεια, αλλά και το φόβο και την αδυναμία του απέναντι σε αυτούς που θεωρούσε κατώτερους πνευματικά και κοινωνικά, ανάμεσα στους οποίους όμως αναγκαζόταν να ζει. Η συνθήκη αυτή του υπενθύμιζε πως η πρότερη κοινωνική του θέση δεν του προσέφερε πρακτικά τίποτα περισσότερο, καθότι άσημος, φτωχός και παραγνωρισμένος ο ίδιος (2005: loc. 78). Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η λέξη ξενοφοβία σκιαγραφεί με έναν ενδιαφέροντα τρόπο τις εμμονές του Λάβκραφτ σε σχέση με το φυλετικό ζήτημα, ειδικά αν ληφθούν υπόψη οι τρόποι με τους οποίους αυτή εκφράζεται στο έργο του. Με τα λόγια πάλι του Ουελμπέκ, ο «νευρωτικός ρατσιστής» (2005: loc. 14) ήταν επίσης ιδιαίτερα σταθερός στην πεποίθησή του περί ανωτερότητας της λευκής φυλής, την οποία διατήρησε αμετανόητος ως το τέλος της ζωής του.

Η αγάπη για οτιδήποτε φερμένο από άλλες εποχές και η απέχθειά του για το μοντέρνο, η βαθιά αποστροφή του προς τον εξωτερικό κόσμο και την ανθρωπότητα, ο φόβος του ξένου αλλά και η περιέργεια για την ετερότητα³, επηρέασαν βαθύτατα το βίο του και κατά προέκταση και το έργο του. Ήταν υλιστής, άθεος και πέρα από την αγάπη του για τη λογοτεχνία, είχε εντρυφήσει και στις φυσικές επιστήμες, ειδικά στη χημεία, όλα τους στοιχεία τα οποία ενσωμάτωνε στις ιστορίες του. Η πρόσκρουση στην πραγματικότητα της φτώχειας και η μετακόμισή του στη Νέα Υόρκη με το βραχύβιο γάμο του, υπήρξαν καθοριστικής σημασίας για την διαμόρφωση βασικών στοιχείων του έργου του: ο Ουελμπέκ παρατηρεί πως εκεί γίνονται εμφανή τα πρώτα ψήγματα ρατσισμού τα οποία τροφοδοτούν τα μετέπειτα έργα του (2005: loc. 76). Η επιστροφή του στο Πρόβιντενς το 1926 αποτέλεσε την αρχή μιας δεκαετίας συγγραφής των λεγόμενων «σπουδαίων κειμένων»⁴ του, αφετηρία των οποίων είναι η εμβληματική σύντομη ιστορία *The Call of Cthulhu*, η οποία εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1928 (Klinger & Moore 2014: loc. 1020). Η δεκαετία αυτή ολοκληρώθηκε με τον θάνατό του, μόνος και πάμφτωχος, στη γενέτειρά του το 1937.

Ο Λάβκραφτ δεν απόλαυσε την αναγνώριση του έργου του όσο ζούσε, παρά μόνο από έναν στενό κύκλο θαυμαστών και φίλων συγγραφέων. Αντίθετα, είδε τις ιστορίες του να απορρίπτονται, να κατακρίνονται και να αποτυγχάνουν να βρουν τον δρόμο προς την έκδοση· οι επιστολές του δείχνουν πως παρά τις επίμονες παραινέσεις των φίλων του, ο ίδιος δεν επεδίωκε την διάδοση των ιστοριών του με αυτόν τον τρόπο. Με τα λόγια του ίδιου: «Ένας πραγματικός ευγενής δεν θα έπρεπε να γράφει για να χαζεύουν τις δημιουργίες του οι λαϊκές μάζες»⁵. Ο Λάβκραφτ διακατεχόταν από μια ακλόνητη επιθυμία να κινηθεί στη ζωή όπως υπαγόρευε η καταγωγή, η ανατροφή αλλά και το χρώμα του δέρματός του: όπως ένας

³ “Notes on Writing Weird Fiction” του H. P. Lovecraft.

<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>. Τελευταία πρόσβαση 16 Φεβ. 2021.

⁴ [great texts], (Houellebecq 2005: loc. 28), δική μου μετάφραση.

⁵ [A gentleman shouldn't write all his images down for a plebian rabble to stare at] (Houellebecq 2005: loc. 68), δική μου μετάφραση.

«πραγματικός ευγενής» (Houellebecq 2005: loc. 26). Η στάση του αυτή μόνο επιζήμια ήταν για την επαγγελματική του πορεία. Αποδείχθηκε μη ικανός να διατηρήσει μια εργασία που θα του αποφέρει τα απαραίτητα για την επιβίωσή του, βγάζοντας τα προς το ζην ενίοτε με σποραδικές, χαμηλά αμειβόμενες εργασίες επιμέλειας αλλά και συγγραφής κειμένων για τρίτους, και άλλοτε πουλώντας τα ίδια του τα έπιπλα αφού είχε περιέλθει σε κατάσταση πλήρους ένδειας (2005: loc. 74). Με τα λόγια του Ουελμπέκ: «Ο Λάβκραφτ αποτελεί παράδειγμα για όσους επιθυμούν να μάθουν πώς να αποτύχουν στη ζωή αλλά να πετύχουν στη δουλειά τους».⁶ Ωστόσο, παρά την περιφρόνησή του προς το ευρύ κοινό και την απέχθειά του για την εμπορευματοποίηση του έργου του, η κοσμογονία του ήταν διαθέσιμη στους συγγραφείς με τους οποίους αλληλογραφούσε, τους οποίους προέτρεπε να την χρησιμοποιήσουν με τον δικό τους τρόπο (Joshi 2014: loc. 641). Η συμπεριφορά αυτή άνοιξε εν τέλει τον δρόμο για την αναγνώριση του Λάβκραφτ μετά τον θάνατό του. Συγγραφείς όπως ο August Derleth (Joshi & Schultz 2001: 64)⁷ ανέλαβαν να ενώσουν τα κομμάτια και τα επεισόδια του φανταστικού του κόσμου, πλάθοντας, εμπλουτίζοντας και εκδίδοντας τη λεγόμενη μυθολογία Κθούλου,⁸ δίνοντάς της έτσι τη μορφή μιας συνεκτικής κοσμογονίας, κάτι που ο ίδιος ο Λάβκραφτ δεν είχε κάνει. Η μεταθανάτια αυτή εντρύφηση στο έργο του έφερε την αναγνώριση του αναγνωστικού κοινού και της ακαδημαϊκής κοινότητας, μαζί με ένα κύμα υστεροφημίας. Το έργο του μελετήθηκε και συνεχίζει να αποτελεί αντικείμενο μελέτης, η λογοτεχνία του φανταστικού έθεσε μία ακόμη βάση για το είδος που θα ονομαζόταν αργότερα επιστημονική φαντασία (Joshi 2014: loc. 192), ενώ δημιουργήθηκε το νέο λογοτεχνικό υποείδος του κοσμικού (ή και *λαβκραφτικού*) τρόμου⁹. Συγγραφείς όπως η Joyce Carol Oates έχουν αναφερθεί στην «ανυπολογίστου μεγέθους επιρροή του στις ακόλουθες γενιές συγγραφέων τρόμου»¹⁰, πέρα από την εξίσου εκτεταμένη επίδρασή του στην ποπ κουλτούρα: μουσική, εικαστικές τέχνες, κόμιξ, κινηματογράφος, βιντεοπαιχνίδια, επιτραπέζια παιχνίδια και σε πάμπολλες άλλες πτυχές της (Klinger & Moore 2014: loc. 4195-4272). Η μηδενιστική θεώρησή του περί της ασημαντότητας του ανθρώπινου είδους σε σχέση με το σύμπαν και της σαθρής κυριαρχίας της στον κόσμο είχε έναν αξιοσημείωτο αντίκτυπο και στη σύγχρονη φιλοσοφία¹¹ ενώ τα μυθικά του τέρατα έχουν αποτελέσει και αρχετυπικές θεότητες για διάφορες σύγχρονες αποκρυφιστικές

⁶ [Lovecraft serves as an example to all those who wish to know how to fail in life and eventually succeed in their work] (Houellebecq 2005: loc. 67), δική μου μετάφραση.

⁷ Derleth, August [William] (1909–1971). Μυθιστοριογράφος, ποιητής, βιογράφος, ανθολόγος και φίλος δι' αλληλογραφίας του Χ. Φ. Λ. (Joshi & Schultz 2001: 64).

⁸ Cthulhu Mythos. Όρος που δημιουργήθηκε από τον August Derleth για να δηλώσει την ψευδομυθολογία η οποία αποτελεί τη βάση για κάποιες από τις ιστορίες του Χ. Φ. Λ., κυρίως για τις «κοσμικές» ιστορίες της τελευταίας δεκαετίας συγγραφής του. (Joshi & Schultz 2001: 50).

⁹ Cosmic horror (ή lovecraftian horror): [That fear and awe we feel when confronted by phenomena beyond our comprehension, whose scope extends beyond the narrow field of human affairs and boasts of cosmic significance—compels the expansion of the experiencing subject's imagination]. (Ralickas 2007: 364)

¹⁰ [...an incalculable influence on succeeding generations of writers of horror fiction...] https://www.nybooks.com/articles/1996/10/31/the-king-of-weird/?lp_txn_id=1029868. Τελευταία πρόσβαση 7 Φεβ. 2021.

¹¹ Harman, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, 2012.

θηρσκείες και συστήματα εσωτερισμού¹². Συνοψίζοντας, ο Λάβκραφτ ανήκει πλέον στο πάνθεον των κλασικών συγγραφέων και η μελέτη του φαίνεται πως μπορεί να πραγματοποιηθεί σε σχέση με ποικίλες πτυχές της ανθρώπινης κουλτούρας.

2ο Κεφάλαιο: Ο γλωσσικός κόσμος του Lovecraft

Οι ιστορίες του Λάβκραφτ αποτελούν ορόσημα για το weird fiction, τη λογοτεχνία fantasy, horror αλλά και science fiction, λόγω των νέων διαφοροποιήσεων που τους προσέφερε (Joshi 2014: loc. 192). Ο ίδιος κατηγοριοποιούσε τις ιστορίες του ως “weird tales” και δήλωνε πως «τα μόνα συναισθήματα που τον ενδιαφέρουν είναι το δέος και ο φόβος» (Houellebecq 2005: loc. 42)¹³. Ο φόβος για το άγνωστο ως το «πιο βαθιά ριζωμένο και ισχυρό ανθρώπινο συναίσθημα» (Lovecraft: 1927)¹⁴ είναι για τον Λάβκραφτ η κινητήριος δύναμη πίσω από τις αλλόκοτες ιστορίες του. Ο ίδιος άσκησε καταλυτική επιρροή στο είδος ενώ οι δικές του πρωτογενείς επιρροές ήταν οι Edgar Allan Poe, Lord Dunsany, Nathaniel Hawthorne, Robert Chambers, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Oscar Wilde και άλλοι (2014: loc. 33, 400).

Το φανταστικό έχει συχνά οριστεί αδιακρίτως ως οποιοδήποτε είδος λογοτεχνίας δεν δίνει προτεραιότητα στη ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας (Jackson 2009: 8). Σίγουρα μια ιδιότητα που μπορεί να του αποδοθεί είναι ότι «γκρεμίζει» το πραγματικό, το ανασυνθέτει και το αντιστρέφει - ωστόσο, δεν γίνεται να ξεφύγει εντελώς από την πραγματικότητα αλλά σχετίζεται μαζί της παρασιτικά ή συμβιωτικά, υπό την έννοια πως το φανταστικό υπάρχει ακριβώς επειδή υπάρχει η πραγματικότητα, για να ξεπερνά τα πεπερασμένα της όρια (2009: 12). Το φανταστικό ως έννοια, όπως το ορίζει ο Todorov, βρίσκεται στον δισταγμό ενός ατόμου το οποίο γνωρίζει μόνο τους νόμους της φύσης, μπροστά σε ένα ανεξήγητο φαινόμενο (1973: 25) και θέτει ένα φάσμα του φανταστικού το οποίο αποτελείται από τρία γειτονικά, θεμελιώδη είδη: το φανταστικό (fantastic), το θαυμαστό (marvelous) και το αλλόκοτο (uncanny) (1973: 41). Εάν τα παράξενα γεγονότα της ιστορίας εξηγούνται από τους υπάρχοντες νόμους της φύσης - εάν φερ' ειπείν εξηγούνται ως ψευδαισθήσεις, όνειρα ή ως κάποια ψυχολογική διαταραχή των χαρακτήρων - το έργο κινείται στο πεδίο του αλλόκοτου, ενώ αν η ερμηνεία των γεγονότων υπόκειται σε ένα εντελώς καινούριο σύστημα νόμων, περνάμε στο πεδίο του θαυμαστού (1973:41). Η σχέση των υποδιαίρέσεων αυτών φαίνεται στο εξής διάγραμμα (1973: 44):

¹² Engle, John. “Cults of Lovecraft: The Impact of H.P. Lovecraft’s Fiction on Contemporary Occult Practices.” *Mythlore*, τ. 33, 2014, σσ. 85 – 98.

¹³ [The only human sentiments he is interested in are wonderment and fear].

¹⁴ [The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown] (δική μου μετάφραση). “Supernatural Horror in Literature” του X. Φ. Λ. (1927) <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Τελευταία πρόσβαση 20 Φεβ. 2021.

Στο είδος *fantastic uncanny*, τα μεταφυσικά γεγονότα που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της αφήγησης, εξηγούνται βάσει λογικής στο τέλος, οπότε το μεταφυσικό εκλογικεύεται και «χάνεται» (Todorov 1973: 44). Το *fantastic marvelous* περιλαμβάνει γεγονότα για τα οποία ο/η αναγνώστης-τρια - όχι ως φυσικό πρόσωπο αλλά ως εγγενές σημείο του κειμένου, ως αποδέκτης δηλαδή της πρόθεσης του συγγραφέα - αμφιταλαντεύεται ως προς την φύση τους και που στο τέλος αποδεικνύεται πως ήταν πραγματικά μεταφυσικά περιστατικά (1973: 53).

Τα είδη αυτά δεν φαίνεται να αποτελούν μια αυστηρή τυποποίηση, αφού ένα φανταστικό αφήγημα μπορεί να παρουσιάζει συνδυασμούς από τα στοιχεία αυτά και η λογοτεχνία του φανταστικού έχει πλέον εμπλουτιστεί με πολυάριθμα υποείδη τα οποία διαθέτουν ποικίλα χαρακτηριστικά. Θα λέγαμε πως το *Κάλεσμα του Κθούλου* ανήκει στην κατηγορία του θαυμαστού, αφού τα γεγονότα είναι αποδεκτά ως μη φυσικά. Μεγάλο μέρος της ιστορίας έχει στοιχεία του καθαρού φανταστικού, αν θεωρήσουμε πως το πρώτο και δεύτερο μέρος περιλαμβάνουν απλώς ασυνήθιστα γεγονότα, τα οποία προσπαθεί να κατανοήσει μέσω της λογικής και των γνώσεων του ο πρωταγωνιστής, με τον/την αναγνώστη-τρια να ακολουθεί. Η χρήση των ονείρων στο διήγημα, τα οποία χρησιμοποιούνται ως το μέσο για να αποκαλυφθεί η πραγματικότητα του Κθούλου κινείται επίσης στο πεδίο του αλλόκοτου. Πιθανόν βέβαια ο/η αναγνώστης-τρια του 21ου αιώνα να μην αμφιβάλλει στιγμή για τη μεταφυσική φύση των γεγονότων, οπότε το κείμενο εντάσσεται αυτόματα στην κατηγορία του θαυμαστού, δεδομένου πως αλλιώς διαβάζεται ένα κείμενο φαντασίας σήμερα, που η φανταστική λογοτεχνία έχει ζυμωθεί και εξελιχθεί, και διαφορετικά σε μια παλαιότερη εποχή με άλλα χαρακτηριστικά και άλλες προσδοκίες των αναγνωστών. Τα ανεξήγητα γεγονότα αυτά ωστόσο λειτουργούν ως θραύσματα, τα οποία συντίθενται για να αποκαλύψουν στο τέλος το θαυμαστό, τρομακτικό και καθαρά μεταφυσικό γεγονός της εμφάνισης του Κθούλου. Η εξήγηση της προέλευσης του όντος αυτού αλλά και γενικά των τεράτων του Λάβκραφτ ακροβατεί συχνά στα όρια του μεταφυσικού και του ορθολογικού, αφού μπορεί τα πλάσματα αυτά να βρίσκονται μεν έξω από κάθε ανθρώπινη λογική και προσδοκία, έχουν όμως θα λέγαμε και την επιστημονικοφανή εξήγηση πίσω από την ύπαρξή τους: έρχονται σε αυτόν τον κόσμο από τα άστρα, κατοικούν εδώ και περιμένουν τους πιστούς τους να τα στηρίξουν στο καταστροφικό τους πέρασμα από τη γη. Και πάλι όμως, εφόσον η ύπαρξη του Κθούλου ανατρέπει ό,τι γνωρίζουμε για τον κόσμο, το έργο κινείται σαφέστατα στο πεδίο του θαυμαστού.

Η πρόζα του Λάβκραφτ ήταν και είναι αποδέκτης ανάμικτων κριτικών. Η συνηθέστερη επίκριση που δέχονται τα γραπτά του από ακαδημαϊκούς ή συγγραφείς αλλά και από το αναγνωστικό κοινό είναι ο πυκνός και περίτεχνος λόγος, η ιδιαίτερη αδυναμία σε πομπώδεις, σπάνιες λέξεις και η υπερβολική χρήση τους, η εμφανέστατα έντονη ξеноφοβία και η υποτίμηση των μη λευκών φυλών που φαίνεται στη χρήση αντίστοιχου λεξιλογίου όπως και η σχεδόν πλήρης έλλειψη διαλόγων, οι οποίοι συχνά μετατρέπονται σε μονολόγους (Joshi 2014: loc. 173). Με τα λόγια του

Michael Moorcock: «[αυτός ο] ατάλαντος περιγράφων του απεριγράπτου»¹⁵ έχει δεχτεί αρκετά πυρά για το πώς χειρίζεται τη γλώσσα και την πρόζα του, σε βαθμό ώστε να χαρακτηριστεί, με τα λόγια αυτή τη φορά της Ursula Le Guin, «ένας απόλυτα κακός συγγραφέας»¹⁶.

Τα στοιχεία του λόγου του που πυροδοτούν αυτήν την κριτική είναι εμφανή με την πρώτη ανάγνωση πιθανόν οποιασδήποτε ιστορίας του Λάβκραφτ, σε άλλες περισσότερο και σε άλλες λιγότερο. Ωστόσο, η ανάλυση του συνόλου των έργων του σε επίπεδο νοήματος, δομής αλλά και γλωσσικών τεχνικών προσφέρει έναν σημαντικό αντίλογο κι ένα θεωρητικό υπόβαθρο, το οποίο αντιτρέπει πως οι γλωσσικές του επιλογές είναι εντελώς ελεγχόμενες και συντάσσονται πλήρως και εν τέλει αναδεικνύουν αυτό ακριβώς που επεδίωκε να πετύχει: τον κοσμικό τρόπο, την υποβλητική ατμόσφαιρα και την έκφραση της απελπιστικά μηδενιστικής οπτικής του για τον κόσμο και το σύμπαν. (Houellebecq 2005: loc. 51). Η ανάλυση της ιδιόμορφης πρόζας του Λάβκραφτ λοιπόν, και η σύνδεση του γλωσσικού με το σημειολογικό επίπεδο αποκαλύπτουν αυτό που βρίσκεται πίσω από τη γλώσσα κι αυτό που την ενεργοποιεί: ενδιαφέρουσες, λανθάνουσες κατευθύνσεις του έργου του οι οποίες ίσως εξηγούν και την τόση δημοφιλία του.

Τα δομικά και θεματικά στοιχεία που συνθέτουν τη συνήθη δομή των σύντομων ιστοριών του, κάποια από τα οποία συναντάμε στο *Κάλεσμα* είναι η σταθερά όμοια και μη αποκλίνουσα απεικόνιση των μονοσήμαντων χαρακτήρων, η ψυχρή και ζοφερή ατμόσφαιρα, η απόλυτα ελεγχόμενη αφηγηματική δομή, η κλιμάκωση της αφήγησης, η έλλειψη διαλόγων παρά μόνο σε μορφή - συνήθως παραληρηματικών - μονολόγων, ο ρεαλισμός στην απεικόνιση όλων των στοιχείων εκτός των μεταφυσικών και η έντονη αντίθεση του ρεαλισμού αυτού με τα απόκοσμα τέρατα που караδοκούν κρυμμένα στις ανεξερεύνητες γωνιές του πλανήτη. Θεματικά μοτίβα που εμφανίζονται συχνά στις ιστορίες του είναι ο αποκρυφισμός, η γνώση κάποιας κρυφής αλήθειας, η μοίρα και η ανακάλυψη νοσηρών γεγονότων τα οποία, συνήθως, αφορούν τη γενεαλογία των χαρακτήρων. Η αφήγηση είναι συχνά πρωτοπρόσωπη, υπάρχουν αναδρομές σε παρελθοντικά σημεία της ενώ τη χαρακτηρίζει, ειδικά στις τελευταίες ιστορίες του, μια συναισθηματική αποστασιοποίηση χαρακτηριστική ενός δημοσιογραφικού στυλ ρεπορτάζ (Joshi 2014: loc. 278).

Οι χαρακτήρες του Λάβκραφτ δεν τραβούν την προσοχή σε μια πρώτη ανάγνωση, τουλάχιστον όχι για την πληρότητα και την πληθωρική τους παρουσία: είναι επίπεδοι, ανίσχυροι, παράλυτοι από τον φόβο παρατηρητές (Houellebecq 2005: loc. 52). Είναι στη συντριπτική πλειοψηφία τους λευκοί άνδρες (Joshi 2014: 192), μορφωμένοι και χαρακτηρίζονται από ακλόνητη περιέργεια για τα μυστήρια που βρίσκονται στο δρόμο τους καθώς και από έναν συγκεκριμένο τρόπο λειτουργίας: να προσλαμβάνουν και να ερμηνεύουν, και όχι να δρουν καταλυτικά. Ωστόσο, παρότι ο τρόπος που προσεγγίζει τους χαρακτήρες του μπορεί εν δυνάμει να θεωρηθεί

¹⁵ [...that somewhat inadequate describer of the indescribable] www.jstor.org/stable/26868434. Τελευταία πρόσβαση 17 Δεκ. 2021.

¹⁶ [Lovecraft was an exceptionally, almost impeccably, bad writer]. <https://www.miskatonic.org/2018/04/21/leguin/>. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιαν. 2021.

αποτέλεσμα συγγραφικής αδυναμίας, η κατά κοινή ομολογία κοινοτυπία των χαρακτήρων αντιπαρατίθεται στην επιβλητικότητα του σύμπαντος, όπως το οραματίζεται ο ίδιος, και η αντίθεση αυτή επιτείνει το αίσθημα δέους που μας προκαλεί το σύμπαν αυτό, σε άμεσο παραλληλισμό με τις αντιλήψεις του για τη μηδαμινή θέση του ανθρώπου μέσα στο απειλητικά αδιάφορο σύμπαν (2014: loc. 192). Με τα λόγια του ίδιου:

Δεν μπορώ να γράφω για «καθημερινούς» ανθρώπους, γιατί δεν με αφορούν ούτε στο ελάχιστο. Οι σχέσεις ανθρώπου με άνθρωπο δεν μου κινούν το ενδιαφέρον. Το μόνο που ξυπνά μέσα μου τη φλόγα της δημιουργικής φαντασίας είναι η σχέση του ανθρώπου με το σύμπαν. Μια ανθρωποκεντρική οπτική μου είναι αδύνατη, γιατί δεν μπορώ να αποκτήσω αυτήν την πρωτόγονα μυωπική ματιά που επικεντρώνεται στη γη και αγνοεί ό,τι βρίσκεται από πίσω.¹⁷

Είναι πιθανό η κατασκευή χαρακτήρων να μην ήταν το δυνατό σημείο του Λάβκραφτ - ειδικά όταν αυτοί διαφέρουν ριζικά από τον δικό του - αφού γινόταν συχνά εμφανές ότι η προσωπικότητά του μοιράζεται αρκετά κοινά στοιχεία σε ένα επιφανειακό τουλάχιστον επίπεδο με τους πρωταγωνιστές των ιστοριών του (Houellebecq 2005: 50). Αυτό που παρουσιάζει σίγουρα ενδιαφέρουσες ποιότητες ωστόσο είναι η περιγραφή των κόσμων και των μυθικών πλασμάτων του, στοιχεία στα οποία επικεντρωνόταν αρκετά περισσότερο. Η μορφή των Μεγάλων Παλαιών δίνεται με χειρουργικά ακριβείς λεπτομέρειες που αφορούν τη φυσιολογία τους, όπως και η περιγραφή των ασύλληπτων γεγονότων στα οποία πρωταγωνιστούν (2005: loc. 55). Η περιγραφή του Κθούλου, όταν αυτός τελικά εμφανίζεται στην τελική κλιμάκωση, συνδυάζει την τάση αυτή μαζί με την τάση του συγγραφέα να δημιουργεί γλοιώδη, πρασινωπά τέρατα τα οποία αποπνέουν έναν αέρα αποσύνθεσης και παρακμής (Clute & Grant 1999: 596)

Τα κομμάτια της ιστορίας του Καλέσματος δίνονται υπαινικτικά κατά την τακτική που υπαγορεύει ο Λάβκραφτ με σκοπό τη δημιουργία ατμόσφαιρας στην έκθεσή του “Notes on writing weird fiction” (1937): «Η ατμόσφαιρα, όχι η δράση, είναι ο απώτερος σκοπός της αλλόκοτης λογοτεχνίας»¹⁸. Αποσκοπεί λοιπόν στη δημιουργία πρωτίστως της κατάλληλης ατμόσφαιρας στο μεγαλύτερο κομμάτι της ιστορίας, με εξαίρεση την κορύφωση του φινάλε: «Ένας προσεγμένος ρεαλισμός σε κάθε φάση της ιστορίας, εκτός από τη στιγμή του μοναδικού θαυμαστού γεγονότος»¹⁹. Ο πρωταγωνιστής συνθέτει το παζλ της προέλευσης του μυστηριώδους αγαλματιδίου μέσω συμπτωματικών ανακαλύψεων και αφηγήσεων τρίτων προσώπων, παλινδρομώντας στον χρόνο της αφήγησης ενώ η περιέργεια του/της αναγνώστη-τριας εξάπτεται σταδιακά μέχρι την τελική αποκάλυψη (Houellebecq 2005: loc. 36),

¹⁷ [I could not write about “ordinary people” because I am not in the least interested in them. Man’s relations to man do not captivate my fancy. It is man’s relation to the cosmos—to the unknown—which alone arouses in me the spark of creative imagination. The humanocentric pose is impossible to me, for I cannot acquire the primitive myopia which magnifies the earth and ignores the background].

¹⁸ [Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction].

¹⁹ [A careful realism in every phase of the story *except* that touching on the one given marvel].

όπου ξεδιπλώνεται ο μέχρι τότε εξίσου υπαινικτικός τρόμος. Οι νύξεις αυτές είναι καίριας σημασίας και αποσκοπούν στη δημιουργία μιας αόριστης εντύπωσης μόνο της παράδοξης πραγματικότητας του εξωπραγματικού γεγονότος (Lovecraft: 1937).

Κυρίαρχη αντίληψη που διέπει τη φιλοσοφία των ιστοριών και της μυθολογίας του είναι «η απόλυτη ματαιότητα των ανθρωπίνων βλέψεων» (Houellebecq 2005: 20)²⁰ και ο παραλυτικός φόβος απέναντι σε φαινόμενα που ξεπερνούν τα στενά αντιληπτικά μας όρια (Ralickas 2007: 364), ο λεγόμενος κοσμικισμός. (Joshi 2014: loc. 192). Ωστόσο, παρότι δημιουργός μοναδικών οντοτήτων και μιας ολόκληρης σχετικής μυθολογίας, ο Λάβκραφτ ήταν απόλυτα υλιστής και η φιλοσοφία του αυτή αφορούσε μόνο την πεσιμιστικά ρεαλιστική του ματιά στην ύπαρξη: το σύμπαν είναι σκληρό, ανυπέρβλητα απαθές και αδιάφορο κι ο άνθρωπος ανίκανος και λίγος να το κατανοήσει. Φυσικά, τα αρχέγονα, εξωγήινα πλάσματα της φαντασίας του αποτελούν τα λογοτεχνικά παράγωγα της πεποίθησης αυτής. Στο *Κόλεσμα του Κθούλου* ο κοσμικισμός αυτός αποκρυσταλλώνεται πλήρως για πρώτη φορά (Klinger & Moore 2014: loc. 887). Η ιστορία ξεκινά με το μήνυμα του πρωταγωνιστή Φράνσις Γουέλαντ Θέρστον, στο οποίο ο ίδιος προοικονομεί τον θάνατό του, επομένως γνωρίζουμε εξ αρχής πως η αλήθεια που θα ανακαλύψει θα είναι οριστική γι' αυτόν, όπως και για κάθε άλλο ανθρώπινο ον που θα βρεθεί αντιμέτωπο με την αρχέγονη ύπαρξη του Κθούλου ή τη μυστήρια κοινότητα πιστών που προσπαθεί να τον απελευθερώσει. Η συνθήκη αυτή παραμένει αναλλοίωτη σε όλη τη διάρκεια και όλα τα στάδια της ιστορίας, χωρίς κανένα περιθώριο ελπίδας για διαφυγή ή αποσυμπίεση. Η ανίσχυρη, παθητική στάση των πρωταγωνιστών φανερώνει την προδεδικασμένη τους μοίρα μπροστά στο κοσμικό ον, η φύση του οποίου είναι ανεξήγητη και, αν όχι απόλυτα εχθρική, σίγουρα απόλυτα αδιάφορη προς την ανθρώπινη ύπαρξη (Joshi & Schultz 2001: 29). Ο Κθούλου αποτελεί την ενσάρκωση της απόλυτης ετερότητας, του κυρίαρχου φόβου του Λάβκραφτ. Η ύπαρξή του και μόνο αποδεικνύει τα σαθρά θεμέλια της ανθρώπινης κυριαρχίας πάνω στη γη (2001: 28). Σύμφωνα με τον Ουελμπέκ (2005: loc. 18):

Ελάχιστοι άνθρωποι έχουν εμποτιστεί τόσο πολύ, έως το κόκκαλο, με την ακλόνητη πεποίθηση της απόλυτης ματαιότητας των ανθρωπίνων βλέψεων. Το σύμπαν δεν είναι τίποτα παρά μια τυχαία παράταξη στοιχειωδών σωματιδίων. Ένα σχήμα που οδεύει προς το χάος. Αυτό θα κυριαρχήσει στο τέλος. Το ανθρώπινο είδος θα εκλείψει. [...] Το μόνο που υπάρχει είναι εγωτισμός: άκαμπος, ψυχρός κι εκτυφλωτικός.²¹

Η ζοφερή αυτή αντίληψη για τον κόσμο αποτελεί την ουσία του τρόμου του Λάβκραφτ και είναι ένα μεγάλο κομμάτι της γοητείας που ασκεί στο αναγνωστικό κοινό. Οι ιστορίες του είναι τρομακτικές όχι τόσο λόγω των τεράτων - των οποίων η

²⁰ [...the absolute futility of human aspiration] (δική μου μετάφραση).

²¹ [Few beings have ever been so impregnated, pierced to the core, by the conviction of the absolute futility of human aspiration. The universe is nothing but a furtive arrangement of elementary particles. A figure in transition towards chaos. That is what will finally prevail. The human race will disappear. [...] All that exists is egotism: Cold, intact and radiant] (δική μου μετάφραση).

μορφή, αν μη τι άλλο, μπορεί να θεωρηθεί ξεπερασμένη στο σήμερα - αλλά επειδή εκμεταλλεύονται τον πράγματι βαθιά ριζωμένο υπαρξιακό και απόλυτα ανθρώπινο φόβο του αγνώστου και της δικής μας άγνοιας για το πού πραγματικά βρισκόμαστε και γιατί βρεθήκαμε εδώ εξαρχής. Ο τρόμος που προκαλεί η συνειδητοποίηση αυτή διέπει το *Κάλεσμα*, το οποίο αποπνέει μια ατμόσφαιρα σταδιακά αυξανόμενης ανησυχίας μέχρι το μη λυτρωτικό τέλος. Το κλείσιμο της ιστορίας είναι ταυτόχρονα το άνοιγμα μιας άλλης, με τον Κθούλου πιθανότατα έτοιμο να απελευθερωθεί ξανά για να πραγματοποιήσει την καταστροφική του πορεία στον κόσμο, επιβεβαιώνοντας τους υπαινιγμούς τρόμου που είχε σπείρει ο συγγραφέας από την αρχή της αφήγησης και οι οποίοι αυξάνονταν σε ένταση και αριθμό κατά τη διάρκειά της.

Πέρα από τα κομμάτια τρόμου του διηγήματος, το δημοσιογραφικό στυλ του *Καλέσματος* είναι έκδηλο γλωσσικό και δομικό στοιχείο της ιστορίας. Το μεγαλύτερο κομμάτι της είναι γραμμένο κατ' αυτόν τον τρόπο υπό την έννοια πως η γλώσσα δεν αποκαλύπτει ιδιαίτερο συναίσθημα αλλά επιχειρεί την επιπεδοποίησή του, με μόνες εξάρσεις τις αναφορές και τις νύξεις στα ανησυχητικά περιστατικά τα οποία αφηγείται και συνδέει ο Θέρστον και φυσικά την τελική κλιμάκωση με την εμφάνιση του τερατώδους Κθούλου, στην περιγραφή του οποίου η γλώσσα του Λάβκραφτ ακολουθεί το σύνηθες γι' αυτόν αλλά ξέχωρο στη συγκεκριμένη ιστορία, περίτεχνο και ποιητικά διανθισμένο στυλ του, το οποίο και απεικονίζει με μεγαλύτερη ευφράδεια το συναίσθημα του τρόμου. Στα σημεία αυτά η πρόζα του φαίνεται πως, πάντα ελεγχόμενα, ξεφεύγει από τον συνηθισμένο λόγο της αφήγησης και κινείται σε ποιητικά επίπεδα (2014: loc. 168).

Η επιλογή μιας αγγλόφιλης φρασεολογίας και αγγλικής ορθογραφίας είναι κάτι που διατήρησε σε όλη του τη ζωή ενώ οι αρχαϊσμοί, στους οποίους απέκτησε αδυναμία από νεαρή ηλικία, μειώθηκαν σταδιακά όσο το στυλ του εξελισσόταν (Joshi 2014: loc. 271). Στο *Κάλεσμα*, οι αρχαϊσμοί εμφανίζονται στο επίπεδο της ορθογραφίας συγκεκριμένων λέξεων, οι οποίες όμως δεν κυριαρχούν ιδιαίτερα όπως σε πρότερα χρονικά διηγήματα (2014: loc. 170).

3ο Κεφάλαιο: Το *Κάλεσμα του Κθούλου* και οι δύο μεταφράσεις

Το *The Call of Cthulhu* ή *Το Κάλεσμα του Κθούλου* αποτελεί το πρώτο από τα λεγόμενα «σπουδαία κείμενα» του Λάβκραφτ, τα οποία αποτελούν το απαύγασμα των συγγραφικών του ικανοτήτων (Houellebecq 2005: loc. 33). Εκδόθηκε πρώτη φορά το 1928 στο παλιό περιοδικό *Weird Tales* και αποτελεί ένα πολυμεταφρασμένο διήγημα στην Ελλάδα και παγκοσμίως. Από τις πρώτες εγχώριες μεταφράσεις του διηγήματος ήταν αυτή του Γιώργου Μπαλάνου, η οποία εκδόθηκε το 1987 συμπεριλαμβανόμενη στον 6ο τόμο της σειράς βιβλίων τσέπης των εκδόσεων Πήγασος (αργότερα εκδόσεις Ωρόρα), με τίτλο *6 Ιστορίες Διαστημικού Τρόμου*. Οι πρώτες αυτές μεταφράσεις φαίνεται πως έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στη γνωριμία του

κοινού με τον συγγραφέα και την απήχυσή του στη χώρα²². Οι μεταφράσεις του Γιώργου Μπαλάνου – μαζί με τους Μάριο Βερέττα και Θωμά Μαστακούρη – στη σειρά της Ωρόρα γνώρισαν τον Λάβκραφτ και άλλους συγγραφείς του φανταστικού, τρόμου και επιστημονικής φαντασίας στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό και συνέβαλλαν στο να αρχίσει η σχετική λογοτεχνία να ανεβαίνει στις προτιμήσεις όχι μόνο του κοινού αλλά και των εκδοτών. Τα έργα του Λάβκραφτ ξεκίνησαν να μεταφράζονται από διάφορους εκδοτικούς οίκους, δραστηριότητα που συνεχίζεται ακόμα. Σημαντικότατο ρόλο στη δημοφιλία των ανθολογιών της Ωρόρα αλλά και στη μετέπειτα απήχηση του Λάβκραφτ στην Ελλάδα έπαιξε η ποιότητα αυτών των μεταφράσεων, οι οποίες θεωρούνται μέχρι και σήμερα κορυφαίας ποιότητας, κάτι εξ ορισμού δύσκολο να επιτευχθεί, πόσο μάλλον δεδομένης της γλωσσικής και πραγματολογικής περιπλοκότητας των πρωτότυπων κειμένων. Η απόδοση του Λάβκραφτ απαιτεί πέρα από τις γλωσσικές γνώσεις και ικανότητες, σφαιρική εγκυκλοπαιδική επαφή με διάφορα γνωστικά πεδία, από τον εσωτερισμό και την ιστορία μέχρι τις θετικές επιστήμες, γεγονός που καθιστά τη διαδικασία πολυδιάστατη και δημιουργεί απαιτήσεις σε διάφορα επίπεδα για τον μεταφραστή. Το σχετικό αυτό γνωσιακό υπόβαθρο, σε συνδυασμό με τη δουλειά του Γιώργου Μπαλάνου για την επίτευξη της γνωριμίας του ελληνικού κοινού με το έργο αξιόλογων - αλλά μέχρι τότε άγνωστων σε τοπικό και ανά περίπτωση και σε ευρύτερο επίπεδο – συγγραφέων συνέβαλε στην ανάδειξη ενός λογοτεχνικού ρεύματος το οποίο έχει περάσει από διάφορα στάδια εξέλιξης από τότε στη χώρα, ακολουθώντας την αντίστοιχη τάση του εξωτερικού. Η όλη αυτή προσπάθεια έχει σίγουρα αποτελέσει μια επένδυση στην αποδόμηση της αντίληψης του φανταστικού ως παραλογοτεχνίας.

Τα περιοδικά φανταστικού της Ωρόρα πρωτοεμφανίστηκαν στην ελληνική αγορά το 1986 και συνέχισαν να εκδίδονται μέχρι και το 2007, διάστημα κατά το οποίο, σε συνδυασμό με την αυξανόμενη δημοφιλία του fantasy εκείνων των δεκαετιών, η μετάφραση του Λάβκραφτ στην Ελλάδα φαίνεται πως είναι εκτεταμένη, αν κρίνουμε από τις πολυάριθμες μεταφράσεις πολλών ελληνικών εκδοτικών οίκων²³. Η έκδοση σειράς με τα άπαντα του Λάβκραφτ ξεκίνησε με τις εκδόσεις Κάκτος με ημερομηνία έκδοσης του πρώτου τόμου το 1979 και του τέταρτου και τελευταίου το 1990, και συνεχίστηκε με τις εκδόσεις απάντων από τις εκδόσεις Αίολος (έτος έκδοσης πρώτου τόμου το 1986 και τελευταίου το 2017) με μεταφραστές όπως οι Μάκης Πανώριος, Θωμάς Μαστακούρης και Βασίλης Καλλιπολίτης, από τις εκδόσεις Locus-7 (πρώτος τόμος 2001 – τελευταίος το 2018) σε μετάφραση του Γιώργου Μπαλάνου αλλά και με την πιο πρόσφατη δραστηριότητα των εκδόσεων Οξύ (έκδοση πρώτου τόμου το 2019) η οποία βρίσκεται εν εξελίξει, έχοντας εκδώσει ήδη τέσσερις τόμους από τους τελικούς έντεκα. Άλλες μεταφράσεις του Λάβκραφτ, είτε συνόλων ιστοριών του είτε μεμονωμένων διηγημάτων που έχουν συμπεριληφθεί σε ανθολογίες, έχουν πραγματοποιηθεί από τους εκδοτικούς οίκους Terra Nova (*Παράδοξες Διηγήσεις –*

²² Οι κάτωθι πληροφορίες αποκτήθηκαν μέσω επικοινωνίας με τις εκδόσεις Locus-7 και από το λήμμα Ανθολογία Επιστημονικής Φαντασίας, εκδ. Πήγασος - Ωρόρα (σειρά) της ιστοσελίδας http://wiki.redworlds.gr/tiki-read_article.php?articleId=6. Τελευταία πρόσβαση 06 Απρ. 2021.

²³ Βάσει αναζητήσεων στη βάση δεδομένων <https://biblionet.gr/>. Τελευταία πρόσβαση 15 Σεπ. 2020.

1993, *Άγνωστοι Τρόμοι* - 2001), *Ars Nocturna (Γάτες και Σκύλοι* - 2013, *Το Κάλεσμα του Κθούλου και Δαγών* - 2016), *Πηγή (Το Απαγορευμένο Κλειδί του Χ. Φ. Λάβκραφτ*, 2020) και άλλους, ενώ κυκλοφορεί και μια εικονογραφημένη έκδοση του *Καλέσματος* από τις εκδόσεις Webcomics (2018) σε μετάφραση Γιώργου Μπαλάνου. Η μετάφραση του Γ. Μπαλάνου που χρησιμοποιήθηκε για τους σκοπούς αυτής της εργασίας, είναι η αναθεωρημένη έκδοση της πρώτης μετάφρασης του 1987 στην ανθολογία της Ωρόρα, με έτος έκδοσης το 2006 από τις εκδόσεις Locus-7. Η εύρεση αντιτύπου σε έντυπη μορφή της πρώτης μετάφρασης στάθηκε αδύνατη, αφού από την έρευνα προέκυψε πως πέραν από το γεγονός πως οι εκδόσεις Ωρόρα έχουν κλείσει, το απόθεμα των βιβλίων καταστράφηκε κατ' επιλογήν του εκδότη. Αντ' αυτού, χρησιμοποιήθηκε ένα σκαναρισμένο αντίγραφο της συλλογής *6 Ιστορίες Διαστημικού Τρόμου*, το οποίο εντόπισα σε ιστοσελίδα διαδικτυακής ανάγνωσης βιβλίων²⁴ και περιλαμβάνει τη μετάφραση αυτή. Από τη σύγκριση της πρώτης και της αναθεωρημένης μετάφρασης προέκυψαν αλλαγές οι οποίες, όπως επιβεβαιώθηκε μέσω επικοινωνίας με τις εκδόσεις Locus-7, έχουν ως κίνητρο τη γλωσσική επικαιροποίηση της πρώτης μετάφρασης. Το χρονικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετώ τη μετάφραση του Γιώργου Μπαλάνου είναι το 2006, έχοντας ωστόσο ως κρατούμενο πως αρκετές από τις μεταφραστικές μονάδες που παρουσιάζονται και αναλύονται εδώ, δεν διαφέρουν από την πρώτη στην αναθεωρημένη μετάφραση.

Η δεύτερη προς σύγκριση μετάφραση αποτελεί έργο του Κυριάκου Χαλκόπουλου για τις εκδόσεις Οξύ με έτος έκδοσης το 2019 και είναι από τις πιο πρόσφατες μεταφράσεις του διηγήματος. Το σκεπτικό πίσω από την επιλογή των δύο μεταφράσεων αρχικά ήταν σίγουρα το χρονικό πλαίσιο και το πώς αυτό επηρέασε τις διάφορες πτυχές της μεταφραστικής διαδικασίας. Τέθηκε το ερώτημα του αν η χρονική διαφορά σημαίνει και διαφορά στην διαχείριση της γλώσσας, των θεματικών και εν τέλει του σκοπού των δύο μεταφράσεων: αν υπήρξε επίδραση του σχετικού πολιτισμικού πλαισίου της κάθε εποχής (2006 και 2019) στους τρεις αυτούς παράγοντες. Τα σχετικά υποερωτήματα ήταν τα εξής: αν επηρέασε η προαναφερόμενη εκτεταμένη επιρροή του Λάβκραφτ στην ποπ κουλτούρα - και οι απεικονίσεις του Κθούλου συγκεκριμένα - τις δύο μεταφράσεις, όπως επίσης και το αν η αυξανόμενη δημοφιλία της φανταστικής λογοτεχνίας αλλά και οι εξελικτικές διαφοροποιήσεις της ποπ και μη κουλτούρας των τελευταίων δεκαετιών έπαιξαν ρόλο σε κάποιο από τα στάδια της παραγωγής των δύο μεταφρασμάτων. Με λίγα λόγια, έχοντας ως δεδομένο πως οι μεταφράσεις επηρεάζουν και επηρεάζονται από κουλτούρες, η χρονική και πολιτισμική τοποθέτηση των δύο μεταφράσεων και οι προκύπτουσες μεταξύ τους διαφορές, θεωρήθηκε πως προσφέρουν γόνιμο έδαφος για μελέτη.

²⁴ https://www.scribd.com/document/115441271/6-Istories-Diastemikou-Tromou-Sullogiko-Ergo#fullscreen&from_embed. Τελευταία πρόσβαση 05 Απρ. 2021.

4ο Κεφάλαιο: Θεωρητικό πλαίσιο και μεθοδολογικά εργαλεία

Σύμφωνα με τη Mona Baker, κάθε μετάφραση έχει αδύναμα και δυνατά σημεία και κάθε μετάφραση επιδέχεται βελτίωση (2001: 7). Η σύγκριση των μεταφρασμάτων εδώ δεν αφορά ωστόσο την ποιοτική τους αποτίμηση, αλλά το πώς χειρίζονται μέσω των διαφορετικών στρατηγικών και τεχνικών το πρωτότυπο κείμενο και πώς οι τυχόν διαφορές αναδεικνύουν ή όχι τις ποικίλες πτυχές του. Η σύγκριση δεν αφορά τα μεταφραστικά προβλήματα αλλά τις μεταφραστικές μετατοπίσεις (Venuti 2004: 141 κεφάλαιο J. C. Catford - Translation shifts) σε σχέση με το πρωτότυπο, στο επίπεδο της λέξης, στο επίπεδο της πρότασης και στο επίπεδο πάνω από την πρόταση, της σύνταξης και της οργάνωσης του κειμένου.

Για την αντιπαραβολική σύγκριση των γλωσσικών επιλογών λοιπόν επιλέχθηκε το μοντέλο της Mona Baker (2001), το οποίο αποτελεί ένα ολοκληρωμένο σύστημα αντιπαραβολής των μεταφραστικών μονάδων, αφού διαχωρίζει σε επίπεδο λέξης και σε επίπεδο πάνω από τη λέξη. Συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στη μετάφραση ιδιωτισμών, στην ισοδυναμία ή μη σε επίπεδο γραμματικών κατηγοριών, στην απόδοση τυπικών και μη συνάψεων αλλά και σε τεχνικές επίτευξης ορθής σειράς, όπως η ονοματοποίηση. Αναφορά γίνεται επίσης και σε άλλες μεταφραστικές τεχνικές, όπως η περίφραση.

Σημαντικό ρόλο στη σύγκριση των δύο μεταφρασμάτων παίζει η ανάλυση του ύφους, αφού φαίνεται πως η βασικότερη διαφοροποίησή τους διαμορφώνεται σε αυτό το επίπεδο. Στην εισαγωγή του *A Textbook of Translation* (1988), ο Newmark θέτει τα θεμελιώδη επίπεδα βάσει των οποίων ο/η μεταφραστής/τρια προσεγγίζει ένα κείμενο: το ύφος, τη γραμματική και λεξιλογική χρήση που αντιστοιχεί στον εκάστοτε τύπο κειμένου, τις κουλτούρες που αντικατοπτρίζουν η γλώσσα-πηγή και η γλώσσα-στόχος, τη μορφή του κειμένου, τις προσδοκίες του κοινού-στόχος, την πραγματολογική αντιστοιχία αυτών που ειπώνονται ως αληθή στα κείμενα και την ιδεολογική και ψυχολογική στάση του/της μεταφραστή-τριας. Στην παρούσα εργασία, αυτό που μας απασχολεί είναι οι διαφορές του ύφους, της γλωσσικής χρήσης σε επίπεδο γραμματικής και λεξιλογίου αλλά και της γλωσσικής συμπεριφοράς του μεταφραστή ως προς τα γλωσσικά, δομικά και θεματικά μοτίβα του πρωτότυπου, αφού σε αυτά τα επίπεδα φαίνεται πως προκύπτουν οι σημαντικότερες αποκλίσεις. Γίνεται αναφορά στις κλίμακες ύφους του Newmark αλλά και στο πώς αποδίδονται οι μεταφορές και ποιος είναι ο αντίκτυπός τους στο κείμενο.

Όπως ήδη ειπώθηκε, η βασική διαφορά των μεταφρασμάτων κρίνεται στο ύφος. Σύμφωνα με την Bassnett (2002: 119-120), η σημασία της ανάλυσης του ύφους σε ένα λογοτεχνικό κείμενο είναι κομβικής σημασίας, αφού αποδεικνύεται πως η αντίληψη πως ένα κείμενο αποτελεί απλά παραφράσιμο γλωσσικό υλικό σημαίνει την μηχανική απόδοση των συντακτικών δομών του πρωτότυπου, με τελικό αποτέλεσμα ένα μετάφρασμα αφύσικο στη γλώσσα-στόχος, αφού δεν λαμβάνει υπόψη τον τρόπο με τον οποίο οι μεμονωμένες προτάσεις αποτελούν κομμάτι της ευρύτερης γλωσσικής δομής του κειμένου. Αφού η αποτυχία αυτή ορίζεται πρωτίστως ως ανεπάρκεια στην ανάγνωση του πρωτότυπου, η Bassnett θέτει ως

αρχικό βήμα την κατανόηση της λειτουργίας του ίδιου του κειμένου αλλά και των τεχνικών που το συνθέτουν. Αφού προσδιορίσει τη λειτουργία αυτή, ο/η μεταφραστής-τρια οφείλει να εντοπίσει ένα σύστημα το οποίο θα την αποδώσει επαρκώς στη γλώσσα-στόχο (2002: 120-121). Στη σύγκριση που πραγματοποιείται σε αυτήν την εργασία, η συζήτηση γύρω από το πώς τα δύο μεταφράσματα κατανοούν και προβάλλουν τις διάφορες λειτουργίες του πρωτότυπου βασίζεται σε αυτήν τη θεωρητική προσέγγιση. Δεδομένου λοιπόν ότι η μετάφραση αφορά όχι μόνο το τι λέγεται αλλά και το πώς λέγεται (Boase-Beier 2014: 394), για την κειμενική ανάλυση των μεταφρασμάτων ως αυτόνομα κείμενα και των ιδιομορφιών του στυλ τους, γίνονται αναφορές στην υφολογική ανάλυση όπως την περιγράφουν οι Geoffrey N. Leech και Mick Short (2007), η Jean Boase-Beier (2014) και η Katie Wales (2011). Σκοπός εδώ είναι να συνδεθεί η ανάλυση της αισθητικής αποτίμησης με τη γλωσσολογική περιγραφή (Leech & Short 2007: 11), και η συνολική αποτίμηση της σχέσης αυτής, ειδικά όσον αφορά τη λογοτεχνία του Λάβκραφτ και τις ιδιομορφίες της.

5ο Κεφάλαιο: Σύγκριση μεταφρασμάτων

Η εισαγωγική επιγραφή του Καλέσματος είναι ένα απόσπασμα από τη νουβέλα *The Centaur* του Algernon Blackwood (1911), το οποίο προλογίζει υπαινικτικά τη μυθολογική υπόσταση του διηγήματος, αφήνοντας αιχμές για θεότητες που προϋπήρχαν της ανθρωπότητας. Από τις δύο μεταφράσεις του αποσπάσματος, διαφαίνεται μια πρώτη διαφορά αρχικά στις σημασιολογικές επιλογές, η οποία δείχνει πως τα δύο κείμενα-στόχος κινούνται σε διαφορετικές κλίμακες ύφους (Newmark 1988: 14-15). Το πρώτο χρονικά μετάφρασμα των εκδόσεων Locus-7 θα αποκαλείται εν συντομία κείμενο-στόχος 1 (ΚΣ1) και το ακόλουθο χρονολογικά μετάφρασμα των εκδόσεων Οξύ κείμενο-στόχος 2 (ΚΣ2):

Κείμενο-πηγή	ΚΣ1	ΚΣ2
long since withdrawn [381]	έχουν υποχωρήσει προ πολλού [11]	έπαυσαν προ πολλού να έχουν αναγνωρίσιμη σημασία [7]
of all sorts and kinds [381]	κάθε λογής και είδους [11]	κάθε είδους και τύπου [7]

Τα παραδείγματα αυτά προσφέρουν μια πρώιμη οπτική του πώς εκτυλίσσονται τα δύο μεταφράσματα: το ΚΣ1 παρουσιάζει σε μεγαλύτερη συχνότητα φειδώ στη χρήση των λέξεων, υπό την έννοια πως αναλογικά χρησιμοποιεί λιγότερες σε αριθμό λέξεις

για να αποδώσει μια μεταφραστική μονάδα ενώ προτιμά συχνά την ονοματοποίηση (Baker 2001: 169) αντί για την περίφραση, η οποία χρησιμοποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό στο ΚΣ2. Μπορεί ήδη να παρατηρηθεί ανάμεσα στα δύο κείμενα η υφολογική διαφορά, η οποία συνίσταται κατά κύριο λόγο στα εξής: το ΚΣ1 παρουσιάζει συνολικά μια τάση για χρήση πιο καθημερινού ύφους ως προς την επισιμότητα (κάθε λογής), ενώ το ΚΣ2 αντίθετα είναι πιο επίσημο υφολογικά (κάθε είδους) (Newmark: 1988, Τσίγκου). Η διαφορά αυτή θα συζητηθεί εκτενέστερα παρακάτω.

Το *Κάλεσμα του Κθούλου* είναι χωρισμένο σε τρεις αφηγηματικές ενότητες, με πρώτη το κεφάλαιο “The Horror in Clay” («Η Φρίκη στον Πηλό» - ΚΣ1 / «Τρόμος από Πηλό» - ΚΣ2), δεύτερο το κεφάλαιο “The Tale of Inspector Legrasse” («Η ιστορία του επιθεωρητή Λεγκράς» - ΚΣ1 / «Η αναφορά του επιθεωρητή Λεγκράς» - ΚΣ2) και τρίτο το κεφάλαιο “The Madness from the Sea” («Η Παραφροσύνη από τη Θάλασσα» - ΚΣ1 / «Τρέλα από τη θάλασσα» - ΚΣ2). Το πρώτο κομμάτι της ιστορίας αφορά την αφήγηση του Φράνσις Γουέλαντ Θέρστον για τα τεκταινόμενα της τυχαίας συνάντησής του με ένα ασυνήθιστο αγαλματίδιο, το οποίο βρέθηκε στην κατοχή του πρόσφατα αποθανόντα θείου του. Η αφήγησή του ξεκινά από το τέλος, με τον Θέρστον να δηλώνει την ανησυχία του για τη δική του κατάληξη, αφού γνωρίζει πλέον όλα αυτά που θα εξιστορήσει στη συνέχεια. Το κουβάρι της ιστορίας μετά τον θάνατο του καθηγητή Έιντζελ ξετυλίγεται μέσω πληροφοριών τις οποίες διαβάζει, αποκρυπτογραφεί και συνθέτει ο Θέρστον (Νικολάου 2017: 250). Η πρώτη παράγραφος του κεφαλαίου περιλαμβάνει την περιβόητη καταδίκη της θέσης του ανθρώπου στο σύμπαν και τον αφορισμό της ανθρωπίνης διανόησης:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age. [381]

Η παράγραφος θέτει τον πεσιμιστικό, υπαρξιακό τόνο (Wales 2011: 425) του διηγήματος και αποτελεί ένα ενδιαφέρον δείγμα προσεκτικά δομημένου ρυθμού αλλά και δυνατής, εύστοχης χρήσης συμβολισμού και μεταφορών (Joshi 2014: loc. 201), τα οποία απηχούν τις κοσμικιστικές ιδέες και το φιλοσοφικό υπόβαθρο του πρωτότυπου.

ΚΣ1	ΚΣ2
Νομίζω ότι το πιο σπλαχνικό πράγμα στον κόσμο είναι η αδυναμία του ανθρώπινου νου να συσχετίσει όλα όσα περιέχει. Ζούμε σε μια γαλήνια νησίδα	Απ’ όλες τις ιδιότητες αυτού του κόσμου, νομίζω πως η πιο σπλαχνική είναι εκείνη στην οποία οφείλεται η αδυναμία του ανθρώπινου νου να συνδυάσει

άγνοιας καταμεσής στις μαύρες θάλασσες του απείρου και δεν είμαστε φτιαγμένοι για να περιπλανιόμαστε μακριά. [...] Και τότε, είτε θα χάσουμε τα λογικά μας από την αποκάλυψη της αλήθειας είτε θα τραπούμε σε φυγή, μακριά από το θανάσιμα άπλετο φως της, αποζητώντας καταφύγιο στη γαλήνη και τη σιγουριά ενός καινούριου σκοτεινού Μεσαίωνα. [11]	αποτελεσματικά το νόημα όλων των πληροφοριών που περιέχει. Ζούμε σε μια οριοθετημένη από την άγνοιά μας νησίδα ηρεμίας, με τις μαύρες θάλασσες του απείρου να μας περιβάλλουν, και οι προδιαγραφές μας ποτέ δεν ήταν για να φτάσουμε μακριά. [...] ...που με την αποκάλυψή τους είτε θα χάσουμε τα λογικά μας είτε θα απομακρυνθούμε πανικόβλητοι απ' το θανάσιμο φως και θα επιστρέψουμε στην ειρήνη και την ασφάλεια ενός καινούργιου μεσαίωνα. [7]
---	--

Εκτός από τα ψήγματα διαφοράς στο ύφος ως προς την επισημότητα σε αυτό το απόσπασμα (ΚΣ1: *καταμεσής*, ΚΣ2: *να μας περιβάλλουν* ή ΚΣ1: *δεν είμαστε φτιαγμένοι*, ΚΣ2: *οι προδιαγραφές μας*), γίνεται εμφανής και η προαναφερόμενη βασική διαφοροποίηση στη χρήση μεταφραστικών τεχνικών. Συγκεκριμένα, το ΚΣ2 τείνει να χρησιμοποιεί περίφραση (*Απ' όλες τις ιδιότητες αυτού του κόσμου / να συνδυάσει αποτελεσματικά το νόημα*) σε αντίθεση με τη χρήση λέξεων ισάριθμων με το πρωτότυπο και ισοδύναμων σε γραμματικό επίπεδο (Baker 2001: κεφάλαιο 4) η οποία προτιμάται στο ΚΣ1 (*το πιο σπλαχνικό πράγμα στον κόσμο / συσχετίσει*). Οι στρατηγικές αυτές εφαρμόζονται όπως θα φανεί στο σύνολο του κάθε κειμένου-στόχος και η κάθε διαφοροποίηση φαίνεται πως επιδρά διαφορετικά ως προς την ανάδειξη διαφορετικών πτυχών του κειμένου. Στην εισαγωγή του κειμένου ωστόσο, και τα δύο κείμενα-στόχος φαίνεται πως διατηρούν τον μυστηριακό, σκοτεινό τόνο και την υπαρξιακή απελπισία του πρωτότυπου σε παρόμοιο βαθμό παρά τις επιμέρους διαφορετικές γλωσσικές επιλογές.

Η συχνή χρήση ισοδύναμων λέξεων και εκφράσεων και η διατήρηση της γραμματικής τους κατηγορίας στο ΚΣ1, και η τάση προς την περίφραση και την απόδοση επιθέτων, ουσιαστικών και επιρρημάτων με δευτερεύουσες προτάσεις - συχνά προσδιοριστικές αναφορικές - στο ΚΣ2, διαφαίνονται εξίσου καθαρά στα ακόλουθα παραδείγματα:

Κείμενο-πηγή	ΚΣ1	ΚΣ2
[Theosophists] have guessed [381]	έχουν μαντέψει [11]	έχουν διατυπώσει τις θεωρίες τους [7]
strange survivals [381]	παράξενα ζωντανά απομεινάρια του παρελθόντος [11]	παράξενα πράγματα που επιβίωσαν μέσα στον χρόνο [7]

dead professor [382]	ενός πεθαμένου καθηγητή [12]	ενός καθηγητή που είχε αποβιώσει [9]
half-sounds [386]	άναρθρους ήχους [22]	φαινόμενο που προσιδίαζε σε ήχο [24]
went violently insane [387]	παραφρόνησε βίαια [22]	έχασε με τον πλέον απροκάλυπτο τρόπο τα λογικά του [24]
sat upright [385]	ανακάθισε [20]	κάθισε [στο κρεβάτι] ορθώνοντας το επάνω μέρος του σώματός του [21]
half-mental calling [397]	μισο-τηλεπαθητικό κάλεσμα [44]	κάλεσμα που [...] βιώνόταν σχεδόν σαν αποκύημα της φαντασίας [55]
due to excitement or exposure. [400]	οφείλεται στο σοκ ή την εξάντληση. [50]	από τη σημαντική επιβάρυνση του οργανισμού του από τις κακουχίες και την επιδείνωση της ψυχικής του υγείας. [64]
pathless deserts [395]	απάτητες ερήμους [40]	στις ερήμους [...] εκεί που δεν νοείται καν μονοπάτι [49]
subconscious residuum [397]	υποσυνείδητη επιρροή [43]	κατάλοιπα που του έμεναν ασυναίσθητα στο υποσυνείδητο [54]
- for did not this star-fashioned image prove it? - [394]	- αυτό δεν έδειχνε άλλωστε και το αστροφερμένο ομοίωμα; - [38]	- αυτό δεν υποδήλωνε και το ειδώλιο που κατασκευάστηκε στα ξένα αστέρια; - [46]
the battled and disabled but heavily armed steam yacht Alert of Dunedin, N. Z. [399]	το σακατεμένο και ακυβέρνητο ατμοκίνητο γιοτ Αλέρτ, νηολογίου Ντανέντιν, Νέας Ζηλανδίας. [47]	την εκ του Ντουνεντίν της Νέας Ζηλανδίας ατμοκίνητη θαλαμηγό Αλέρτ, που είχε υποστεί σοβαρές βλάβες, παρά τον βαρύ της οπλισμό

		[61]
the sunken, star-born Old Ones [401]	τους αστρογέννητους Παλαιούς κάτω από τα νερά [51]	τους καταποντισμένους Παλαιούς που κατάγονταν από τ' αστέρια [67]
undecipherable [389]	αναποκρυπτογράφητα [27]	που στάθηκε αδύνατον να αποκρυπτογραφηθούν [31]
diabolist Esquimaux [390]	δαιμονολάτρες Εσκιμώοι [30]	Εσκιμώοι λάτρες του διαβόλου [34]
the picture of the hellish image [400]	τη φωτογραφία του φρικαλέου ομοιώματος [50]	τη φωτογραφία του βγαλμένου απευθείας από την κόλαση ειδώλου [65]
their mastery of dreams? [401]	την εξουσία τους επί των ονείρων; [51]	που είχαν εντρυφήσει σε μεθόδους απόσπασης πληροφοριών από τα όνειρα; [67]

Οι δευτερεύουσες αναφορικές, των οποίων ο ρόλος είναι *a priori* να δίνουν περισσότερες πληροφορίες για μια μονάδα της κύριας πρότασης, εντείνουν την πληροφοριακότητα του ΚΣ2.

Στο ΚΣ1, συναντάμε επίσης συχνότερα την τεχνική της ονοματοποίησης (Baker 2001: 169) τεχνική που αναμφίβολα συνάδει με τη γενικότερη προτίμηση στη χρήση ουσιαστικών, εν είδει της γενικότερης στρατηγικής του:

ΚΠ	ΚΣ1	ΚΣ2
I am inclined to wonder—and more than wonder. [382]	έχω τις αμφιβολίες μου και κάτι παραπάνω από απλές αμφιβολίες. [13]	αναρωτιέμαι συνεχώς [...] και για την ακρίβεια δεν αναρωτιέμαι απλώς. [10]
ravening for delight [405]	ξέφρενα άπληστος για ό,τι είχε στερηθεί. [60]	έφαχνε αχόρταγα για νέες απολαύσεις. [79]
shouting and killing and revelling with joy [395]	ξεσπώντας σ' ένα ξέφρενο ξεφάντωμα μέσα σ' ένα πανδαιμόνιο από κραυγές και σκοτωμούς [39]	όλους τους ανθρώπους να ουρλιάζουν, να σκοτώνουν και να πανηγυρίζουν από τη χαρά τους [38]

Η διαφορετική τους γλωσσική οπτική και χρήση δημιουργεί από την αρχή άλλου είδους εντυπώσεις στον/στην αναγνώστη-τρια: η συχνή χρήση ουσιαστικών, επιθέτων και επιρρημάτων στο ΚΣ1 δίνει έναν τόνο αμεσότητας στο κείμενο ενώ ανταποκρίνεται παράλληλα στις υφολογικές επιλογές του πρωτότυπου, αποδίδοντας με λειτουργικά ισοδύναμα τις μεταφραστικές μονάδες. Σε αντιπαράβολή, η τάση για χρήση δευτερευουσών προτάσεων, έναρθρων ουσιαστικών και γενικότερα η παρέμβαση στο γραμματικό επίπεδο της λέξης στο ΚΣ2 εντάσσεται στη χρήση ενός γλωσσικού μητρώου το οποίο παραπέμπει σε ακαδημαϊκή - και ως εκ τούτου αποστασιοποιημένη - παρουσίαση των γεγονότων και κυρίως των συναισθημάτων του πρωταγωνιστή, στοιχείο επίσης που μπορεί να παρατηρηθεί στο πρωτότυπο. Η χρήση περισσότερων σε αριθμό λέξεων στο ΚΣ2 λειτουργεί επίσης ενισχυτικά για τον πληροφοριακό χαρακτήρα στο μετάφρασμα, επιλογή που τονίζει το αντίστοιχο στοιχείο του ύφους του συγγραφέα: την ψυχρή, επιστημονική ματιά στην έκφραση των ιδεών του αλλά και τη συναισθηματική αποστασιοποίηση. Αντίθετα, το ΚΣ1 ακολουθεί μια στρατηγική πιο γλωσσικά άμεση και πιο στενά συνδεδεμένη με τα γεγονότα, όπως διαφαίνεται ήδη από τις πρώτες παραγράφους.

Σε συνέχεια της προηγούμενης αναφοράς στο ύφος, η διαφοροποίηση η οποία διατρέχει τα δύο μεταφράσματα σε όλη τους την έκταση, έγκειται στη γενικότερη απλότητα του ύφους στο ΚΣ1 και την αντίστοιχη επισημότητα του ΚΣ2. Στο ΚΣ1 απαντάται συχνά μια τάση για ανεπίσημο και καθημερινό επίπεδο λόγου ως προς την επισημότητα και ένα απλό επίπεδο ως προς την δυσκολία, ενώ στο ΚΣ2 το ύφος είναι συχνότερα επίσημο και φροντισμένο ως προς την εξειδίκευση και τη διατύπωση του λόγου (Newmark 1988: 14, Τσίγκου). Ακολουθούν σχετικά παραδείγματα:

Κείμενο-Πηγή	ΚΣ1	ΚΣ2
And writing of some kind the bulk of these designs seemed certainly to be [383]	Και δε φαινόταν να υπάρχει καμία αμφιβολία ότι το μεγαλύτερο μέρος εκείνων των σχεδίων ήταν κάποιου είδους γραφή [14]	η πλειοψηφία των σχεδίων που παρουσιάζονταν στο ανάγλυφο αποτελούσαν μάλλον ένα είδος γραφής [12]
[The other manuscript papers were all brief notes, some of them accounts of the queer dreams of different persons,] some of them citations [from theosophical books] [383]	[Μερικές αφορούσαν σε περιγραφές παράξενων ονείρων που είχαν δει διάφορα πρόσωπα,] άλλα ήταν αποσπάσματα [από θεοσοφικά βιβλία] [15]	[...ορισμένα ήταν καταγραφές περίεργων ονείρων διαφόρων προσώπων] άλλα αποδελτίωναν εδάφια [από θεοσοφικά βιβλία] [14]

had found him quite hopeless [384]	τον είχε χαρακτηρίσει ως εντελώς αδιόρθωτη περίπτωση [16]	τον απέρριψε ως περίπτωση ιδιάζουσα και προβληματική [16]
My uncle blamed his old age [385]	Ο θείος μου έριξε το φταιξιμο στα γεράματά του [18]	ο θείος μου απέδωσε την καθυστέρηση [...] στην προχωρημένη του ηλικία [19]
was invariably a prelude to the young man's subsidence into lethargy [385]	ο νεαρός βυθιζόταν κατά κανόνα σε λήθαργο [20]	ήταν πάντα το προλούδιο της - σωτήριας για τον οργανισμό του νεαρού - επαναφοράς στην κατάσταση του ληθάργου [21]
I shall never knowingly supply [382]	δε θα αποκαλύψω με τη θέλησή μου [12]	δε θα παράσχω συνειδητά [9]
African outposts [387]	απόμακρες αφρικανικές κοινότητες [24]	προκεχωρημένα φυλάκια στην Αφρική [26]
the diminutive figure whose utter strangeness and air of genuinely abysmal antiquity hinted so potently at unopened and archaic vistas. [388]	το μικρό ομοίωμα, του οποίου η απόλυτη παραξενιά της εμφάνισης και η ατμόσφαιρα της φανερά ασύλληπτης ηλικίας που το περιέβαλλε υποδήλωναν έντονα μια προέλευση από άγνωστους και αρχαϊκούς ορίζοντες. [26]	τη μικρή φιγούρα που η παράδοση μορφή της δήλωνε πως ήταν αυθεντική, ενώ η αίσθηση πως είχε όντως συνάφεια με καιρούς πραγματικά πανάρχαιους την έκανε να υπόσχεται με αξιώσεις πως υπήρχαν αρχαϊκά τοπία που παρέμεναν ανεξερεύνητα. [30]
had animated [388]	να είχε πλάσει [26]	να είχε εμφυσήσει ζωή [30]
charlatany and imposture [396]	τσαρλατάνους και απατεώνες [41]	με την απάτη και την αγυρτεία [51]
strange interests [400]	παράξενες διασυνδέσεις [50]	ερείσματα [66]
had lapsed suddenly into delirium! [401]	να πέσει ξαφνικά σε παραλήρημα! [51]	να περιέρχεται ξαφνικά σε κατάσταση παραληρήματος! [67]

he resolved on a desperate chance; [406]	αποφάσισε να τα παίξει όλα για όλα. [61]	προχώρησε σε ένα απονενομημένο διάβημα: [81]
a darkness almost material [405]	μια μαυρίλα σχεδόν χειροπιαστή [59]	το σκοτάδι μέσα του είχε μια πυκνότητα υλικού σχεδόν σχηματισμού [78]

Η απλότητα αυτή του ύφους στο ΚΣ1 εντείνεται και από την αναλογικά με το ΚΣ2 συχνότερη χρήση ιδιωματικών εκφράσεων και συνάψεων (Baker 2001: 63 - 47) για την απόδοση ιδιωματικών και μη μονάδων του πρωτότυπου, προσθέτοντας έτσι στο υφολογικό επίπεδο και μια δημώδη, λαϊκή διάσταση (Newmark 1988: 14). Το ΚΣ2 παρουσιάζει συχνότερη απόδοση με σημασιολογικά πιστές μονάδες, ενισχύοντας έτσι τη λόγια υπόστασή του:

Κείμενο-πηγή	ΚΣ1	ΚΣ2
maddens me [382]	με κάνει να χάνω τα λογικά μου [12]	με τρελαίνει [9]
when I dream of it [382]	όταν στοιχειώνει τα όνειρά μου [12]	όταν επανέρχεται στα όνειρά μου [9]
Had [my uncle, in his latter years], become credulous [382]	είχε ξεκουτιάνει [14]	είχε γίνει εύπιστος [11]
a precocious youth of known genius [384]	ήταν γνωστό «παιδί-θαύμα» με μεγάλο ταλέντο [16]	ένας συνεσταλμένος νέος εγνωσμένα υψηλής ευφυΐας [16]
This bore regular fruit [385]	Αυτό φαίνεται ν' απέδωσε τακτικούς καρπούς [19]	Το αποτέλεσμα ήταν άμεσο [19]
material for thought [386]	τροφή για σκέψη [20]	εναύσματα για σκέψη [22]
verbal jumble [384]	γλωσσοδέτης [18]	συνονθύλευμα από γράμματα [18]
[thousands of years] seemed recorded [388]	να έχουν αφήσει τη σφραγίδα τους [26]	σαν να αποτυπώνεται [30]

ploughed on through [391]	τσαλαβουτώντας [33]	περνώντας [39]
Legrasse was able to count forty-seven sullen prisoners [393]	Ο Λεγκράς κατάφερε να τσουβαλιάσει σαράντα εφτά από δαύτους. Όταν συγκέντρωσε τους σκυθρωπούς αιχμαλώτους [35]	ο Λεγκράς κατάφερε να μετρήσει σαράντα εφτά σκυθρωπούς κρατούμενους [43]
transient [394]	περαστικό [38]	εφήμερα [46]
no amount of persuasion or subtlety could elicit more in this direction. [395]	ούτε με το καλό ούτε με το άγριο δε δέχτηκε ν' αποκαλύψει περισσότερα στο θέμα αυτό. [40]	δεν ανέφερε τίποτα περισσότερο για το θέμα, όσο κι αν τον παρότρυναν με την πειθώ και με καλοπιάσματα. [40]
which flaunts its stuccoed front [396]	Το κτίριο μοστράριζε τη σοβατισμένη του πρόσοψη [42]	που επιδεικνύει ξεδιάντροπα τον ασβέστη της [53]
was [...] thrown widely south [399]	ξέφυγε πολύ νότια από τη ρότα του [48]	παρασύρθηκε νότια, αποκλίνοντας σημαντικά από την προκαθορισμένη πορεία του [62]
If heaven ever wishes to grant me a boon [398]	Αν ο Μεγαλοδύναμος ήθελε ποτέ να εισακούσει μια μεγάλη ευχή μου [45]	Αν γίνω ποτέ αποδέκτης ενός θείου δώρου [58]
The Emma's men shewed fight [399]	οι άντρες του Έμμα φάνηκαν παλικάρια [49]	Το πλήρωμα του Έμμα αντιστάθηκε [63]
[I] gained nothing [401]	δεν έβγαλα τίποτα [52]	είχα ορισμένες άκαρπες συνομιλίες [68]
odour [405]	μπόχα [59]	οσμή [78]

Η βασική διαφοροποίηση των δύο μεταφρασμάτων όπως αυτή παρουσιάστηκε στα προηγούμενα στοιχεία, αποκρυσταλλώνεται επίσης και σε μια άλλη υφολογική

και γλωσσική απόκλιση, αυτήν της γλαφυρότητας. Η λέξη αυτή περιγράφει στην προκειμένη περίπτωση την επιλογή αποδόσεων για μεταφραστικές μονάδες τις οποίες, αν και σημασιολογικά τις βρίσκουμε στο ίδιο πεδίο (Baker 2001: 18), αποτελούν δύο διαφορετικά στη μορφή σημαίνοντα για το ένα και το αυτό σημαίνον, και διαθέτουν διαφορετική συναισθηματική φόρτιση. Παρατηρείται λοιπόν πως στο ΚΣ1 υπάρχει τάση για γλαφυρότητα στην απόδοση, για λογοτεχνικό παιχνίδισμα, ενώ στο ΚΣ2 προτιμάται σε μεγαλύτερη συχνότητα η σημασιολογική ή και πραγματολογική πιστότητα. Ακολουθούν σχετικά παραδείγματα με σκοπό να αναδειχθεί το πώς οι δύο στρατηγικές αυτές επιτυγχάνουν την έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία του πρωτότυπου:

ΚΠ	ΚΣ1	ΚΣ2
[which I felt much averse from shewing] to other eyes. [382]	[κάτι μ' έκανε πολύ απρόθυμο να τη δείξω] σε άλλα μάτια. [13]	[δεν ήθελα να το δει] κανείς άλλος. [11]
green ooze [384]	πράσινη γλοιώδη λάσπη [18]	παχύρρευστη πράσινη ουσία [18]
fugitive glimpses of strange landscapes [386]	φευγαλέες εικόνες από παράξενα τοπία [21]	[υποδηλωνόταν] κάτι σαν κλεφτή ματιά σε ξένα τοπία [23]
abnormal [386]	απόκοσμο [21]	αφύσικο [23]
an escaped denizen from hell. [387]	κάτι που είχε ξεράσει η κόλαση. [23]	έναν ένοικο της κόλασης απ' όπου είχε δραπετεύσει. [24]
a greater and more closely locked barrier. [382]	ένα [...] κλειδαμπαρωμένο αίνιγμα. [14]	ένα [...] πολύ δυσκολότερο εμπόδιο. [11]
gnawing at my vitals [402]	να μου ροκανίζει τα σωθικά [54]	να με κατατρώει [71]
the sound of water against the vessel's sides [402]	το πάφλασμα των κυμάτων στα πλευρά του πλοίου [54]	ο ήχος του νερού στις πλευρές του πλοίου [72]
black arcades of horror [391]	μαύρα μονοπάτια ενός [...] φρικαλέου κόσμου [32]	μαύρες στοές τρόμου [38]
beasts and birds of the woods [391]	αγρίμια και πουλιά του δάσους [32]	ζώα και πτηνά που συνέθεταν τη φυσική

		πανίδα του δάσους [39]
white men [391]	πόδια λευκού [32]	άτομα της λευκής φυλής [38]
like pestilential tempests [392]	σαν μια μολυσματική καταιγίδα [33]	σαν καταιγίδες [40]

Και πάλι γίνεται εμφανές πως το ΚΣ2 προτιμά τη χρήση λεξιλογίου που παραπέμπει σε πιο λόγια, φροντισμένη αλλά και επιστημονική ορολογία, όπως φαίνεται στο παράδειγμα *green ooze*: στο ΚΣ1 *πράσινη γλοιώδη λάσπη* και στο ΚΣ2 *παχύρρευστη πράσινη ουσία*. Η περιγραφική απόδοση της φράσης στο ΚΣ2 μοιάζει να βγήκε από κάποιο ιατρικό εγχειρίδιο ενώ η απόδοση του ΚΣ1 δημιουργεί μια πιο έντονη εικόνα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα εξής: το *κλειδαμπαρωμένο αίνιγμα* και το *πολύ δυσκολότερο εμπόδιο* δημιουργούν διαφορετικά συναισθήματα και εντυπώσεις στον/στην αναγνώστη/τρια: το πρώτο προσθέτει στον μυστηριακό τόνο ενώ το δεύτερο στον ρεαλισμό και τον ορθολογισμό. Αντίστοιχη τακτική συναντάμε και στην απόδοση λογοτεχνικών σχημάτων, όπως η μεταφορά. Για παράδειγμα, η έκφραση του ΚΣ1 *άλλα μάτια* αποτελεί συνεκδοχή για τον *άνθρωπο*, το εφέ της οποίας δεν διατηρείται στο ΚΣ2 αλλά αντικαθίσταται με μια σημασιολογικά πιστή έκφραση. Στην πρώτη περίπτωση, η χρήση της συνεκδοχής ως υφολογικής τεχνικής ενισχύει την ποιητικότητα του κειμένου, όπως γενικότερα επιτυγχάνει η χρήση συμβολισμού, ενώ στη δεύτερη περίπτωση αυτό που ενισχύεται είναι και εδώ ο ρεαλισμός και η αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας. Το ίδιο φαίνεται και στην απόδοση του *pestilential tempests* το οποίο, ως παρομοίωση και αυθεντική μεταφορά (Newmark 1988: 43) δημιουργεί εικόνες, συνειρμούς και συνδηλώσεις στο μυαλό του/της αναγνώστη-τριας χρωματίζοντας τη γλώσσα. Στο ΚΣ1 η μεταφορά διατηρείται (*μολυσματική καταιγίδα*) ενώ στο ΚΣ2 η ίδια μονάδα αποδίδεται όχι με μεταφορά αλλά με μια κυριολεκτική έκφραση, οπότε το εφέ της εδώ χάνεται. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με την απόδοση του *the sound of water*: η φράση *το πάφλασμα των κυμάτων* μεταφέρει μια ηχητική εικόνα στο μυαλό του/της αναγνώστη-τριας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το πώς μεταφέρεται στα δύο μεταφράσματα το λεξιλόγιο που συνδέεται με το ευρύτερο σημασιολογικό πεδίο της θρησκείας και πιο συγκεκριμένα με τον αποκρυφισμό και τον εσωτερισμό:

ΚΠ	ΚΣ1	ΚΣ2
“CTHULHU CULT” [383]	«Η ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΟΥ ΚΘΟΥΛΟΥ» [15]	«Λατρεία του Κθούλου» [14]
Witch-Cult [383]	Μαγική Λατρεία [16]	Λατρεία των Μαγισσών [15]

with strange cults or societies [385]	με παράξενες μορφές λατρείας ή με μυστικές αδελφότητες [18]	με περίεργες λατρείες ή αιρέσεις [19]
widespread mystical or paganly religious body [385]	παγκόσμια απόκρυφη ή ειδωλολατρική αδελφότητα [18]	[τις τάξεις κάποιας από] τις γνωστές μυστικιστικές παγανιστικές θρησκευτικές ομάδες [19]
cult or system of cryptic lore [385]	λατρευτική ομάδα ή σύστημα μυστικής παράδοσης [18]	τις αιρέσεις και τα συστήματα των παραδόσεων του αποκρυφισμού [19]
theosophist colony [387]	κοινότητα αποκρυφιστών [23]	κοινότητα θεοσοφιστών [25]
Voodoo orgies [387]	Τα όργια της μαγείας Βουντού [24]	τα όργια με το στοιχείο του βουντού [26]
and brought Their images with Them. [394]	φέρνοντας μαζί και τα ομοιώματά τους [38]	φέρνοντας μαζί και τα είδωλά τους [46]
The characters [389]	Τα ιερογλυφικά [28]	Οι χαρακτήρες [32]
Black Winged Ones [394]	Εκείνους με τα Μαύρα Φτερά [37]	Μαύρα Φτερωτά Όντα [45]
It was not allied to the European witch-cult [395]	Η πίστη τους δεν είχε καμία σχέση με τη μαγική λατρεία της Ευρώπης [40]	Η δική τους αίρεση δεν είχε συμμαχήσει ποτέ με όσες ευρωπαϊκές είχαν σχέση με τη μαγεία [49]
Cthulhu Cult [400]	Λατρεία του Κθούλου [50]	λατρεία του Κθούλου [65]
Their images [402]	τα ομοιώματά τους [53]	τα είδωλά τους [69]

the noxious cult in Dunedin? [400]	τη φοβερή αδελφότητα στο Ντανέντιν; [50]	το παράρτημα της αίρεσης στο Ντουνεντίν; [66]
spectral intercourse [395]	τηλεπαθητική επαφή [40]	φασματική επικοινωνία [49]

Οι επιλογές στο επίπεδο της λέξης στο ΚΣ1 δείχνουν αρχικά μια τάση να θέτουν σε πρώτο πλάνο (Leech & Short 2007: 23) το μυστικιστικό στοιχείο, αφού συχνά επιλέγονται λέξεις είτε πιο άμεσα συσχετισμένες με τον ίδιο τον εσωτερισμό ή λέξεις με περισσότερες θρησκευτικές και αποκρυφιστικές συνδηλώσεις (*αδελφότητα*, *λατρευτική ομάδα*). Λέξεις όπως αυτές, υποδηλώνουν μια ποικιλία εκδοχών γύρω από το ποια μπορεί να είναι η πραγματική φύση αυτών των ομάδων και τι προεκτάσεις λαμβάνει η δραστηριότητά τους, ενισχύοντας έτσι την αίσθηση του μυστηρίου αλλά και της απειλής. Στο ΚΣ2, οι λέξεις που επιλέγονται για να εκφράσουν τα αντίστοιχα νοήματα είναι ισοδύναμες σημασιολογικά, ανήκουν όμως σε διαφορετικό γλωσσικό μητρώο και έχουν πιθανότατα διαφορετικές πραγματολογικές προεκτάσεις, περισσότερο αποχρωματισμένες από τον εσωτερισμό - ή περισσότερο χρωματισμένες και πάλι με μια δόση επιστημοσύνης και ορθολογισμού: για παράδειγμα, η λέξη που χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο για να αποδώσει το *cult* στο ΚΣ2 είναι η λέξη *αίρεση*, λέξη η ετυμολογία της οποίας έχει συνδεθεί ιστορικά με το δίπολο επίσημο χριστιανικό δόγμα - απόκλιση, και φέρνει αυτόματα στο μυαλό του/της μέσου-ης αναγνώστη-τριας την αντίστοιχη συνδήλωση. Αντίστοιχο παράδειγμα είναι η απόδοση του *Their images* το οποίο αποδίδεται ως *ομοιώματα* στο ΚΣ1 και ως *είδωλα* στο ΚΣ2, τοποθετώντας έτσι τους Μεγάλους Παλαιούς και τους ακόλουθους σε μια αφήγηση που διαθέτει, θα λέγαμε, περισσότερες χριστιανικές συνδηλώσεις. Η επιλογή αυτή εντείνει την αίσθηση του ΚΣ2 πως υπάρχει μια απόσταση από τα γραφόμενα, αίσθηση που προσθέτει στον απειλητικό τόνο με έναν διαφορετικό τρόπο: οι αιρέσεις αυτές είναι κάτι που ο αφηγητής μελετάει ως ακαδημαϊκό αντικείμενο έρευνας και ανθρωπολογικό φαινόμενο, από μακριά και με αντικειμενική ματιά, χωρίς προς το παρόν να διατρέχει κανέναν κίνδυνο. Η ασφαλής αυτή απόσταση είναι μόνο μια ψευδαίσθηση που φυσικά ανατρέπεται στη συνέχεια.

Άλλη βασική και εμφανέστατα κυρίαρχη διαφοροποίηση των δύο μεταφρασμάτων είναι η παρέμβαση στη δομική απεικόνιση του πρωτότυπου και συγκεκριμένα στην οργάνωση των παραγράφων, αλλά και οι παρεμβάσεις στο επίπεδο της λέξης, αφού ο πρώτος μεταφραστής συχνά προσθέτει ή και παραλείπει στοιχεία. Η συντριπτική πλειοψηφία των παρεμβάσεων αυτών συναντάται στο ΚΣ1: συχνότατα ο μεταφραστής τέμνει τις παραγράφους με σκοπό να δώσει έμφαση σε διαφορετικά σημεία - κατά βάση σε σημεία της αφήγησης όπου υπάρχει τρόμος και αγωνία - ενώ

παραλείπει και προσθέτει μονάδες σε κατά πολύ μεγαλύτερο ποσοστό σε σχέση με το ΚΣ2.

Ακολουθεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα παρέμβασης στην οργάνωση των παραγράφων:

ΚΠ

It was from the artists and poets that the pertinent answers came, and I know that panic would have broken loose had they been able to compare notes. As it was, lacking their original letters, I half suspected the compiler of having asked leading questions, or of having edited the correspondence in corroboration of what he had latently resolved to see. That is why I continued to feel that Wilcox, somehow cognisant of the old data which my uncle had possessed, had been imposing on the veteran scientist. These responses from aesthetes told a disturbing tale. From February 28th to April 2nd a large proportion of them had dreamed very bizarre things, the intensity of the dreams being immeasurably the stronger during the period of the sculptor's delirium. Over a fourth of those who reported anything, reported scenes and half-sounds not unlike those which Wilcox had described; and some of the dreamers confessed acute fear of the gigantic nameless thing visible toward the last. One case, which the note describes with emphasis, was very sad. The subject, a widely known architect with leanings toward theosophy and occultism, went violently insane on the date of young Wilcox's seizure, and expired several months later after incessant screamings to be saved from some escaped denizen of hell. Had my uncle referred to these cases by name instead of merely by number, I should have attempted some corroboration and personal investigation; but as it was, I succeeded in tracing down only a few. All of these, however, bore out the notes in full. I have often wondered if all the objects of the professor's questioning felt as puzzled as did this fraction. It is well that no explanation shall ever reach them. [386-387]

ΚΣ1

- 1). Οι πιο σημαντικές απαντήσεις όμως προήλθαν από καλλιτέχνες και ποιητές, και φαντάζομαι τι πανικός θα επακολουθούσε έτσι και είχαν τη δυνατότητα να συγκρίνουν τις εμπειρίες τους.
- 2). Όπως είχε η κατάσταση και μη διαθέτοντας τα πρωτότυπα της αλληλογραφίας, μισο-υποψιαζόμουν ότι ο καθηγητής είχε κάνει καθοδηγητικές ερωτήσεις... [...] Για το λόγο αυτό εξακολουθούσα να πιστεύω ότι ο Ουίλκοξ [...] εξαπατούσε ασύστολα το γέρο επιστήμονα.
- 3). Οι απαντήσεις όμως από τους καλλιτέχνες έδιναν μια ολότελα διαφορετική εικόνα. [...] Εξάλλου, μερικοί από τους επιστήμονες εξομολογήθηκαν ότι είχαν νιώσει έναν αβάσταχτο τρόμο για το άγνωστο πλάσμα που άρχιζε ν' αποκτά μορφή

προς το τέλος του ονείρου.

4). Σε μια συγκεκριμένη περίπτωση ατόμου με τέτοιες ονειρικές εμπειρίες [...] η ιστορία είχε θλιβερή εξέλιξη. [...] Και σ' όλο αυτό το διάστημα δεν έπαψε να ουρλιάζει ασταμάτητα και να ικετεύει να τον σώσουν από κάτι που είχε ξεράσει η κόλαση.

5). Αν ο θεός μου είχε καταχωρήσει αυτές τις μαρτυρίες με ονόματα αντί γι' αριθμούς, θα είχα ίσως κάνει κάποια σχετική επαλήθευση και προσωπική έρευνα. [...] Είναι ευτύχημα τελικά που καμία εξήγηση του πράγματος δε θα φτάσει ποτέ ως τ' αυτιά τους. [22-23]

Ο μεταφραστής εδώ “σπάει” την αρχική παράγραφο σε πέντε μέρη. Το κάθε καινούριο τμήμα διαχωρίζεται από το επόμενο σε κομβικά σημεία: στις πρώτες δύο παραγράφους η τομή έχει γίνει σε σημείο όπου ο μεταφραστής θεωρεί ότι το θέμα της αφήγησης αλλάζει (από την εικασία για την αντίδραση των καλλιτεχνών στις υποθέσεις του Θέρστον για την πραγματική φύση της αλληλογραφίας την οποία ερευνά). Στις ακόλουθες παραγράφους 3 και 4, τέμνει πιο στοχευμένα σε σημεία που προκαλούν τον φόβο με σκοπό να δώσει έμφαση σε αυτό ακριβώς το συναίσθημα και να το κάνει πιο αποτελεσματικό, φέρνοντάς το στο προσκήνιο και σοκάροντας τον/την αναγνώστη-τρια. Εάν λάβουμε υπόψη την αρχή της κλιμάκωσης (principle of climax, Leech & Short 2007: 172) και την αρχή της εστίασης στο τέλος (principle of end-focus, 2007: 171), οι σημαντικές πληροφορίες των παραγράφων 3 και 4 εντοπίζονται στο τέλος των κατακλείδων τους (η μορφή του άγνωστου πλάσματος και το ον από την κόλαση αντίστοιχα). Η σημασία λοιπόν του χωρισμού των παραγράφων εδώ είναι καθοριστική αφού στον γραπτό λόγο, ελλείπει του επιτονισμού ο οποίος στη φυσική ομιλία ορίζει ποιες είναι οι σημαντικές μονάδες της εκάστοτε εκφοράς, αυτό που χρησιμοποιούμε για να δώσουμε έμφαση στην πληροφορία που επιθυμούμε είναι η σύνταξη και τα στοιχεία που την πλαισιώνουν, όπως για παράδειγμα η στίξη, η παραγραφοποίηση και η σειρά των λεκτικών συνόλων (Leech & Short 2007: 172). Η αλλαγή της παραγράφου τονίζει ακόμη περισσότερο τη νέα πληροφορία, συνδυάζοντας την κλιμάκωση της παραγράφου με την εστίαση στο τέλος της πρότασης.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα επέμβασης στην οργάνωση της πρότασης στο ΚΣ1:

ΚΠ	
There was a bursting as of an exploding bladder, a slushy nastiness as of a cloven sunfish, a stench as of a thousand opened graves, and a sound that the chronicler would not put on paper. [406]	Κάτι έσκασε ξαφνικά σαν πρησμένη φούσκα, μ' εκείνη τη γλοιώδη, σιχαμερή αίσθηση μιας κομματιασμένης μέδουσας. Αμέσως ο αέρας γέμισε με μια μπόχα σαν να είχαν ανοίξει χίλιοι τάφοι, και ακούστηκε ένας ήχος που ο ναυτικός δε θέλησε να περιγράψει στο χαρτί. [61]

Ο μεταφραστής τέμνει την πρόταση σε μια καίρια στιγμή, περνώντας από τον ήχο και το σοκ της έκρηξης στον απόηχο των επόμενων δευτερολέπτων, εντείνοντας την αγωνία. Η χρήση της τελείας, του «ισχυρότερου» σημείου στίξης το οποίο διαθέτει την εντονότερη διαχωριστική δύναμη, καθιστά την τομή των προτάσεων μια προσπάθεια για έμφαση. Η πυκνότητα του κειμένου και το βάρος της στίξης αποτελούν άλλωστε ενδείξεις για τον ρυθμό και τον επιτονισμό με τον οποίο θα διάβαζε κάποιος φωναχτά το κείμενο (Leech & Short 2007: 174-175). Ο μεταφραστής του ΚΣ1 επεμβαίνει αποτυπώνοντας το δικό του στυλ το οποίο σε έναν βαθμό αντιτίθεται σε αυτό του πρωτότυπου, το οποίο χαρακτηρίζεται από μακροσκελείς παραγράφους και περιόδους και όχι από αυστηρά θεματικά οριοθετημένα, σφικτοδεμένα αφηγηματικά μέρη. Σε αντιπαραβολή πάλι, η ίδια παράγραφος στο ΚΣ2 μεταφέρεται ακέραιη, με μηδενική παρέμβαση στη δομή της και διατήρηση του μεγάλου μήκους των παραγράφων, που είναι άλλωστε κυρίαρχο χαρακτηριστικό του Λάβκραφτ. Παρεμβάσεις τέτοιες υπάρχουν πάμπολλες στο ΚΣ1 και πολύ λιγότερες στο ΚΣ2, δείχνοντας πως η παρέμβαση στον ρυθμό δεν αποτελεί στον ίδιο βαθμό προτεραιότητα για τους δύο μεταφραστές.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, στο ΚΣ1 συναντάμε συχνά την προσθήκη και την παράλειψη στοιχείων. Παρακάτω παρατίθενται μερικά παραδείγματα προσθήκης στο ΚΣ1, τα οποία κρίνεται πως αποτελούν σημαντικές αποκλίσεις από το πρωτότυπο:

ΚΠ	ΚΣ1	ΚΣ2
references to certain of the scattered notes gave me much material for thought—so much, in fact, that only the ingrained scepticism then forming my philosophy can account for my continued distrust of the artist. [386]	ρίχνοντας μια ματιά στις σκόρπιες σημειώσεις, ανακάλυψα πράγματα που μου έδωσαν πολλή τροφή για σκέψη. Εδώ που τα λέμε, αν συνέχιζα να δυσπιστώ για την ειλικρίνεια του καλλιτέχνη, γι' αυτό έφταιγε μονάχα ο βαθιά ριζωμένος σκεπτικισμός μου, που τότε αποτελούσε και το πιστεύω μου. [20]	αν και οι παραπομπές του σε κάποιες άλλες σημειώσεις στο κουτί μου έδωσαν πολλά εναύσματα για σκέψη - τόσα πολλά, μάλιστα, που μόνο στον βαθιά ριζωμένο σκεπτικισμό, που εξακολουθούσε να με διακρίνει και που πάνω του στήριζα όλο τον τρόπο σκέψης μου, μπορούσε να αποδοθεί η επιφυλακτικότητά μου απέναντι στον καλλιτέχνη. [22]
but what a train of ideas it started in my mind! [400]	αλλά σκεφτείτε τι ιδέες έγινε αφορμή να ξεπηδήσουν στο μυαλό	Πόσους συνειρμούς έφερε στη σκέψη μου! [65]

	μου! [50]	
a perfunctory and inconclusive questioning [401]	Η ανάκριση ήταν μάλλον τυπική και δεν κατέληξε πουθενά. [52]	μια επιπόλαιη ανάκριση που δεν κατέληξε σε κανένα πόρισμα [68]
What motive prompted [400]	Τι ήταν άραγε εκείνο [50]	Τι κίνητρο είχε [66]
deathless Chinamen [394]	οι αθάνατοι Κινέζοι μύστες [38]	οι αθάνατοι Κινέζοι [46]
A sad-faced woman in black answered my summons, and I was stung with disappointment when she told me in halting English that Gustaf Johansen was no more. [402]	Μου άνοιξε μια μελαγχολική γυναίκα ντυμένη στα μαύρα. Καταλαβαίνετε την απογοήτευσή μου όταν μου εξήγησε με τα σπασμένα Αγγλικά της ότι ο Γκούσταφ Γιόχανσεν δεν υπήρχε πια. [53]	Μια μαυροφορεμένη γυναίκα με θλιμμένη όψη μου άνοιξε την πόρτα και απογοητεύτηκα βαθιά όταν μου είπε με τα σπαστά αγγλικά της πως ο Γκούσταβ Γιόχανσεν δεν υπήρχε πια. [70]
had broken him [402]	τον είχαν τσακίσει σωματικά και ψυχικά. [53]	τον είχαν τσακίσει. [70]
the City of Pillars, dreams hidden and untouched. [395]	η Πόλη των Κιόνων [...] κρυμμένη και απρόσιτη ονειροπολεί το παρελθόν. [40]	η Πόλη με τις Στήλες, ονειρεύεται κρυμμένη και ανέγγιχτη. [49]
to see the sculptor and give him the rebuke I thought proper for so boldly imposing upon a learned and aged man. [396]	προκειμένου να συναντήσω τον Ουίλκοξ. Σκοπός μου ήταν να τον κατηγορήσω έξω από τα δόντια, δικαίως όπως πίστευα, για το θράσος του να κοροϊδέψει έτσι ένα γέρο καθηγητή. [42]	για να βρω τον γλύπτη και να τον επιπλήξω όπως θεωρούσα αρμόζον για τη θρασύτητα με την οποία εκμεταλλεύτηκε τη θέση ενός μορφωμένου αλλά και ηλικιωμένου ανθρώπου. [52]

Οι προσθήκες λέξεων και φράσεων, οι οποίες απαντώνται συχνότερα σε σχέση με το ΚΣ2, αποτελούν μια ενδιαφέρουσα τακτική του ΚΣ1 αφού επιστρατεύονται κυρίως για να εντείνουν ακόμα περισσότερο την αμεσότητα, να δώσουν έμφαση και συχνά να φέρουν στο προσκήνιο τη σχέση αφηγητή και αναγνώστη, καλώντας τον/την δεύτερο-η να συμμετάσχει πιο ενεργά στην ερμηνεία των γεγονότων: συχνά ο μεταφραστής απευθύνεται ευθέως στον/στην αναγνώστη-τρια, κάτι που τραβά την

προσοχή και συνιστά ένα ιδιότυπο «γκρέμισμα του τέταρτου τοίχου» (Cuddon 2013: 288) ενώ κάνει ταυτόχρονα αισθητή την παρουσία του μεταφραστή. Ο μεταφραστής του ΚΣ1 εισάγει ένα είδος διαλόγου με τους αναγνώστες, σπάζοντας έτσι την μονοτονία του μονολόγου στο πρωτότυπο και παρεμβάλλοντας ένα στοιχείο που του λείπει, σύμφωνα και με την κριτική που δέχεται το στυλ του Λάβκραφτ. Σκοπός ορισμένων τέτοιων παρεμβάσεων είναι επίσης να αποτυπωθεί με περισσότερη ακρίβεια και ευκρίνεια το νόημα του πρωτότυπου, όπως βλέπουμε στο εξής παράδειγμα: *had broken him* [402], *τον είχαν τσακίσει σωματικά και ψυχικά* [53]. Προσθήκες με αντίστοιχη λογική συναντάμε σε μικρότερο βαθμό και στο ΚΣ2. Ο αντίκτυπός τους στο κείμενο κρίνεται ως απλά επεξηγηματικός, χάριν καθαρότητας νοήματος και σαφήνειας.

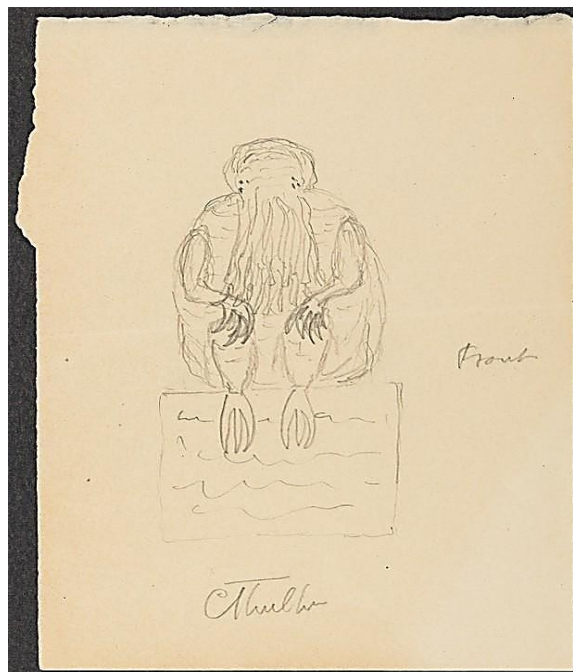
Θα μπορούσε να ειπωθεί βάσει των ανωτέρω πως τα δύο μεταφράσματα κινούνται πάνω στο εξής δίπολο: αμεσότητα και ζωντάνια στο ΚΣ1, επιστημοσύνη και αντικειμενικότητα στο ΚΣ2. Πάνω σε αυτό το δίπολο, οι περιγραφές του Κθούλου, είτε του αγαλματιδίου είτε του ίδιου όταν τελικά αυτός απελευθερώνεται από την κρύπτη του, παρουσιάζουν παρόμοιες μεταβολές στο ΚΣ1 και στο ΚΣ2, σε μικρότερο βαθμό ωστόσο:

ΚΠ	ΚΣ1	ΚΣ2
whose face was a mass of feelers [389]	το πρόσωπο του οποίου ήταν μια μάζα από λεπτά πλοκάμια. [27]	το πρόσωπο ήταν γεμάτο κεραίες [30]
prodigious claws on hind and fore feet [389]	οπλισμένο με πελώριες δαγκάνες στα μπροστινά και πίσω πόδια [27]	με εντυπωσιακού μεγέθους νύχια στα πισινά αλλά και στα μπροστινά του πόδια [30]
long narrow wings behind [389]	στενόμακρες υποτυπώδεις φτερούγες στη ράχη [27]	μακριά, πολύ λεπτά φτερά στην πλάτη [30]
doubled-up, crouching hind legs [389]	αναδιπλωμένων και συσπειρωμένων ποδιών [27]	λυγισμένων πισινών ποδιών [31]
The cephalopod head [389]	Το χταποδίσιο κεφάλι [27]	Το κεφάλι, που θύμιζε εκείνα των κεφαλόποδων [31]
The crouching image with its cuttlefish head, dragon body, scaly wings, and	Το μουλωχτό καλαμαροκέφαλο είδωλο, με τα φολιδωτά φτερά και	Το σκυμμένο είδωλο με το κεφάλι σουπιάς, το σώμα δράκοντα, τα καλυμμένα

hieroglyphed pedestal [401]	το δρακοειδές σώμα πάνω στη βάση με τα ιερογλυφικά [53]	από λέπια φτερά και το βάθρο με τα ιερογλυφικά [69]
the now familiar squid-dragon bas-relief. [404]	τη γνωστή πια ανάγλυφη μορφή του καλαμαροκέφαλου δράκοντα. [58]	το [γνώριμο πλέον] ανάγλυφο του καλαμαριού-δράκοντα. [77]
The Thing cannot be described—there is no language for such abysms of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order. A mountain walked or stumbled. God! What wonder that across the earth a great architect went mad, and poor Wilcox raved with fever in that telepathic instant? The Thing of the idols, the green, sticky spawn of the stars, had awaked to claim his own. [...]. After vigintillions of years great Cthulhu was loose again, and ravening for delight. [405]	Το ίδιο το Πλάσμα ήταν αδύνατο να περιγραφεί - δεν υπάρχει γλώσσα για μια τέτοια αβυσσαλέα φρίκη και πανάρχαιη παραφροσύνη· για τέτοιες δαιμονικές αντιφάσεις προς κάθε έννοια ύλης, ενέργειας και κοσμικής τάξης. Ένα βουνό περπατούσε ή σερνόταν εκεί μπροστά τους. Ω, Παντοδύναμε! Πώς ν' απορεί κανείς που στην άλλη άκρη της Γης ένα αρχιτέκτονας τρελάθηκε ενώ ο δύστυχος Ουίλκοξ άρχισε να παραληρεί από πυρετό την ίδια εκείνη τηλεπαθητική στιγμή; Το Πλάσμα που απεικόνιζαν τα είδωλα, το πράσινο, γλοιώδες γέννημα των άστρων, είχε ξυπνήσει για να διεκδικήσει και πάλι την εξουσία του. [...] Ύστερα από αμέτρητα εκατομμύρια χρόνια ο μεγάλος Κθούλου ήταν ξανά λεύτερος και ξέφρενα άπληστος για ό,τι είχε στερηθεί. [59-60]	Το Πράγμα που βγήκε έξω ήταν υπεράνω περιγραφής - καμιά γλώσσα δεν μπορεί να αποδώσει εκείνη την άβυσσο από ουρλιαχτά και προαιώνια τρέλα, τις ασύλληπτα τρομακτικές αντιφάσεις της ύλης, των φυσικών δυνάμεων και της τάξης του σύμπαντος. Έμοιαζε με βουνό που περπατούσε ή σκόνταφτε. Θεέ μου! Είναι άραγε ν' απορεί κανείς που στην άλλη άκρη της Γης ένας εξέχων αρχιτέκτονας έχανε τα λογικά του και ο άμοιρος Γουίλκοξ παραληρούσε μέσα στον πυρετό, έχοντας βιώσει και οι δύο, έστω τηλεπαθητικά, όσα συνέβαιναν; Αυτό που αναπαριστούσαν τα είδωλα, το πράσινο, κολλώδες γέννημα των άστρων, είχε βγει από τον ύπνο του για να πάρει πίσω όσα του ανήκαν. [...] Μετά από αναρίθμητα χρόνια, ο μέγας Κθούλου ήταν ξανά ελεύθερος κι έπαχνε αχόρταγα για νέες απολαύσεις. [79]

It lumbered slobberingly into sight and gropingly squeezed Its gelatinous green immensity through the black doorway into the tainted outside air of that poison city of madness. [405]	Εκείνο ξεπρόβαλε, στάζοντας ακατονόμαστα γλοιώδη υγρά. Συμπιέζοντας ψαχουλευτά την πελώρια ζελατινώδη μάζα του μέσα από το άνοιγμα της μαύρης πύλης, ξεπρόβαλε στο μiasματικό εξωτερικό αέρα εκείνης της εφιαλτικής πόλης της τρέλας. [59]	Εκείνο έσυρε το βήμα του αφήνοντας πίσω του βλέννες, μπαίνοντας στο οπτικό τους πεδίο και πιέζοντας στα τυφλά την ελαστική, πράσινη, θεόρατη μορφή του μέσα από τη μαύρη θύρα, βγαίνοντας έξω στον μολυσματικό αέρα της δηλητηριώδους πόλης της παραφροσύνης. [78]
flapping membraneous wings. [405]	μεμβρανώδεις φτερούγες [59]	μεμβρανωδών φτερών [78]

Η περιγραφή του αγαλματιδίου και η εμφάνιση του μυθικού τέρατος αποτελούν δύο κομβικά σημεία της αφήγησης. Η εύρεση του αγαλματιδίου αποτελεί την πρώτη νύξη για την απειλή που αντιμετωπίζει ο πρωταγωνιστής και η απελευθέρωση του μυθικού όντος την πραγμάτωση αυτής της απειλής και την τελική κλιμάκωση της ιστορίας, στην οποία δεν υπάρχει λύτρωση από το φόβο αλλά όξυνσή του: το τέλος στην αφήγηση μπαίνει προτού υπάρξει οποιαδήποτε κάθαρση, όπως συχνά συμβαίνει στις ιστορίες τρόμου και μεταφυσικού (Clute & Grant 1997: 399). Η τερατώδης, τρομακτική μορφή που απεικονίζει το αγαλματίδιο και η ανεξήγητη προέλευσή του προκαλούν στον Θέρστον και στον/την αναγνώστη-τρια σύγχυση, ανησυχία και φόβο, ενώ το τέρας το οποίο απεικονίζει αποτελεί τον απόλυτο τρόμο, αδιανόητα τρομακτικό και ολοκληρωτικά επικίνδυνο. Ο τόνος του διηγήματος εδώ αλλάζει, από την ψύχραιμη εξέταση των κομματιών του παζλ σε μια πυρετώδη εκδήλωση του τρόμου που ανακαλύπτει ο Θέρστον (Klinger & Moore 2014: loc. 887). Σε σημεία όπως αυτό, βλέπουμε επίσης μια - μάλλον λιτή - έκφραση του διανθισμένου με επιτηδευμένες λέξεις, μελοδραματικού στυλ του συγγραφέα (Clute & Grant 1997: 596), για το οποίο έχει δεχτεί κριτική αλλά και θαυμασμό.



Τα παραπάνω σκίτσα απεικονίζουν το αγαλματίδιο του Κθούλου όπως το φαντάστηκε ο ίδιος ο Λάβκραφτ το 1934²⁵. Το τέρας αυτό από τότε έχει αναδημιουργηθεί και αποτυπωθεί εκατοντάδες φορές σε διάφορα μέσα. Μια

²⁵ Lovecraft, H.P. (Howard Phillips), "Cthulhu" (1934). <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425548/>. Τελευταία πρόσβαση 21 Μαρ. 2021.

μοντέρνα απεικόνιση του Κθούλου φέρει επιρροές και στοιχεία που προκύπτουν από την εξέλιξη των οπτικών και εικαστικών τεχνών, του κινηματογράφου και των βιντεοπαιχνιδιών, τα οποία συχνά εμφανίζουν τον ίδιο τον Κθούλου και όχι το ομοίωμά του. Το σκυθρωπό, βλοσυρό πλάσμα το οποίο απεικονίζει εδώ το αγαλματίδιο, αποτυπώνεται ως ένα παντοδύναμο, αποτρόπαιο και απειλητικό ον, είτε με την ρυθμική αισθητική των τεράτων παλαιότερων δεκαετιών²⁶ είτε με το σκοτεινό, επιβλητικό και περίπλοκο παρουσιαστικό των τεράτων του σήμερα²⁷, το επηρεασμένο από τις τεχνολογικές εξελίξεις, ειδικά στον τομέα των εικαστικών τεχνών. Η εξέλιξη των οπτικών εφέ, τα βιντεοπαιχνίδια και γενικότερα η εισχώρηση της ψηφιακής κουλτούρας στον κινηματογράφο είναι εμφανής σε οποιαδήποτε απεικόνιση φανταστικών πλασμάτων.



2006

²⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cthulhu_and_R%27lyeh.jpg. Τελευταία πρόσβαση 4 Απρ. 2021.

²⁷ <https://www.deviantart.com/disse86/art/Cthulhu-594128034>. Τελευταία πρόσβαση 4 Απρ. 2021.



2016

Τα δύο μεταφράσματα παρουσιάζουν μικρή διαφορά ωστόσο στην απεικόνισή του αλλά χαρακτηριστική των στρατηγικών που συζητήθηκαν προηγουμένως. Στο ΚΣ2 η περιγραφή παραπέμπει περισσότερο στην ανατομική περιγραφή της φυσιολογίας του τέρατος, αφού χρησιμοποιεί πιο εξειδικευμένο λεξιλόγιο βιολογίας και ιατρικής (Houellebecq 2005: loc. 54), θυμίζοντας λήμμα σε εγκυκλοπαίδεια: *κεραίες, εντυπωσιακού μεγέθους νύχια, κεφάλι που θύμιζε εκείνα των κεφαλόποδων*. Το ΚΣ1 δίνει μια περισσότερο γλαφυρή περιγραφή του πλάσματος, η οποία είναι πιο χαρακτηριστική ενός παραμυθιού τρόμου με την κλασική έννοια: *οπλισμένο με πελώριες δαγκάνες, το χταποδίσιο κεφάλι, το καλαμαροκέφαλο είδωλο*. Θεωρώ πως η διαφοροποίηση στις περιγραφές έχει να κάνει και με την εποχή στην οποία πραγματοποιήθηκαν τα μεταφράσματα: μια ανατομική περιγραφή του τέρατος δεν προσφέρει το συναίσθημα του τρόμου και του δέους αλλά το υπονοεί, αφήνοντας την εικόνα να μιλήσει από μόνη της. Στο ΚΣ2, η αντίθεση ανάμεσα στη στεγνή γλώσσα και την απτή πραγματικότητα του γκροτέσκου όντος λειτουργεί εν τέλει ενισχυτικά για τη δεύτερη. Στην εποχή της εικόνας, τα λόγια έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Στο ΚΣ1 το τέρας πλάθεται με χρωματιστή γλώσσα και μεταφέρεται στη φαντασία του/της αναγνώστη-τριας ξεκάθαρα και ολοζώντανα. Μια πιο παραστατική εικόνα τέρατος ίσως παραπέμπει σε μια περισσότερο παραδοσιακή απεικόνιση, όπου τα τέρατα μπορεί να ήταν σκοτεινά, τρομακτικά και απειλητικά, δεν έπαυαν όμως να είναι τέρατα, αυτά που φοβούνται τα παιδιά και στων οποίων την ύπαρξη δεν πιστεύουν οι ενήλικες. Η απεικόνιση λοιπόν του *καλαμαροκέφαλου δράκοντα* Κθούλου στο ΚΣ1 δίνει μια μορφή του πλάσματος όπως αυτή θα απεικονιζόταν σε μια αφήγηση παλαιότερης εποχής ή σε ένα σκοτεινό παραμύθι. Θα λέγαμε δηλαδή

πως στο ΚΣ1 αποτυπώνεται περισσότερο ένα μυθικό τέρας, ενώ στο ΚΣ2 ένα δύσμορφο, ασυνήθιστο ζώο.

Σημαντικό κομμάτι της γλωσσικής και θεματικής υπόστασης του πρωτότυπου είναι το σημασιολογικό πεδίο της φυλής και της εθνικότητας:

a singular tribe or cult of degenerate Esquimaux [389]	μια περίεργη, εκφυλισμένη φυλή Εσκιμώων [29]	μια φυλή πολύ διαφορετική από τις άλλες - κάτι σαν αίρεση εκφυλισμένων Εσκιμώων [33]
mongrel prisoners [389]	τους μιγάδες [30]	τους ημίαιμους κρατούμενους [35]
half-castes and pariahs [389]	τους μιγάδες και τους παρίες [30]	οι γεννημένοι από επιμειξία παρίες [35,36]
men of a very low, mixed-blooded, and mentally aberrant type. [393]	άτομα πολύ χαμηλού πνευματικού επιπέδου με ανάμεικτο αίμα και με ανώμαλη ψυχοσύνθεση. [36]	στις φλέβες όλων ανεξαιρέτως των συλληφθέντων κυλούσε αίμα που ήταν μια πρόσμιξη εξαιρετικά χαμηλών στοιχείων, ενώ από νοητικής άποψης ανήκαν σε αποκλίνοντα τύπο. [43]
a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands, gave a colouring of voodooism to the heterogeneous cult. [393]	οι ανάκατοι λιγοστοί νέγροι και μουλάτοι, έδιναν μια απόχρωση βουντού στην ετερόκλητη αδελφότητά τους. [36]	η χροιά βουντού εκείνης της αίρεσης οφειλόταν μάλλον στον μικρό αριθμό από νέγρους και μιγάδες. [43]
negro fetichism [393]	νέγρικου φετιχισμού [36]	φετιχισμό των νέγων [44]
an immensely aged mestizo named Castro [394]	από έναν φοβερά γέρο Ισπανοϊνδιάνο μιγάδα, τον Κάστρο [37]	από έναν εντυπωσιακά γερασμένο μιγάδα ονόματι Κάστρο [46]
by Esquimaux diabolists and mongrel Lousianans?	οι Εσκιμώοι δαιμονολάτρες όσο και οι	οι Εσκιμώοι σατανιστές και τα χαμηλής

[396]	μιγάδες της Λουιζιάνα! [42]	καταγωγής άτομα στη Λουιζιάνα. [52]
a queer and evil-looking crew of Kanakas and half- castes. [399]	ένα παράξενο και κακομούτσουνο πλήρωμα από Κανάκες και μιγάδες. [48]	ένα ασυνήθιστο και με ύποπτη όψη πλήρωμα από Κανάκες και μιγάδες. [62]
mongrels [401]	μιγάδες [52]	μιγάδες [68]
Two Lascar sailors [402]	Δύο μελαφοί ανατολίτες ναύτες [54]	Δύο ναυτικοί ακόλουθοι από τις Ινδίες [71]
of the swarthy cult-fiends [403]	τους μελαφούς δαίμονες της αδελφότητας [55]	τα διαβολικά μέλη της μαύρης αίρεσης [73]

Το *Κάλεσμα του Κθούλου* είναι ένα κείμενο φορτισμένο ιδεολογικά, όπως η πλειοψηφία των ιστοριών του Λάβκραφτ. Ο/η προσεκτικός-η αναγνώστης-ρια μπορεί να παρατηρήσει το πώς εκδηλώνονται οι ρατσιστικές απόψεις του συγγραφέα στα διάφορα επίπεδα του κειμένου: οι ήρωες της ιστορίας είναι όλοι λευκοί άνδρες, οι ανταγωνιστές ανήκουν αποκλειστικά σε μη λευκές φυλές, κάθε αναφορά σε αυτούς συνοδεύεται από υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς για το χρώμα του δέρματος, την εμφάνιση και την καταγωγή τους, ενώ ακόμα και ο Κθούλος αποτελεί την ενσάρκωση του επικίνδυνου ξένου, το καταστροφικό για την ανθρωπότητα ον φερμένο από τα άστρα για να κυριαρχήσει σε έναν κόσμο που θεωρητικά ανήκει σε άλλους. Υπάρχει επίσης λεξιλόγιο το οποίο θεωρείται πλέον παρωχημένο και προσβλητικό, όπως οι λέξεις *negro* και *mulattoes*. Ακόμη και εάν στη στιγματισμένη από τη σκλαβιά Αμερική του 1928 οι λέξεις αυτές δεν είχαν ακριβώς την ίδια βαρύτητα, οι υπόλοιπες επιλογές του δείχνουν ξεκάθαρα τη στάση του απέναντι στα ξένα έθνη, ειδικά στα μη κυρίαρχα και μη λευκά.

Ο/η μεταφραστής-ρια έρχεται αντιμέτωπος-η με την ηθική επιλογή του πώς θα χειριστεί το μελανό αυτό σημείο της αφήγησης, αν θα το τροποποιήσει, αν θα το μειώσει, ή αν θα το διατηρήσει ως έχει (Baker 2006: 105). Στα δύο μεταφράσματα, οι φυλετικές συνδηλώσεις του λεξιλογίου αυτού διατηρούνται, σε παρόμοιο βαθμό. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό της γραφής του Λάβκραφτ, και η επέμβαση σε αυτό το επίπεδο θα αλλοίωνε πιθανόν μια βασική πτυχή των ιστοριών του η οποία, αν και απογοητευτική ή και εξοργιστική για πολλούς-ες αναγνώστες-ριες, είναι κομμάτι του έργου του. Η απέχθεια και ο φόβος για το ξένο είναι μια λανθάνουσα επιρροή στις ιδέες που συνιστούν τον τρόπο του Λάβκραφτ και είναι σημαντική πληροφορία για την πρόσληψη των όσων έχει γράψει. Άλλωστε, είναι μάλλον επίσης σημαντικό και για τον/την αναγνώστη-τρια να γνωρίζει με τι έχει να κάνει, ώστε να αποφασίσει εάν και με τι όρους μπορεί να το δεχτεί.

Επιστρέφοντας στα δύο μεταφράσματα, οι διαφορές που συναντάμε είναι ελάχιστες και οφείλονται κυρίως στη χρονική περίοδο παραγωγής τους. Για

παράδειγμα, η λέξη *mulattoes* αποδίδεται ως *μουλάτοι* στο ΚΣ1 και ως *μιγάδες* στο ΚΣ2, με την πρώτη απόδοση να ανήκει σε μια άλλη εποχή, σε αντίθεση με τη λέξη *μιγάδες* η οποία διαθέτει λιγότερες ρατσιστικές συνδηλώσεις, ειπωμένη βέβαια στο κατάλληλο συγκείμενο. Δεν μπορούμε να πούμε ωστόσο πως το ΚΣ2 συνειδητά μειώνει την ένταση των λέξεων αυτών, αφού ακόμα κι αν εδώ η πραγματολογική σύνδεση του *mulattoes* έχει χαθεί, υπάρχει αντιστάθμισή της (Baker 2001: 78) σε άλλα σημεία, όπως το *mongrel Louisianans*. Η απόδοσή του γίνεται με την έκφραση *ως χαμηλής καταγωγής άτομα*, η οποία δίνει μια διαφορετική πραγματολογική υπόσταση στην πρωτότυπη έκφραση και ενισχύει τις αρνητικές της συνδηλώσεις. Και οι δύο μεταφραστές λειτουργούν πηγοκεντρικά όσον αφορά αυτήν την πτυχή του πρωτότυπου, διατηρώντας την αναλλοίωτη και στο προσκήνιο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο κείμενο του Λάβκραφτ.

Συνολικά, οι διαφοροποιήσεις που οφείλονται στη χρονική περίοδο παραγωγής των μεταφρασμάτων αφορούν στοιχεία τα οποία δεν έχουν ιδιαίτερο αντίκτυπο στο πρωτότυπο όπως τα κύρια ονόματα, τα οποία μεταγράφονται σύμφωνα με τους κανόνες της αντιστρεψιμότητας στο ΚΣ1 και τους κανόνες της απλογράφησης στο ΚΣ2. Οι διάφοροι αρχαϊσμοί του συγγραφέα στην ορθογραφία των λέξεων όπως τα *connexion* και *shew* δεν έχουν μεταφερθεί με κάποιο τρόπο στα δύο μεταφράσματα.

Wilcox [383]	Ουίλκοξ [15]	Γουίλκοξ [14]
George Gammell Angell [382]	Τζωρτζ Γκάμμελλ Έιντζελλ [12]	Τζορτζ Γκάμελ Άνγκελ [9]
William Channing Webb [389]	Ουίλλιαμ Τσάνινγκ Γουέμπ [28]	Γουίλιαμ Τσάνινγκ Γουέμπ [32]
Auckland [399]	Ώκλαντ [48]	Όκλαντ [62]
New Jersey [398]	Νιου Τζέρσυ [46]	Νιου Τζέρσι [59]

Στην απόδοση του ονόματος Cthulhu, και οι δύο μεταφραστές το έχουν απλώς μεταγράψει παρόλο που η προφορά του ονόματος είναι κατά πάσα πιθανότητα μη φωνητική, όπως έχει δηλώσει ο Λάβκραφτ, με σκοπό να θυμίζει μια λέξη όσο δυνατόν λιγότερο αναγνωρίσιμη και ανθρώπινη (Joshi & Schultz 2001: 29). Η απόδοση ωστόσο της επίκλησης που ψάλλουν οι πιστοί του Κθούλου και η οποία είναι γραμμένη σε μια φτιαχτή γλώσσα, έχει μεταγραφεί απλώς μόνο στο ΚΣ1 ενώ στο ΚΣ2 τα άηχα σύμφωνα γίνονται φωνητικά, με σκοπό να γίνει ακόμα πιο δυσπρόφερτη και επομένως αφύσικη, με το ίδιο να ισχύει και για την υποθαλάσσια πολιτεία του Κθούλου:

Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn [390]	Φ'νγκλούι μγκλού'ναφ Κθούλου Ρ'λυέ βγκαχ'ναγκλ φταγκν [30]	Φ'νγκλούι μγκγ'ναφ Κθούλου Ρλύεχ γγκα'ναγκλ φχταγκν [35]
--	--	--

R'lyeh [390]	P'λυέ [30]	P'λυέχ [35]
--------------	------------	-------------

Αν βρίσκαμε ένα σημείο όπου τα δύο κείμενα, παρότι διατηρούν τις τεχνικές τους, φαίνεται να συγκλίνουν ως προς το αποτέλεσμα, είναι η απόδοση αποσπασμάτων κυρίως προς το τέλος του κειμένου στα οποία φαίνεται η προαναφερόμενη ποιητική και λυρική διάθεση του συγγραφέα:

ΚΠ	ΚΣ1	ΚΣ2
There is a sense of spectral whirling through liquid gulfs of infinity, of dizzying rides through reeling universes on a comet's tail, and of hysterical plunges from the pit to the moon and from the moon back again to the pit, all livened by a cachinnating chorus of the distorted, hilarious elder gods and the green, bat-winged mocking imps of Tartarus. [406]	Θυμόταν αόριστα μια αίσθηση σαν να στροβιλιζόταν φασματικά σε υγρές αβύσσους του απείρου και σαν να διέσχιζε με ιλιγγιώδη ταχύτητα απίστευτα σύμπαντα καβάλα στην ουρά ενός κομήτη. Ένωθε σαν να έκανε υστερικές βουτιές από το φεγγάρι ως τα έγκατα της γης και από το φεγγάρι πάλι πίσω στα έγκατα. Και όλα αυτά ενώ αδιάκοπα αντιλαλούσαν γύρω του τα γέλια και οι καγχασμοί από διεστραμμένους, ιλαρούς αρχέγονους θεούς και πράσινους, νυχτεριδόφτερους περιπαιχτικούς δαίμονες από τα Τάρταρα. [62]	Στις επόμενες σημειώσεις του, μεταδίδεται η αίσθηση μιας φανταστικής περιδίνησης σε υδάτινες αβύσσους της αιωνιότητας, περιπλανήσεων που φέρνουν ιλιγγο, στην ουρά ενός κομήτη, μέσα σε σύμπαντα που παραπαίουν και ατέρμονων διαδρομών από ένα βάραθρο ως το φεγγάρι και από το φεγγάρι πάλι πίσω στο βάραθρο - και όλα αυτά να ζωντανεύουν με τη συνοδεία μιας χορωδίας παλαιών θεών που γελούσαν δυνατά σε βάρος του, με τη μορφή τους αλλαγμένη τώρα, πιο κωμική, και τα πράσινα δαιμόνια με τα φτερά νυχτερίδας να καγχάζουν από τα Τάρταρα. [83]
...even though he saw the city and the Thing, but I shall never sleep calmly again when I think of the horrors that lurk ceaselessly behind life in	...έστω κι αν είδε με τα μάτια του την Πόλη και το Πλάσμα. Όσο για μένα, ποτέ δεν πρόκειται να ξαναβρώ τη χαμένη γαλήνη του ύπνου μου	...παρόλο που είδε με τα μάτια του την πόλη και το Πράγμα που βρίσκεται εκεί. Αλλά εγώ ποτέ ξανά δεν θα μπορέσω να κοιμηθώ γαλήνια· θα

time and in space, and of those unhallowed blasphemies from elder stars which dream beneath the sea, known and favoured by a nightmare cult ready and eager to loose them on the world whenever another earthquake shall heave their monstrous stone city again to the sun and air. [402]	όσο θα σκέφτομαι εκείνες τις φρικαλεότητες που караδοκούν αιώνια πίσω από τη ζωή στο χρόνο και το χώρο· εκείνες τις δαιμονικές, βέβηλες οντότητες από τα αρχέγονα άστρα που ονειρεύονται κάτω από τη θάλασσα. Και πώς να ξεχάσω εκείνη την εφιαλτική αδελφότητα που τις υπηρετεί και τις λατρεύει, έτοιμη και πρόθυμη να τις εξαπολύσει στον κόσμο όταν ένας άλλος σεισμός θα κάνει ν' αναδυθεί πάλι στον αέρα και τον ήλιο η τερατώδης πέτρινη πόλη τους στους βυθούς; [55]	σκέφτομαι πάντα τη φρίκη που έρπει ακατάπαυστα πίσω από τη ζωή, μέσα στον χρόνο και το διάστημα, την τόσο γνωστή και προσφιλή στην αίρεση που μοιάζει βγαλμένη από εφιάλτη, έτοιμη και πρόθυμη να την εξαπολύσει στον κόσμο μας όταν άλλος ένας σεισμός θα φέρει πάλι την τερατώδη πέτρινη πόλη τους στα στρώματα που βλέπει ο ήλιος και ο άνεμος. [72]
“That is not dead which can eternal lie, And with strange aeons even death may die”. [395]	Δεν είν' νεκρό εκείνο που αιώνια μπορεί να περιμένει, Μα με το διάβα των παράξενων αιώνων ως κι ο θάνατος μπορεί να πεθαίνει [41]	«Δεν είναι νεκρό ό,τι αιώνια κείται, και στους παράξενους αιώνες ίσως κι ο θάνατος πεθάνει». [50]

Η ποιητικότητα είναι έκδηλη και στα δύο μεταφράσματα ενώ δεν κρίνεται πως οι προαναφερόμενες διαφορές τους έχουν ιδιαίτερο αντίκτυπο εδώ, με εξαίρεση το τελευταίο δίστιχο, το ρυθμικό σχήμα του οποίου διατηρείται στο ΚΣ1. Το ΚΣ2 δεν διατηρεί το σχήμα αυτό αλλά εμφανίζει έναν δικό του εσωτερικό ρυθμό χωρίς ομοιοκαταληξία. Δεδομένης της συνολικής κειμενικής μορφής του ΚΣ2, η επιλογή μιας περισσότερο ορθολογικής και λιγότερο παραστατικής απόδοσης είναι δικαιολογημένη απόρροια της μεταφραστικής στρατηγικής του.

Το πρώτο απόσπασμα έρχεται να ισορροπήσει τον μισανθρωπισμό του συγγραφέα, αντιπαραβάλλοντας τις μεγαλειώδεις εικόνες απ' τα βάθη του χώρου και του χρόνου (Joshi 2014: 199). Η γραφή είναι χειμαρρώδης, εκστατική, σαν

παραλήρημα σε σημεία και ως τέτοια μεταφέρεται και στα δύο μεταφράσματα, με την παράλληλη διατήρηση των διαφορών που τα χαρακτηρίζουν. Η ποιητικότητα ορισμένων αποσπασμάτων του πρωτότυπου φαίνεται λοιπόν πως αποτελεί ένα κοινό σημείο ανάμεσα στα δύο κείμενα, όπως επίσης και η διατήρηση του λεξιλογίου το οποίο φέρει ρατσιστικές συνδηλώσεις, όπως συζητήθηκε παραπάνω.

6ο Κεφάλαιο: Συμπεράσματα

Είδαμε λοιπόν πώς οι δύο αυτές μεταφράσεις χειρίζονται τα κυρίαρχα και τα δευτερεύοντα σημεία του πρωτότυπου κειμένου. Οι διαφορές κρίθηκαν σε γλωσσικά και δομικά στοιχεία τα οποία είναι κομβικής σημασίας για τη μορφή και τις συνδηλώσεις του τελικού μεταφράσματος. Αποδείχθηκε πως το κάθε μετάφρασμα διαμορφώθηκε ως έχει, λόγω μεταφραστικών επιλογών οι οποίες εξυπηρετούν διαφορετικές λειτουργίες και οι οποίες είναι ενσωματωμένες στο σύνολό τους στο πρωτότυπο ως δομικά του χαρακτηριστικά. Τα χαρακτηριστικά αυτά, τα οποία χαρακτηρίζουν το κείμενο ως φαντασίας και τρόπο του συγκεκριμένου συγγραφέα, έχουν μεταφερθεί στα μεταφράσματα με διαφορετικούς τρόπους, με σκοπό και τελικό αποτέλεσμα κάποια από αυτά να κυριαρχήσουν ενώ άλλα να υποδηλωθούν, εξαιτίας μιας σειράς παραγόντων που επηρέασαν τη μεταφορά αυτή σε πρώτο χρόνο. Κρίνεται ωστόσο πως το κάθε μετάφρασμα ισορροπεί τα εσωτερικευμένα αυτά στοιχεία και η θέση κάποιων από αυτά σε πρώτο ή δεύτερο πλάνο, δεν επηρεάζει αρνητικά το αποτέλεσμα ως αυθύπαρκτο κείμενο ούτε προσφέρει σημαντικές διαφοροποιήσεις με αρνητικό αντίκτυπο σε σχέση με το πρωτότυπο. Αντίθετα, αυτό που προκύπτει από την ανάλυση των μετατοπίσεων των δύο μεταφρασμάτων σε σχέση με το πρωτότυπο είναι μια ανάγνωση του πρωτότυπου με νέα μάτια (Parks στην Boase-Beier 2014: 400), κάτι που μπορεί να το εμπλουτίσει και να το επανανοηματοδοτήσει. Όσον αφορά τους παράγοντες πίσω από τις μετατοπίσεις αυτές, φαίνεται πως η ατομική γλωσσική συμπεριφορά του κάθε μεταφραστή είχε αναλογικά μεγαλύτερο αντίκτυπο από ότι η χρονική περίοδος παραγωγής. Στοιχεία του πρωτότυπου όπως ο ρατσιστικός λόγος και οι εκστατικά ποιητικές πινελιές δεν παρουσίασαν σημαντικές διαφορές, κάτι που δείχνει πιθανόν τον βαθμό στον οποίο αυτά τα στοιχεία είναι εγγενή στο έργο του Λάβκραφτ και το κατά πόσο το έχουν διαμορφώσει ως αυτό που είναι. Οι όροι της οικειοποίησης και της ξενοποίησης (Venuti: 2004) όσον αφορά τη γλωσσική και πολιτισμική κουλτούρα δεν αναλογούν τόσο στα δύο μεταφράσματα, όσο το να μιλήσουμε για μια «ψυχολογική» εγγύτητα του ΚΣ1 με το πρωτότυπο και μια γλωσσική και υφολογική προσέγγιση του πρωτότυπου από το ΚΣ2.

Πιο συγκεκριμένα ως προς τις διαφοροποιήσεις, το ΚΣ1 είναι ένα κείμενο συγκριτικά απλούστερο εκφραστικά και λεξιλογικά, θεμελιώνει μια ευθεία σχέση με τον αναγνώστη-τρια ενώ θα λέγαμε πως διαθέτει έναν λυρισμό σε σημεία, όπως οι περιγραφές, τα κομμάτια τρόμου και σοκ ή τα κομμάτια ποιητικής έκστασης

(Houellebecq 2005: 59). Η γλώσσα του είναι γλαφυρή και φορτισμένη συναισθηματικά, οι εικόνες και οι ήχοι μεταφέρονται με ζωντάνια και αμεσότητα, δίνοντας στον/στην αναγνώστη-τρια την αίσθηση πως διαβάζει το προσωπικό ημερολόγιο του τρομοκρατημένου αλλά ψυχραίου Θέρστον. Η αμεσότητα αυτή του κειμένου δίνει μια αίσθηση αποδοχής των γεγονότων σαν να είναι πραγματικά, αφού παρουσιάζονται σ' αυτό με αληθοφάνεια και πίστη. Στον πρόλογο του βιβλίου, ο μεταφραστής Γ. Μπαλάνος γράφει:

Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμη και για τον εφιαλτικό *Παρείσακτο* ο γνωστός ανθολόγος και κριτικός Γκροφφ Κόνκλιν γράφει ότι «ο παράξενος άνθρωπος που έγραψε τούτο το παράξενο διήγημα αναμφίβολα έχει ζήσει ένα μέρος τουλάχιστον από το καθετί που γράφει...» [...] Διαβάζεις Λάβκραφτ και ξέρεις ότι διαβάζεις φανταστικά διηγήματα - και άλλωστε, ποτέ ο συγγραφέας τους δεν ισχυρίστηκε ότι στηρίζονται στην πραγματικότητα - αλλά δεν παύεις ν' αναρωτιέσαι...

Ένα μέρος της γοητείας των ιστοριών του Λάβκραφτ είναι η υπόνοια της αλήθειας τους. Είναι εξιστορήσεις ρεαλιστικές παρότι αφορούν φανταστικά γεγονότα και μπορούν να δώσουν ενδιαφέρουσες κατευθύνσεις σε μια δημιουργική φαντασία. Εικάζω λοιπόν πως αυτό το χαρακτηριστικό υποκινεί πολλές από τις μεταφραστικές επιλογές του ΚΣ1 και του δίνει τη μορφή που έχει. Μια βασική προϋπόθεση ύπαρξης του φανταστικού κειμένου ως τέτοιου, είναι η λεγόμενη «εκούσια υπέρβαση της δυσπιστίας»²⁸, η σιωπηρή συμφωνία αναγνώστη/τριας και συγγραφέα πως ο/η πρώτος-η αποδέχεται ή διατίθεται να αποδεχτεί πως αυτά που διαβάζει έχουν πραγματική υπόσταση στον χωροχρόνο της ανάγνωσης (Nikolajeva 2003: 153). Η αναγνωστική αυτή συμπεριφορά είναι αυτή που διαχωρίζει το κλασικό παραμύθι - το οποίο δεν αμφιβállουμε ποτέ πως είναι μυθοπλασία - από τη λογοτεχνία του φανταστικού, και είναι αυτή η οποία ενισχύεται στο ΚΣ1 μέσω της στρατηγικής του μεταφραστή. Είναι σίγουρα επίσης το μετάφρασμα που παρεμβαίνει περισσότερο στο πρωτότυπο, σε επίπεδο κυρίως δομής και του προσφέρει μεγαλύτερη άνεση στην ανάγνωση, κάτι στο οποίο ο Λάβκραφτ έχει κατηγορηθεί πως υστερεί.

Το ΚΣ2 από την άλλη, διαβάζεται περισσότερο ως μια επίσημη γραπτή αναφορά της περιπέτειας του Θέρστον, εντύπωση που δημιουργείται λόγω του δημοσιογραφικού, ψυχρού του λόγου και της επιστημονικής του προσέγγισης στη γλώσσα. Αν το ΚΣ1 οικειοποιείται και «ζει» εκ των έσω τα γεγονότα του πρωτότυπου, το ΚΣ2 διατηρεί μια απόσταση από αυτά. Το κείμενο παρεμβαίνει αναλογικά πολύ λιγότερο στο πρωτότυπο ενώ διατηρεί στο έπακρο το ακαδημαϊκό του ύφος. Η επιλογή αυτή ορίζεται ως διαφορετική προσέγγιση στην ανάγνωση του κειμένου σε πρώτο επίπεδο και στο πώς ο κάθε μεταφραστής αντιλαμβάνεται το κείμενο βάσει της ανάγνωσης αυτής. Ο Ουελμπέκ (2005: loc. 59) γράφει²⁹:

²⁸ Suspension of disbelief.

²⁹ [The more monstrous and inconceivable the events and entities described, the more precise and clinical the description. A scalpel is needed to dissect the unnameable.]

Όσο πιο τερατώδη και ασύλληπτα είναι τα γεγονότα και οι οντότητες που περιγράφει, τόσο πιο ακριβής και απρόσωπη είναι η περιγραφή. Χρειάζεται νυστέρι για να κάνεις τομές στο ακατονόμαστο.

Παρά τα τέρατα και τα μεταφυσικά θέματα με τα οποία καταπιάνεται, ο Λάβκραφτ ήταν υλιστής και οι δημιουργίες του χρησιμεύουν ως όργανα έκφρασης βαθύτερων φόβων, ανησυχιών και υπαρξιακών πεποιθήσεων. Στο ΚΣ2 η αντίθεση ανάμεσα στο μεταφυσικό και τον υλισμό φαίνεται έντονα μέσω της γλώσσας η οποία παραμένει στο σύνολό της αντικειμενική και ρεαλιστική, μόνο και μόνο για να ανατραπεί στα σημεία όπου ανατρέπεται και στο πρωτότυπο: στα κομμάτια του τρόμου και των ονειρικών καταστάσεων. Σύμφωνα με τον S. T. Joshi, ο ρεαλισμός, όσο κι αν ακούγεται οξύμωρο, αποτελεί τη βάση της μυθολογίας του Λάβκραφτ: ρεαλισμός στην περιγραφή των τοπίων, στην επιστημονική λεπτομέρεια, στα ανθρώπινα συναισθήματα απέναντι στο αλλόκοτο (2014: loc. 202). Φαίνεται πως από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του πρωτότυπου ο υλισμός είναι αυτός που αναδεικνύεται κατά κύριο λόγο στο ΚΣ2. Τα λόγια του Θέρστον προς το τέλος του δεύτερου κεφαλαίου “My attitude was still one of absolute materialism, as I wish it still were” [397], με τα οποία δηλώνει όχι την αποκήρυξη του υλισμού του, αλλά την τεράστια σημασία της αποδόμησης των όσων γνωρίζουμε για τον κόσμο και τους νόμους της φύσης (Joshi 2014: loc. 193), επιβεβαιώνουν την ύπαρξη αυτής της αντίθεσης στο διήγημα.

Ο Ουελμπέκ γράφει πως οι ιστορίες του Λάβκραφτ σκοπεύουν να φέρουν τον/την αναγνώστη-τρια σε μια κατάσταση σαγήνης (2005: loc. 42), απέναντι στο άγνωστο, το μυστηριακό, το παράξενο. Θα λέγαμε πως το ΚΣ1 επιτυγχάνει κυρίως στην πρόκληση αυτού του συναισθήματος, μέσω μιας γλώσσας σκοτεινής και μαγικής ταυτόχρονα. Πέρα από τη σαγήνη, βασικός ψυχολογικός αντίκτυπος είναι ο τρόμος που προκαλεί είτε το ίδιο το τέρας είτε αυτό που αντιπροσωπεύει. Στο ΚΣ2 η απελπισία αυτή μεταφέρεται εντονότερα μέσω της αντίθεσης ανάμεσα στην πιο συγκρατημένη θα λέγαμε γλώσσα και στα εξωπραγματικά γεγονότα τα οποία περιγράφει. Σ’ αυτό το σημείο, αν υποθέσουμε πως το διάγραμμα του Todorov για τις τρεις μορφοποιήσεις του φανταστικού (αλλόκοτο - φανταστικό - θαυμαστό), μπορεί να χρησιμοποιηθεί όχι ως αυστηρή κατηγοριοποίηση του είδους των δύο μεταφρασμάτων αλλά ως μια σχηματική προσέγγιση που αφορά την τελική εντύπωση που αφήνουν στον/στην αναγνώστη-τρια, μπορούμε να πούμε πως το ΚΣ1 αγγίζει μέσω των γλωσσικών του επιλογών το πεδίο - την αίσθηση δηλαδή - του θαυμαστού ενώ το ΚΣ2 το πεδίο του φανταστικού - θαυμαστού, με το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης να προβάλλει τον σκεπτικισμό του πρωταγωνιστή και κατά προέκταση του/της αναγνώστη-τριας απέναντι στο ανεξήγητο, μέχρι την τελική εξωπραγματική αποκάλυψη. Η γλώσσα φυσικά δεν αλλάζει τα μοτίβα της πλοκής αλλά μπορεί να επηρεάσει την ερμηνεία και την πρόσληψή της, επεμβαίνοντας στη μορφή.

Ο Andrew Chesterman γράφει πως η κυρίαρχη μεταφορά για τη μετάφραση είναι η μίμηση, όχι η αντιγραφή (2000: 22). Με τη λέξη μίμηση εννοείται η δημιουργία ενός μεταφράσματος το οποίο δεν μεταφέρει μηχανικά αλλά διατηρεί την ομοιότητα

με το πρωτότυπο ενώ στέκεται επιτυχώς ως αυθύπαρκτο κείμενο στη γλώσσα-στόχο και ως κείμενο φαντασίας με τα δικά του χαρακτηριστικά. Από μεταφρασεολογικής άποψης λοιπόν, θεωρώ πως τα δύο μεταφράσματα μιμούνται επιτυχώς συγκεκριμένες πτυχές του πρωτότυπου κειμένου - και συγκεκριμένα δομικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά των φανταστικών κειμένων γενικότερα - οι οποίες είναι εξίσου σημαντικές για τις αρχικές προθέσεις του συγγραφέα, ενώ το βάρος τους στο μετάφρασμα διατηρείται όχι όμοια, αλλά παρά ταύτα ισότιμα.

Βιβλιογραφία

Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2001.

Baker, Mona. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2006.

Bassnet, Susan. *Translation Studies*. Routledge, τρίτη έκδοση, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2002.

Boase-Beier, Jean et al. *The Routledge Handbook of Stylistics*. Επιμέλεια του Michael Burke, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2014.

Chesterman, Andrew. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. John Benjamins Publishing Company, Άμστερνταμ & Φιλαδέλφεια, 2000.

Clute, John & Grant, John. *The Encyclopedia of Fantasy*. Orbit Books, πρώτη έκδοση, 1997.

Cuddon, J. A. *Literary Terms and Literary Theory*. Blackwell Publishing, Ηνωμένο Βασίλειο, πέμπτη έκδοση, 2013.

Engle, John. "Cults of Lovecraft: The Impact of H.P. Lovecraft's Fiction on Contemporary Occult Practices." *Mythlore*, τ. 33, 2014, σσ. 85–98.

Harman, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Zero Books, Ηνωμένο Βασίλειο, 2012.

Houellebecq, Michel. *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. Believer Books, Σαν Φρανσίσκο, 2005 (αρχείο mobi).

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2009.

Joshi, Sunand Tryambak & Schultz, David. *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. Greenwood Publishing Group, Κονέτικατ, 2001.

Joshi, Sunand Tryambak. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*. Hippocampus Press, Νέα Υόρκη, 2014 (αρχείο pdf).

Klinger, Leslie, & Alan Moore. *The New Annotated H. P. Lovecraft*. Liveright, Νέα Υόρκη, 2014 (αρχείο epub).

Lovecraft, H. P. *The Complete Fiction of H.P. Lovecraft*. Race Point Publishing, Νέα Υόρκη, 2014.

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies : Theories and Applications*. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2001.

Nikolajeva, Maria. “Fairy Tale and Fantasy : From Archaic to Postmodern”. *Marvels & Tales*, τ. 17, 2003, σσ. 138–56.

Peter Newmark. *A Textbook of Translation*. Prentice Hall, Νέα Υόρκη, 1988.

Ralickas, Vivian. “Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, τ. 3, 2007, σσ. 364-398.

Short, Michael H., & Geoffrey N. Leech. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Pearson Education Limited, Ηνωμένο, Βασίλειο, δεύτερη έκδοση, 2007.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Press of Case Western Reserve University, Κλίβελαντ, Οχάιο, 1973.

Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2004.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2004.

Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Routledge, τρίτη έκδοση, 2011.

Μπαλάνος, Γιώργος. *Το Κάλεσμα του Κθούλου και άλλες ιστορίες*. Εκδόσεις Locus-7, Αθήνα, 2006.

Νικολάου, Πασχάλης. “Tales of an Adaptive Audience: Or How the ‘Call of Cthulhu’ Became ‘Littlest Lovecraft’”. *Narratology plus: Studies in Recent International Narratives for Children and Young Adults*, τ. 110, 2017.

Σαββανή, Χριστίνα. 2021, email, 10/03/2021.

Τσαμπουράκη, Μαρία. “Fantasy Literature: Rings in Translation”. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2017.

Χαλκόπουλος, Κυριάκος. *H. P. Lovecraft I: Το Κάλεσμα του Κθούλου. Η μουσική του Έριχ Ζαν. Το μοντέλο του Πίκμαν*. Εκδόσεις Οξύ, Αθήνα, 2019.

Διαδικτυακές πηγές

“The Call of Cthulhu” του H. P. Lovecraft (1928) | The H. P. Lovecraft Archive.
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cc.aspx>. Τελευταία πρόσβαση 18 Μαρ. 2021.

History of fantasy | Modern US Culture Wiki | Fandom.
https://usmodernculture.fandom.com/wiki/History_of_fantasy#Post-Tolkien_fantasy. Τελευταία πρόσβαση 03 Μαρ. 2021.

“Notes on Writing Weird Fiction” του H. P. Lovecraft (1937) | The H. P. Lovecraft Archive.
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>. Τελευταία πρόσβαση 16 Φεβ. 2021.

“The King of Weird” της Joyce Carol Oates | The New York Review.
https://www.nybooks.com/articles/1996/10/31/the-king-of-weird/?lp_txn_id=1029868. Τελευταία πρόσβαση 7 Φεβ. 2021.

“Supernatural Horror in Literature” του H. P. Lovecraft (1927) | The H. P. Lovecraft Archive.
<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Τελευταία πρόσβαση 20 Φεβ. 2021.

Ursula K. Le Guin on H. P. Lovecraft | William Denton.
<https://www.miskatonic.org/2018/04/21/leguin/>. Τελευταία πρόσβαση 15 Ιαν. 2021.

«Έξι Ιστορίες Διαστημικού Τρόμου» σε μετάφραση του Γιώργου Μπαλάνου.
https://www.scribd.com/document/115441271/6-Istories-Diastemikou-Tromou-Sullogiko-Ergo#fullscreen&from_embed. Τελευταία πρόσβαση 05 Απρ. 2021.

Wiki για την ελληνική επιστημονική φαντασία & το φανταστικό.
http://wiki.redworlds.gr/tiki-read_article.php?articleId=6. Τελευταία πρόσβαση 06 Απρ. 2021.

Βιβλιονet – The Greek Books in Print.
<https://biblionet.gr/>. Τελευταία πρόσβαση 15 Σεπ. 2020.

“Cthulhu” του Χ. Φ. Λ. (1934).
<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425548/>. Τελευταία πρόσβαση 21 Μαρ. 2021.

“Cthulhu and R'lyeh” | Wikimedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cthulhu_and_R%27lyeh.jpg. Τελευταία πρόσβαση 4 Απρ. 2021.

“Cthulhu” | DeviantArt
<https://www.deviantart.com/disse86/art/Cthulhu-594128034>. Τελευταία πρόσβαση 4 Απρ. 2021.

Συμβουλευτικό υλικό

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, Ηνωμένο Βασίλειο, 1962.

Camara, Anthony. “How to Hack Lovecraft, Make Friends with His Monsters, and Hijack His Mythos: Reading Biology and Racism in Elizabeth Bear’s ‘Shoggoths in Bloom’”. *Studies in the Fantastic*, τ. 1, 2016, σσ. 24–47.

Cardin, Matt. *Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories that Speak to Our Deepest Fears*. Greenwood, Καλιφόρνια, 2017.

Ghodrati, Negin. “The Creation, Revolution and Aftermath of Lovecraftian Horror”. Πανεπιστήμιο του Όσλο, Νορβηγία, 2013.

Hatim, Basil, & Ian Mason. *Discourse and the Translator*. Longman, Λονδίνο, 1990.

Joanna Thornborrow & Shan Wareing. *Patterns in Language: An Introduction to Language and Literary Style*. The Interface Series, Routledge, 1998.

Joshi, Sunand Tryambak. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. Wildside Press, Νιου Τζέρσι, 1996.

Joshi, Sunand Tryambak. *The Modern Weird Tale*. McFarland & Company, Βόρεια Καρολίνα, 2001.

Kok, Marlies. “The Boundaries of Imagination: Important Aspects of Fantasy Translation.” Libri et Liberi, Πανεπιστήμιο της Ουτρέχτης, Ολλανδία, 2017.

Lindblad, Jonathan. “Translation Strategies of H. P. Lovecraft’s Neologisms into Japanese”. Πανεπιστήμιο της Νταλάρνα, Σουηδία, 2016.

Pettersson, Mattias. “Racism and fear in H. P. Lovecraft’s The Shadow over Innsmouth”. Πανεπιστήμιο του Κάρλσταντ, Σουηδία, 2016.

R. Canino, Andrew. “Lovecraft across Time: Resonance and Adaptation in the Cthulhu Mythos”. Appalachian State University, Βόρεια Καρολίνα, 2018.

Schultz, David et al. *An Epicure In The Terrible: A Centennial Anthology Of Essays In Honor Of H. P. Lovecraft*. Fairleigh Dickinson University Press, Νιου Τζέρσι, 1991.

Van Haegenborgh, Elisabeth. “The Gothic in Narratives by E.A. Poe, H. P. Lovecraft and Roald Dahl”. Ghent University, 2015.

Williams, Jenny & Chesterman, Andrew. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Routledge, Λονδίνο, 2002.

Wynne Jones, Diana. *Reflections: On the Magic of Writing*. David Fickling Books, Ηνωμένο Βασίλειο, 2012.

Παστουρματζή, Δόμνα. “Hellenic Magazines of Science Fiction”. Science Fiction Studies, τ. 26, 1999, σσ. 412-430.

Παστουρματζή, Δόμνα. “Researching and Teaching Science Fiction in Greece”. PMLA - Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium, τ.119, 2004, σσ. 530-34.

Σοφριανού, Όλγα. “A Translatological Analysis of Four Greek Translations of Works by Angela Carter”. Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007.

