

ΓΙΑ ΜΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ.

Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και ή εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά

Μια ειδική «Θεωρία» της θεατρικής μετάφρασης, που να συμπεριλαμβάνει τους ιδιαίτερους προβληματισμούς του δράματος στα πλαίσια της μετάφρασης λογοτεχνικών κειμένων, είναι άνυπαρκτη¹. Αυτό που υπάρχει είναι όρισμένες σκέψεις και τοποθετήσεις², έδω περίπου και τριάντα χρόνια, για τις ιδιαίστες δυσκολίες της μετάφρασης ενός κειμένου, που προσλαμβάνεται με τη μορφή θεατρικής παράστασης και όχι ως άγνωστο και που ο λόγος του έγγραφεται σε σώματα ήθιοποιών και άπορυπτογραφείται πάλι από αυτά, —ώστόσο αυτές οι παρατηρήσεις σπάνια ξεπερνούν τὰ όρια της συγκεκριμένης περίπτωσης³.

1. Βλ. την πιο πρόσφατη έρευνητική έκθεση της Brigitte Schultze, «Theorie der Dramenübersetzung - 1960 bis heute. Ein Bericht zur Forschungslagen», *Forum Modernes Theater* 2 (Tübingen 1987), άρ. 1, σσ. 5-17. Για τη θεωρία της μετάφρασης βλ. γενικά G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris 1963· G. Steiner, *Alter Babel - Aspects of language and translation*, Oxford 1975, καθώς και τη βιβλιογραφία για τὰ προβλήματα της μετάφρασης K.-R. Bausch / J. Klegraf / W. Wilss, *The science of translation. An analytical bibliography*, Vol. 1, (1962-1969), Vol. II (1970-1971) and Supplement 1962-1969, Tübingen 1970-72. Για τη λογοτεχνική μετάφραση βλ. επίσης Ν. Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, Αθήνα 1989.

2. Βλ. σε έπιλογή: Susan Bassnett-MacGuire, «The Translator in the Theatre», *Theatre Quarterly* 40 (London 1980), σσ. 37-48 (καθώς και τη μονογραφία της ίδιας *Translating Dramatic Texts (Translation Studies)*, London/New York 1980)· Mary Snell-Hornby, «Sprechbare Sprache - Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung». Στόν τόμο: R. J. Watts/U. Weidman, *Modes of Interpretations*, Tübingen 1984, σσ. 101-116· Patrice Pavis, «Vers une spécificité de la traduction théatrale: la traduction intergestuelle et interculturelle». Άνέκδοτο Paris 1986, σε γερμανική μετάφραση στόν τόμο του ίδιου, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988, σσ. 107-140.

3. Βλ. τώρα τη βιβλιογραφία των Paul Fritz και Brigitte Schultze, *Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988*. Tübingen 1991 (Schriftenreihe "Forum Modernes Theater" Band 7).

Και τούτο οφείλεται σέ πολύ συγκεκριμένους λόγους: πέρα από τις γραμματικές, σημασιολογικές, ἴσως και στιχουργικές διαφορές ανάμεσα στή γλώσσα ἐκκίνησης και τή γλώσσα προορισμού, πρέπει νά μεταφερθοῦν και κοινωνικές συμβάσεις, ἥθη και ἔθιμα, θεσμοί και τελετές, πού ὑπάρχουν στά δραματικά κείμενα, ἀπό ἕναν πολιτισμό στόν ἄλλο⁴, ἀλλά και λογοτεχνικές συμβάσεις, πού μπορεῖ νά μὴν ἔχουν ἀντίστοιχο και ἰσοδύναμο στήν ἄλλη γλώσσα, θεατρικές συμβάσεις, πού ἀφοροῦν τόν τρόπο παράστασης και παρουσίας (π.χ. τήν ἰδιότυπη σκηνή τοῦ Ἑλισαβετιανοῦ θεάτρου), ἀκόμα και συμβάσεις τῆς πρόσληψης, πού βασίζονται σ' ἕνα δεδομένο πεδίο προσδοκιῶν και τὸ χαρακτηριστὶ τοῦ κοινοῦ, καθὼς και στήν ὅλη λειτουργικότητα τοῦ θεάτρου ὡς κοινωνικοῦ θεσμοῦ (π.χ. τοῦ ἀρχαίου «ἀγῶνος»). Σ' αὐτὸ τὸ πλέγμα προβλημάτων πού ζητοῦν τήν καλύτερη ἐπίλυσή τους προστίθεται, γιὰ μιὰ συστηματική θεωρία τῆς θεατρικῆς μετάφρασης, και ἡ σύνθετη σχέση δράματος και θεάτρου, κειμένου και παράστασης, πού ὁδηγεῖ κάπως ἀπλουστευμένα στίς ἐξῆς ἀντίθετες ἀπόψεις: 1) ἀφενὸς στή μετάφραση (ἥδη στήν ἀνάγνωση τοῦ κειμένου στή γλώσσα ἐκκίνησης) ἐγγράφεται ἀναγκαστικά ἕνα εἶδος σκηνοθεσίας, ἕνα ὄραμα τῆς σκηνικῆς παράστασης τοῦ ἔργου, και 2) ἀφετέρου ὁ μεταφραστὴς θά ἔπρεπε νά ἀπέχει ἀπὸ αὐτὴ τὴ «σκηνοθεσία» στὸ δικό του «θέατρο τοῦ ἐγκεφάλου» ἡ ὁποία προῖδεάζει γιὰ τὴ σκηνικὴ συγκεκριμενοποίηση και ἐπεμβαίνει στήν ἐργασία τοῦ σκηνοθέτη, και νά περιοριστεῖ στήν πιστὴ μεταφορὰ τοῦ κειμένου⁵. τὸ ζήτημα αὐτό, πού παρουσιάζει ἀπειρες μεικτὲς λύσεις ἀνά-

4. Μ' αὐτὸ τὸ θέμα ἀρχολεῖται ἕνα εἰδικὸ ἐρευνητικὸ πρόγραμμα τῆς Deutsche Forschungsgemeinschaft στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Göttingen, στὸ ὁποῖο συμμετέχουν κυρίως ἐκπρόσωποι τῆς σκανδιναβικῆς, γερμανικῆς και σλαβικῆς φιλολογίας, και ἔχει παρουσιάσει ὡς τώρα δύο συλλογικοὺς τόμους: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1988 (Schriftenreihe «Forum Modernes Theater» Band 1) και *Literatur und Theater, Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1990 (στὴν ἴδια σειρά τόμ. 4).

5. Ἔτσι ἀποφαίνεται ἡ παραδοσιακὴ ἀξιολογικὴ αἰσθητικὴ, στὸ βαθμὸ πού ἐκλαμβάνει τὴ θεατρικὴ παράσταση ὡς ἀπλὴ συγκεκριμενοποίηση τοῦ δραματικοῦ κειμένου. Τὴν ἀποψη αὕτη συναντᾶμε ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη ὡς τὸν Ἑγέλο. Ὁ Ἑγέλος διακρίνει τρία εἶδη τῆς δραματικῆς ποίησης: 1) αὕτη πού περιορίζεται στὸν ἑαυτὸ της και δὲν ἀπαιτεῖ θεατρικὴ παράσταση, 2) αὕτη πού ἀποδίδεται μὲ ὑποκριτικὴ ἀπαγγελία, ὅπου κυριαρχεῖ ἀπόλυτα ὁ ποιητικὸς λόγος, και 3) αὕτη ὅπου συμπράττει ὁ λόγος μὲ τὴν τέχνη τῆς σκηνογραφίας, τῆς μουσικῆς και τοῦ χοροῦ (G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Τόμ. 15, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt/M. 1970, σσ. 504 ἐξ.). Ἔτσι ὁ προβληματισμὸς περιορίζεται στήν τρίτη περίπτωση. Ὑπάρχει και ἡ σύγχρονη ἀποψη πού ἐκλαμβάνει τὴν ἴδια τὴν παράσταση ὡς «μετάφραση» τοῦ δραματικοῦ κειμένου (βλ. Erika Fischer-Lichte, «Was ist eine "werkgetreue" Inszenierung?». Στὸν τόμο: E. Fischer-Lichte et al., *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985, σσ. 37-49, ἰδίως σσ. 40 κ.ἐξ.).

μεσα στοὺς δύο πόλους δυνατοτήτων, δὲν μπορούμε νὰ τὸ προσεγγίσουμε μὲ γόνιμο τρόπο, ἐφόσον ἡ δραματικὴ θεωρία διαθέτει γιὰ τὴν παράσταση μόνο χονδρικά, ἐν μέρει ἀκατάλληλα ἐννοιολογικὰ ἐργαλεῖα, ὅπως «ἐξωτερικὸ σύστημα ἐπικοινωνίας» (Pfister)⁶, καὶ ἡ σημειολογία τοῦ θεάτρου, στὴν ἀνάλυση τῆς παράστασης ὡς σημειωτικοῦ συστήματος, προσδίδει στὸ λόγο τὴν ἀπλὴ ιδιότητα ἐνὸς ἐκφραστικοῦ μέσου ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα τῆς σύνθετης σκηникῆς τέχνης⁷. Μὲ τὴν τελευταία στροφή τῆς σημειολογίας τοῦ θεάτρου, — ποὺ εἶχε φτάσει ἤδη στὴν ἀνάλυση τῆς παραγωγικῆς πλευρᾶς, τῆς σκηникῆς παράστασης σὲ δυσεπίλυτα ἀδιέξοδα λόγω τοῦ ὑψηλοῦ βαθμοῦ τῆς συνθετικότητας τοῦ φαινομένου, — στὴν ἀνάλυση τῆς πρόσληψης, ποὺ ἀποδεικνύεται ἀκόμα πὶδὸ σύνθετη, καὶ μιὰ κάποια κατανόησή της ἐξαρτᾶται τελικὰ ἀπὸ τὴ διαφώτιση τῶν μυστικῶν τῆς λειτουργίας τοῦ ἀνθρώπινου ἐγκεφάλου, ἡ ἐπίγνωση καὶ διάγνωση τοῦ πολλαπλοῦ ἀδιεξόδου τῆς θεατρικῆς θεωρίας εἶναι πλέον ἀναπόφευκτη⁸. Αὐτὸν τὸ σύνθετο προβληματισμό, ποὺ ἐπιτρέπει, φαίνεται, μόνο μιὰ ἱστορικὴ καὶ ἐμπειρικὴ προσέγγιση, ἡ τοὐλάχιστον πρωταρχικὰ αὐτὴν, ἐπωμίζεται ἐπίσης μιὰ θεωρία τῆς θεατρικῆς μετάφρασης, στὸ βαθμὸ πού πρέπει νὰ ἀποφασίσει, ἂν καὶ σὲ ποῖο βαθμὸ ἐκλαμβάνεται τὸ δραματικὸ κείμενο ὡς παρτιτούρα τῆς σκηникῆς συγκεκριμενοποίησης ἢ τοῦ προσδίδεται τὸ status τῆς αὐτόνομης λογοτεχνικῆς ὀντότητας (βλ. τὶς διαφορετικὲς προτάσεις τοῦ Zbigniew Raszewski, τοῦ Steen Jansen, τοῦ Marcello Pagnini, τοῦ Tadeus Kowzan, τῆς Anne Ubersfeld καὶ τῆς Erika Fischer-Lichte, ποὺ φανερώνουν τὸ μέγεθος τῆς ἀμυχανίας καὶ τοῦ προβληματισμοῦ)⁹,

6. Bl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1988 (6ῃ ἐκδόσει), σσ. 24 ἐξ.

7. Tadeus Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Warszawa 1970· Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tom. 1, *System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983· Β.Ποῦχνερ, *Σημειολογία τοῦ θεάτρου*, Ἀθήνα 1985.

8. Bl. τὶς κρίσεις μου γιὰ τὰ τελευταῖα σχετικὰ δημοσιεύματα, στὸ περ. *Παράβασις* 1 (Ἀθήνα 1995), ὑπὸ ἐκδοσιν.

9. Ὡς παρτιτούρα γιὰ σκηνικὴ συγκεκριμενοποίηση ἐκλαμβάνει τὸ δραματικὸ κείμενο ὁ Πολωνὸς σημειολόγος Z. Raszewski, «Partytura teatralna», *Pamiętnik Teatralny rok VII* (1958), τεύχ. 3/4, σσ. 380-412· ὁ Ὁλλανδὸς γλωσσολόγος Jansen καθορίζει τὴ σχέση δράματος - παράστασης ὡς μιὰ σταθερὴ μὲ τὶς μεταβλητέες της (βλ. St. Jansen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages* 12 (1968), σσ. 71-93)· ὁ Ἰταλὸς σημειολόγος Pagnini παρομοιάζει τὴ σχέση δράματος - παράστασης μὲ τὴ σχέση τῆς δομῆς βάθους πρὸς τὴ δομὴ ἐπιφάνειας (M. Pagnini, «Versuch einer Semiotik des klassischen Theaters», στὸν τόμο: V. Knapp (ed.) *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft*, Heidelberg 1973, σσ. 84-100)· ὁ Πολωνὸς σημειολόγος Kowzan ἐκλαμβάνει τὴ σχέση αὐτὴ ὡς σχέση τοῦ σημαίνοντος μὲ τὸ σημαίνόμενο (T. Kowzan, ὁ.π., σσ. 208 ἐξ.)·

αν δηλαδή και σε ποιά βαθμό ο μεταφραστής μεταφέρει μια παράσταση της φαντασίας του (σκηνική έρμηνεία του δραματικού κειμένου στον εγκέφαλο) σε άλλη παράσταση της φαντασίας του (στη γλώσσα προορισμού) ή μεταφέρει απλώς ένα διαλογικό κείμενο από μια γλώσσα στην άλλη, χωρίς να επιδίδεται σε κάποιο σκηνοθετικό δραματισμό.

Όπως φαίνεται και με την πρώτη ματιά, ούτε το ένα ούτε το άλλο γίνεται με τρόπο αποκλειστικό και απόλυτο, και έτσι ανοίγεται ένα ευρύ πεδίο προσμεϊξεων και δυνατοτήτων, που δύσκολα μπορεί να ταξινομηθεί θεωρητικά και να χαλιναγωγηθεί με κατάλληλο έννοιολογικό εξοπλισμό. Το δισυπόστατο του δραματικού κειμένου, ως ξεχωριστού λογοτεχνικού είδους και ως ενός και μόνου εκφραστικού μέσου, ανάμεσα σε πολλά άλλα, της σκηνικής τέχνης¹⁰, προϋποθέτει, για μια γόνιμη ανάλυσή του, τη σύνθεση της θεωρίας του δρά-

ή Γαλλίδα θεατρολόγος Ubersfeld βλέπει στο δράμα και την παράσταση δύο ποσότητες διαφορετικών σημείων, που συμμερίζονται ώστόσο κάποια μικρή ή μεγάλη ποσότητα κοινών στοιχείων, στα όποια συμπίπτουν (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1978). 'Η ίδια αργότερα καλεί δράμα και παράσταση δύο διαφορετικά «*phénomenes*» που σχετίζονται στο ίδιο «*agénotexte codé*» (της ίδιας, *L'école du spectateur*, Paris 1981)· ή Γερμανίδα σημειολόγος και θεατρολόγος Fischer-Lichte αποκαλεί την παράσταση «έρμηνειν» του δράματος (E. Fischer-Lichte, «The performance: an "interpretant" of the drama», *Semiotica* 64 (1987) τεύχ. 3-4, σσ. 197-211)· κατ' αυτόν τον τρόπο η παράσταση είναι ταυτόχρονα ξεχωριστό «έργο» και μεταμόρφωση του δράματος· μ' αυτή την έννοια δεν υπάρχουν και «άντιστοιχίες» και «ισοδύναμα» ανάμεσα στο δράμα και την παράσταση, και η έννοια της «πιστής» έρμηνείας του δράματος είναι στην κυριολεξία ά-νόητη (της ίδιας, «Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung», στον τόμο: Renate Möhrmann (ed.), *Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung*, Berlin 1990, σσ. 233-159, ιδίως σσ. 251 έξ.). Είμαι, νομίζω, φανερό, ότι οι περισσότερες αυτές προτάσεις αυτοσχεδιάζουν, παρομοιάζουν και αποφαίνονται με τρόπο μεταφορικό σ' ένα ζήτημα, το όποιο, λόγω της έντεταμένης μορφολογίας του και της συνθετικότητάς του, θα έπρεπε να άνιχνευτεί πρώτα με την ιστορική και φαινομενολογική μέθοδο. Για την έλλειψη του συνθετικού κρίκου ανάμεσα στη θεωρία του δράματος και τη σημειολογία του θεάτρου βλ. έπίσης Horst Tunk, «Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung», στον τόμο: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1988, σσ. 9-53, ιδίως σσ. 9 κ. έξ.

10. Βλ. σε έπιλογή: Susan Bassnett-Mc Guire, «Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», στον τόμο: Th. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/Sydney 1985, σσ. 87-102· Raymond van den Broeck, «Translating for the Theatre», *Linguistica Antverpiensia* 20 (1986), σσ. 96-110· Harry G. Carlson, «Problems in Play Translation», *Educational Theatre Journal* 16 (Washington 1964), σσ. 55-58 (για τὰ έργα του Strindberg)· Jan Ferencik, «De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique» στον τόμο: *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague/Paris 1970, σσ. 144-149· Marta

ματος καὶ τῆς θεωρίας τοῦ θεάτρου¹¹, πράγμα ποὺ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὶς σημερινές προοπτικές, δεδομένου ὅτι οἱ σημειωτικὲς κι ἄλλες μεθοδολογίες δὲν κατορθώνουν καὶ νὰ χαλιναγωγήσουν τὸ θεατρικὸ κώδικα καὶ τὴν πρόσληψή του, δηλαδή νὰ περιγράψουν καὶ νὰ τεκμηριώσουν πλήρως μιὰ καὶ μοναδική θεατρικὴ παράσταση¹². Τὸ φαινόμενο τῆς θεατρικῆς παράστασης, στὸ σύνολό της καὶ μ' ὅλες τὶς ἀπειρες λεπτομέρειές της, εἶναι τόσο σύνθετο, ρευστὸ καὶ λεπτεπίλεπτο, ποὺ ἴσως θὰ ἀντιστέκεται γιὰ πάντα στὶς θεωρητικὲς καὶ ἀναλυτικὲς προσεγγίσεις. Αὐτό, θὰ ἤθελα νὰ ὁμολογήσω, εἶναι καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς γοητευτικότερες πλευρὲς τῆς ἐνασχόλησης μὲ τὴ θεωρία τοῦ θεάτρου.

Θεατρικὲς μεταφράσεις ὅμως γίνονται ἀκατάπαυστα χωρὶς τοὺς θεωρητικούς αὐτοὺς προβληματισμούς, ἀρχαίων ἐλληνικῶν θεατρικῶν κειμένων ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, στὰ λατινικά, στὰ ἰταλικά, ἀργότερα καὶ σὲ ἄλλες γλῶσσες, στὰ νεοελληνικά ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ. Μὲ τὸ φαινόμενο τοῦ «ἐξέλληνισμοῦ» (π.χ. στὴ μετάφραση τοῦ «Φιλάργυρου» ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Οἰκονόμου 1816)¹³ ἢ τοῦ «ἐκσυγχρονισμοῦ» ἀρχαίων κειμένων (π.χ. ἀναγκαστικὰ στὴν ἀριστοφανικὴ παράβαση)¹⁴ τίθεται καὶ ἕνας ἄλλος προβληματισμός, ποὺ ἀφορᾷ τὴν «πιστότητα» τῆς μετάφρασης, ἢ ἀλλιῶς τὰ ὅρια μετὰξὺ μετάφρασης καὶ διασκευῆς. Τὸ πρόβλημα εἶναι γνωστὸ σὲ ὅλους τοὺς εὐρωπαϊκοὺς λαούς, ὅταν πρόκειται νὰ ἀνεβάσουν σήμερα τοὺς κλασικοὺς τοὺς συγγραφεῖς.

Frajnd, «The Translation of Dramatic Works as a Means of Cultural Communication», στὸν τόμο: *Literary Communication and Reception. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association Innsbruck 1979*, Innsbruck 1980, σσ. 329-332· Norbert Hoffman, Redundanz und Äquivalenz in der Literarischen Übersetzung. Dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet. Tübingen 1980· George Mounin, «La traduction au théâtre», *Babel* 14 (Budapest 1968) σσ. 7-11 (ἐπίσης στὸν τόμο: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München 1967, σσ. 135-141)· Kristian Smidt, «Some Provisional Views on the Ideal Translation of Shakespeare ur Use by and in the Theatre», *Shakespeare Translation*, 9 (Tokyo 1983), σσ. 1-5· Pierre Spriet «Beyond the Limitations of Translation», αὐτόθι 2 (Tokyo 1975), σσ. 1-15 κτλ.

11. Τῇ διαφορετικότητῃ τῶν δύο θεωριῶν ἔχει ἐπισημάνει ἤδη ὁ Jan Mukarovsky (σὲ γερμανικὴ μετάφραση «Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters», στὸν τόμο: A. van Kesteren/H. Schmid, *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, σσ. 76-95).

12. Βλ. κυρίως Dieter Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

13. Γιὰ τὸ θέμα τῆς προσαρμογῆς τοῦ δραματικοῦ προτύπου στὰ «καθ' ἡμᾶς» σὲ βαλκανικὴ κλίμακα βλ. Β. Ποῦχνερ, *Ἡ ἰδέα τοῦ Ἐθνικοῦ θεάτρου στὰ Βαλκάνια τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἱστορικὴ τραγωδία καὶ κοινωνιοκριτικὴ κωμωδία στὶς ἐθνικὲς λογοτεχνίες Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης*, Ἀθήνα 1993, σσ. 113 ἐξ.

14. Βλ. Γρηγόρης Σηφάκης, «Προβλήματα μετάφρασης τοῦ Ἀριστοφάνη», Πρωτότυπο καὶ μετάφραση. Πρακτικὰ Συνεδρίου: Ἀθήνα 11-14 Δεκεμβρίου 1978, Ἀθήνα 1980, σσ. 121-159.



και για το αρχαίο θέατρο για έναν πρόσθετο λόγο: γιατί από την 'Αναγέννηση έως σήμερα κάθε εποχή έρμηνεύει διαφορετικά το αρχαίο ρεπερτόριο, το μεταφράζει, το διασκευάζει και το ανεβάζει με τρόπο διαφορετικό¹⁵. Οι πολλαπλές μεταφράσεις είναι ένδειξη έρμηνευτικής ποικιλίας και ζωντάνιας τής παράδοσης και κληρονομιάς.

Ο διεθνής προβληματισμός σήμερα βέβαια δέν προκύπτει μόνο από τὰ μεταφραστικά προβλήματα του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου¹⁶. Κάθε άλλο. 'Αν ξεφυλλίσει κανείς τή βιβλιογραφία τών Fritz Paul και Brigitte Schultze για τὰ προβλήματα τής μετάφρασης δραματικών έργων στο χρονικό διάστημα 1960 έως 1988, που περιλαμβάνει σχεδόν 900 λήμματα, συνειδητοποιεί γρήγορα, ότι ή θεωρητική συζήτηση που ξεκινάει, όπως είπαμε, από συγκεκριμένες περιπτώσεις και συγκεκριμένα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι μεταφραστές, αναφέρεται σε πολύ μεγάλο μέρος στις μεταφράσεις του Σαίξπηρ σε διάφορες εύρωπαϊκές γλώσσες, ενώ ακολουθεί σε συχνότητα ο 'Ιψεν και ο Τσέχωφ, κυρίως όμως ο Strindberg, γιατί ή ιδιότυπη γραφή του θέτει στο μεταφραστή πολλά διλήμματα, και ύστερα ο Μπρέχτ, οι συγγραφείς του παράλογου και υπερρεαλιστικού θεάτρου, του τελετουργικού, ακόμα και οι Πολωνοί θεατρικοί συγγραφείς, που αγαπούν ιδιαίτερα το παιχνίδι τών λογοτεχνικών νύξεων και έμμεσων αναφορών¹⁷. Ο προβληματισμός τής μετάφρασης αρχαίων δραματικών κειμένων είναι όπωσδήποτε ιδιότυπος και δέν έχει έπηρέασει σε σημαντικό βαθμό τις σχετικές θεωρητικές προσεγγίσεις.

Το μελέτημα αυτό, που δέν άποσκοπεί στο να δώσει λύσεις στα θεωρητικά αυτά ζητήματα (πράγμα άλλωστε ανέφικτο, ίσως και άνώφελο σ' αυτά τὰ τελείως προκαταρκτικά στάδια μιās γενικής και συστηματικής αντιμετώπισης μεταφραστικών προβλημάτων σε δραματικά κείμενα), αλλά να έπισημάνει πεδία προβληματισμών, να ευαισθητοποιήσει για τις πολλαπλές δυσκολίες, για τὰ διλήμματα και άδιέξοδα, για τούς άναπόφευκτους συμβιβασμούς, και να συμβάλει σε μιάν ουσιαστικότερη κατανόηση και δικαιοτέρα αξιολόγηση

15. Βλ. συνοπτικά Β. Πούχγκερ, «The Influence of Ancient Greek Drama in Europe from the Renaissance to the Early Twentieth Century», στον τόμο: *Greek Classical Theatre. Its influence in Europe*, Athens 1993, σσ. 53-77.

16. 'Από τούς συγκεντρωτικούς τόμους τών τελευταίων δεκαετιών για τή θεατρική μετάφραση μόνον ένας άφιερώνεται στη μετάφραση τής αρχαίας τραγωδίας: *Übersetzungsprobleme antiker Tragödien*. Gorlitzer Eirene-Tagung 10.-14. 10.1967 veranstaltet vom Eirene-Komitee zur Förderung der klassischen Studien in den sozialistischen Ländern, Ed. J. Harmatta/ W. O. Schmitt Berlin 1969. 'Άλλοι συλλογικοί τόμοι σε έπιλογή: O. Zuber (ed.). *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford etc. 1980: O. Zuber-Skeritt, *Page to Shape. Theatre or Translation*. Amsterdam 1984: H. Rossel/ B. Steene, *Scandinavian Literature in a transcultural context*. Seattle 1986 κ.τλ.

17. Paul/Schultze, *δ.π.*

τῶν ἐπιμέρους μεταφραστικῶν προσπαθειῶν παρακολουθώντας συνειδητὰ τίς διεργασίες ἐπιλογῆς τοῦ μεταφραστῆ, τίς στρατηγικές του, τίς ἐπιτυχίες καὶ ἀποτυχίες του — ἔχει λεχθεῖ σοφά, ὅτι κάθε μετάφραση εἶναι καὶ μιὰ ἀποτυχία καὶ μιὰ προδοσία (traduttore - traditore)—, τὸ μελέτημα λοιπὸν αὐτὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη: ἀπὸ α) μιὰ συζήτηση τῶν προβληματισμῶν τῆς θεατρικῆς μετάφρασης σὲ γενικὸ καὶ θεωρητικὸ ἐπίπεδο, μὲ ἐπισκόπηση τῶν ἀπόψεων τῆς σχετικῆς καὶ πρόσφατης διεθνοῦς ἔρευνας, β) μιὰν ἐπισήμανση τῶν εἰδικῶν προβληματισμῶν ποὺ θέτει ἡ μετάφραση τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δραματολογίου, γ) μιὰ σύντομη ἀναφορὰ στὶς ἰδιάζουσες δυσκολίες, ποὺ ἀντιμετωπίζουν οἱ νεοελληνικὲς μεταφράσεις, ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως δὲν ἀποτελοῦν μετάφραση ἀπὸ μιὰ γλῶσσα σὲ ἄλλη, ἀλλὰ ἐνδογλωσσικὴ μεταφορὰ ἀπὸ μιὰν ἐποχὴ σὲ ἄλλη, ἀπὸ ἓνα γλωσσικὸ ἐπίπεδο σὲ ἄλλο, μέσα στὴν ἴδια ἐνιαία γλωσσικὴ παράδοση, τὴν ἑλληνική.

Α) ΓΙΑ ΜΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ

Καμιὰ τέχνη δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μετάφραση, παρὰ μόνο ἡ τέχνη τοῦ λόγου. Σ' αὐτὸ ὁδηγεῖ τὸ γεγονός τῆς συνύπαρξης διάφορων συστημάτων ἀκουστικῆς συνεννόησης καὶ ἐπικοινωνίας, τῆς γλώσσας, σὲ διαφορετικοὺς πολιτισμοὺς στὴν ὑφήλιο. Ἡ γλῶσσα εἶναι, μὲ πολὺ μεγάλη ἀπόσταση, τὸ πιὸ πλούσιο, εὐέλικτο καὶ ἀποτελεσματικὸ σύστημα διανθρώπινης ἐπικοινωνίας, καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἔχει ὑψηλὸ βαθμὸ χρηστικότητας. Ἡ λογοτεχνικὴ χρῆση τῆς γλώσσας συμμερίζεται μὲ τίς ἄλλες τέχνες καὶ τὴν ἐξῆς ιδιότητα, ὅτι τὸ γλωσσικὸ ὕλικό (λέξεις, φράσεις κτλ.) καὶ οἱ σημασίες του (ἢ τὰ σημεῖα καὶ οἱ σημασίες του, ἢ τὰ σημαίνοντα καὶ τὰ σημαίνόμενα) συνδέονται μὲ μιὰ χαλαρὴ σχέση (σημείωση, σημασιοδότηση), ὅπου δὲν κυριαρχοῦν οἱ κυριολεκτικὲς σημασίες (καταδηλώσεις, *dénotations*) ἀλλὰ οἱ δευτερεύουσες καὶ μεταφορικὲς (συνδηλώσεις, συνυποδηλώσεις, *connotations*), ὥστε τὸ τελικὸ νόημα νὰ ἐξαρτᾶται πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὰ ἐκάστοτε συμφραζόμενα (*context*) παρὰ ὅσο στὴν καθημερινὴ χρῆση¹⁸. Ἡ ιδιότητα αὐτή, τῆς ρευστῆς καὶ πολλαπλῆς δυνατότητας σημασιῶν, ἀποκορυφώνεται στὴ θεατρικὴ τέχνη, ὅπου ἓνα ἀντικείμενο (μιὰ πράξη, μιὰ χειρονομία, ἓνας λόγος) μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει ἄπειρες σημασίες ἀνάλογα μὲ τὸ συγκείμενο τῶν ἄλλων ἐκφραστικῶν μέσων τῆς σκηνικῆς τέχνης, ἢ μιὰ καὶ ἡ ἴδια σημασία μπορεῖ νὰ παράγεται μὲ τελειῶς διαφορετικὰ μέσα¹⁹. Αὐτὴ ἡ δυνατότητα ἐνυπάρχει, ἐν σπέρματι ἢ καὶ σὲ κάποια πιὸ ἀνα-

18. Βλ. ἐνδεικτικὰ Erika Fischer-Lichte, «Zur Konstitution ästhetischer Zeichen», στὸν τόμο: H. Sturm/A. Eschbach (eds.), *Ästhetik und Semiotik*, Tübingen 1981, σσ. 17-28.

19. Βλ. μὲ παραδείγματα Πούχγερ, *Σημειολογία τοῦ θεάτρου*, ὁ.π., σσ. 59 κ.ἐξ. καὶ 67 κ.ἐξ.

πτυγμένη μορφή, ήδη στο δραματικό κείμενο, το οποίο, πέρα από την ποιητική του ύπoσταση, υπολογίζει ήδη, σε κάποιο μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό, τα ύπολοιπα έκφραστικά μέσα του θεάτρου. 'Η δυσκολία βρίσκεται στον έντοπισμό της διαβάθμισης και των τρόπων, με τους οποίους πραγματοποιείται αυτό.

Υπό το φῶς αὐτῶν τῶν ποσοτικῶν καὶ ποιοτικῶν διαφοροποιήσεων ἡ ἀξιοματική καὶ ἀξιοκρατική συζήτηση ποὺ διεξάγεται ἀνάμεσα στοὺς Patrice Pavis²⁰, Danièle Sallenave²¹, J. M. Déprats²², M. Vinaver²³, George Mounin²⁴, François Regnault²⁵, André Vitez, A. Lassalle²⁶, ἀλλὰ καὶ τοῦ Hans Sahl²⁷, τῆς Erika Fischer-Lichte²⁸, τοῦ Horst

20. 'Ο Pavis εἶναι πεπεισμένος, ὅτι ἡ μετάφραση εἶναι ἤδη μιὰ μορφή σκηνοθεσίας (δ.π., σσ. 116 κ.ἐξ.). Βλ. ἐπίσης τὸ ἄρθρο του «Du texte à la scène: un enfantement difficile», *Théâtre Public* 79, 1988.

21. 'Η Sallenave ἀποφαίνεται, πὼς μετάφραση καὶ σκηνοθεσία δὲν ἀποτελοῦν σχολιασμό τοῦ κειμένου, ἀλλὰ ἀπλῶς μεταφορὰ σὲ ἄλλο ἐκφραστικὸ σύστημα· ἡ μετάφραση δὲν πρέπει νὰ ἐρμηνεύει (D. Sallenave, «Traduire et mettre en scène», *Acteurs* 1, 'Ιαν. 1982, σ. 20). Γιὰ ὁρισμένα κείμενα βέβαια ἡ μετάφραση προϋποθέτει ἀναγκαστικὰ τὴν ἐρμηνευτικὴ διαδικασία. Δὲν ἀρνεῖται ἡ ἴδια, ὅτι κατὰ τὴν μετάφραση ἀκούει φωνὲς καὶ βλέπει σώματα, ἀλλ' αὐτὸ δὲν πρέπει, κατὰ τὰ λεγόμενά της, νὰ προῖδεῖ γιὰ τὴν ἐργασία τοῦ σκηνοθέτη (δ.π., σ. 20).

22. Πιὸ διαφοροποιημένη ἡ ἀποψη τοῦ Déprats: ἡ δραματικὴ μετάφραση πρέπει νὰ εἶναι ἀνοιχτὴ, νὰ ἀνοίγει δυνατότητες, ὅχι νὰ ὑπαγορεύει· νὰ ἔχει ρυθμὸ, ἀλλὰ νὰ μὴν τὸν ἐπιβάλλει. 'Η θεατρικὴ μετάφραση δὲν προκαταλαμβάνει τὴν σκηνοθεσία, δὲν προτείνει, ἀλλὰ τὴν κάνει ἐφικτὴ (J. Déprats, «Le verbe, instrument de jeu shakespearian», *Théâtre public* 44, 1982, σ. 42, ἐπίσης *Théâtre en Europe* 7, 1985, σ. 72). Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς προκύπτουν χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὶς μεταφράσεις σαιξπηρικῶν ἔργων.

23. Κάθε θεατρικὴ μετάφραση εἶναι μιὰ διασκευή καὶ μιὰ διαδικασία ἐκσυγχρονισμοῦ (M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne 1982, σ. 84).

24. 'Η θεατρικὴ μετάφραση δὲν εἶναι προὐδὸν μόνο μιᾶς γλωσσικῆς, ἀλλὰ καὶ μιᾶς δραματολογικῆς διαδικασίας (G. Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris 1963, σ. 14).

25. Μεταφράζοντας τὸν «Peer Gynt» τοῦ 'Ίψεν διαπιστώνει, πὼς ἡ μετάφραση προϋποθέτει τὴν καθυπόταξη τῆς σκηνοθεσίας στὸ κείμενο (F. Regnault, ἐπίλογος στὸν Peer Gynt, Paris 1981, σ. 184).

26. 'Η μετάφραση, καθὼς καὶ ἡ σκηνοθεσία, μπορεῖ νὰ ἀπαλείψει σκοτεινὰ σημεῖα τοῦ προτύπου, ποὺ παραπέμπουν σὲ μιὰ πραγματικότητα, ποὺ δὲν ὑπάρχει πιά (J. Lassalle «Du bon usage de la perte», *Théâtre Public* 44, 1982, σ. 13).

27. 'Ο θεωρητικὸς τῆς μετάφρασης Hans Sahl μάλιστα χρησιμοποιεῖ τὴν ἔννοια τοῦ θεάτρου μεταφορικά, γιὰ νὰ ὁρίσει τὴν μετάφραση: «Μεταφράζω σημαίνει, νὰ σκηνοθετῶ ἓνα ἔργο σὲ μιὰ ξένη γλῶσσα» (H. Sahl, «Zur Übersetzung von Theaterstücken», στὸν τόμο: Rolf Italiander (ed.), *Übersetzen. Vorträge und Beiträge*, Frankfurt/Bonn 1965, σσ. 105 κ.ἐξ.).

28. Κάθε μετάφραση δραματικοῦ ἔργου ἀναγκάζεται νὰ πραγματοποιήσει ἐπιλογὲς ποὺ μποροῦν νὰ ἐπηρεάσουν ἀργότερα οὐσιαστικὰ τὴν σκηνοθετικὴ γραμμὴ (E. Fischer-Lichte,

Turk²⁹, τοῦ Fritz Paul³⁰ κι ἄλλων, εἶναι, παρὰ τὶς ἀποχρώσεις καὶ τὶς διαφορετικές ἀφετηρίες ποὺ παίρνουν, μᾶλλον ἐπουσιώδης, γιατί τελικὰ ὅλοι ἔχουν σὲ κάποιον βαθμὸ δίκαιο ἢ καὶ ἄδικο ἀνάλογα μὲ τοὺς δραματικούς συγγραφεῖς, στοὺς ὁποίους ἐφαρμόζονται οἱ παρατηρήσεις τους ἢ τὰ μοντέλα τους. Εἶναι ὁ ἀνεξάντλητος μορφολογικὸς πλοῦτος τῆς εὐρωπαϊκῆς δραματογραφίας, καὶ κυρίως ἡ διεύρυνση τῶν δυνατοτήτων τῆς φόρμας μὲ τὸ μοντέρνο θέατρο, ποὺ ἐμποδίζει συνεχῶς τὴ διαμόρφωση σταθερῶν κριτηρίων καὶ αὐστηρῶν κατηγοριῶν στὴν ἀντιμετώπιση τοῦ κεντρικοῦ ἐρωτήματος, σὲ ποῖο βαθμὸ καὶ μὲ ποῖον τρόπο ὁ μεταφραστὴς εἶναι ἀναγκαστικά ἢ ὄχι καὶ σκηνοθέτης θεατρικῆς παράστασης ποὺ διεξάγεται στὸ κεφάλι του. Ἡ ὅλη συζήτηση ἀφήνει ἓνα αἶσθημα τοῦ «μπορεῖ, ἀλλά...», στὸ μέτρο ποὺ τὰ διάφορα δραματικά κείμενα ἐγγράφουν μὲ τρόπο διαφορετικὸ καὶ μὲ διαφορετικὴ ἔνταση στὸ γλωσσικὸ τους ἐπίπεδο, εἴτε στὸ κύριο κείμενο εἴτε στὸ «δευτερεῖον» (σκηνικὲς ὁδηγίες, διδασκαλίες κτλ.)³¹, τὰ δρώμενα καὶ τοὺς χωρικοὺς προσδιορισμοὺς τῆς παράστασης. Σ' αὐτὸ προστίθεται καὶ ὁ βαθμὸς οἰκειότητος ἢ ἀπόστασης τῶν δύο πολιτισμῶν, στοὺς ὁποίους ἀνήκει ἡ γλώσσα ἐκκίνησης καὶ ἡ γλώσσα προορισμοῦ τῆς μετάφρασης, οἱ ἐμπειρίες καὶ γνώσεις τοῦ μεταφραστῆ γιὰ τοὺς δύο πολιτισμοὺς, τελικὰ ἡ στρατηγικὴ καὶ ὁ σκοπὸς του κτλ.

Τὸ πρόβλημα εἶναι παλαιὸ καὶ ἔχει ἐπισημανθεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ γερμανικοῦ Ρομαντισμοῦ. Ὑπάρχουν δύο ἰδεοτυπικὲς ἀντίθετες λύσεις στὸ δίλημμα τοῦ μεταφραστῆ: τὶς ἐπισημαίνουν τόσο ὁ Γκαίτε ὅσο καὶ ὁ Schleier-

«Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation», στὸν τόμο: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1988, σσ. 129-144, ἰδίως σ. 129). Τὸ ὅτι τὰ ὅρια ἀνάμεσα σὲ μετάφραση καὶ διασκευή εἶναι ρευστὰ διαπίστωσε ἤδη ὁ Γκαίτε, ἀνεβάζοντας τὸν «Principe Constante» τοῦ Calderon στὴ Βαϊμάρη (ἐπιστολὴ στὸν Sartorius 4 Φεβρ. 1811, Goethes Werke IV. Abt., Bd. 22, Weimar 1901, σσ. 20 κ.ἐξ., βλ. ἐπίσης W. Hinck, *Goethe – Mann des Theaters*, Göttingen 1982).

29. Ὁ Turk ἀποφάνεται, ὅτι τὸ δραματικὸ κείμενο ἤδη ἐμπεριέχει στοιχεῖα μιᾶς ἔμμεσης σκηνοθεσίας: εἴτε μὲ σκηνικὲς ὁδηγίες εἴτε τὸ ἴδιο τὸ «κύριο» κείμενο, ἡ σκηνοθεσία αὕτη εἶναι «ἐγγεγραμμένη» στὸ κείμενο (H. Turk, «Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung», στὸν ὁμώνυμο τόμο, ὁ.π., σσ. 9-53, ἰδίως σσ. 10 κ.ἐξ.).

30. Εἰδικὰ στὴν περίπτωση τοῦ Strindberg οἱ ἐπιλογὲς τοῦ μεταφραστῆ εἶναι ἀναπόφευκτες. Ὁ Paul μιλάει γιὰ ὀλόκληρες «μεταφράσεις-σκηνοθεσίες» (F. Paul, «Innerlich und äusserlich schrecklich verwickelt»: Übersetzer-Inszenierungen in Strindbergs *Gespensersonate und Nach Damaskus II*), στὸν τόμο: *Literatur und Theater*, ὁ.π., σσ. 131 κ.ἐξ.).

31. Ὁ διαχωρισμὸς κατὰ R. Ingarden, «The Functions of Language in the Theatre», *The Literary Work of Art*, Evanston 1958, σσ. 377-396.

macher στο έτος 1813: είτε ο μεταφραστής αφήνει το συγγραφέα και κινείται προς τον αναγνώστη του, είτε αφήνει τον αναγνώστη του να κινείται προς το συγγραφέα³²: είτε προσπαθεί να μεταφέρει το συγγραφέα άλλης εθνότητας σε μās, ώστε να γίνει δικός μας, είτε μās καλεί να μεταβούμε έμείς στον ξένο, για να γνωρίσουμε τις συνθήκες του, τη γλώσσα του και τις ιδιοτυπίες του³³. 'Ολόκληρο βιβλίο θα μπορούσε να σχηματίσει κανείς με παραθέματα τέτοιου είδους³⁴, που έχουν στην πιάδ ολοκληρωμένη τους διατύπωση το διπολικό αυτό σχήμα, το οποίο χαρακτηρίζει άκόμα και τις σύγχρονες συζητήσεις και έχει πολλαπλή εφαρμογή και στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος. 'Όσοσο υπάρχει μια αὐξανόμενη ευαισθητοποίηση για τον ούσιαστικά αναδημιουργικό χαρακτήρα ειδικά τῶν δραματικῶν μεταφράσεων: έτσι στην επιστήμη τῆς μετάφρασης ή κάπως ἀφελῆς «askopos-theory»³⁵ και ή θεωρία τῆς «λειτουργικῆς ἀντιστοιχίας»³⁶ έχουν διαφοροποιηθεῖ ή και ἐγκα-

32. «Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen: oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen» (λόγος πού ἐκφωνήθηκε στίς 22 'Ιουνίου 1813, βλ. F. Güttinger, Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens, Zürich 1963, σ. 11).

33. «Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, dass der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde, dargestellt, dass wir ihn als den unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, dass wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen» (Γκαίτε, λόγος για τὸν Wieland, στίς 18 Φεβ. 1813, βλ. Güttinger, *δ.π.*, σ. 11).

34. Βλ. Güttinger, *δ.π.*, σσ. 223 ἐξ.

35. 'Η θεωρία αὐτή είναι μια μετεξέλιξη τοῦ ἀπλοῦχοῦ σχήματος «σωστή»/«λανθασμένη» μετάφραση και βασίζεται στην ιδέα ὅτι κάθε μετάφραση ἀκολουθεῖ κάποιο συγκεκριμένο «σκοπό», ἐνῶ συχνά ἀκριβῶς αὐτὸς εἶναι τὸ ζητούμενο (βλ. Katharina Reiss / Hans J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen 1984, σσ. 95-104).

36. Για τὴν «translation equivalence» βλ. J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford UP 1965, σσ. 27 κ.ἐξ. Για περισσότερη βιβλιογραφία για τὴ θεωρία τῆς μετάφρασης βλ. και Γεώργιο Μπαμπινιώτη, «'Η γλωσσολογική σκοπιά τῆς μετάφρασης», στὸν τόμο: Πρωτότυπο και μετάφραση, 'Αθήνα 1980, σσ. 41-69, ἰδίως σημ. 1. Για μια εφαρμογή τῆς θεωρίας τῶν ἀντιστοιχιῶν στίς νεοελληνικές μεταφράσεις τοῦ ἀρχαίου δραματικοῦ ρεπερτορίου βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Τὸ Βῆμα», 29.9.1968 (βλ. ἀκόμα και πιάδ πέρα). Για τὴν κριτική τῆς θεωρίας τοῦ «ισοδύναμου» και τῆς «ἀντιστοιχίας», πού θεωρεῖται ἀφρημένη, στατική και μονοδιάστατη, γιατί δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ σημασιολογικὸ πλοῦτο τῆς γλώσσας (ή τῶν γλωσσῶν) και περιορίζεται οὐσιαστικά στὴ μετάφραση τεχνολογικῶν και ἐπιστημονικῶν κειμένων, βλ. M. Snell - Hornby, «Sprechbare Sprache - Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung», στὸν τόμο: R. Watts/U. Weidmann (eds.), *Modes of Interpretation*, Tübingen 1984, σσ. 113 κ.ἐξ. και L. Kruger, *Questions of Theatre Translation*, Cornell Univ. 1986.

ταλειφθεῖ ὡς μεταφραστικά ἀξιώματα, γιατί ἡ ὑπάρξη ἢ μὴ ἀντιστοιχιῶν, εἴτε στὸ λεκτικὸ εἴτε στὸ πραγματολογικὸ ἐπίπεδο ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ συμβατότητα τῶν δύο πολιτισμῶν καὶ τῶν δύο γλωσσῶν ποὺ συμμετέχουν στὴ μεταφραστικὴ διαδικασία. Καὶ ἐδῶ ὑπάρχουν πολλὲς καὶ διαφορετικὲς δυνατότητες. Στὶς θεατρικὲς μεταφράσεις προστίθενται, στὶς ἐνδεχόμενες κοινωνικὲς καὶ λογοτεχνικὲς συμβάσεις, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀσύμβατες στοὺς δύο πολιτισμούς, ἀκόμα καὶ θεατρικὲς, οἱ ὁποῖες ἔχουν σχέση μὲ τὴν παράσταση. Ἐδῶ ἡ λειτουργικὴ ἀντιστοιχία εἶναι ἀπλῶς αὐταπάτη: ἡ Fischer-Lichte ἀναλύει δύο παραδείγματα, τὴ χρῆση τοῦ hanamichi τοῦ Ἰαπωνικοῦ θεάτρου No σὲ παραστάσεις τοῦ Meyerhold (πρῶτη φορὰ στὸν «Don Juan» τοῦ Μολιέρου 1910), καὶ τὸν κινησιολογικὸ κώδικα τοῦ ἴδιου θεάτρου, ἀλλὰ καὶ τοῦ κουκλοθεάτρου Bunraku καὶ τοῦ Kabuki στὰ «Knee Plays» τοῦ Robert Wilson³⁷. Πρόκειται γιὰ δημιουργικὴ ἀφομοίωση μὲ σαφῶς διαφορετικὴ πλέον λειτουργικότητα. Κάτι παρόμοιο ἰσχύει γιὰ τὸ πλῆθος τελετουργικῶν στοιχείων ἐξωευρωπαϊκῶν πολιτισμῶν, ποὺ ἀναπαράγονται στὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο³⁸, καὶ ἰδίως στὶς παραστάσεις ἀρχαίου δράματος, σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 20οῦ αἰῶνα.

Ἡ πιὸ διαδομένη σήμερα καὶ γοητευτικὴ ἴσως, γιατί ἀντιδιαστέλλεται πρὸς τὶς καθαρὰ φιλολογικὲς θεωρίες τῆς μετάφρασης, εἶναι ἡ ἀποψη, ὅτι ὁ θεατρικὸς μεταφραστὴς δὲν μεταγλωττίζει ἓνα δραματικὸ κείμενο ἀπὸ μιὰ γλῶσσα στὴν ἄλλη, ἀλλὰ μετατρέπει μιὰ παράσταση τοῦ κειμένου, στὸ «θέατρο τοῦ ἐγκεφάλου» του, ἐρμηνεύοντας τὸ δραματικὸ κείμενο ὡς σκηνοθέτης καὶ θεατῆς συγχρόνως, σὲ ἄλλη παράσταση μὲ ἀποδέκτη τὸν ξένο θεατῆ, τὸν ὁποῖο προὐδεάζει στὶς προσδοκίες καὶ προτιμήσεις του, καὶ καταγράφοντας ἀπὸ τὴν παράσταση τὸ λεκτικὸ μέρος στὴν ξένη γλῶσσα, τὴ μετάφρασή του. Ἡ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἄλλιως, παραφράζοντας τὴν ὁρολογία τοῦ Patrice Pavis: ὁ δραματικὸς λόγος ἐγγράφεται στὸ σῶμα τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ ἀποκρυπτογραφεῖται ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ξένου ἡθοποιοῦ³⁹. ἡ πράξη τῆς μετάφρασης εἶναι ἡ μιμητικὴ ἐπικοινωνία δύο ἡθοποιῶν ποὺ ἀνήκουν σὲ διαφορετικοὺς πολιτισμούς, εἶναι μιὰ διαδικασία τῆς ὑποκριτικῆς ποὺ συντελεῖται στὰ σανίδια τῆς σκηνῆς. Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσῃ τὸ διαφωτιστικὸ τοῦ μοντέλου, ποὺ χαρακτηρίζει ἀνάγλυφα τὴν ιδιοσυστασία τῆς δραματικῆς μετάφρασης σὲ

37. E. Fischer-Lichte, «Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen», στὸν τόμο: *Literatur und Theater*, ὅ.π., σσ. 35-62, ἰδίως σσ. 47 κ.ἑξ.

38. Βλ. π.χ. Doris Bachmann-Medick, «Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung», στὸν τόμο: *Soziale und theatralische Konventionen*, ὅ.π., σσ. 153 κ.ἑξ.

39. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, ὅ.π., σσ. 119 κ.ἑξ. καὶ A. Morein, *Der Text-Körper als Körper-Text. Eine praktische Einführung in die 'konkrete Interpretation des Ver-körperung'* Typoskript Giessen 1985.

άντι:διαστολή με την καθαρά φιλολογική σκοπιά: αλλά δημιουργείται από κάποια έμπειρική διαίσθηση άμέσως το έρώτημα, πόσο άπόλυτη ή σχετική ισχύ έχει στην πράξη: 1) σε ποιά βαθμό όργάνωσης και ολοκλήρωσης φτάνει το «θέατρο του έγκεφάλου» ένός άναγνώστη κατά το διάβασμα δραματικού κειμένου⁴⁰, και 2) σε πόσο μεγαλύτερο βαθμό έντασης φτάνουν οί προσλαμβάνουσες παραστάσεις του μεταφραστή, ό όποιος ένεργοποιείται και ώθεΐται: άπό το έγχείρημα τής μετάφρασης, θέλοντας μή θέλοντας, σε ύψηλότερα έπίπεδα έρμηνευτικής άνάγνωσης του κειμένου. Εΐναι μιá τέτοια διαδικασία άνάλογη με αύτή του σκηνοθέτη που μās περιγράφει τόσο παραστατικά ό Edward Gordon Craig στόν πρώτο διάλογο για την «Τέχνη του Θεάτρου», στá 1905; Σε ποιάν έκταση και με ποιάν ένταση ό μεταφραστής σκηνοθετεί το έργο, που έχει νά μεταφράσει στο μυαλό του, και στή μία και στήν άλλη γλώσσα, σε ποιά βαθμό ένσαρκώνει το λόγο με ήθοποιούς⁴¹, που μετουσιώνονται και μεταγγίζουν το αίμα τους άπό ένα πολιτισμό στόν άλλον; Εΐναι προφανές, πώς δέν ύπάρχει γενική άπάντηση, γιατί αύτό έξαρτάται, όπως είπαμε, άπό την άπόσταση τών δύο πολιτισμών, τίς έκφραστικές δυνατότητες τών δύο γλωσσών, τή φύση και καλλιτεχνική ύπόσταση του κειμένου, τήν ύφολογική διαστρωμάτωση και διάρθρωση του έργου που μεταφράζεται, έξαρτάται άκόμα και άπό το χαρακτήρα και τήν ψυχροσύνθεση τών σκηνικών προσώπων, τελικά άπό τήν προσωπικότητα του μεταφραστή, καθώς και τή μεταφραστική του «πολιτική», τίς στρατηγικές και τίς μεθόδους που εφαρμόζει.

Όσοτόσο το μοντέλο του Pavis εΐναι διδακτικό, γιατί με τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο προσλαμβάνουσες όπτικές παραστάσεις συνοδεύουν πράγματι τήν άνάγνωση του δραματικού κειμένου και, σε κάποιαν έκταση, άνάλογα με το έργο, τήν έποχή, το συγγραφέα και το μεταφραστή, συνειδητά ή άσυνείδητα, έγγράφεται κάποιο σκηνικό όραμα στή μετάφραση. Αυτό εΐναι ένα έμπειρικό δεδομένο, που παρατηρείται σε μερικές μεταφράσεις περισσότερο, σε άλλες λιγότερο φανερά. Άπλως το μοντέλο δέν έχει άπόλυτη ισχύ, μολοντί βοηθάει

40. Σ' αύτό μπορεί νά δώσουν μιάν ιδέα τά ψυχολογικά πειράματα, που έχουν γίνει σχετικά με τίς όπτικές παραστάσεις που σχηματίζονται στόν άκροατή ραδιοφωνικού θεατρικού έργου (βλ. Β. Ποϋχνερ, «Στόχοι και μέθοδοι τής διερεύνησης του ραδιοφωνικού άκροατηρίου», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Άθήνα 1984, σσ. 333 κ.έξ., ίδίως σσ. 368 κ.έξ.).

41. Για τή «σωματική» διάσταση τής δραματικής μετάφρασης βλ. επίσης Η. Bühler, «Translation und nonverbale Kommunikation», στόν τόμο: W. Wils (ed.), *Semiotik und Übersetzen*, Tübingen 1980, σσ. 44-53. Θεατρικά κείμενα μπορούν νά περιέχουν μιá σειρά άπό μορφές μη-λεκτικής επικοινωνίας, που πρέπει επίσης νά «μεταδοθούν». Βλ. ένδεικτικά για τή «γλώσσα του σώματος»: Μ. Argyle, *Bodily Communication*, London 1975· J. Ruesch/W. Kees, *Nonverbal Communication. Notion on the visual perception of human relations*, Berkeley/Los Angeles/London 1970· Κ. R. Scherer, *Nonverbale Kommunikation*, Hamburg 1973 κτλ.

στην κατανόηση τῆς ιδιαιτερότητας τῆς θεατρικῆς μετάφρασης. Τὸ μοντέλο βασίζεται σὲ δύο ὑποθέσεις ἐργασίας, ποὺ συνίστανται στὸ ὅτι στὸ θέατρο ἡ μετάφραση μεταβιβάζεται ἀπὸ τὰ σώματα τῶν ἡθοποιῶν καὶ προσλαμβάνεται ἀπὸ τὴν ἀκοή τῶν θεατῶν, δὲν ἀποτελεῖ ἀπλῶς τὴ μετάφραση ἐνὸς κειμένου σὲ ἄλλη γλῶσσα, ἀλλὰ τὴν ἀντιπαράθεση ἑτερογενῶν καὶ νοηματικὰ ὀργανωμένων καταστάσεων ἀνάμεσα σὲ δύο πολιτισμούς, ποὺ τοὺς χωρίζει δεδομένος χῶρος καὶ χρόνος καὶ εἰσέρχονται στὴ διαδικασία μιᾶς ἐπικοινωνίας⁴². Εἶναι φανερό, ὅτι μιὰ τόσο πλατιά σύλληψη τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου βασίζεται στὶς πολιτιστικὲς θεωρίες τοῦ Victor Turner, ὅπου τὸ θέατρο ἐκλαμβάνεται ὡς μιὰ αἰσθητικὴ ἐπεξεργασία τοῦ social drama⁴³. Ἡ ἐτοιμασία τοῦ μεταφραστῆ γιὰ τὴ μεταφραστικὴ πράξη εἶναι ἤδη μιὰ ἐρμηνεία τοῦ κειμένου ἐκκίνησης ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ κειμένου προορισμοῦ, τῆς μετάφρασης· δηλαδὴ οὐσιαστικὰ αὐτὸς δὲν ἀναζητεῖ σημασιολογικὰ ἰσοδύναμα καὶ ἀντιστοιχίες στὰ δύο κείμενα, ἀλλὰ ἀφομοιώνει τὸ κείμενο ἐκκίνησης μὲ τὰ μάτια τοῦ κειμένου προορισμοῦ (αὐτὸ ἀποκαλεῖ ὁ Γιατρομανωλάκης «ἰδεολογικὴ» τοποθέτηση τοῦ μεταφραστῆ ἀρχαίων κειμένων)⁴⁴.

Ὁ Pavis περιγράφει τὰ στάδια τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ἀρχικοῦ κειμένου ὡς ἐξῆς: 1) τὸ πρωτότυπο κείμενο, ποὺ εἶναι προῖον καὶ ἰδεολογικὸ μήνυμα τοῦ ἀρχικοῦ πολιτισμοῦ, διαβάζεται ἀπὸ τὸ μεταφραστὴ ὡς δραματοργό, ποὺ ἀφομοιώνει καὶ ἐρμηνεύει τὶς μακροδομὲς τοῦ ἔργου, τὶς ὁποῖες θέλει νὰ ἀνασυνθέσει στὴ γλῶσσα προορισμοῦ, καὶ συλλαμβάνει τὸ σύνολο ἤδη ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τῶν θεατῶν, ποὺ θὰ δοῦν τὸ ἔργο μεταφρασμένο· ὁ Pavis ὀνομάζει τὴ φάση αὐτὴ δραματοργικὴ συγκεκριμενοποίηση, γιατί ἀποτελεῖ ἤδη ἐπιλογή, διασκευή, σχολιασμό, μάλιστα καὶ πρόσθετη πληροφόρηση, ποὺ χρειάζεται ὁ ξένος θεατὴς γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου· 2) ἀκολουθεῖ ἡ σκηνικὴ συγκεκριμενοποίηση, ὅπου δοκιμάζεται τὸ κείμενο ἐπὶ σκηνῆς καὶ κρίνεται, ἂν ἡ μετάφραση θὰ «πιᾶσει» ἢ ὄχι, ἂν δηλαδὴ ἀνταποκρίνεται στὸν πολιτισμὸ προορισμοῦ καὶ στὸ συγκεκριμένο κοινὸ μὲ τὶς προσδοκίες του· 3) ἀκολουθεῖ τέλος καὶ ἡ προσληπτικὴ συγκεκριμενοποίηση, ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ Pavis,

42. Pavis, ὁ.π., σ. 198.

43. Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* New York 1982 (γιὰ κριτικὴ βλ. Β. Ποῦνχερ, *Παράβασις* 1, 1995, ὑπὸ ἐκδοσιν).

44. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία: ὁρισμένα μεταφραστικὰ προβλήματα», *Πρωτότυπο καὶ μετάφραση*, Ἀθήνα 1980, σσ. 97-113. Ἡ Loren Kruger περιγράφει τὴ διαδικασία ὡς ἐξῆς: «Reception of a particular translation as appropriate depends on the extent to which the situation of enunciation of the source-text, the translator, and the target discourse can be seen to correspond: this appropriateness is thus reflected in the apparent invisibility of the appropriation. The meaning of the translated text arises not so much out of what one can take from the original, as out of what one does to it» (Kruger, ὁ.π., σ. 54).

πού είναι ή πραγματική παράσταση, ή ολοκλήρωση τῆς μεταφραστικῆς διαδικασίας καί ή ἐπικοινωνία τῶν δύο πολιτισμῶν. Τὴν ἐπιτυχία ἢ ἀποτυχία αὐτῆς τῆς σταδιακῆς μεταφορᾶς ἐνδὸς δραματικοῦ κειμένου ἀπὸ ἑνα πολιτισμὸ σ' ἕνα ἄλλο ὀρίζουν συγκεκριμένα κριτήρια: παλαιότερα ἢ ρυθμικὴ ἢ προσωπικὴ ἀντιστοιχία, ἕνα κριτήριο πού ἀμφισβητεῖται λόγῳ τῶν διαφορετικῶν δομῶν καί δυνατότητων τῶν γλωσσῶν⁴⁵, σήμερα κριτήρια λιγότερο ἀξιοματικά, ὅπως ἡ δέση τοῦ ρυθμοῦ⁴⁶, ἡ ἀνάλογη ἐνσάρκωση τοῦ λόγου, δηλαδὴ ἡ «μετάφραση» τοῦ κειμένου σὲ «body language», μιμικὰ σημεῖα, κίνηση καί χειρονομίες, διαδικασίες πού δὲν γίνονται πιά χωρὶς τὸν ἠθοποιό, γιὰ τίς ὁποῖες μπορεῖ ὥστόσο νὰ προῖδεάξῃ ὁ μεταφραστής. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ δραματικὴ μετάφραση προϋποθέτει καί κάποια μορφή ἀπόπειρας τουλάχιστον (σκηνικῆς συγκεκριμενοποίησης στὸ μυαλό τοῦ μεταφραστῆ) νὰ φτάσῃ στίς ἀναγκαῖες ἐπιλογές του, γιὰ νὰ καθορίσῃ καί γενικῆς γραμμῆς καί τίς ἐπιμέρους λεπτομέρειες· προκειμένου νὰ διαμορφώσῃ σταθερὰ κριτήρια γιὰ τίς ἐπιλογές του, διαμορφώνει κάτι σὰν ὑπόθεση ἐργασίας, κάποιο ὄραμα, κάποιαν ἰδέα σκηνοθεσίας καί παράστασης, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ βαθμὸ συγκεκριμενοποίησής της, πράγμα πού ὑπαγορεύουν σὲ τελικὴ ἀνάλυση καί οἱ δυσκολίες τοῦ κειμένου πού μεταφράζεται.

Σ' αὐτὴν τὴ μερικὴ ὀπτικοποίηση τοῦ κειμένου ἀναγκάζει τὸ μεταφραστὴ καί ἕνα ἄλλο γεγονός: ὅτι στὸ κείμενο ἐκκίνησης εἶναι ἐγγεγραμμένα, σὲ μεγαλύτερο ἢ μικρότερο βαθμὸ, μιὰ σειρά ἀπὸ στοιχεῖα προγλωσσικά, σωματικά, χειρονομιῶν, ἥθη καί ἔθιμα τῆς μὴ λεκτικῆς ἐπικοινωνίας, μικρὲς ἢ μεγάλες τελετουργίες, — συχνὰ ἀκόμα καί ἀσυνείδητα ἢ ὑποσυνείδητα, — τοῦ πολιτισμοῦ πού εἶναι ἡ μήτρα τοῦ συγκεκριμένου δραματικοῦ κειμένου, καί ὅλη αὐτὴ ἡ μὴ γλωσσικὴ διάσταση τοῦ δράματος πρέπει νὰ ἐνεργοποιηθῇ στὴ φαντασία τοῦ μεταφραστῆ, ὥστε νὰ εἶναι αὐτὸς πραγματικὰ ἔτοιμος γιὰ τὴ μετάφραση, ὅχι μόνο τῆς γλώσσας, ἀλλὰ ὅλου τοῦ ἔργου. Καί γιὰ νὰ φτάσῃ στὸ κείμενο προορισμοῦ ὁ μεταφραστής, πρέπει νὰ στήσῃ στὸ μυαλό του, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο λιγότερο ἢ περισσότερο ἀτελῆ, ἀνάλογα μὲ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ κειμένου, μιὰ δευτέρη παράσταση, στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον τοῦ πολιτισμοῦ, γιὰ τὸν ὁποῖο προορίζεται ἡ μετάφραση, νὰ κάνει νὰ ἐπικοινωνοῦν οἱ δύο παραστάσεις στὸ θέατρο τοῦ ἐγκεφάλου, νὰ ἀντιδιαστέλλονται, νὰ διαφοροποιοῦνται,

45. Βλ. π.χ. Z. Gorjan, «Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken», στὸν τόμο: Italiander, *Übersetzen*, 6.π., καί M. Grajnd, «The Translation of Dramatic Works as a Means of Cultural Communication», *Proceedings of the Int. Comparative Literature Association*, 6.π.

46. R. Corrigan, «Translating for Actors», στὸν τόμο: W. Arrowsmith/R. Shal-tuck (eds.), *The Craft and Context of Translation*, Austin 1961, σσ. 106 κ.εξ.

νὰ ἐκσυγχρονίζονται, μὲ τρόπο πού ὁ μεταφραστὴς εἶναι διπλὸς σκηνοθέτης, γιὰτὶ ἐπεμβαίνει καὶ στὴν παράσταση τοῦ πρωτότυπου κειμένου, γιὰ νὰ ρυθμίσει, νὰ ὀργανώσει, νὰ ἐνορχηστρώσει τὴ μετάγγιση ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο· ὁ Pavis χρησιμοποιεῖ γι' αὐτὴ τὴ δημιουργικὴ διαδικασία τὴν ἔννοια τῆς «παραστασιοποίησης» ἢ «παιγνιοποίησης» καὶ εἰσάγει γιὰ τὴ μεταφορὰ τῆς λέξης σὲ σωματικὴ ἔκφραση τὶς φρουδικὲς ἔννοιες τῆς «Wortvorstellung» (παράσταση τῆς λέξης) καὶ «Bildvorstellung» (παράσταση τῆς εἰκόνας)⁴⁷, ἀλλὰ οὐσιαστικὰ δὲν χρειάζονται γιὰ τὴ διευκρίνιση τοῦ μοντέλου· ἡ μετάφραση γίνεται ἀπὸ ἐνσαρκωμένο λόγο σὲ ἐνσαρκωμένο λόγο, στὸ ἐπίπεδο τοῦ «σώματος-λόγου» (verbe-corps) ἢ τοῦ «λόγου μέσα στὸ σῶμα» («verbe-au-corps»), καὶ ἀπὸ τὸν ἐνσαρκωμένο λόγο τῆς δεύτερης παράστασης στὸν ἐγγεφυαλὸ τοῦ φτάνει τελικὰ στὸ δραματικὸ κείμενο τῆς μετάφρασης, στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ εἶναι ἐγγεγραμμένα ὅλα τὰ προγλωσσικὰ κτλ. στοιχεῖα τοῦ πολιτισμοῦ προορισμοῦ⁴⁸. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη τοῦ «παιγμένου λόγου» εἶναι τόσο πιὸ αὐτονόητη καὶ προσφιλές, ὅσο πιὸ ἔντονα εἶναι τὰ βιώματα τοῦ μεταφραστῆ ἀπὸ τὸ πρακτικὸ θέατρο.

Ἄν ἡ μετάφραση προχωράει στὴν ἐπιλογή τῆς νὰ διατηρήσει ὅσο περισσότερο δυνατόν τὰ προγλωσσικὰ στοιχεῖα τοῦ πολιτισμοῦ ἐκκίνησης («μουσειακὴ» ἀναπαράσταση τοῦ ἀρχαίου θεάτρου), τότε κινδυνεύει νὰ ἀπορριφθεῖ ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ προορισμοῦ (π.χ. στὴν πρώτη παρακολούθηση παράστασης τοῦ ἱαπωνικοῦ θεάτρου No ἀπὸ δυτικὸ θεατὴ χωρὶς προηγούμενη πληροφόρηση). Συνήθως γίνεται κάποια «ἐξομάλυνση» ἢ προσαρμογὴ στὸν πολιτισμὸ προορισμοῦ ἢ «ἐκσυγχρονισμός» καὶ προσαρμογὴ στὸ σημερινὸ κοινό. Ἄν οἱ δύο πολιτισμοὶ εἶναι πολὺ διαφορετικοί, πραγματοποιεῖται κάποιος συμβιβασμός (π.χ. στὸ «Mahabharata» τοῦ Peter Brook). Τὸ φαινόμενο εἶναι συνηθισμένο στὶς λεγόμενες «διαπολιτισμικὲς» παραστάσεις⁴⁹. Εἰδικὲς δυσκολίες δημιουργοῦνται μὲ τὴ χρῆση ἄγνωστων στὸ κοινὸ προορισμοῦ μύθων, ὅπου πρέπει νὰ παρεμβάλλεται ἓνας ἀφηγητὴς πού δίνει τὶς ἀναγκαῖες ἐπεξηγήσεις, ἢ νὰ βρεθεῖ ἄλλο πρόσθετο πληροφοριακὸ μέσο⁵⁰.

47. Pavis, ὁ.π., σσ. 121 κ.ἑξ.

48. Pavis, ὁ.π., σσ. 124 κ.ἑξ. Γιὰ τὴν πιὸ εὐκολὴ κατανόηση τοῦ μοντέλου παρέλπεισθαι τὴ σχηματικὴ παρουσίαση τῆς ὑπόθεσης καὶ ἔδωσα περισσότερη ἐμφαση σὲ ὀρισμένα σημεῖα τῆς ἀνάπτυξης, παραλείποντας ἄλλα.

49. Βλ. π.χ. E. Fischer-Lichte, J. Riley, M. Gissenwehrer (eds.), *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen 1990 καὶ E. Fischer-Lichte, «Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart», στὸν τόμο: W. Floeck (ed.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988, σσ. 227-140. Θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον μιὰ συζήτηση, κατὰ πόσο τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ρεπερτόριο καὶ στὴν Ἑλλάδα ἐμπίπτει σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίαν.

50. Pavis, ὁ.π., σ. 135.

Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο οἱ μῦθοι, ποὺ δυσκολεύουν τὴ διαπολιτισμικὴ μεταφορά, εἶναι καὶ οἱ μικρὲς τελετὲς καὶ μεγάλες τελετουργίες τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τῶν ἑορτῶν, κοσμικῶν καὶ θρησκευτικῶν, δημόσιων καὶ ἰδιωτικῶν, ποὺ ὡς πολιτισμικοὶ θεσμοὶ καὶ συμπαγῇ συστήματα πράξεων μὲ συγκεκριμένο συμβολισμό ἀντιστέκονται στὴ μεταφορά. Μάλιστα στὸ μοντέρνο θέατρο παρατηρεῖται μιὰ ἰδιαίτερη κλίση γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τέτοιων τελετουργιῶν, εἴτε συμπόσια⁵¹ εἶναι αὐτά, εἴτε γάμοι⁵², εἴτε συνονθυλεύματα καὶ ἀνασυνθέσεις τελετουργικῶν στοιχείων, ποὺ βασίζονται σὲ συγκεκριμένα κοινωνικὰ καὶ πολιτισμικὰ συμφραζόμενα καὶ διαθέτουν ἀνάγλυψη ἰδιοπροσωπία, σύμβολα ὁρισμένων πολιτισμικῶν καταστάσεων, ποὺ δὲν ἔχουν ἀντίστοιχα σὲ ἄλλους πολιτισμούς. Τὸ ἴδιο ἰσχύει ἐν γένει γιὰ κοινωνικὲς συμβάσεις, εἴτε αὐτὲς ρυθμίζουν τὴ σχέση ἡθοποιῶν-θεατῶν (ὅπως ὁ ἀρχαῖος ἀγὼν), εἴτε διαδραματίζονται σὲ ἐνδοδραματικὸ ἐπίπεδο, ἀλλὰ καὶ γιὰ καθαρὰ θεατρικὲς συμβάσεις, ὅπως ὁ νόμος τῶν τριῶν ὑποκριτῶν στὸ ἀρχαῖο θέατρο. Δραματικὴ μετάφραση δὲν σημαίνει μόνο τὴν παραγωγὴ ἐνὸς νέου κειμένου μὲ βάση ἓνα γλωσσικὸ πρότυπο σὲ ἄλλῃ γλώσσᾳ, ἀλλὰ καὶ ὑποκατάσταση τῆς διακειμενικότητος τοῦ κειμένου μὲ μιὰ νέα διακειμενικότητα ποὺ πρέπει νὰ δημιουργηθῇ. Μιὰ τέτοια πλατιὰ ἔννοια τῆς «διακειμενικότητος» (ποὺ συμπεριλαμβάνει καὶ «παρακειμενικότητα», «μετακειμενικότητα» καὶ «ὑπερκειμενικότητα»)⁵³ ἀφορᾷ τὴ συσχέτιση τοῦ κειμένου μὲ ἄλλα κείμενα τῆς ἴδιας ἢ ἄλλης ἐποχῆς, τοῦ ἴδιου ἢ ἄλλου πολιτισμοῦ, μὲ παραθέματα, λογοτεχνικὲς νύξεις, κρυφὲς μιμη-

51. A.-S. Gühlke/S. Mosler, «Die soziale Konvention 'Mahlzeit' theatralisch genutzt», στὸν τόμο: *Literatur und Theater*, 6.π., σσ. 211 κ.ἑξ. (μὲ βιβλιογραφία).

52. H.χ. Horst Turk, «Schauplatz und Rede. Versuch einer theater- und dramentheoretischen Interpretation der Trauung von W. Gombrowicz», στὸν τόμο: W. Floeck, D. Steland, H. Turk (eds.), *Formen innerliterarischer Rezeption*, Wiesbaden 1987, σσ. 319-345.

53. Γιὰ τίς ἔννοιες αὐτὲς βλ. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, σσ. 8-12. Βλ. ἐπίσης *Poetica* 19 (1987) τεύχ. 3/4. Ὡς «διακειμενικότητα» ὀρίζεται ἡ «ἀπὴ παρουσία ἐνὸς κειμένου σ' ἓνα ἄλλο» σὲ μορφή παραθέματος, νύξεως κτλ., ὡς «παρακειμενικότητα» ἡ σχέση μεταξὺ κειμένου καὶ τίτλου, προλόγου καὶ ἐπιλόγου, motto κτλ., ὡς «μετακειμενικότητα» ἡ σχολαστικὴ ἢ καὶ κριτικὴ παραπομπὴ ἐνὸς κειμένου σ' ἓνα προηγούμενο, ὡς «ὑπερκειμενικότητα» τελικὰ ἡ μίμηση, παρωδία κτλ. ἐνὸς κειμένου ἀπὸ ἓνα ἄλλο (βλ. Manfred Pfister, «Konzepte der Intertextualität», στὸν τόμο: U. Broich/M. Pfister (eds.), *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, σσ. 1-30). Ὑπάρχουν βέβαια ἀκόμα καὶ πιὸ λεπτὲς διαφοροποιήσεις, ὅπως τὸ quasi-παραθεμα, ἡ allusion, ἡ καὶ ἀναφορὲς ποὺ δὲν βασίζονται πιά στὸ λόγο (βλ. ἰδίως γιὰ τὴν πολωνικὴ δραματουργία τοῦ 20οῦ αἰῶνα βλ. B. Schultze/F. Paul, «Zitat, Allusion und andere redegestützte und nichtverbale Referenzen in Dramenübersetzungen», στὸν τόμο: *Literatur und Theater*, 6.π., σσ. 161-210).

σεις, παρωδίες, συσχέτιση μὲ τίτλο, πρόλογο καὶ ἐπίλογο κτλ. Τέτοιες «σημασιολογικὲς ἐκρήξεις» (Renate Lachmann) δύσκολα μεταφέρονται χωρὶς ζημιὲς ἀπὸ μιὰ γλώσσα στὴν ἄλλη⁵⁴. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο αὐτό: οἱ καταστάσεις ἐπικοινωνίας στὸ δραματικὸ ἔργο καὶ στὴ θεατρικὴ παράσταση ἀναπαράγουν θεσμοθετημένες καταστάσεις ἐπικοινωνίας τοῦ περιβάλλοντος πολιτισμοῦ (π.χ. ἀστική conversation, ἐξομολόγηση, ἀνάκριση, ἀπολογία, συζήτηση τοῦ καφεῖνου, five o'clock tea κτλ.), ποὺ δὲν μεταφέρονται χωρὶς σημασιολογικὲς ἀπώλειες σὲ ἄλλο πολιτισμό⁵⁵. Ἀλλὰ στὰ δραματικά κείμενα δὲν ἀπεικονίζονται μόνο κοινωνικὲς νόρμες καὶ συμβάσεις, ἀλλὰ ὁλόκληρες πολιτισμικὲς παραδόσεις⁵⁶ καὶ στίς μεταφράσεις παρεμβάλλονται καὶ ἀσυνειδήτητα ἢ ὑποσυνειδήτητα στερεότυπα καὶ κλισέ, αἰσθητικὰ καὶ λογοτεχνικά⁵⁷.

Συνοψίζοντας μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ δραματικὴ μετάφραση δὲν εἶναι μόνο ἓνα γλωσσικὸ ἐγχεῖρημα, ἀλλὰ στὸ ἐπίπεδο τῆς μεταγλώττισης ἐμπλέκονται καὶ κοινωνικὲς καὶ πολιτισμικὲς, λογοτεχνικὲς καὶ θεατρικὲς παράμετροι, ποὺ ἀποτελοῦν συνήθως πρὶ ἐπίμονα ζητήματα μεταφορᾶς ἀπὸ ἓνα πολιτισμὸ στὸν ἄλλο. Ἀπὸ τὴν ἐρμηνευτικὴ αὐτὴ ἀποψη τὸ δραματικὸ κείμενο

54. R. Lachmann, «Ebenen des Intertextualitätsbegriffs,» στὸν τόμο: K. Stierle, R. Warning (eds.), *Das Gespräch*, München 1984, σσ. 133-138, ἰδίως σ. 134.

55. Γιὰ τὸ θέμα ὑπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Βλ. σὲ ἐπιλογή: Dieter Ingenschay, «Sekundäre Konstruktionen - Überlegungen zum Verhältnis von Drama und Handlungstheorie», *Poetica* 1980, σσ. 443-463· Thomas Luckmann, «Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen», *Kultur und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 27, 1986, σσ. 191-211· Karlheinz Stierle, «Über den Zusammenhang von Handlungstheorie und Handlungspoetik», *Poetica* 1976, σσ. 321-326· Hans Ulrich, «Handlung des Dramas, Drama als Handlung, Sprechhandlungen im Drama», αὐτόθι, σσ. 343-346. Βλ. ἐπίσης Heike Depenbrock, «Sprechhandlungen: Soziale oder theatrale Konvention?», στὸν τόμο: *Literatur und Theater*, ὅ.π., σσ. 113 κ.ἐξ. καὶ Horst Turk, «Soziale und theatrale Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung», στὸν τόμο: *Soziale und theatrale Konventionen*, ὅ.π., σσ. 9-54.

56. Βλ. Horst Turk, «Konventionen und Traditionen. Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder die Literatur», στὸν τόμο: *Literatur und Theater*, ὅ.π., σσ. 63-93.

57. Γιὰ προκαταλήψεις, στερεότυπα καὶ κλισέ στὴ λογοτεχνία ὑπάρχει ἐπίσης ἐκτενὲς βιβλιογραφία. Βλ. σὲ ἐπιλογή: Günther Bläicher (ed.), *Erstarrtes Denken, Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*, Tübingen 1987· J. Elliot, J. Pelzer, C. Poore: *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur: Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1978· U. Quasthoff, *Soziales Vorurteil und Kommunikation - Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*, Frankfurt/M. 1973· A. Poltermann, «Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert», στὸν τόμο: B. Schultze (ed.), *Die Literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, Berlin 1987, σσ. 14-52.

είναι μόνο ή κορυφή του παγόβουνου· για τη συνειδητοποίηση όλων αυτών των πολιτισμικών και κοινωνικών στοιχείων και για τη δημιουργία ενός δραματικού κειμένου που «στέκεται» στη σκηνή του πολιτισμού προορισμού και είναι αναγνώσιμο και αναγνωρίσιμο για τους νέους θεατές, ό μεταφραστής αναγκάζεται, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και με διάφορες διαβαθμίσεις συγκεκριμενοποίησης, να «παριστάνει» στο μυαλό του και το ένα και το άλλο κείμενο, για να ἐλέγξει σε ποιό βαθμό κατόρθωσε να μεταγγίσει τη μιὰ ζώσα πραγματικότητα σε μιάν άλλη. Η διαδικασία αυτή παρουσιάζει μεγάλες δυσκολίες περιγραφής, αξιολόγησης και ταξινόμησης, στο βαθμό που διάφορες μορφές δραματολογίας απαιτούν διαφορετικούς τρόπους και βαθμούς παραστασιοποίησης κατά τη διαδικασία της μετάφρασης, και στο μέτρο που το πεδίο μεταξύ θεωρίας του δράματος και θεωρίας του θεάτρου, δηλαδή ή συνολική σχέση του δράματος με το θέατρο, παραμένει σε μεγάλο βαθμό αδιερεύνητη.

2) ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Η έννοια της “παχόσμιας λογοτεχνίας” (ή έννοια αυτή της Weltliteratur προέρχεται από τον Γκαίτε) στηρίζεται αναγκαστικά σε μεταφράσεις. Είναι γνωστό ότι υπάρχουν έργα, που σχεδόν δὲν μπορούν να μεταφράζονται, όπως το «Finnegan’s Wake» του James Joyce ή τὰ λατινικά στο “Όνομα του ρόδου» του Umberto Eco, που κινούνται από τη γραμματικά σωστή έκφραση ως το nonsense, και έργα που πολύ δύσκολα μεταφράζονται. Στην τελευταία κατηγορία ανήκουν σαφώς και τὰ δραματικά έργα του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου. Όσοσο τὰ μεταφραστικά τους προβλήματα είναι ιδιότυπα και μοναδικά και δὲν έχουν ἐπηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τη διεθνή θεωρία της λογοτεχνικής μετάφρασης⁵⁸.

58. Για τους προβληματισμούς της μετάφρασης της αρχαίας ελληνικής δραματολογίας σε διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες βλ. σε ἐπιλογή: Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982 (για τὸ Σαίπηρ και τὸν Αἰσχύλο): Aleksandar Ničev, «Problemi na prevoda na starogrčckata drama», *Ezik i literatura* 32 (Sofija 1977) σσ. 15-20 κυρίως για τὰ μετρικά προβλήματα· για τις ἀριστοφανικές μεταφράσεις του Ničev βλ. ἐπίσης M. Velickov, «Prevodnata teatralna dramaturgija - trudno ravnovesie meždū literatura i spektakul», *Prevodat prez 1985 godina*. Sofija 1985, σσ. 66-81: Hans Frey, *Deutsche Sophoklesübersetzungen, Grenzen und Möglichkeiten des Übersetzens am Beispiel der Tragödie König Oedipus von Sophokles*, Bern 1964· Manfred Kerkhoff, «Timeliness and Translation», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* 4 [Traduction: Textualité. Text: Translatability] (Toronto 1985), σσ. 41-52 (για τις μεταφράσεις του Hölderlin)· *Das Problem der Übersetzung antiker Dichtung*, Zürich / Stuttgart 1963· Wolfgang Schadewaldt, «Hölderlins Übersetzung des Sophokles», στὸν τόμο J. Schmidt (ed.), *Über Hölderlin*, Frankfurt/ M. 1979, σσ. 237-293· Michael Ander-

Τὰ προβλήματα τῆς μετάφρασης τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου εἶναι ἀπόλυτα ἀλληλένδετα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς ἐκάστοτε ἐποχῆς γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα, μὲ τὶς ἀρχαιολογικὲς καὶ φιλολογικὲς γνώσεις γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ μὲ τὶς προσπάθειες ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου δράματος ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ἕως σήμερα⁵⁹. Οἱ μεταφράσεις αὐτὲς εἶναι σχεδὸν πάντα διασκευές, μερικὲς φορὲς (ἰδίως στὴν περίπτωση τοῦ Ἀριστοφάνη) εἶναι ἀκόμα ρευστὰ τὰ ὅριά τους πρὸς τὴ διασκευή, ποὺ γράφεται ἐκ νέου πάνω στὰ χνάρια τοῦ ἀρχαίου ἔργου, ἀποτελεῖ ὅμως ξεχωριστὸ δημιούργημα ποὺ ἀνήκει στὴν ἐποχὴ του (π.χ. τοὺς Γάλλους δραματογράφους τοῦ Μεσοπολέμου ἢ τὴν «Ἀντιγόνη» τοῦ Μπρέχτ)⁶⁰. Ἀπὸ τὴν ἄμεση συσχέτιση μὲ τὴ θεατρικὴ παράσταση, τὴν ἑρμηνεία τῆς καὶ τὰ προβλήματα τῆς πρόσληψης ἀπὸ ἓνα σύγχρονο κοινὸ ξεφεύγουν οἱ «σχολικὲς» μεταφράσεις γιὰ χρῆση στὴν παιδεία, σὲ ἐποχὲς ποὺ τὰ κείμε-

son, «Translating Euripides», *New Theatre Magazine* 7 (Bristol 1966), σσ. 26-32. Peter Arnott, «Greek Drama and the Modern Stage». στὸν τόμο: W. Arrowsmith/R. Shattuck (eds.), *The Craft & Context of Translation. A Symposium*. Austin/Texas 1961, σσ. 83-94· Peter Green, «Some Versions of Aeschylus: A Study of Tradition and Method in Translating Classical Poetry». στὸ τόμο: M.H. McCall (ed.), *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J. 1972, σσ. 164-184. Dennis Kratz, «Greek Tragedy in English Translation», *Translation Review*, 6 (Richardson/Texas 1980), σσ. 23-7· Don Riersen, *Foundations of the English Oedipus: An Examination of the Translations of Sophocles Oedipus Tyrannus by John Dryden and Nathaniel Lee and Lewis Theobald*. Florida, State Univ., 1984· William H. Matheson, *Claudiel and Aeschylus, A Study of Claudel's Translation of the Oresteia*, Ann Arbor, Mich. 1965· Sister Julie, S.N.D., «Paul Claudel et Eschyle» *Revue de l'Université Laval* 16 (1962), σσ. 645-647· André Lefevere, «Translation: Changing the Code: Soyinka's Ironic Aetiology», *Babel*, 25 (Budapest 1979), σσ. 80-86 (γιὰ τὶς «Βάχχες» στὸ σουαχίλι), καθὼς καὶ τὸν συλλογικὸ τόμο *Übersetzungsprobleme antiker Tragödie*, 8.π.

59. Τὸ μόνον συνθετικὸ ἔγχειριδιο ποὺ ὑπάρχει αὐτὴ τῇ στιγμῇ εἶναι τὸ βιβλίο τοῦ Helmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991 (δίνει ἰδιαίτερη ἔμφαση στὶς γερμανικὲς ἐξελίξεις, ποὺ ἦταν ὅμως καὶ οἱ πρὶν συμφαντικὲς, καὶ συμπεριλαμβάνει σχηματικὰ καὶ τὰ νεοελληνικὰ πρᾶγματα), καθὼς καὶ ἐπιμέρους μελέτες ὅπως τοῦ R. Cantarella, «Wiederaufführungen aischyleischer Werke», στὸν τόμο: H. Hammel (ed.) *Wege zu Aischylos*, τόμ. Α', Darmstadt 1974, σσ. 405-435· S. Melchinger, «Aischylos auf der Bühne der Neuzeit», *αὐτόθι*, σσ. 443-475· R. Böhme, *Bühnenbearbeitungen aischyleischer Tragödien*, Basel 1956· Gernot W. Zimmermann, *Probleme der Antikerezeption auf dem Theater des zwanzigsten Jahrhunderts, dargestellt an exemplarischen Inszenierungen der «Orestie» des Aischylos*, Diss. Wien 1983· A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque*, Paris 1978.

60. Βλ. ἐνδεικτικὰ G. Highet, *Ἡ κλασικὴ παράδοση. Ἑλληνικὲς καὶ ρωμαϊκὲς ἐπιδράσεις στὴ λογοτεχνία τῆς Δύσης*, MIET, Ἀθήνα 1988, σσ. 700-710 (μὲ περισσότερη βιβλιογραφία).

να δὲν διδάσκονται πιά στὸ πρωτότυπο: ἀπὸ τὶς 50 περίπου μεταφράσεις τῆς «Ἀντιγόνης» στὴ Γερμανία τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19ου αἰώνα, ἐλάχιστες μόνον προορίζονταν γιὰ παράσταση. Ἄλλ' αὐτὲς οἱ μεταφράσεις ἀποτελοῦν ἀπλῶς μιὰ βιβλιογραφικὴ curiosité καὶ δὲν ἄφησαν κανένα ἔχνος στὴν ἐποχὴ τους.

Οἱ μεταφράσεις τῆς ἀρχαίας δραματουργίας ἐμπεδώνονται στὴ φιλοσοφικὴ κοσμοθεωρία τῆς ἐποχῆς, ἀντικαθρεφτίζουν τὶς ἀρχαιολογικὲς καὶ φιλολογικὲς γνώσεις γιὰ τὴν ἀρχαιότητα καὶ ἰδίως γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, ἀκόμα καὶ τὶς θεατρικὲς πρακτικὲς καὶ τὸν ὀρίζοντα προσδοκίων τοῦ κοινοῦ τῆς ἐποχῆς, καὶ προἰδεάζει γιὰ τὴ σκηNIKὴ ἐρμηνεία, ποὺ θὰ ἀκολουθήσει⁶¹. Ἔτσι ἡ μετάφραση εἶναι ἀναπόσπαστο μέρος τῆς ὅλης διαδικασίας τῆς ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος, ποὺ ἀποτελεῖ ἓνα φαινόμενο σύνθετο καὶ διαρκές, τὸ ὁποῖο ξεκινáει μὲ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση καὶ κρατáει ἕσαμε σήμερα. Ἡ πιδὺ οὐσιαστικὴ φάση τῆς πρόσληψης φαίνεται ἐντούτοις νὰ εἶναι ὁ 20ὸς αἰώνας, στὸν ὁποῖο συνειδητοποιοῦνται πιδὺ ἔντονα τὰ τεράστια μεταφραστικὰ προβλήματα.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς χρονολογικῆς κατáταξης θὰ μπορούσαμε ἕως νὰ ξεχωρίσουμε, κάπως σχηματικá, τρεῖς κύριες φάσεις, τῆς πρόσληψης: 1) Ἀναγέννηση καὶ Μπαρόκ (16ος-17ος αἰώνας), 2) ἀστικὴ ἐποχὴ (18ος καὶ 19ος αἰώνας) καὶ 3) μοντέρνα καὶ μεταμοντέρνα ἐποχὴ (20ὸς αἰώνας)⁶². Ἡ καλλιέργεια τοῦ ἀρχαίου δράματος ἐκδηλώνεται σὲ διάφορες περιοχὲς τοῦ πολιτισμικοῦ γίνεσθαι: στὴ σχολικὴ πράξις (ἀνάγνωση, μετάφραση, ἐρασιτεχνικὴ παράσταση), στὴ λόγια καὶ λογοτεχνικὴ δημιουργία (μετάφραση, σχολιασμός, διασκευές, ἐπιστημονικὴ ἐνασχόληση, φιλοσοφία) καὶ στὴ θεατρικὴ παράδοση. Στὴν τελευταία θὰ μπορούσαμε νὰ ξεχωρίσουμε τρία ἐπίπεδα, στὰ ὁποῖα πραγματοποιοῖται ἡ παρουσία τοῦ ἀρχαίου δραματικοῦ ἔργου: 1) τὴ διασκευὴ ἢ τὸ πρωτότυπο ἔργο, ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὶς δραματουργικὲς θεματικὲς προδιαγραφές τῆς δραματουργίας τῆς ἀρχαιότητος, 2) τὴ μετάφραση (στὴν

61. Βλ. τὴ σύνθετη ἐξέταση ποὺ πραγματοποιήσα γιὰ τὸ μῦθο τοῦ Οἰδίποδα στὴ φιλοσοφία, τὴν ἐπιστὴμὴ καὶ τὸ θέατρο, στὶς δραματικὲς διασκευές καὶ μεταφράσεις, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἕως σήμερα (Β. Πούχνερ, «Οἰδίπους - ὁ σύγχρονός μας. Θεωρία καὶ θέατρο στὸ 19ο καὶ 20ὸ αἰώνας», στὸν τόμο: *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία*, Ἀθῆνα 1984, σσ. 275-316, 459-463 σημειώσεις). Βλ. ἐπίσης Νικ. Παπαδρέου, «Ὁ μῦθος τῶν Ἀτρειδῶν στὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο τοῦ 18ου αἰώνας», *Θεατρικὰ Τετράδια* 18(1989), σσ. 3-15 καὶ Pierre Brunel, «Ὁ μῦθος τῆς Ἠλέκτρας, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν 1991/92, καθὼς καὶ Jean-Louis Backes, «Ὁ μῦθος τῆς Ἑλένης, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν 1992/93.

62. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ἡ ἐπίδραση τοῦ Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος στὴν Εὐρώπῃ ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ὡς τὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνας», στὸν τόμο: *Ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ Θέατρο. Ἡ ἐπίδρασή του στὴν Εὐρώπῃ*, Ἀθῆνα 1993, σσ. 53-66 (καὶ στὰ ἀγγλικά) καὶ Ἐ. Βαροπούλου, «Οἱ περιπέτειες τοῦ σκηνοθετικοῦ βλέμματος», αὐτόθι, σσ. 67-80.

ἐλεύθερη ἀπόδοσή της καὶ μὲ τις ἐπεμβάσεις της, π.χ. παράλειψη τῶν χορικῶν, μπορεῖ νὰ πλησιάσει τῇ διασκευῇ), καὶ 3) τις παραστάσεις (τὸ ὕφος τῶν ὁποίων ἐξαρτᾶται πάλι ἀπὸ τῇ μετάφραση/διασκευῇ ποὺ χρησιμοποιεῖται). Καὶ τὰ τρία ἐπίπεδα εἶναι ἀλληλένδετα καὶ ἐντάσσονται στὴ γενικότερη ἀντίληψη μιᾶς ἐποχῆς γιὰ τὴν ἀρχαιότητα. Δίπλα σ' αὐτὸν τὸ λογοτεχνικὸ καὶ θεατρικὸ κλάδο τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου ὑπάρχει καὶ μιὰ καθαρὰ θεωρητικὴ ἀντιμετώπιση, ἡ ὁποία ὥστόσο ἰδίως στὴν ἐποχὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ἀποδείχθηκε ἀποφασιστικὴ: ἡ ἐρμηνεία τῶν ἀριστοτελικῶν τριῶν ἐνοτήτων στὶς ἰταλικές «ποιητικές», ποὺ εἶχαν πάντα καὶ ἓνα κεφάλαιο γιὰ τὸ δράμα, τεκμηριώνουν τὴ θεωρία τῆς κλασικίζουσας δραματοουργίας μὲ τις ἐνόητες αὐτές, ποὺ θὰ παραμείνει ἀποφασιστικὴ κυρίως στὴν ἰταλικὴ καὶ γαλλικὴ θεατρικὴ παράδοση ὡς καὶ τὸν 19ον αἰῶνα ἀκόμα.

Στὴ χρονολογικὴ αὐτὴ ἀναδρομὴ στὴν πορεία τῆς πρόσληψης τοῦ ἀρχαίου θεάτρου γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ σκηνὴ μπορεῖ νὰ παραλειφθεῖ ἡ ἐπιγονικὴ φάση τῆς ἰδίας τῆς ἀρχαιότητος στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια⁶³, —γιατὶ στηριζόταν ἀκόμα στὸ πρωτότυπο, —θταν ἀπὸ τὸν 4ο αἰ. π.Χ. καὶ ἐξῆς ἀρχίζουν νὰ παίζονται τὰ ἔργα τῶν τριῶν μεγάλων τραγικῶν στὶς ἐπαρχιακὲς σκηνές μὲ κομμένα τὰ χορικά, γιὰτὶ οἱ δῆμοι δὲν μποροῦσαν νὰ χρηματοδοτήσουν τὸ χοροδιδάσκαλο καὶ τοὺς πολίτες ποὺ θὰ ἔπαιρναν μέρος στὴν παράσταση ὡς ὀρχηστές. Ἄντ' αὐτοῦ κομμάτια τῆς τραγωδίας βρίσκουμε σιτοὺς ἑλληνιστικοὺς χρόνους σὲ διάφορα θεατρικὰ εἶδη, ὅπως στὸν παντόμιμο, στὶς παραστάσεις τῶν αἰοιδῶν καὶ τραγῶδων, σὲ παρωδικὴ μορφή καὶ στὸ μῦμο.

Ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀρχαιότητος (ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα, χειρόγραφα) ὡς στροφὴ ἐναντίον τοῦ θεοκεντρικοῦ Μεσαίωνα δὲν φέρνει ἀμέσως τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα στὴν ἐπικαιρότητα, ἀλλὰ πρῶτα τὴ ρωμαϊκὴ. Αὐτὴ ἡ μεταβολὴ θὰ συντελεστεῖ μόλις τὸν 18ο αἰῶνα μὲ τις αἰσθητικὲς καὶ ἱστορικὲς θεωρίες τῶν Winckelmann, Herder καὶ Hamann⁶⁴. Οἱ χῶροι τῆς καλλιέργειας τῶν κωμωδιῶν τοῦ Πλαύτου καὶ τοῦ Τερεντίου, εἶναι κυρίως τὸ οὐμανιστικὸ θέατρο τῶν λατινικῶν σχολείων καὶ τῶν κολεγίων τῶν θρησκευτικῶν ταγμάτων (κυρίως τῶν Ἰησουιτῶν), ἐνῶ στὴ δραματικὴ παραγωγὴ τῆς «λόγιας» ἰταλικῆς κωμωδίας (commedia erudita) καὶ τῆς ἀναγεννησιακῆς τραγωδίας ἡ σκιά τῶν Λατίνων κωμωδιογράφων καὶ τοῦ Σενέκα πέφτει βαριά.

63. Ὡς τὸ 389 π.Χ. εἶχε ἐπαναληφθεῖ ἤδη τὸ ἓνα τέταρτο τῶν τραγῶδιῶν τοῦ Αἰσχύλου (20 ἔργα), οἱ παραστάσεις ἔργων του γίνονται ἀπὸ τὸ 341/39 σταθερὴ πρακτικὴ (R. Cantarella, «Plutos 422-425 e le riprese eschilee», *Atti della Accademia Naz. dei Lincei*. Anno CCCLXII (1965), serie ottava, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche 20 (1965), σσ. 363-381).

64. Βλ. ἐνδεικτικὰ Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Leipzig 1936.

Ώστόσο υπάρχει ένα σημαντικό γεγονός την εποχή της δψιμης Ἀναγέννησης, πού θά προβάλλει ἀποφασιστικά τήν ἑλληνική ἀρχαιότητα, καί μάλιστα σέ ἰταλική μετάφραση: εἶναι τὰ ἐγκαίνια τοῦ Teatro Olimpico στή Vicenza τό 1585, ὅπου παραστάθηκε, κατὰ τήν ἔκφραση τῆς ἐποχῆς, στό ὠραιότερο θεατρικό κτίριο τοῦ τότε κόσμου (τοῦ ἀρχιτέκτονα Andrea Palladio) τό καλύτερο δραματικό ἔργο τοῦ κόσμου, ὁ «Οἰδίποδας τύραννος» τοῦ Σοφοκλῆ, σέ μετάφραση τοῦ Orsato Giustiniani καί μουσική ἐπένδυση τῶν χορικῶν ἀπό τό συνθέτη Andreo Gabrieli⁶⁵. Ἡ Ἀκαδημία «τῶν Ὀλυμπίων» φιλοξένησε γιά τήν παράσταση αὐτή γύρω στοὺς 2000 ἀριστοκράτες στήν πόλη, οἱ θεατὲς ξεπερνοῦσαν τοὺς 3000. Ἡ προσέλευση τῶν θεατῶν στό θέατρο ἄρχισε ἤδη πρὶν ἀπὸ τὸ μεσημέρι, ἡ ἴδια ἡ παράσταση ξεκίνησε στίς 7.40 καί τελείωσε στίς 11.00. περιγραφή τῆς ἐποχῆς, ἀπὸ τὸ Filippo Pigafetta, μᾶς πληροφορεῖ γιά τήν Μιά ἀπίστευτη πολυτέλεια τῆς παράστασης:

«Ὅταν ἔφτασε ἡ ὥρα νά κατεβεῖ ἡ αὐλαία, τὸ θέατρο πλημμύρισε ἀπὸ μιὰ γλυκύτατη εὐωδία. Ἦταν ἡ εὐωδία τοῦ θυμιάματος πού καίγόταν, σύμφωνα μέ τοὺς ἀρχαίους θρύλους, γιά νά κατευνασθοῦν οἱ θεοὶ πού εἶχαν ὀργιστεῖ μέ τήν πόλη τῶν Θηβῶν. Ὑστερ' ἀκούστηκε ἤχος σαλπίγγων καί τυμπάνων κι ἡ ἐκπυρσοκρότηση τεσσάρων πυροτεχνημάτων. Μονομιᾶς ἡ αὐλαία ἔπεσε κάτω, μπροστὰ στή σκηνή. Δύσκολα μπορῶ νά περιγράψω μέ λόγια κι οὔτε μπορεῖ κανένας νά φανταστεῖ πόσο μεγάλη ἦταν ἡ χαρὰ κι ἡ ἀπέραντη τέρψη πού ἐνίωσαν οἱ θεατὲς, ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ στιγμή θάμβους καί ἐκπληξης, παρακολούθησαν τὸν πρόλογο κι ὅταν ἀπὸ μακριά, πίσω ἀπὸ τὴν πρόσοψη τῆς σκηνῆς, ἀκούστηκε ὁ ἤχος ἀρμονικῶν φωνῶν καί ὀργάνων— ἦταν οἱ ὕμνοι πού ἔψαλλαν οἱ Θηβαῖοι καί οἱ προσευχὲς καί θυσιεὶς πρὸς τοὺς θεοὺς, γιά νά τοὺς χαρίσουν ὑγεία, ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸ λοιμὸ καί τὴν ἐπιδημία πού μάστιζαν τὴν πόλη τόσον καιρό. Ὑστερα ἄρχισε ἡ καθαυτὴ τραγωδία. Σ' ὁλόκληρη τὴν παράσταση δὲν ἔμεινε οὔτ' ἓνα σημεῖο πού νά μὴ γίνεи κατανοητό. Οἱ ἡθοποιοὶ ἦταν ἀπὸ τοὺς πρὶν καλοὺς κ' εἶχαν ντυθεῖ μ' ἀξιοπρέπεια καί πολυτέλεια σύμφωνα μέ τὴ θέση τοῦ ὁ καθένας. Ὁ βασιλιάς εἶχε στή συνοδεία του 24

65. Γι' αὐτὴ τὴν παράσταση-σταθμὸ βλ. σὲ ἐπιλογή: L. Schrade, *Le Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, Paris 1960 (ὅπου καί γιά τὴ μετάφραση)· A. Gallo, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e la relazione dei contemporanei*, Milano 1973· P. Vidal-Naquet, «Oedipe à Vicenza et à Paris», *Quaderni di Storia* 14 (1981), σσ. 3-29· N. Pirota, «I cori per l'«Edipo Tiranno»», στὸν τόμο: *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, *Atti del convegno internazionale (1985)*, a cura di F. Degradé, Firenze 1987, σσ. 273-293· A. Beyer, *Andrea Palladio, Teatro Olimpico, Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*, Frankfurt 1987· L. Puppi, «I costume per la recita inaugurale del Teatro Olimpico à Vicenza (e altri questionari)», *Storia dell' arte* 61 (1987), σσ. 189-204.

τοξότες, ντυμένους μὲ τὸν τούρκικο συρμό, ὑπηρετές κι ἀκόλουθους. Ἡ βασίλισσα ἦταν περιτριγυρισμένη ἀπὸ βάρχεις, κυρίες τῶν τιμῶν καὶ ὑπηρετρίες. Ὁ Κρέων εἶχε κι αὐτὸς μιὰ ταιριαστὴ ἀκολουθία. Τὸν χορὸ τὸν ἀποτελοῦσαν 15 πρόσωπα, 7 σὲ κάθε πλευρὰ κι ὁ κορυφαῖος στὴ μέση. Τὰ μέλη τοῦ χοροῦ, ὅπως ἀπαιτεῖται, ἀπαγγέλλαν ὁμαδικὰ μὲ μιὰ συμφωνία εὐχάριστη, τόσο πού ὅλες σχεδὸν οἱ λέξεις γίνονταν εὐκόλα καταληπτές, κάτι πού εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐπιτευχθεῖ στὶς τραγωδίες...»⁶⁶.

Ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου ἔχει διασωθεῖ, ὅπως καὶ μερικὲς ἄλλες περιγραφές τῆς παράστασης. Ἡ χρῆση τῆς μουσικῆς στὴν παράσταση δὲν εἶναι περιέργη, μιὰ πού βρισκόμαστε, πρὸς τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα, σὲ μιὰ φάση ἔντονων θεωρητικῶν ἀναζητήσεων σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο παράστασης τῆς ἐλληνικῆς τραγωδίας στὴν ἀρχαιότητα. Κι ἀπὸ τέτοιες σκέψεις τῶν μουσικῶν, ὅπως καὶ ἀπὸ τὰ διαλογικὰ μαδριγάλια καὶ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις τῶν ἰντερμεδιῶν, γεννήθηκε τὸ εἶδος τῆς ὅπερας, ὡς ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸ πὼς παριστανόταν ἡ ἀρχαία τραγωδία⁶⁷. Τὸ 1594 ὁ Jacomo Peri συνθέτει τὴν πρώτη ἰταλικὴ ὅπερα, πού ἔχει χαρακτηριστικὰ ἀρχαία μυθολογικὴ ὑπόθεση («Δάφνη»). Αὐτὸ θὰ μείνει μιὰ συμβατικότητα τοῦ εἶδους σ' ὅλο τὸ 17ο αἰῶνα, ἀν καὶ δὲν πρόκειται γιὰ πραγματικὴ μελοποίησι ἀρχαίου δράματος, ἀλλὰ γιὰ χρῆση μυθολογικῶν στοιχείων γιὰ τὴν ὑπόθεση. «Ἀρχαῖες ὅπερες» θὰ γίνουν τοῦ συρμοῦ κατὰ τὸ 18ον αἰῶνα⁶⁸.

Ὁ χώρος τῆς πρὸ ἐντατικῆς καλλιέργειας τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ ρεπερτορίου εἶναι ὅμως τὸ σχολικὸ οὐμανιστικὸ θέατρο⁶⁹. Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰῶνα ἤδη ὑπῆρχαν τὰ κείμενα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν στὶς ἐκδόσεις τοῦ Ἀλδου Μανούτιου στὴ Βενετία κι ἄλλων, καθὼς καὶ λατινικὲς μεταφράσεις (ὅπως αὐτὲς τοῦ Εὐριπίδη ἀπὸ τὸν Ἑρασμο). Παρατηρεῖται ὥστόσο καὶ μιὰ σποραδικὴ πρόσληψη τοῦ Ἀριστοφάνη: τὸ 1549 παριστάνεται μιὰ μετάφραση τοῦ

66. A. M. Nagler, *Sources of Theatrical History*, New York 1952, σσ. 81 ἐ.κ.ξ. (ἀγγλικὴ μετάφραση). Ἡ ἐλληνικὴ μετάφραση εἶναι τοῦ Νικ. Παναγιωτάκη, «Ἱταλικὲς Ἀκαδημίες καὶ Θέατρο. Οἱ Stravaganti στὸν Χάνδακα», *Θέατρο* 22 (1966), σσ. 39 κ. ἐξ. (καὶ στὸν τόμο: *Ὁ ποιητὴς τοῦ «Ερωτοκρίτου» καὶ ἄλλα βενετοκρατικὰ μελετήματα*, Ἡράκλειον 1989, σσ. 11-50, ἰδίως σσ. 11 κ.ἐξ.).

67. Βλ. μὲ ὅλη τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία Β. Πούχνερ, «Ὁ ρόλος τῆς μουσικῆς στὸ Κρητικὸ θέατρο», στὸν τόμο: *Μελετήματα θεάτρου, Τὸ Κρητικὸ θέατρο*, Ἀθήνα 1991, σσ. 179-210, ἰδίως σσ. 186-195.

68. St. Kunze, «Die europäische Musik und die Griechen», στὸν τόμο: *Antike und europäische Welt. Aspekte der Auseinandersetzung mit den Griechen*, Bern 1984, σσ. 281-314· F. Stieger, *Opernlexikon*, 11 τόμ., Tutzing 1975-83· E. Thiel, *Libretti*. Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher, Frankfurt 1970.

69. Flashar, *ὁ.π.*, σσ. 35 ἐξ.

«Πλούτου» τοῦ Ronsard στὸ Collège de Coqueret στὸ Παρίσι⁷⁰, τὸ 1613 οἱ «Νεφέλες» στὴ σχολὴ τοῦ Στρασβούργου, ὁ Hans Sachs γράφει κωμωδία στὰ ἔχνη τοῦ «Πλούτου», ὁ Frischlin τῶν «Βατράχων». Ἰδιαίτερα σημαντικὸ κέντρο παραστάσεων ἀρχαίων τραγωδιῶν εἶναι τὸ σχολικὸ θέατρο τοῦ Στρασβούργου ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Joh. Sturm (1507-1589): ἐκεῖ ἀνεβάζονται τὸ 1575 ἡ «Ἰφιγένεια» (ἄγνωστο ποιὰ) τοῦ Εὐριπίδη, τὴν ἴδια χρονιά ὁ «Αἴ-αντας» στὰ ἀρχαῖα (τὸ 1587 καὶ τὸ 1608 στὰ λατινικά σὲ μετάφραση τοῦ Scaliger), τὸ 1598 ἡ «Μῆδεια», τὸ 1609 ὁ «Προμηθεὺς». Μεταφράσεις ὑπάρχουν ἤδη ἀρκετές, ποὺ ὅμως μοιάζουν συχνὰ μὲ διασκευές: τὸ 1537 ἡ «Ἠλέκτρα» τοῦ Σοφοκλῆ ἀπὸ τὸν Lazare de Baif, ἡ «Ἐκάβη» στὴ Γαλλία· ὁ Πολωνὸς Kochanowski γράφει πρωτότυπο δράμα στὰ ἔχνη τῆς «Ἀλκυστης» τοῦ Εὐριπίδη, ὁ Lodovico Dolce μεταφράζει σειρὰ τραγωδιῶν στὰ ἰταλικά, γιὰ τὸν «Οἰδίποδα» ὑπάρχει ἤδη ἀπὸ τὸ 1556 ἰταλικὴ μετάφραση ἀπὸ τὸν Giovanni Andrea dell' Anguillara. Ἡ οὐμανιστικὴ ἐπίδραση ὅμως ἐπεκτείνεται καὶ στοὺς «μικροὺς λαοὺς» τῆς Εὐρώπης: ὑπάρχει μετάφραση στὰ κροατικὰ τῆς «Ἐκάβης» ἀπὸ τὸν Marin Držić (στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα), οὐγγρική διασκευή τῆς «Ἠλέκτρας» (1558), μὲ ἐπικαιρὲς πολιτικὲς νύξεις, τοῦ Πέτρου Bornemisza κ.ἄ.⁷¹.

Κατὰ τὸ 17ον αἰῶνα ἀποκρυσταλλώνονται οἱ προτιμήσεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου σχετικὰ μὲ τὸ ἀρχαῖο ρεπερτόριο. Λίγα εἶναι τὰ ἔργα ποὺ θὰ ἀνεβαστοῦν καὶ θὰ μεταφραστοῦν ἐπανειλημμένα ὡς τὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα: ἡ «Ἀντιγόνη» (κυρίως στὶς γερμανόφωνες χώρες) καὶ οἱ δύο «Οἰδίποδες» (κυρίως στὴ Γαλλία), τὰ τρία ἔργα συχνὰ μαζὶ καὶ ὡς τριλογία (ἐνῶ ἀπὸ τὸ 1880 ἐμφανίζεται δυναμικὰ ἡ «Ορέστεια»)⁷². Μὲ τὸ γαλλικὸ Κλασικισμὸ καθιερώνονται ὀριστικὰ καὶ οἱ διασκευές (ἀντὶ γιὰ μεταφράσεις), ποὺ ἀναπροσαρμύζουν τὴν ἀρχαία ὑπόθεση στὰ γούστα τῶν καιρῶν: ἰδίως μὲ τὴν προσθήκη ἐρωτικῶν πλοκῶν, τὴν εἰσαγωγὴ νέων προσώπων καὶ τὸν «ἐκχριστιανισμὸ» τοῦ μηνύματος⁷³. Αὐτὴ ἡ τάση διαφαίνεται ἤδη ἀπὸ τὶς μεταφράσεις τῆς «Ἀντιγόνης» (Martin Opitz 1636, Rotrou 1649), ἀλλὰ καὶ τὴν κροατικὴ δια-

70. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Β', Salzburg 1959, σσ. 169 κ.ἑξ.

71. Kindermann, ὁ.π., σσ. 66, 71, 135 κ.ἑξ., 169 κ.ἑξ., 250, 269, 284, 307, 325, 392, 415 κ.ἑξ. (μὲ περισσότερη βιβλιογραφία).

72. Flashar, ὁ.π., σσ. 33 κ.ἑξ.

73. H. G. Frang, *Les Malheurs d'Oedipe. Étude comparée de l'«Oedipe» de Corneille - Voltaire - Sophocle - Sénèque - Gide - Cocteau* Québec 1965/66· W. Jördens, *Die französischen Ödipusdramen*, Bochum 1932· A. Green, *The Oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris 1969.

σκευὴ τοῦ «Οἰδίποδα» ἀπὸ τὸν Junije Palmotić⁷⁴. Ἔτσι ὁ Κορνήλιος μᾶς ἀφήνει μιὰν «Ἀνδρομέδα», μιὰ «Μήδεια» καὶ ἕναν «Οἰδίποδα» (ποὺ παίζεται ὡς τις ἀρχές τοῦ 18ου αἰ.), ὁ Ρακίνας μιὰν «Ἀνδρομάχη», μιὰν «Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι» καὶ μιὰ «Φαίδρα»⁷⁵. Αὕτῃ ἡ παράδοση τῶν διασκευῶν τῆς κλασικίζουσας δραματοουργίας, ποὺ βρίσκει τὸ αἰσθητικὸ της πρότυπο στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, συνεχίζεται ἀμείωτη στὴ δεύτερη φάση τῆς πρόσληψης, στὴν ἀστική ἐποχὴ (18ος-19ος αἰῶνας), ἀρχίζοντας μὲ τὸν «Οἰδίποδα» τοῦ Βολταίρου (1718) καὶ τελειώνοντας μὲ τὸ «Φιλοκτήτη» τοῦ Jean François de la Harpe (1783 παράσταση, χωρὶς χορικά), ποὺ ἀσχεῖ κάποιαν ἐπιρροὴ καὶ στὴν πρώτη ἑλληνικὴ διασκευὴ ἀρχαίας τραγωδίας, τὸ «Φιλοκτήτη» τοῦ Νικόλαου Πίγκολου (1818)⁷⁶. Στὴν Ἰταλία εἶναι κυρίως ὁ Ἀλφιέρι, ποὺ ἀνατρέχει σὲ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ πρότυπα, γιὰ νὰ διαμορφώσει τὴν πολιτικὴ ρομαντικὴ τραγωδίᾱ του: «Ἀντιγόνη» 1776, «Ἀγαμέμνων», «Ορέστης» 1787/8, «Ἀλκυστις» 1796/8 κτλ.⁷⁷. Οἱ συχνὲς αὐτὲς διασκευὲς τῶν ἀρχαίων ἔργων ὀδηγοῦν στὴ βαθμιαία διάλυση τοῦ ἀρχικοῦ μύθου. Αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμα περισσότερο γιὰ τὰ πάμπολλα λιμπρέτα ὕπερας ποὺ ἔχουν ἀρχαῖα θέματα: μέσα στὸ 18ον αἰῶνα παρατηροῦνται τουλάχιστον 20 «Ἀντιγόνης», «Οἰδίποδες» καὶ «Οἰδίποδες ἐπὶ Κολωνῶ», πάνω ἀπὸ 10 «Ἠλέκτρες» κτλ., ἔργα ποὺ ἔχουν συνήθως αἰσιο τέλος. Ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς «ἀρχαῖες ὕπερες» εἶναι ἡ «Ἀλκυστις» (1797) καὶ οἱ δύο «Ἰφιγένειες» τοῦ Christoph Willibald Gluck, ἡ «Μήδεια» τοῦ Cherubini (1797), καθὼς καὶ ὁ «Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ» τοῦ Sacchini (1786), ποὺ παίχθηκε ὡς τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα πάνω ἀπὸ 500 φορές⁷⁸.

Γύρω στὰ 1800 ὅμως παρατηρεῖται μιὰ στρόφῃ στὴν ἀντιμετώπιση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. ποὺ εἶναι ἀπόρροια μιᾶς γενικότερης ἀλλαγῆς στὴν ἐκτίμηση τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος καὶ τέχνης καὶ ὀδηγεῖ σὲ μιὰ «φιλολογικότερη» ἀντιμετώπιση τῶν δραματικῶν της κειμένων καὶ μιὰ οὐσιαστικότερη ἐμβάθυνση στὸ περιεχόμενό της. Οἱ μεταφράσεις γίνονται πιὸ «πιστὲς» καὶ ἀπομακρύνονται περισσότερο ἀπὸ τίς ἐλευθεριάζουσες διασκευές. Τὰ ἐνῶσιμα αὐτὰ δίνει ἡ φιλοσοφία, ὁ γερμανικὸς ἰδεαλισμὸς, ἡ ἀρχαιολογία καὶ ἡ αἰσθητικὴ θεωρία, ὅπου ἡ ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα παίρνει σαφῶς τὸ προβάδισμα

74. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. τόμ. Γ', Salzburg 1962, σσ. 608 κ.ἑξ.

75. Highet, ὁ.π., σσ. 406-418.

76. Δημ. Σπάθης, «Ὁ Φιλοκτήτης τοῦ Σοφοκλῆ διασκευασμένος ἀπὸ τὸν Ν. Πίγκολο· ἡ πρώτη παρουσίαση ἀρχαίας τραγωδίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο», στὸν τόμο: Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 145-198.

77. Flashar, ὁ.π., σσ. 40 κ.ἑξ.

78. Flashar, ὁ.π., σσ. 42 κ.ἑξ.



(«γαλήνια ἀπλότητα, εὐγενὲς μεγαλεῖο»: Winckelmann). Ἀλλωστε κεντρικὲς μορφὲς τῆς ἀρχαίας δραματογραφίας, ὅπως ἡ Ἀντιγόνη καὶ ὁ Οἰδίπους, ἀποκτοῦν τώρα παραδειγματικότητα γιὰ τὶς φιλοσοφικὲς ἀντιλήψεις περὶ τραγωδίας καὶ ἀρχαιότητας: τόσο στὴ ρομαντικὴ φιλοσοφία τῶν Solger καὶ Wilhelm August Schlegel, ὅσο καὶ στὴν «ἰδεαλιστικὴ» τοῦ Schelling καὶ τοῦ Ἐγγέλου (θεωρία τῆς τραγωδίας) καὶ στὴν ἀπαισιόδοξη τοῦ Schopenhauer καὶ τοῦ Kierkegaard. Οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Νίτσε καὶ οἱ μητριαρχικὲς θεωρίες τοῦ Bachofen (1860 «Τὸ μητρικὸ δίκαιο») θὰ γίνουν τὰ πνευματικὰ θεμέλια γιὰ τὶς «μοντέρνες» ἐρμηνεῖς τῆς ἀρχαίας τραγωδίας μετὰ τὴ στροφή τοῦ αἵωνα, μαζί μὲ τὴν ψυχανάλυση τοῦ Freud («οἰδιπόδειο σύμπλεγμα»)⁷⁹.

Αὐτὲς τὶς νέες ἀντιλήψεις συνοδεύει καὶ ἓνας μεγαλύτερος σεβασμὸς στὸ κείμενο, καθὼς καὶ μιὰ λεπτότερη αἰσθησιμότητα στὴ χρῆση στοιχείων τῆς ἀρχαίας τραγωδίας: π.χ. ὁ Schiller χρησιμοποιοῖ στὴ «Νύμφη τῆς Μεσσήνης» τὸ 1803 γιὰ πρώτη φορὰ τὸν ἀρχαῖο χορὸ καὶ στηρίζει ὀλόκληρη θεωρία πάνω σ' αὐτὸ (ὁ χορὸς ἀναλαμβάνει λειτουργίες τοῦ θεατῆ). Ἐνῶ ὁ Γκαίτε στὸ θέατρο τῆς Βαϊμάρης χρησιμοποιοῖ ἀκόμα διάφορες διασκευές, γιὰ τοὺς «Ὀρνίθεσ» τὸ 1780, τὸν «Ἰωνα» τοῦ Εὐριπίδη 1802, τὴν «Ἀντιγόνη» τὸ 1808, τὸν «Οἰδίποδα» τὸ 1813⁸⁰, ἡ ρομαντικὴ ἐρμηνεία τῆς «Ἀντιγόνης» ὡς χριστιανικῆς μάρτυρος τὸ 1840 στὸ Βερολίνο, σὲ πιστὴ καὶ ἔμμετρη μετάφραση τοῦ Ludwig Tieck, καὶ μὲ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ Mendelssohn-Bartholdy, ἐγκαινιάζει μιὰν ἄλλη μεταφραστικὴ πρακτικὴ, πολὺ πιὸ κοντὰ στὸ πρότυπο⁸¹. Εἰδικὰ ἡ παράσταση αὐτὴ εἶχε μεγάλη διάδοση μὲ τὴ ρομαντικὴ μουσικὴ τοῦ Mendelssohn καὶ σὲ ἄλλες εὐρωπαϊκὲς χῶρες⁸². Γιὰ τὴ συχνότητα τῶν σχολικῶν παραστάσεων στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἵωνα, ποὺ πρέπει νὰ ἦταν πολὺ μεγάλη, δὲν διαθέτουμε ἀκριβῆ στοιχεῖα⁸³. Ἄν κρίνουμε ὅμως ἀπὸ τὶς μεταφράσεις, ἡ πρόσληψη πρέπει νὰ ἦταν ἔντονη: μόνο ἀπὸ τὴν «Ἀντιγόνη»

79. Βλ. Πούχνερ, *Οἰδίπους - ὁ σύγχρονός μας*, ὁ.π., σσ. 283-306.

80. Flashar, ὁ.π., σσ. 49-59. Βλ. καὶ εἰδικὲς μελέτες ὅπως U. Petersen, *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Heidelberg 1974 (γιὰ τὴ διασκευὴ τοῦ «Ἰωνα») κτλ.

81. L. Schirmer, «Theater und Antike. Probleme der Antikenrezeption auf den Berliner Bühnen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart», στὸν τόμο: W. Arenhövel/Ch. Schreiber (eds.), *Berlin und die Antike*, Berlin 1979, σσ. 303-349· E.H. Zeydel, *Ludwig Tieck, the German Romanticist*, Princeton 1935· P. Paulin, *Ludwig Tieck: Eine literarische Biographie*, München 1988.

82. H. Flashar, «F. Mendelssohn-Bartholdys Vertonung antiker Dramen», στὸν τόμο: Arenhövel/Schreiber, *Berlin und die Antike*, ὁ.π., σσ. 351-361.

83. Τέτοια στοιχεῖα ἔχουμε μόνο γιὰ τὰ ἀμερικανικὰ κολέγια: D. E. Pluggé, *History of Greek Play Production in American Colleges and Universities from 1881 to 1936*, New York 1938.

υπάρχουν ὡς τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα πάνω ἀπὸ 50 νέες μεταφράσεις, 15-20 γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Εὐριπίδη. Ἡ «Ἀντιγόνη» κρατᾷ καθαρά τὸ προβάδισμα (κυρίως μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Mendelssohn), στὴ Γαλλία ἐπίσης καὶ οἱ δύο «Οἰδίποδες»⁸⁴.

Οἱ ριζικὲς μεταβολὲς στὴν ἀντίληψη τῆς ἀρχαιότητος στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ποὺ ἔφεραν οἱ ἱστορικὲς μελέτες τοῦ Jacob Burckhardt (ἀπαισιόδοξη τραγικὴ πλευρὰ τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος), οἱ φιλοσοφικοὶ ἐνοραματισμοὶ τοῦ Friedrich Nietzsche («Ἡ γέννηση τῆς τραγωδίας ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς», τὸ διονυσιακὸ-χαοτικὸ) καὶ οἱ ἐρμηνεῖς τῶν συμβόλων στοὺς ἀρχαίους τάφους μαζὶ μὲ τὴν ἀποκάλυψη μητριαρχικῶν δομῶν τῆς ἀρχαιότητος ἀπὸ τὸν Johann Jacob Bachofen (ἡ «Ὁρέστεια» ὡς μετάβαση ἀπὸ τὸ μητριαρχικὸ στὸ πατριαρχικὸ δίκαιο), τέλος ἡ ἀνακάλυψη ψυχχαναλυτικῶν «μοντέλων» στὴν ἀρχαιότητα ἀπὸ τὸν Sigmund Freud («οἰδιπόδειο» σύμπλεγμα καὶ σύμπλεγμα τῆς Ἥλέκτρας), ἐκδηλώνονται σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα τοῦ θεατρικοῦ βίου: στὶς μεταφράσεις/διασκευές, στὴ σκηνοθεσίᾳ τοῦ ἀρχαίου δράματος, ὅπου μὲ τὸν Max Reinhardt, τὶς «μαζικὲς» ἐρμηνεῖς τοῦ χοροῦ (ὁμαδικὴ ἀπαγγελία, ἐνιαῖες κινήσεις κτλ.) καθιερώνεται μιὰ νέα ἐρμηνευτικὴ διάσταση, μιὰ νέα θεαματικὴ τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου (κυρίως «Ὁρέστεια»), «Οἰδίποδας τύραννος»⁸⁵, καὶ στὴν ὑποκριτικὴ, ὅπου δίνονται νέες ἐρμηνεῖς τῶν μεγάλων ρόλων, καὶ πέρα ἀπὸ τὸν ψυχολογικὸ ρεαλισμὸ, τῆς Sarah Bernhardt καὶ τοῦ Mounet-Sully, τῆς Ellen Terry καὶ τοῦ Henry Irving, τῆς Eleonora Duse, τῆς Agnes Sorma καὶ τοῦ Alexander Moissi κτλ. Τὰ φεστιβάλ προσφέρουν καὶ ἓνα νέο κίνητρο γιὰ τὶς παραστάσεις αὐτές: πρὶν ἀπὸ τὸν Α' Παγκόσμιον πόλεμον ἀρχίζει τὸ φεστιβάλ στὶς Συνακοῦσες, μετὰ τὸν πόλεμον τὸ φεστιβάλ τοῦ Salzburg, τῆς Orange, λίγο μετὰ οἱ Δελφικὲς Γιορτὲς κτλ. "Ὅλ' αὐτὰ προκαλοῦν καὶ μιὰ πιὸ ἐντατικὴ παρουσίαση καὶ καλλιέργεια τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου στὶς μοντέρνες σκηνές. Κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ δραματοποιία εἶναι πλέον ἀναπόσπαστο μέρος τῶν ρεπερτορίων τῶν εὐρωπαϊκῶν θεάτρων, ὑπαίθριων καὶ μὴ. Οἱ βάσεις γι' αὐτὴ τὴν ἐπιτυχία τίθενται ἀκόμα πρὶν ἀπὸ τὸν Α' Παγκόσμιον πόλεμον⁸⁶.

Στὴν ἀρχὴ τῶν ἐξελίξεων αὐτῶν βρίσκονται νέες φιλολογικὲς μεταφράσεις, ὅπως αὐτὲς τοῦ Wilamowitz-Moellendorf⁸⁷, τοῦ Ettore Romagnoli καὶ

84. Flashar, ὁ.π., σσ. 82 κ.ἑξ.

85. R. Matejka, *Max Reinhardts Antike - Inszenierungen*, Wien 1969· H. Huesmann, *Welttheater Reinhardts*, München 1983· H. Kindermann, «Max Reinhardt und die Welt der Antike», *Dioniso* 45 (1974), σσ. 443-459.

86. Flashar, ὁ.π., σσ. 110 κ.ἑξ.

87. H. Flashar, «Aufführung von griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz-Moellendorf», στὸν τόμο: *Eidola*, Amsterdam 1989, σσ. 649-702.

τοῦ Gilbert Murray⁸⁸, ὅπου ἡ πιστότητα φτάνει πλέον σὲ ἐπιστημονικὰ ἐπιπεδὰ (ἀπὸ αὐτὲς βέβαια γίνονται ὕστερα θεατρικὲς διασκευές), καὶ μιὰ ἐντατικοποίηση τῶν ἀρχαίων παραστάσεων στὰ πλαίσια τῆς μορφωτικῆς ἀποστολῆς τῶν θεάτρων στὴν ἐποχὴ τοῦ ἀστικοῦ φιλελευθερισμοῦ. Ἀνεβάζονται τώρα ὁλόκληροι «κύκλοι» ἀρχαίου δράματος, ὅπως τὸ 1887 στὸ βιεννέζικο Burgtheater, ἔργα ποὺ δὲν ἔχουν ἀνεβαστεῖ ὡς τότε («Κύκλωψ» 1887 Βιέννη) ἢ καὶ παραστάσεις στὴν πρωτότυπη γλώσσα (Oxford 1880 «Ἀγαμέμνων»). Ἡ ἰδέα τῆς τριλογίας καὶ τῶν φεστιβάλ εἶχε προετοιμαστεῖ βέβαια ἀπὸ τὸν Richard Wagner καὶ τὸ Bayreuth. Τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Nibelungen» μιμεῖται ἐνσυνείδητα τὴν τραγικὴ τριλογία, τὰ φεστιβάλ τοῦ Bayreuth τὴ «θηρσκευτικότητα» τῶν ἀρχαίων Διονυσίων⁸⁹. Ἀνακαλύπτονται τώρα καὶ οἱ αἰνιγματικὲς μεταφράσεις τῆς «Ἀντιγόνης» καὶ τοῦ «Οἰδίποδα» τοῦ Hölderlin (1804)⁹⁰, ποὺ θὰ ἔχουν (μὲ τὴ μελοποίηση τοῦ Carl Orff)⁹¹ μιὰν ἰδιαίτερη σταδιοδρομίαν μέσα στὸν 20ῦ αἰώνα. Μὲ τίς μεταφράσεις αὐτές, ποὺ σχεδὸν βιάζοντι τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τῆς γερμανικῆς γλώσσας, ὁ Hölderlin προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὴ μυστηριακὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἰδωμένης βέβαια μὲ τὰ μάτια τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ. Οἱ μεταφράσεις αὐτὲς ἀποτελοῦν ἐξοχα δείγματα τοῦ μη-ἐκσυγχρονισμοῦ, ὅπου ὁ ποιητὴς προσπαθεῖ νὰ μῦσει τὸν ἀναγνώστη στὸν κόσμο τοῦ ξένου πολιτισμοῦ⁹².

Ἡ μεταβολὴ στὴν εἰκόνα τῆς ἀρχαιότητος, ποὺ τώρα δὲν ἀποπνέει πιὰ κλασικὴ συμμετρία καὶ ὁμορφιὰ ἀλλὰ ἀρχαϊκὸ μεγαλεῖο καὶ προϊστορικὸ πρωτογονισμό, σημασιδοτεῖται καὶ στὶς νέες δραματικὲς διασκευές: στὸν «Οἰδίποδα καὶ τὴ Σφίγγα» τοῦ Joséphin Peladan (1903 παράσταση στὸ ἀρχαῖο θέατρο τῆς Orange) καὶ τὴν ὁμώνυμη διασκευὴ τοῦ Hugo von Hofmannsthal (1904), ποὺ τονίζει τίς μυθικὲς μητριαρχικὲς καὶ ψυχαναλυτικὲς πλευρὲς τοῦ ἔργου, ὅπως καὶ ἡ διασκευὴ τῆς «Ἡλέκτρας» ποὺ ἔγινε γνωστὴ

88. D. Wilson, *Gilbert Murray*, Oxford 1987 (κεφ. 13: Theatrical and literary life 1908-1913).

89. D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart 1982, εἰδικὰ σσ. 232 κ.ἑξ. (γιὰ τὴν κριτικὴ στὴν ἀναστύλωση τῆς τραγωδίας καὶ σσ. 76 κ.ἑξ.). Βλ. καὶ τὸν τόμο: *Ὁ Βάγκνερ καὶ ἡ Ἑλλάδα, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν* 1992/93.

90. H. Flashar, «Hölderlins Sophoklesübersetzungen auf der Bühne», στὸν τόμο: *Eidola*, Amsterdam 1989, σσ. 621-647. Friedrich Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart 1961.

91. W. Schadewaldt, «Carl Orff und die griechische Tragödie», στὸν τόμο: *Hellas und die Hesperiden*, Zürich 1970 (2η ἐκδόση), τόμ. Β', σσ. 423-435. D. Bremer, «Mythos, Wort und Musik in Carl Orffs Umsetzung griechischer Tragödien», *Bayerische Akademie der Schönen Künste* 2, München 1988, σσ. 214-223.

92. Βλ. καὶ Πούχγκερ, *Οἰδίπους - ὁ σύγχρονός μας*, ὁ.π., σσ. 306 κ.ἑξ.

μὲ τὴ μελοποίηση τοῦ Richard Strauss⁹³. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ Paul Claudel συνεχίζει τὴ μετάφραση τῆς «Ὁρέστειας» τοῦ Αἰσχύλου, ποὺ θὰ τὴ μελοποιήσει ὁ Darius Milhaud (πρεμιέρα Βερολίνο 1963)⁹⁴. Ὁ Walter Hasenclever δίνει στὸ θέμα τῆς «Ἀντιγόνης», τὴν πολιτικὴ ἀδικία, ἐκρηκτικὰς ἐξπρεσιονιστικὰς διαστάσεις⁹⁵, ἐνῶ ἡ κραυγαλέα ἐξπρεσιονιστικὴ «Μήδεια» τοῦ Hans Henny Jahn ἀντικαθιστᾷ τὴν παλαιὰ τοῦ Franz Grillparzer, ποὺ παίζεται τὴν ἰδίᾳ ἐποχὴ ἀκόμα στὴν Ἑλλάδα⁹⁶. Αὐτὲς οἱ «μοντέρνες» διασκευὲς καθιερώνουν καὶ τὴ συνήθεια τῆς σύγχρονης ἐρμηνείας τοῦ ἀρχαίου ἔργου, ὅπως τὴ βρίσκουμε στὶς διάσημες καὶ τόσο διαφορετικὰς διασκευὰς τῶν Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Gide, Sartre, Hauptmann, Brecht καὶ ἄλλων ἀπὸ τὸ Μεσοπόλεμο καὶ ἐξῆς⁹⁷.

93. W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955· G. Pickeroldt, *Hofmannsthals Dramen*, Stuttgart 1968 (κεφ. 10-11: «Ἡλέκτρα», «Οἰδίποδας»)· H.-J. Newiger, «Hofmannsthals «Elektra» und die griechische Tragödie», *Arcadia* 4 (1969), σσ. 138-163· G. Politzer, «Hugo von Hofmannsthals Elektra. Geburt der Tragödie aus dem Geist der Psychotherapie», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47 (1973), σσ. 94-119· R. Schlötterer, «Elektras Tanza in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals», *Hofmannsthal-Blätter* 33 (1986), σσ. 47-58· H. Steffen, «Die Paradoxie von Selbstbehauptung und Selbsthingabe in «Ödipus und die Sphinx» von Hofmannsthal», *Études Germaniques* 29 (1974), σσ. 206-223· G. Esselborn, *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München 1989· W. Nehring, «Szenische Bemerkungen zu Hofmannsthals Griechendramen», *Euphorion* 71 (1977), σσ. 169-179.

94. W. H. Matheson, *Claudiel and Aeschylus*, Michigan 1964· St. Kunzes, «Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts», στὸν τόμο: H. Flashar (ed.), *Auseinandersetzungen mit der Antike*, Bamberg 1985-90, σσ. 163-200 (Darius Milhaud).

95. W. Müller-Seidel, «Antigone im deutschen Expressionismus», στὸν τόμο: D. Kühn/W. Zeller (eds.), *Genius huius loci*. FS L. Petersen. Wien 1982, σσ. 363-389· H. Meyer, «Walter Hasenclevers Antigone», στὸν τόμο: H. H. Krummacker/F. Martini/W. Müller-Seidel (eds.), *Zeit der Moderne, Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1984, σσ. 161-170.

96. Β. Ποῦνερ, «Ἡ Αὐστρία στὰ ἑλληνικὰ γράμματα καὶ στὸ ἑλληνικὸ θέατρο», στὸν τόμο: *Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα. Μορφολογικὲς ἐπισημάνσεις*, Ἀθήνα 1992, σσ. 223-282, ἰδίως σσ. 268 κ.ἐξ.

97. Βλ. σὲ ἐπιλογή: A. K. Peters, *Jean Cocteau and André Gide. An abrasive friendship*, New Brunswick 1973· D. Miller, *Jean Cocteau and Igor Strawinskij*, Hamburg 1981· M. Flügge, *Verweigerung oder neue Ordnung. Jean Anouilh's «Antigone» im Kontext der Besatzungszeit*, Rheinfelden 1982· F. A. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*, Berlin 1965· H.-J. Schrimpf (ed.), *Gerhart Hauptmann Darmstadt 1976*· K. Alt, «Die Erinnerung des griechischen Mythos in Gerhart Hauptmanns Iphigenie-Dramen», *Grazer Beiträge* 12/13 (1985/86), σσ. 337-368· H. Flashar, «Durchrationalisieren oder Provozieren? Brechts Antigone, Hölderlin und Sophokles», στὸν τόμο: *Eidola*, Amsterdam 1989, σσ. 729-745· V. Weisstein, «Imita-

Ἡ πολιτογράφηση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος ἔγινε ὅμως καὶ μὲ τις θεαματικὲς ἐπιτυχίες τοῦ Μάξ Ράινχαρτ («Οἰδίπους» 1910, «Ὀρέστεια» 1911/12) σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη. Ἦταν παραστάσεις σὲ ἀνοιχτὸ χώρο (τσίρκο, ἀρένα) μὲ πολυάριθμους κομπάρσους (ἕως καὶ 1000) καὶ συλλογικὲς κινήσεις καὶ ἀναφωνήσεις, φυσικὰ μὲ ἔντονα διασκευασμένο κείμενο⁹⁸. Ὁ Φῶτος Πολίτης, ποὺ τοῦ κόλλησαν τὴν ἐτικέτα τοῦ μαθητῆ τοῦ Ράινχαρτ, καὶ εἰδικὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐρμηνεία τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, δὲν τὸν ἀκολούθησε στὴ συλλογικότητα τοῦ χοροῦ (ἤθελε νὰ διαφυλάξει τὴν ἀτομικότητα τοῦ καθενός, ἀκολούθησε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο περισσότερο τὸ Δούκα τοῦ Meiningen, παρὰ τὸν Ράινχαρτ)⁹⁹. Ὁ Ράινχαρτ εἶχε ἀνεβάσει ὅμως καὶ σημαντικὲς παραστάσεις ἀρχαίου δράματος σὲ κλειστὸ χώρο μὲ μικρὸ χορὸ: τὸ 1900 τὸν «Οἰδιποδα», ὅπου ὁ ἴδιος εἶχε δώσει τὸν Τειρεσία (στὰ νιάτα του ἦταν εἰδικευμένος στοὺς ρόλους γερόντων, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ K. Stanislavski), τὸ 1903 τὴν «Ἠλέκτρα» τοῦ Hofmannsthal, τὸ 1904 τὴ «Μήδεια». Πολλὲς ἀπὸ τίς ἐρμηνεῖες τοῦ Μεσοπολέμου εἶναι ἐπηρεασμένες ἀπὸ τίς ἀντιλήψεις τοῦ Ράινχαρτ γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο. Ἡ πιὸ συστηματικὴ προσπάθεια γίνεται στὸ θέατρο τῶν Συρακουσῶν μὲ τίς μεταφράσεις τοῦ Ettore Romagnoli: 1914 «Ἀγαμέμνων», 1921 «Χοηφόροι», 1922 «Οἰδίπους», 1924 «Ἐπὶ ἐπὶ Θήβας», «Ἀντιγόνη», 1927 «Μήδεια», «Νεφέλαι», «Κύκλωψ», «Ἰχνευταί» κτλ. Μὲ τίς Δελφικὲς Γιορτὲς ὅμως ἐγκαθιδρύεται βασικὰ ἡ ἰδέα τῆς συστηματικῆς χρησιμοποίησης τῶν ἀρχαίων θεάτρων γιὰ φεστιβαλικὲς παραστάσεις, ἰδέα ποὺ ὁδήγησε στὴ συστηματικὴ ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου στὴ σύγχρονη σκηνή¹⁰⁰. Σὲ αὐτὸ τὸν τομέα ἡ Ἑλλάδα ἔχει τὸ προβάδισμα. Καμμιὰ ἄλλη χώρα δὲν ἀνεβάζει τόσο ἐντατικὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες δραματογράφους, ἀν καὶ τὸ ποσοστὸ ἐπὶ τοῦ συνόλου τοῦ ρεπερτορίου ἔχει σαφῶς αὐξηθεῖ συγκριτικὰ μὲ παλαιότερες ἐποχές. Ἡ πρόσληψη ὅμως δὲν εἶναι μόνον θέμα ἀριθ-

tion, Stylization and Adaption. The Language of Brechts «Antigone» and its Relation to Hölderlin's Version of Sophokles», *German Quarterly* 46 (1973), σσ. 581-604. R. Pohl, «Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bert Brechts», *Poetica* 6 (1974), σσ. 17-31. W. Hecht (ed.), *Brechts «Antigone» des Sophokles*, Frankfurt 1988. H. Flashar, «Brecht und Orff - zweimal Antigone auf der Bühne unserer Zeit», στὸν τόμο: P. Neukam (ed.), *Exempla Classica*. München 1987, σσ. 78-89.

98. Βλ. κυρίως H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Η', Salzburg 1968, σσ. 447-462.

99. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Φῶτος Πολίτης ὡς σκηνοθέτης ἀρχαίας τραγωδίας», στὸν τόμο: *Ἱστορικὰ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, Ἀθήνα 1984, σσ. 121-137.

100. Βλ. Γ. Σιδέρης, *Τὸ ἀρχαῖο θέατρο στὴ νέα ἐλληνικὴ σκηνή 1817-1832*. Ἀθήνα 1976, σσ. 320-426.

μῶν, ἀλλὰ κυρίως ποιητικῆς προσέγγισης. Οἱ σχετικοὶ προβληματισμοὶ μέσα στὸν 20ὸ αἰῶνα ὀδήγησαν σὲ μιὰ ποικιλία ἐρμηνευτικῶν δυνατοτήτων¹⁰¹, ποὺ κινοῦνται ἀνάμεσα στὴν οὐδέτερη πιστότητα¹⁰² (Schadewaldt, Sellner), τὸ βίαιο ἐκσυγχρονισμὸ («Μῆδεια» στὸ night club) καὶ τὸν προῖστορικο πρωτογονισμὸ (Ronconi, Pasolini, τελετουργοποίηση, δρώμενα ἀρχέγονων φυλῶν)¹⁰³. Αὐτὴ ἡ ἐντατικοποίηση τοῦ ἀνεβάσματος τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου ἔχει ὀξύνει καὶ τὸ μεταφραστικὸ πρόβλημα, ποὺ συνειδητοποιεῖται τώρα πῶς ἐντονα καὶ βρίσκει περισσότερες καὶ διαφορετικότερες λύσεις. Στὴν περίπτωσιν τοῦ ἀρχαίου θεάτρου ἡ ὑπόθεσις πὺς ἡ μετάφρασις ἐπηρεάζει καὶ προδιαγράφει ἤδη τὸ εἶδος τῆς σκηникῆς ἐρμηνείας, εἶναι αὐταπόδεικτὴ καὶ αὐτονόητη. Σχεδὸν κάθε σημαντικὴ παράστασις τοῦ 20οῦ αἰῶνα συνοδεύεται ἀπὸ νέα μετάφρασις, ποὺ εἶναι συγχρόνως καὶ νέα ἐρμηνεία.

Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς μετάφρασης ἰσχύει αὐτὸ ποὺ ἰσχύει γενικὰ γιὰ τὴν πρόσληψιν τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου: ὅτι μιὰ οὐσιαστικὴ ἀντιμετώπιση γίνεται μόλις τὸν 20ὸ αἰῶνα, φυσικὰ ὑπὸ τὸ πρίσμα τοῦ μοντέρνου πλέον αἰσθητηρίου, τῆς νέας ἐπιστημονικῆς, ἀρχαιολογικῆς καὶ ἀνθρωπολογικῆς γνώσης, καὶ τῆς, κάποτε ἀπρόσμενης, ἐπικαιρότητας τῶν ἔργων αὐτῶν, ὅχι τόσο στὴ δραματικὴ φόρμα, ἀλλὰ στὸ περιεχόμενο. Ἡ ἀρχαία τραγωδία ὡς αἰσθητικὸ πρότυπο ἔχει ἀτονήσει στὸ βαθμὸ, ποὺ οἱ αἰσθητικὲς προδιαγραφές τῆς κλασικίζουσας δραματοουργίας ἀνῆκουν ἐν πολλοῖς στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου, ἐνῶ γιὰ σκηνοθέτες καὶ ἡθοιοποιοὺς ἀποτελεῖ πάντα μιὰ πρόκλησις, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ «ἀδύσκολα» κείμενα, ποὺ ὁ θεατρικὸς τους κώδικας δὲν βασίζεται τόσο στὸ θέαμα παρὰ στὴν ποίησις. Μὲ τὴν ἐννοία αὕτῃ ὁ μοντέρνος σκηνοθέτης ἀναγκάζεται νὰ ἀντιστρέψει τὴν ἱεράρχησιν τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ θεατρικὴ παράστασις τοῦ κλασικοῦ 5ου αἰῶνα, ὅπου κυριαρχεῖ ἀπόλυτα ὁ λόγος, ἐνῶ στὸ θέατρο τοῦ 20οῦ αἰῶνα ὑπερισχύει τὸ ὁπτικὸ θέαμα¹⁰⁴. Τὸ ζήτημα αὐτὸ ἀφορᾷ ἅμεσα καὶ τὴ μετάφρασις. Οἱ ἀτέρμονες συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὸ ἐπιτρεπτὸ τῶν ἐρμηνευτικῶν ἐπεμβάσεων φανερώνει τὸ μέγεθος τοῦ καλλιτεχνικοῦ διλημματος, ποὺ θέτουν τὰ ἔργα αὐτά.

101. Flashar, ὁ.π., σσ. 143 κ.ἐξ., 181 κ.ἐξ., 199 κ.ἐξ., 225 κ.ἐξ. Marianne McDonald, 'Αρχαῖος ἥλιος νέο φῶς. Τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ δράμα στὴ σύγχρονη σκηνή', Ἀθήνα 1993.

102. Γιὰ τὶς μεταφράσεις τοῦ Schadewaldt καὶ τὶς «οὐδέτερες» σκηνοθεσίες τοῦ Sellner βλ. W. Schadewaldt, *Antike Tragödie auf der modernen Bühne*. Heidelberg 1957 καὶ τοῦ ἴδιου, *Antikes Drama auf dem Theater heute*, Pfullingen 1970.

103. *L'Orestia di Eschilo nella tradizione di P.P. Pasolini*, Torino 1960· J. Lindner, *Pasolini als Dramatiker*, Frankfurt 1980.

104. Βλ. Β. Β. Ποῦχερ, «Τὰ ὅρια στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος», στὸν τόμο: 'Ελληνικὴ Θεατρολογία', Ἀθήνα 1988, σσ. 25-52.

Παλαιότερες εποχές αντιμετώπιζαν τις δυσκολίες αυτές πιό πρόχειρα: με τὸ κόψιμο τῶν χορικῶν, τὴς προσθήκης στὴν πλοκὴ, τὴ μελοποίηση, γενικὰ τὴν πιό ἀβασάνιστη μεταφορὰ τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου στὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς. Κάθε ἐποχὴ ἀνακαλύπτει ἄλλα συγγενικὰ στοιχεῖα στὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα καὶ διαμορφώνει ἓνα διαφορετικὸ ἐρμηνευτικὸ κώδικα στὴν ἀποκρυπτογράφηση τῶν μορφῶν, ἀξιών καὶ μηνυμάτων τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου. Κάθε ἐποχὴ μεταφράζει ἐκ νέου τοὺς κλασικοὺς τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου. Χαρακτηριστικὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα εἶναι, ὅτι ὁ κώδικας αὐτὸς δὲν εἶναι πιὰ ἐνιαῖος, ἀλλὰ, σύμφωνα με τὸ γενικὸ κατακερματισμὸ τῆς ἐνιαίας κοσμοθεωρίας, ἑτερόκλητος, διάσπαρτος σὲ «σχολές», προσωπικότητες, ἀκόμα καὶ μεμονωμένες παραστάσεις. Οἱ προσπάθειες δικαίωνονται ἢ ὄχι ἀπὸ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα.

Τὸν καθοριστικὸ ρόλο τῆς μετάφρασης γιὰ τὴν ἐρμηνευτικὴ γραμμὴ τῆς παραστάσεως διατύπωσε ἥδη ὁ Wolfgang Schadewaldt, ὁ ἴδιος σπουδαῖος μεταφραστὴς τοῦ ἀρχαίου ρεπερτορίου, ποὺ ἐγκαινιάσε ὁλόκληρη ἐρμηνευτικὴ σχολὴ στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια¹⁰⁵. Δίπλα στὶς μεταφράσεις τοῦ Hölderlin, ποὺ ἐκπέμπουν τὴ μυστηριακὴ γοητεία τοῦ πεπρωμένου καὶ ἐγκαινιάζουν ἐπίσης ὁλόκληρη ἐρμηνευτικὴ σχολὴ στὸ Μεσοπόλεμο, ὑπάρχει καὶ ὁ ἀκράϊος ἐκσυγχρονισμὸς (Heiner Müller¹⁰⁶, Günter Heyme¹⁰⁷) ποὺ χειρίζεται τὸ ἀρχαῖο κείμενο μόνο ὡς ὕλιν πιά, οἱ τελετουργικὲς καὶ ἐθνολογικὲς ἐρμηνεῖες (Ronconi), ποὺ μεταφέρουν τὴν ὑπόθεση σὲ προϊστορικοὺς χρόνους ἢ πρωτόγονες φυλές¹⁰⁸, καὶ οἱ ἀναλύσεις βάθους, ὅπως ἡ «Ὁρέστεια» τοῦ Peter

105. Flashar, ὁ.π., σσ. 199 κ.ἑξ., 232 κ.ἑξ.

106. Γιὰ τὸ «Φιλοκτήτη»: O. Mandel, *Philoctetes and the Fall of Troy*, London, 1981. Γιὰ τὸν «Οἰδίποδα» H. Müller, *Sophokles, «Oedipus Tyrannus» nach Holderlin*, Berlin/Weimar 1968. Βλ. ἐπίσης: M. Kraus, «Heiner Müller und die griechische Tragödie», *Poetica* 17 (1985), σσ. 299-339. Ἐκδοση τῶν σχετικῶν ἔργων ἀπὸ τὴν Chr. Trilse, *Heiner Müller, Stücke nach der Antike*. Berlin/Weimar 1959.

107. G. Erken, *Hansgünther Heyme. Regie im Theater*, Frankfurt 1980· H. Heyme, *Antigone in Calcutta*, Köln 1980 κ.λ.

108. Γιὰ τὴς ἐρμηνεῖες τοῦ ἀρχαίου δράματος στὸν 20ὸ αἰῶνα· βλ. ἐπίσης Chr. Trilse, *Antike und Theater heute*, Berlin 1978· M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961 (4η ἐκδ. 1971), κεφ. 16: The influence of the ancient theater on the modern stage (σσ. 254-270)· K. v. Fritz, *Antike und moderne Tragödie*. Berlin 1962. Ἐπίσης τοὺς τόμους *Τὸ ἀρχαῖο θέατρο σήμερα. Διεθνὲς συνέδριο στὸς Δελφοὺς 18-22 Αὐγούστου 1981*. Ἀθῆνα 1984 καὶ *Διεθνὴς συνάντηση ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος*, Ἀθῆνα 1987, ποὺ συμπεριλαμβάνει τὰ πρακτικὰ δύο συνεδρίων: *Τὸ ἀρχαῖο Δράμα σήμερα 8-12 Ἀπριλίου 1984*, καὶ *Τὸ ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ Δράμα στὴ σύγχρονη πραγματικότητα 10-15 Ἰουνίου 1985*. Βλ. καὶ τὰ *Comptes rendus de congrès et spectacles* τοῦ περιοδικοῦ τῆς Paulette Giron-Bistagne *Cahiers du Gita*, ποὺ ἐκδίδεται ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Montpellier (π.χ. στὸ τεύχ. 6, 1990/91, σσ. 199-230), καθὼς καὶ τὰ τεύχη τοῦ *Theater*

Stein, ποὺ δίνουν ιδιαίτερη προσοχὴ στὶς μεταφράσεις, ποὺ συνοδεύονται ἀπὸ ὁλόκληρες φιλολογικὲς μελέτες καὶ ἐρμηνευτικὲς ἀναλύσεις¹⁰⁹. Τὸ θεμελιακὸ προβληματισμὸ τῶν σύγχρονων παραστάσεων τοῦ ἀρχαίου δράματος ἔχουν ἐντοπίσει ἤδη οἱ Τσέχοι γλωσσολόγοι καὶ σημειολόγοι τῆς «Σχολῆς τῆς Πράγας» τοῦ Μεσοπολέμου, περιγράφοντας τὸν ιδιότυπο θεατρικὸ κώδικα τῆς παράστασης τραγωδίας τοῦ πέμπτου αἰῶνα ὡς μιὰ ἐραρχήση θεατρικῶν σημείων, ὅπου ὁ ποιητικὸς λόγος βρίσκεται στὴν κορυφὴ τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς σκηνῆς (δὲν ὑπάρχει τίποτε ποὺ δὲν ἐκφράζεται πρῶτα ἀπ' αὐτόν), ποὺ ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὰ ἀκουστικὰ μέσα (ἀπαγγελία, ἀκουστικὴ), ἐνῶ τὰ ὀπτικὰ στοιχεῖα (ἢ ὄψεις) ὑπολείπεται σύμφωνα μὲ τὰ σημερινὰ standards¹¹⁰. Ὁ κώδικας αὐτός, ὅπου ἡ ἀπαγγελία τοῦ ποιήματος εἶναι πῶς σημαντικὴ ἀπὸ τὴν ὑποκριτικὴ παρουσίαση μὲ θεατρικὰ μέσα, δύσκολα μεταφέρεται σὲ σύγχρονο θέατρο, χωρὶς νὰ ἀντιστραφεῖ, ἔστω σὲ κάποιον βαθμὸ, ἡ ἀξιολογικὴ σειρὰ τῶν ἐκφραστικῶν μέσων: τὸ théâtre théâtrale τοῦ 20οῦ αἰῶνα εἶναι κυρίως θέαμα, τὸ θέατρο ἐνδὲς Robert Wilson εἶναι μόνον θέαμα πιά. Κάθε σκηνοθέτης καλεῖται, θέλει δὲ θέλει, σὲ κάποιους συμβιβασμούς, ἀναγκαζόμενος νὰ δώσει περισσότερὴ ἐμφαση στὰ ὀπτικὰ στοιχεῖα.

Κάτι τέτοιο ἀφορᾷ ἄμεσα τὴ μετάφραση, ἡ ἀντιστροφή βέβαια ἀμβλύνει κάπως τὴν ὀξύτητα τοῦ προβλήματος: γιὰτὶ κατὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἱεραρχία τῆς κλασικῆς παράστασης τοῦ 5ου αἰῶνα (τουλάχιστον γιὰ τὴν τραγωδίαν, γιὰ τὴν κωμωδίαν τὸ ζήτημα τίθεται κάπως διαφορετικὰ), ὁ λόγος κυριαρχεῖ ἀπόλυτα στὰ πάντα, σ' ὅλη τὴν παράσταση, καὶ ἀντίστοιχα θὰ ἔπρεπε νὰ κυριαρχήσει ἀπόλυτα ὁ μεταφρασμένος λόγος, τὸ ποίημα, καὶ αὐτὸ θὰ φανέρωνε πῶς ἔντονα καὶ ἀνάγλυφα τίς ἐγγενεῖς ἀδυναμίες του, ποὺ εἶναι ἀναπόφευκτες. Ὅχι μόνον ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ θεατρικὰ ἀκροατήρια, ποὺ δὲν ζοῦν πιά σὲ

heute, ποὺ ἀφιέρωσε τὸ τεῦχος 5 τοῦ 1963 (40 ἔτος) σὲ μεταφράσεις καὶ διασκευὲς ἀρχαίων δραμάτων (μὲ ἄρθρα τῶν Rudolf Bayr, Claus Bremer καὶ Peter Hacks). Ζητήματα μεταφράσεων καὶ παραστάσεων συζητιοῦνται συχνὰ στὸ ἀναφερόμενο περιοδικὸ (βλ. τόμ. 4, 1963, τεῦχ. 5, σσ. 20 κ.ἐξ., τεῦχ. 9, σσ. 22 κ.ἐξ., τόμ. 5, 1964, τεῦχ. 11, σσ. 50 κ.ἐξ., τόμ. 7, 1966, τεῦχ. 8, σσ. 8 κ.ἐξ., 38 κ.ἐξ., τόμ. 8, 1967, τεῦχ. 3, σσ. 18 κ.ἐξ., τεῦχ. 4, σσ. 35 ἐξ., τόμ. 9, 1968, τεῦχ. 5, σσ. 28 κ.ἐξ., τεῦχ. 10, σσ. 10 κ.ἐξ., τόμ. 10, 1969, τεῦχ. 4, σσ. 20 κ.ἐξ., τόμ. 11, 1970, τεῦχ. 3, σσ. 10, τεῦχ. 6, σσ. 8 κ.ἐξ., τόμ. 14, 1973, τεῦχ. 5, σσ. 12 κ.ἐξ., τεῦχ. 11 σσ. 14 κ.ἐξ. κτλ.). Βλ. ἐπίσης ἐργασίες ὅπως τοῦ Σωτ. Χαβιάρα, *Ἡ «Ἠλέκτρα» τοῦ Σοφοκλῆ ἀπὸ τὸν Ἀντονὰν Βιτέζ: τρεῖς σκηνοθετικὲς προσεγγίσεις*, Θεσσαλονίκη 1992.

109. F. Schuh, «Bericht über die Aufführung der «Orestie» des Aischylos durch die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin», *Hephaistos* 3 (1981), σσ. 127-144.

110. Β. Ποῦνερ, «Ὁ ποιητικὸς χαρακτήρας τῆς ἐλληνικῆς τραγωδίας. Ἡ σημειωτικὴ προσέγγιση τῶν Τσέχων στρουκτουραλιστῶν τοῦ Μεσοπολέμου», στὸν τόμο: *Ἑλληνικὴ Θεατρολογία*, Ἀθῆνα 1988, σσ. 13-24 (μὲ βιβλιογραφίαν).

προφορικό πολιτισμό, όπως οι Ἀρχαῖοι, καὶ δὲν ἔχουν ὑπομονὴ πιά νὰ ἀκοῦν, ἀλλὰ θέλουν νὰ «δοῦν», ἀλλὰ ἐπειδὴ τὰ κείμενα αὐτά, σὲ ὅποιονδήποτε μετάφραση, ἀποτελοῦν, σὲ μικρότερο ἢ μεγαλύτερο βαθμό, μὲ περισσότερο ἢ λιγότερο «ἐντιμο» τρόπο, συμβιβασμούς, ἤττες, ἂν θέλετε, ἀμαρτήματα. Σ' αὐτά τὰ λίγα κείμενα, ποὺ μᾶς σώζονται, εἶναι ἐγγεγραμμένες μιὰ σειρά ἀπὸ πολιτιστικές, θρησκευτικές, μυθολογικές, κοινωνικές, λογοτεχνικές καὶ θεατρικές συμβάσεις καὶ παραδόσεις, ἀκόμα καὶ συνθήκες πρόσληψης ἀπὸ τὸ τότε θεατρικὸ κοινόν, ποὺ εἶναι τελείως ἀδύνατο νὰ ἀναπαραχθοῦν ἢ νὰ κατανοηθοῦν σ' ὅλη τὴν ἔκτασή τους. Ἡ συνδρομὴ τῆς ἐπιστήμης καὶ τὸ ἐπεξηγηματικὸ σχόλιο σὲ τέτοιες παραστάσεις, ἂν δὲν μιλάμε γιὰ ἀκράτους καὶ βίαιους ἐκσυγχρονισμούς, εἶναι ἀπολύτως ἀπαραίτητα.

Οἱ μεταφράσεις αὐτὲς ἀκόμα καὶ οἱ πρὶ ἐμπνευσμένες καὶ φιλόδοξες, εἶναι ἀναγκαστικὰ ταπεινὰ ἀπομεινάρια, ἀδέξιες χειρονομίες μίμησης (ἢ καὶ ἄτακτες κινήσεις φυγῆς) ἐνὸς ἐπιβλητικοῦ μεγαλείου, ποὺ μόνο ὁ αἰσθητικὰ προικισμένος φιλόλογος μπορεῖ νὰ τὸ νιώσει. Εἰδικὰ ἡ τραγωδία, σ' αὐτὲς τίς περιπτώσεις, ὅπου ἡ ἔμμεση παρουσία τοῦ πρωτότυπου εἶναι αἰσθητὴ, ἢ μετάφραση, ὡς παράφραση, καὶ εἶναι σχόλιο, βοήθημα στὴν προσέγγιση, σπάνια ἀποκτᾷ, καὶ γιὰ μερικές στιγμὲς μόνο, τὴν αὐτόνομη ὄντοτητα τοῦ ξεχωριστοῦ δημιουργήματος. Συνήθως «μυρίζει» μετάφραση. Δὲν εἶναι μόνο οἱ δυσκολίες πολλῶν εὐρωπαϊκῶν γλωσσῶν νὰ ἀποδώσουν τὰ παικίλια μετρικὰ σχήματα, τίς σημασιολογικὲς ἀποχρώσεις, τὴ θρησκευτικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς κατάνυξης, τοὺς κοινωνικοὺς θεσμούς, τίς ἀντιλήψεις περὶ δικαίου, ζωῆς καὶ θανάτου, ποὺ σφραγίζουν τὴν αἰσθητικὴ καὶ θεματογραφικὴ ὑπόσταση τῶν κειμένων αὐτῶν καὶ τοὺς δίνουν τὴ μοναδικὴ ἰδιοπροσωπία τους στὴν παγκόσμια λογοτεχνία. Εἶναι ἐπιπλέον καὶ ἡ τεράστια ἀπόσταση τῶν πολιτισμῶν, ἡ δυσκολία βαθύτερης κατανόησης καὶ προσωπικῆς ἐμπειρίας ἀπ' τὸν ἀρχαῖο κόσμον ποὺ ἀποσπασματικὰ μᾶς ἔχει παραδοθεῖ, ἐρμηνευόμενος καὶ μεθερμηνευόμενος ἀπὸ ὅλες τίς προηγούμενες ἐποχές, καὶ τὸν ὅποιο βλέπουμε ἀναπόφευκτα ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ μονοθεϊστικοῦ χριστιανισμοῦ καὶ τὴν ἠθικὴ του. Ἔτσι ὅμως ἐκχόβεται κατ' ἀρχὴν ἡ παράσταση ἀπὸ τὸ θρησκευτικὸ τῆς πλαισίου καὶ τὴ λατρευτικὴ δέσμευση, ποὺ εἶναι τὰ Μεγάλαι Διονύσια καὶ τὰ Λήνια, καὶ ἀπὸ τὸ φυσικὸ τῆς χώρου, τὸ ἀμφιθέατρο τοῦ Διονύσου κάτω ἀπὸ τὸν ἱερὸ βράχον τῆς Ἀκρόπολης, ποὺ εἶναι τὸ κέντρο τῆς παιδευτικῆς ὑπερφάνειας τῶν Ἀθηναίων καὶ τόπος λαϊκῶν συνελεύσεων.

Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Ἡ λεπτομερὴς γνώση τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας σὲ ὅλα τὰ παρακλάδια τῆς, ἀπὸ τὰ ὅποια ὁ ποιητὴς διαλέγει μιὰ παραλλαγή, γιὰ νὰ τῆς δώσει τὴ δική του ἐρμηνευτικὴ ἰδιαιτερότητα, δὲν εἶναι πιά δεδομένη, ὅπως ἦταν στὸ ἀρχαῖο κοινόν. Ἄλλωστε αὐτὸ τὸ κοινὸ ἦταν ἓνα κοινὸ ἐμπειρογνομόνων, γιὰτὶ κάθε τόσο συμμετεῖχαν οἱ θεατὲς ὡς χορευτὲς στοὺς χοροὺς τῶν διθυράμβων ἢ τῶν τετραλογιῶν, καὶ γνώριζαν πολὺ καλὰ τοὺς

μόχθους ποὺ ἐπωμίζεται ἓνας χορευτὴς μὲ τὴν ἐκτέλεση τῶν χορικῶν μιᾶς ὁλόκληρης τετραλογίας. Ἀλλὰ ἡ παράσταση εἶχε καὶ μιὰν ἄλλη συναρπαστικὴ διάσταση: τὸν «ἀγῶνα», τὸ διαγωνισμό μετὰξὺ τῶν φυλῶν τῶν Ἀθηναίων γιὰ τὸ βραβεῖο τοῦ καλύτερου χοροῦ, ποὺ κρατοῦσε καθηλωμένο τὸ κοινὸν περίπου ἑπτὰ ὥρες, ἀπὸ τὸ πρωὶ ὡς τὸ βράδυ στὸ θέατρο, χωρὶς νὰ βαρεθεῖ. Καὶ τὸ ὅλο πλαίσιο τοῦ ἀνεβάσματος αὐτῶν τῶν κειμένων εἶναι ἀνεπανάληπτο¹¹¹: ἡ ἐκλογή τῶν τριῶν ποιητῶν ἀπὸ τὸν Ἑπώνυμο Ἀρχοντα (ποὺ δὲν ἦταν εἰδικός), ἡ ἐπιλογή τῶν χορηγῶν καὶ τῶν χορευτῶν, ἡ διδασκαλία καὶ φιλοξενία τους, ἡ περίπλοκη ἐκλογή τῶν κριτῶν τῆς γιορτῆς κτλ., —ὅλα αὐτὰ προσδιορίζουν τὴν αἰσθητικὴ ἰδιαιτερότητα τῶν δραματικῶν αὐτῶν κειμένων καὶ δὲν μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν οὔτε στὴ μετάφραση οὔτε στὴν παράσταση. «Τὰ σημεῖα τῶν ἀποκλίσεων εἶναι πολλὰ καὶ σημαντικά: ὁ θρησκευτικὸς καὶ ἀγωνιστικὸς χαρακτήρας τῶν θεατρικῶν ἐκδηλώσεων, οἱ πολιτικὲς διαστάσεις τῆς ὑποχρεωτικῆς ἰδιωτικῆς ἐπιχορήγησης, ὁ ἐρασιτεχνικὸς χαρακτήρας τῆς ἐκτέλεσης τῶν χορῶν, ποὺ ἦταν (τουλάχιστον στὴν κλασικὴ ἐποχὴ) πιὸ σημαντικὴ ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τῶν πρωταγωνιστῶν, ἡ μαζικὴ συμμετοχὴ τῶν πολιτῶν στίς ἐπίμονες προετοιμασίες, ἡ ἐπιλογή τῶν κριτῶν ποὺ ἦταν κοινοὶ θεατές, ἡ ἐπιλογή τῶν ποιητῶν ἀπὸ τὸν Ἀρχοντα, ἡ βράβευση τοῦ καλύτερου ποιητῆ καὶ τοῦ καλύτερου χοροῦ, ἡ δημόσια ἐκθεση τῶν βραβείων κ.λπ.»¹¹² Ἡ διαχρονικὴ σταθερότητα τῶν θεσμῶν αὐτῶν εἶναι μεγάλη, γιὰτὶ στὴν Ἀθήνα τοῦ 5ου αἰῶνα γράφτηκαν, παραστάθηκαν, κρίθηκαν καὶ βραβεύτηκαν μὲ τὸ σύστημα αὐτὸ πάνω ἀπὸ 1000 ἔργα, καὶ ἀνάμεσα τους οἱ τραγωδίαι τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη.

Δὲν χωράει ἀμφιβολία, ὅτι τὸ ὅλο πλῆγμα τῆς παραστατικῆς πρόσληψης τῶν δραματικῶν ἔργων τῆς ἀρχαιότητος εἶναι τελείως διαφορετικὸ γιὰ τὴ μουσικὴ συνοδεία καὶ τίς χορευτικὲς κινήσεις μόνον εἰκασίες ὑπάρχουν, ἡ σύσταση καὶ ἡ ψυχολογία τοῦ κοινοῦ ἦταν τελείως διαφορετικὴ. Ἀλλὰ ἤδη μιὰ γόνιμη ἀνάγνωση τῶν κειμένων προϋποθέτει μιὰ σειρὰ ἀπὸ γνώσεις καὶ πληροφορίες, ποὺ ὁ μεταφραστὴς ἀδυνατεῖ νὰ τίς δώσει μέσα στὸ κείμενο: ὅπως ὅτι ὁ «Οἰδίπους τύραννος» π.χ. στηρίζεται στὴν τελετὴ τοῦ «φαρμακοῦ», τῆς ἀποβολῆς καὶ τιμωρίας ἐνδὸς «ἀποδιοπομπαίου τράγου» ἀπὸ τὴν πόλη¹¹³, ἡ ὁποία κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο καθαίρεται ἀπὸ τίς ἀμαρτίες της. Ποιὸς σήμερα κατανοεῖ σωστὰ τὸ κοινωνικὸ status τοῦ «μέτοικου» τοῦ «Οἰδίποδος ἐπὶ Κολωνῶν», ποὺ πρέπει νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη τῶν Ἀθηναίων, ποιὸς ἀντιλαμβάνεται

111. Γιὰ στίς συνθήκες παράστασης βλ. τώρα συνοπτικὰ Horst-Dieter Blume, *Εἰσαγωγή στὸ ἀρχαῖο θέατρο*, MIET, Ἀθήνα 1986.

112. Ποῦχνερ, «Τὰ ὅρια στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος», ὁ.π., σ. 35.

113. J.-P. Guérin, *The Tragic Paradox (Myth and ritual in Greek tragedy)*, Amsterdam 1968, σσ. 118 κ.ἐξ.

βάνεται σέ όλες τις διαστάσεις της τὸ θεσμὸ τῆς μαντείας καὶ τῇ σημασίᾳ τῶν χρησμῶν, ποιὸς ἐρμηνεύει στίς ἀρμόζουσες διαστάσεις τῇ σύγκρουση οἰκογενειακοῦ καὶ κρατικοῦ δίκαιου στὴν «Ἀντιγόνη», ποιὸς διαβλέπει, χωρὶς πρόσθετη πληροφόρηση, τῇ σύγκρουση μητριαρχικοῦ καὶ πατριαρχικοῦ δικαίου στὴν «Ὀρέστεια», ποὺ μετατρέπει τὶς Ἑρινύες σὲ Εὐμενίδες καὶ τελειώνει μὲ τὴν θεσμοθέτηση τῆς δικαστικῆς ἀρχῆς¹¹⁴; Κανένας τελικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκρυπτογραφῇ τὶς ἀπώπολλες κοινωνικῆς καὶ ἄλλες νύξεις ποὺ περιέχουν οἱ παραβάσεις τῶν ἀριστοφανικῶν κωμωδιῶν· καὶ ποιὸς εἶναι σὲ θέση νὰ ἀπολαύσει τὶς ἐναλλαγές τῶν ρόλων στίς τραγωδίες τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ποὺ παριστάνονται μὲ τρεῖς μόλις ἡθοιοποιοὺς καὶ μερικοὺς κομπάρσους;

Ἡ μετάφραση τῶν ἀρχαίων δραματικῶν κειμένων εἶναι ἀκράτεια περιπλοῦ, γιατί προέρχεται ἀπὸ πολιτισμὸ ἀπόμακρο στὸ σύνολό του, ὁ ὁποῖος ὥστόσο ἀποτελεῖ τὸ λίκνο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ· εἶναι κείμενα πολὺ δύσκολα γιὰ τὴ σημερινὴ σκηνή, ποὺ ὅμως ἔχουμε τὴν ὑποχρέωση τῶν κληρονόμων νὰ τὰ ἀνεβάζουμε. Ἐτσι κάθε μετάφραση εἶναι καὶ μελέτη, φιλολογικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ, συνειδητὴ ἐπιλογή μὲ μακρὰ φάση προετοιμασίας καὶ ἐνημέρωσης, σημαίνει προσεκτικὴ ἐκλογή τοῦ τελικοῦ στόχου, αἰσθητικοῦ καὶ ἰδεολογικοῦ, σταδιακὴ ἀποκρυστάλλωση τοῦ μηνύματος καὶ τῆς φόρμας· καὶ κάθε μετάφραση προκαθορίζει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴν ἐρμηνευτικὴ γραμμὴ τῆς παράστασης. Τὸ ἀρχαῖο κείμενο εἶναι μόνον ἓνα στοιχεῖο ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄγνωστα, καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ μεταφερθεῖ μόνον «κατ' ἀναλογία», ὡς ἓνα puzzle χαμένων νοημάτων, ποὺ ἀπαιτεῖ νὰ τὸ ἀνασυνθέσουμε, κόβοντας ἐκ νέου τὰ κομμάτια, ἓνας ἱερογλυφικὸς γρίφος ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκρυπτογραφηθεῖ, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦμε τὰ γράμματά του γιὰ νὰ συλλαβίσουμε ἓνα νέο νόημα, παρόμοιο μὲ ἐκεῖνο ποὺ εἰκάζουμε πὼς ἐκφράζουν τὰ κείμενα αὐτά, ποὺ εἰκάζει κάθε ἐποχή. Τὰ «πανανθρώπινα» νοήματα χρειάζονται, γιὰ νὰ ζοῦν, συνεχῶς νέες ἐρμηνεῖες, ἀλλιώως εἶναι νεκρά, ὅπως ἡ μουσικὴ παρτιτούρα, ποὺ ἀναζητᾷ ὁλοένα νέους ἐρμηνευτές, γιὰ νὰ ἀποκαλύψει τὴν πληρότητα τῶν νοημάτων μέσα στοὺς ἡχητικοὺς συνδυασμούς¹¹⁵. Οἱ μεταφράσεις εἶναι ἓνας πιστὸς δείκτης τῆς πορείας τῆς «κατανόησης» τοῦ ἀρχαίου κόσμου μέσα στὴν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία. Καὶ κάθε ἐποχὴ νομίζει πὼς καταλαβαίνει καλύτερα ἢ δια-

114. Ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ τοῦ Bachofen ἔχει γίνει τῆς μόδας στίς παραστάσεις τῆς «Ὀρέστειας» τῶν τελευταίων δεκαετιῶν καὶ μὲ τὴ νέα ἔξαρση τοῦ φεμινιστικοῦ κινήματος. Ὡστόσο ὑπάρχουν ἀρκετοὶ μελετητές, ποὺ ἀμφισβητοῦν τὴ διάσταση αὐτή, βλ. σὲ ἐπιλογή: Uwe vom Wessel, *Der Mythos. Mutterrecht*, Frankfurt/M. 1908· Hartmut Zinser, *Der Mythos des Matriarchats*, Frankfurt/Berlin/Wien 1981· F. Zeitlin, *The Ritual World in Greek Tragedy*, Columbia 1970 κτλ.

115. Ἡ παρομοίωση αὐτὴ εἶναι τοῦ Μ.Γ. Μερακλή, «Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς προδοσίας τῆς μεταφράσεως», *Πρωτότυπο καὶ μετάφραση*, Ἀθῆνα 1980, σσ. 161-165.

φορετικά ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Τὴν ἴδια μοίρα θὰ ἔχει καὶ ἡ σημερινή. Μόνο ποὺ ἡ βαθύτερη ἐπίγνωση τῶν μεθοδολογικῶν καὶ ἄλλων προβλημάτων ὁδήγησε στὸ γεγονός, ὅτι ἔννοιες ὅπως: «πιστὴ» ἢ ἡ «καλύτερη» ἢ «σωστὴ» μετάφραση ἔχουν ξεπεραστεῖ ὀριστικά καὶ ἔχουν ἐκπαρθυρωθεῖ μὲ τὴ βεβαιότητα πλέον, ὅτι πρόκειται λιγότερο ἢ περισσότερο γιὰ διασκευὲς στὰ «καθ' ἡμᾶς», ἂν καὶ αὐτὸ δὲν σημαίνει σήμερα τίποτα ἐνιαῖο πιά, ἀλλὰ μιὰ διάθλαση σὲ ἄπειρες ἀτομικὲς ἀπόψεις, ἀποχρώσεις καὶ συγκινήσεις. Μέσα στὸ συνονθύλευμα τῶν πολυἀριθμῶν ἀποπειρῶν ἐλεύθερης ἀναδημιουργίας ἴσως θὰ ἀξιζε καὶ μιὰ δοκιμὴ καθαρὰ μουσειακῆς ἀναπαράστασης, μὲ τὴν ἐπιστράτευση ὅλων τῶν ἐπιστημονικῶν γνώσεων, στηριζόμενη σὲ διεισδυτικὴ, διαισθητικὴ καὶ διακριτικὴ σκηνοθετικὴ ὀργάνωση, μὲ ἄφθοο ἐπεξηγηματικὸ πληροφοριακὸ ὕλικο (μεταξὺ ἄλλων καὶ διάφορες μεταφράσεις), στὴ γλῶσσα τοῦ προτύπου, ἀποφεύγοντας ἔτσι τὶς ἀναπόφευκτες «παγίδες», ἀλλοιώσεις καὶ νοθεύσεις, ποὺ ἐλλοχεύουν στὶς πάσης φύσεως μεταφράσεις.

Γ) ΟΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Στοὺς προβληματισμοὺς αὐτοὺς γύρω ἀπὸ τὴ λιγότερο ἢ περισσότερο «σωστὴ» μεταφορὰ τοῦ ἀρχαίου κειμένου σὲ μιὰ σύγχρονη παράσταση, ἡ Ἑλλάδα φαίνεται ἐκ πρώτης ὄψεως πῶς βρίσκεται σὲ προνομιακὴ θέση. Ἐδῶ, στὸν τόπον αὐτό, ὅπου τὸ ἀρχαῖο ρεπερτόριο καλλιεργεῖται μὲ τὸν πιὸ ἐντατικὸ τρόπο, τὰ κείμενα αὐτὰ δὲν χρειάζονται μετάφραση σὲ ξένη γλῶσσα, ἀπλῶς ἐνδογλωσσικὴ μεταφορὰ σὲ ἄλλα γλωσσικὰ ἐπίπεδα¹¹⁶, καὶ μποροῦν νὰ παρασταθοῦν στοὺς ἴδιους αὐθεντικοὺς χώρους τῶν ἀρχαίων παραστάσεων, ἂν καὶ δὲν παίζονται στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου, ἀλλὰ στὴν Ἐπίδαυρο, τὴ Δωδώνη καὶ ἄλλα ἀρχαῖα θέατρα, ποὺ βρίσκονται σὲ καλὴ κατάσταση¹¹⁷.

Μορλοντοῦτο τὰ φαινόμενα ἀπατοῦν. Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τοὺς χώρους: τὰ περισσότερα φεστιβάλ γίνονται σὲ θέατρα τῆς ἐλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπου τὰ σκηνικὰ δεδομένα διαφέρουν ἀπὸ ἐκεῖνα τῆς κλασικῆς περιόδου¹¹⁸, μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ *scenae frons* καὶ τὸ διαχωρισμὸ σκηνῆς καὶ ὀρχήστρας (στὸν ὁποῖο ἀντιστοιχεῖ ἡ ἀπομόνωση τῶν χορικῶν μέσα στὸ δράμα, ποὺ γίνονται πλέον χορωδίες). Οἱ σημερινὲς παραστάσεις γίνονται μὲ τεχνητό, καὶ αἰσθητικὰ ὑπολογίσιμο φῶς, στὶς ἀρχαῖες παραστάσεις, ποὺ γίνονταν κατὰ

116. Βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, «Ἡ γλωσσολογικὴ σκοπιὰ τῆς μεταφράσεως», *Πρωτότυπο καὶ μετάφραση*, Ἀθῆνα 1980, σσ. 41-69.

117. Βιβλιογραφία γιὰ τὰ θέατρα αὐτὰ βλ. Ποῦνερ, «Τὰ ὄρια στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος», ὁ.π., σ. 48, σημ. 40-42.

118. Βλ. W.-D. Heilmeyer, «Von modernen Mißverständnis antiker Theaterbauten», *Antike Welt*, 28 (1987), σσ. 22-29.



τῇ διάρκειᾳ τῆς ἡμέρας, ὁ φωτισμὸς ἀφηνόταν στὴν τύχη, ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλιοφάνεια, τὰ σύννεφα, τὴν ἐποχὴ, τὴ φάση τῆς ἡμέρας, τὸν προσανατολισμὸ τοῦ θεάτρου, τὴν κλίση τοῦ ἀμφιθεάτρου, τὸ ὕψος τοῦ σκηνικοῦ κτιρίου κτλ.¹¹⁹. Μὲ τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς τοῦ ἀττικοῦ οὐρανοῦ καὶ τὶς μεγάλες ἀποστάσεις (στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου στὴν Ἀθήνα ἡ τελευταία σειρὰ ἀπέτρεχε 80 μέτρα ἀπὸ τὴν προεδρία κι αὐτὴ 12 μέτρα ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς) οἱ ὀπτικὲς συνθήκες τῆς πρόσληψης ἦταν ἀρκετὰ δύσκολες, καὶ γιὰ τοὺς 15.000 θεατές, ἐλεύθερους πολίτες, μέτοικους, ἔφηβους, γυναῖκες καὶ σκλάβους, ξένους¹²⁰, πολλὲς λεπτομέρειες τῆς σκηνικῆς δράσης δὲν πρέπει νὰ ἦταν εὐκρινεῖς. Ἀντίθετα ὁ λόγος ἔφτανε, μὲ τὴν καταπληκτικὴ ἀκουστικὴ τῶν ἀρχαίων θεάτρων, καὶ ὡς τὴν τελευταία σειρὰ¹²¹. Ἡ ὑποτυπώδης σκηνογραφία, ἡ κάπως ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τῶν ἡθοποιῶν (μὲ τοὺς κοθόρνους, τὸ προσωπεῖο μὲ τὸν ὄγκο τῶν μαλλιών, τὰ παραμορφωμένα σώματα τῆς κωμωδίας μὲ τοὺς φαλλούς), ὁ σκηνικὸς ἐξοπλισμὸς μὲ τὸ ἐκκύκλημα, τὸ «γερανό», τὶς «αἰῶρες» καὶ τὴν «κρεμάθρα» —ὅλα αὐτὰ παραλείπονται συνήθως στὶς σημερινὲς παραστάσεις. Ὁ μεγαλύτερος ἐχθρὸς γιὰ τὴν ἀνίχνευση τοῦ ὕφους τῆς ἀρχαίας παράστασης εἶναι βέβαια ὁ ψυχολογικὸς ρεαλισμὸς, ἡ ἀναπόφευκτη κληρονομιά τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὴν ὑποκριτικὴ, ποὺ κάνει, ὥστε σὲ ὅλες τὶς προσπάθειες δημιουργίας κάποιου τελετουργικοῦ ὕφους νὰ λείπει τὸ αὐτονόητο, τὸ ἀφελές, τὸ συμβατικὸ. Συμβάσεις δὲν μποροῦν νὰ δημιουργηθοῦν.

Ἡ ἀναζήτησις τῆς «γλώσσας», τοῦ ὕφους τῆς ἀρχαίας παράστασης ἀφορᾷ βέβαια καὶ τὴν ἀναζήτησις τῆς γλώσσας τῆς μετάφρασης. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν φοιτητικῶν παραστάσεων τοῦ Μιστριώτη στὰ ἀρχαῖα καὶ τὴ μετάφραση τῆς «Ὁρέστειας» σὲ μέτρια καθαρεύουσα, ποὺ ἀνεβάστηκε τὸ 1903 στὸ Βασιλικὸ Θέατρο καὶ ὠδήγησε στὰ γνωστὰ ἐπεισόδια¹²², τὸ ζήτημα τῶν μεταφράσεων παραμένει ἐπίκαιρο. Ἐνῶ ὑπάρχουν πάνω ἀπὸ 100 μεταφράσεις, σὲ ὅλη τὴ γλωσσολογικὴ κλίμακα τῶν νεοελληνικῶν, ἀπὸ τὴν ἀρχαϊζουσα, τὴν ὑπερκαθαρεύουσα, τὴν ἀπλὴ καθαρεύουσα, ὡς μιὰ μεικτὴ γλώσσα, δημοτικὴ, «μαλλιάρη» στὸ ὕφος τοῦ Ψυχάρη¹²³, δὲν ὑπάρχει ἐπαρκὴς θεωρητι-

119. Βλ. τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα μελέτη τοῦ M. F. Gerhäuser, *Untersuchungen über die Spielmöglichkeiten in griechischen Theatern*, Darmstadt 1964.

120. Γιὰ τὴ σύσταση τοῦ κοινῶ βλ. καὶ H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979.

121. F. Canac, *L'acoustique des théâtres antiques*, Paris 1967.

122. Ἡ πληρέστερη παρουσίασις στὸ Γ. Σιδέρη «Τὰ “Ὁρεστειακά”», *Θέατρο* 33, (1973), σσ. 51-61, 34/36 (1973), σσ. 89-99.

123. Βλ. τὴ βιβλιογραφία τῶν Γ. Ν. Οἰκονόμου - Γ. Ν. Ἀγγελινάρα, *Βιβλιογραφία τῶν ἐμμέτρων νεοελληνικῶν μεταφράσεων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς δραματοποιήσεως*, Ἀθῆναι 1973 (ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περ. *Πλάτων*, Κ', 1973, σσ. 120-173, καθὼς καὶ αὐτο-

κὺς προβληματισμὸς¹²⁴. Για τὴ μεταφορὰ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δραματολογίου σὲ σημερινὸ γλωσσικὸ ὄργανο τὸ μοντέλο τοῦ Pavis, ὅπως τὸ περιγράψαμε καὶ τὸ τροποποιήσαμε, μὲ τὶς δύο παραστάσεις ποὺ πραγματοποιοῦνται στὸν ἐγκέφαλο τοῦ μεταφραστῆ, δὲν ἐπαρκεῖ, γιατί ἡ ἀναστύλωση τῆς ἀρχαίας παράστασης εἶναι πράγμα ἐπιστημονικὰ ἀνέφικτο, ποὺ ἀφήνεται τελικὰ σὲ μεγάλη ἐκταση στὴ φαντασία τοῦ κάθε μεταφραστῆ, ὁ ὁποῖος ἐρμηνεύει αὐθαίρετα, μὲ δικά του κριτήρια, καὶ τελικὰ ἀπὸ τὴ σημερινὴ ὀπτική, δηλαδὴ τὴ δευτέρη παράσταση ποὺ δραματίζεται καὶ τῆς ὁποίας καταγράφει τὸ κείμενο. Αὐτὸ ὁδηγεῖ στὸ γεγονός, ὅτι οἱ μεταφράσεις μεταξὺ τους δείχνουν συχνὰ πολὺ μεγάλες διαφορές, ποὺ δὲν δικαιολογοῦνται ἀπὸ τὰ πράγματα. Στὴν περίπτωση τοῦ Ἀριστοφάνη βέβαια ἀναπόφευκτη ἔτσι κι ἄλλωὺς εἶναι ἡ διασκευή¹²⁵. Ἐξάλλου πρέπει νὰ διαχωρίσουμε τὶς μεταφράσεις γιὰ σχολικὴ χρῆση ἀπὸ τὶς μεταφράσεις ποὺ προορίζονται γιὰ θεατρικὴ παράσταση.

Ἡ ἀναζήτηση νεοελληνικῶν ἀντιστοιχιῶν ἢ ἰσοδυναμιῶν στὸ γλωσσικὸ ἐπίπεδο ἐπηρεάζεται βαθύτατα ἀπὸ τὴν πορεία καὶ τὶς τροπὲς τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος καὶ τὴν τοποθέτηση τοῦ μεταφραστῆ μέσα σ' αὐτό, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ του προσωπικότητα, τὶς δυνατότητές του νὰ διεισδύει στὸν ἀρχαῖο κόσμος· συχνὰ παρατηρεῖται τὸ φαινόμενο, οἱ μεταφράσεις νὰ παραμένουν στὸ καθαρὰ λεκτικὸ καὶ γλωσσικὸ ἐπίπεδο, δηλαδὴ νὰ φορᾶνε φράκο καὶ ἡμίψηλο καὶ ξετυλιγόνται σὲ ἀστικὸ σαλόνι, ἢ φουστάνελα καὶ τσαρούχια καὶ διαδραματίζονται στοὺς χώρους τοῦ κλέφτικου τραγουδιοῦ. Βέβαια δὲν ὑπάρχει καὶ ἄλλη λύση, παρὰ νὰ ἐπιστρατεύονται στοιχεῖα ἀπὸ τὶς ἐλληνικὲς παραδόσεις, τὴν ὁρθόδοξη βυζαντινὴ, τὴ λαϊκὴ τῆς Τουρκοκρατίας¹²⁶ κτλ.,

τελῶς: Ἀθῆναι 1976-78), Βλ. ἐπίσης τῶν ἰδίων, *Βιβλιογραφία τῶν ἐμμέτρων νεοελληνικῶν μεταφράσεων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ποιήσεως*, Ἀθῆναι 1979 (τραγωδία ἀρ. 275-396, σατυρικὸ δρᾶμα ἀρ. 397-400, κωμωδία ἀρ. 401-496).

124. Βλ. γενικά: Π. Α. Ζάννας, «Προβλήματα τῆς μετάφρασης», *Ὁ Πολίτης* 19 (1978), σσ. 34-41 καὶ Ν. Βαγενᾶς, *Ποίηση καὶ μετάφραση*, Ἀθῆνα 1989. Εἰδικὰ γιὰ τὸν Ὅμηρο βλ. Ι. Θ. Κακριδῆς, *Τὸ μεταφραστικὸ πρόβλημα*, Ἀθῆνα 1966 (Βιβλιοθήκη τοῦ Φιλολόγου, 7), μὲ τὶς ἀντιρρήσεις ποὺ προέβαλε ὁ Μ. Γ. Μερακλῆς, «Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς προδοσίας τῆς μεταφράσεως», *Πρωτότυπο καὶ μετάφραση*, ὅ.π., σσ. 101 κ.ἑξ. καθὼς καὶ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Ἀρχαία ἐλληνικὴ τραγωδία: ὁρισμένα μεταφραστικὰ προβλήματα», αὐτόθι, σσ. 99-113 (μὲ παραδείγματα).

125. Βλ. καὶ τὶς παρατηρήσεις τοῦ Γρηγ. Σηφάκη, «Προβλήματα μετάφρασης τοῦ Ἀριστοφάνη», *Πρωτότυπο καὶ μετάφραση*, ὅ.π., σσ. 121 κ.ἑξ.

126. Βλ. καὶ τὸ μελέτημα τοῦ Γιατρομανωλάκη, ὅπου ἀναφέρονται ὁρισμένα παραδείγματα, κυρίως ἀπὸ τὶς μεταφράσεις τοῦ Γρυπάρη. Ἐκεῖ σχολιάζει καὶ τὴ μέθοδο τῆς «νεοελληνικῆς ἀντιστοιχίας», ποὺ ἐφαρμόζει ὁ Χ. Μύρης (Κ. Γεωργουσόπουλος): «Βρίσκω ἀναλογίες σημαίνει βρίσκω ἀντιστοιχίες τέτοιες ποὺ νὰ μὴν ἀλλοιώνουν οὔτε τὸ γοῦστο τοῦ ποιητῆ οὔτε τὴ γέυση τοῦ σύγχρονου θεατῆ» («Τὸ Βῆμα», 29.9.1978). Καὶ συνεχίζει ὁ Γιατρομανωλάκης, περιγράφοντας τὴ μέθοδο αὐτή: «Ἐξορκίζει τὴ φοβία τῶν λέξεων

ὅπως ἔγινε μὲ τις Δελφικὲς Γιορτές, ὅπως ἔκανε ὕστερα ὁ Κάρολος Κούν καὶ ἄλλοι. Ἀλλὰ οἱ γλωσσικὲς συνθέσεις καὶ ἀναπλάσεις θὰ ἔπρεπε νὰ ξεφύγουν

τοῦ ἀρχαίου κειμένου καὶ προτείνει νὰ δοῦμε κυρίως τὸν θεατρικὸ λόγον, τὸ δράμα. Συγχρόνως ἐμβολιάζει τὸ κείμενό του μὲ λέξεις καὶ ἔννοιες ποὺ ἀνήκουν σ' ἓνα πεδίο διαφορετικὸ (κοινωνικὰ καὶ ἱστορικὰ) ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς ἀρχαίας τραγωδίας» (ὁ.π., σ. 112). Μιὰ τέτοια «μέθοδος», κοντὰ πλέον στὴ διασκευή, ἔχει τὸ κόστος τῆς καὶ δὲν εἶναι καθόλου ἀκίνδυνη: «Ἡ μέθοδος αὐτή, κατὰ τὴν ὁποία ὁ μεταφραστὴς προσκομίζει ἀνάλογες καὶ ἀντίστοιχες ἔννοιες-λέξεις ἀπὸ ἓνα πολιτικὸν προκειμένου νὰ ἐρμηνεύσει ἓναν ἄλλο, διευκολύνει, σὲ ἓνα βαθμὸ, τὸ θεατὴν» (ὁ.π., σ. 112· εἶναι δηλαδὴ, στὴν ὀρολογία τοῦ Pavis, σκηνοθεσία τοῦ λεκτικοῦ ὕλικου τοῦ πολιτισμοῦ ἐκκίνησης μὲ βάση τὶς προδοσιεῖς καὶ τὶς συνθήκες πρόσληψης τοῦ θεατῆ τοῦ πολιτισμοῦ προορισμοῦ). Καὶ ἀκολουθεῖ ἡ κριτικὴ κατακλιθεῖς: «Ἐπικρέμεται ὅμως ὁ κίνδυνος ὥστε ἡ ὅλη προσπάθεια νὰ ἐκτραπῇ σὲ ἓνα ἀφόρητο λαϊκισμό ἢ σὲ κάποιο παραπλανητικὸ ρομαντισμό, ἂν ὁ μεταφραστὴς δὲν τιθασεῖ τὸ λόγο του καὶ δὲν καθοδηγεῖται ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο κείμενο» (ὁ.π., σ. 112). Ἡ τελευταία παρατήρηση εἶναι σημαντικὴ, γιατί ἰσχύει καὶ γιὰ ἄλλους τρόπους τῆς μετάφρασης: «Ἀνάλογο κίνδυνο μοιάζει νὰ διατρέχει κάθε μεταφραστὴς τῆς τραγωδίας, ὅταν ἡ προκαθορισμένη του θέση καὶ ἰδεολογία, γλωσσικὴ, ποιητικὴ ἢ θεατρικὴ, ἀγνοεῖ τὸ πρωτότυπο. Σύνθετη καὶ δημιουργικὴ προσπάθεια καθὼς εἶναι ἡ μετάφραση τῆς τραγωδίας δὲν μπορεί παρὰ νὰ παρακολουθεῖ ὄχι μόνον τὶς γλωσσικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἐπιταγὲς τῆς συγκεκριμένης ἐποχῆς καὶ τὴν ἰδεολογία τοῦ μεταφραστῆ, ἀλλὰ καὶ (πρωταρχικὰ θὰ λέγαμε) τὸ ἴδιο τὸ ἀρχαῖο κείμενο» (ὁ.π., σ. 13). Δώσαμε κάποια ἔκταση στὶς παρατηρήσεις τοῦ Γιατρομανωλάκη, γιατί εἶναι σχεδὸν οἱ μόνες ποὺ ἀγγίζουν κάπως τὸν πυρῆνα τοῦ προβλήματος ἀπὸ θεωρητικὴ ἀπόψη, Ἡ ἄλλη οὐσιαστικὴ τοποθέτηση γιὰ τὸ ζήτημα τῶν νεοελληνικῶν μεταφράσεων εἶναι τοῦ Μιχάλη Μερακλή («Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς προδοσίας τῆς μεταφράσεως», ὁ.π., σσ. 161 κ.ἑξ.), ποὺ ἀνασκευάζει τὶς ἀπόψεις τοῦ Ἱ. Κακριδῆ γιὰ «ἄριστη μέτρηση» καὶ τοῦ ἀναγκαστικοῦ ταυτισμοῦ τοῦ μεταφραστῆ μὲ τὸν ποιητὴ («Τὸ μεταφραστὴ πρέπει ὁ ἀναγνώστης νὰ τὸν ξεχάσει ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή...», *Τὸ μεταφραστικὸ πρόβλημα*, Ἀθήνα 1966, σ. 11), ὁ ὁποῖος στηρίζεται σὲ παλαιότερες μεταφραστικὲς θεωρίες περὶ δημιουργίας ἰσάξιου λογοτεχνικοῦ ἔργου κτλ., ἐπισημαίνοντας (ὁ Μερακλῆς) ὅτι ὁ μεταφραστὴς δὲν μπορεί νὰ «ἐξαφανίσει» τὸν ἑαυτό του, τὴν προσωπικότητά του καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ του αἰσθητήριο, ὅπως καὶ ὅτι ὅλες οἱ μεταφράσεις φέρουν τὴ σφραγίδα τῆς ἐποχῆς τους, γι' αὐτὸ ἄλλωστε ἐπαναλαμβάνονται καὶ διαδέχονται μεταφράσεις τῶν ἰδίων ἔργων, ἢ μία τὴν ἄλλη, εἶναι «δοκιμές», ἀτόπιρες νὰ πλησιάσουν τὸ μεγαλεῖο τοῦ πρωτοτύπου, οἱ ὁποῖες συνδέονται στενότερα μὲ τὴν ἐκάστοτε ἱστορικὴ ἐποχὴ. Τὸ ἑλληνικὸ ρεπερτόριο τῆς ἀρχαιότητος δὲν εἶναι μόνον αὐτὸ ποὺ εἶναι (ἢ νομίζουμε πὼς εἶναι), ἀλλὰ εἶναι μαζὶ καὶ τὸ σύνολο τῆς ἐρμηνευτικῆς καὶ μεταφραστικῆς παράδοσός του, δηλαδὴ ἓνα σημαντικὸ κομμάτι τῆς Εὐρωπαϊκῆς παράδοσης. Ἡ παρατήρηση εἶναι σημαντικὴ, γιατί δίνει καὶ μιὰ ἄλλη διάσταση στὸ ὅλο ζήτημα καὶ μιὰ νέα ὄντολογικὴ ὑπόσταση στὴ μετάφραση, ποὺ δίπλα στὴν «ἀποτυχία» εἶναι καὶ «συμπλήρωση», ἀπὸ τὴν ἀπόψη τῆς ἱστορίας τῆς πρόσληψης καὶ τῆς Rezeptionsästhetik: «Τεῖνω νὰ δῶ τὸ μεταφραστικὸ πρόβλημα, τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης πρωτοτύπου καὶ μεταφράσεων, σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἀρχικῆς μορφῆς καὶ τῶν παραλλαγῶν τῆς ποὺ συναποτελοῦν ἓνα σύστημα ἔκφρασης μέσα στὸ χρόνο, στὸ ὁποῖο ἀπεικονίζονται ἢ καταγράφονται οἱ μεταβολές, ποὺ αὐτὸς ἐπιφέρει. Ἔτσι ἡ ἀνομοιότητα τοῦ ἀντιγράφου πρὸς τὸ πρωτότυπο δὲν εἶναι ἔλλειψη καὶ ἀδυναμία, εἶναι ἐμπλουτισμός τῆς πείρας πάνω στὰ μεγάλα ἔργα ποὺ δημιουργήσε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ δημιουργεῖ τὸ ἀνθρώπινον πνεῦμα.

ἀπὸ τις ἑλληνικοῦρες τῆς conversation καὶ τῇ μυρουδιᾷ τοῦ βουνήσιου θυμαριοῦ, γιὰ νὰ μὴν ὀδηγεῖται ὁ θεατῆς καὶ ἀκροατῆς σὲ λάθος συμφραζόμενα-ποὺ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸν ἀρχαῖο κόσμος. Ἀλλά, ἀκόμα καὶ ἡ προνομιοῦχος Ἑλλάδα, ποὺ κινεῖται μέσα στὴν ἴδια γλώσσα μὲ τὰ ἀξεπέραστα πρότυπα αὐτά, εἴτε μὲ τὴ λόγια παράδοση, εἴτε μὲ τὴ λαϊκὴ, εἴτε στὸν ἀστικό κόσμο εἴτε στὸ δημοτικό, εἴτε μὲ τὸ βυζαντινὸ ὁρθόδοξο κόσμος, εἴτε μὲ τὸν εὐρωπαϊκὸ τοῦ Διαφωτισμοῦ, βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τις συνθήκες διαβίωσης, ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων, τὴν κοσμοθεωρίαν τους καὶ τὴ θρησκείαν τους, γιὰ νὰ κατανοήσει βαθύτερα καὶ πιὸ εὐκόλως τὰ κείμενα αὐτὰ ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπὴ Εὐρώπῃ. Ἀπὸ μιὰν ἄποψιν τὸ μεταφραστικὸ πρόβλημα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα στὰ νέα ἑλληνικά δὲν εἶναι καὶ πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς μετάφρασης σὲ ἄλλες εὐρωπαϊκὲς γλώσσες. Βέβαια τὰ μετρικὰ σχήματα ἀναπλάθονται πιὸ εὐκόλως, οἱ ρίμες τῶν λέξεων ὀδηγοῦν συχνὰ στὴν ἀρχαιότητα καὶ ὑπάρχει ἔτσι ἡ δυνατότητα σημασιολογικῶν παραπομπῶν καὶ νύσεων στὰ βᾶθη τῆς γλωσσολογίας. Ἀλλὰ αὐτὰ δὲν βαραίνουν πολὺ σὲ μιὰ θεατρικὴ μετάφραση. Ἡ ὑφὴ τῆς γλώσσας τῶν τραγικῶν, οἱ ρυθμοὶ καὶ οἱ συνυποδηλώσεις ἔχουν ὑποστῇ ἥδη σημαντικὲς μεταβολὲς στὴν πορεία τῆς ἐξέλιξης ἀπὸ τὴν «ἀτθίδα» στὴ λόγια γλώσσα τῶν Ἀλεξανδρινῶν καὶ στὴν «κοινή»· τὸ λατρευτικὸ πλαίσιο τῶν χορικῶν, ἡ συγκεκριμένη σημασία τῶν μέτρων, ἡ ὅλη δομὴ τῆς τραγωδίας δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ τίποτε συγκρίσιμο σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου. Ἐτσι ὁ χῶρος τῶν ἀντιστοιχιῶν εἶναι περιορισμένος, τὸ προνόμιο τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας δὲν βαραίνει καὶ τόσο πολὺ, ἀκόμα καὶ τὸ προνόμιο τῆς χρησιμοποίησης τῶν αὐθεντικῶν χώρων γιὰ τὴ σκηρικὴ παράσταση ἐν μέρει μόνο ἰσχύει.

Οἱ προβληματισμοὶ αὗτοὶ συνήθως δὲν διαδραματίζονται στὸ χῶρο τῆς μετάφρασης, ἀλλὰ τῆς παράστασης¹²⁷. Ἡ συζήτηση στὸν Τύπο, κάθε καλοκαίρι, ἂν οἱ ἐπεμβατικὲς «ἐγχειρήσεις» τοῦ ἐνὸς καὶ τοῦ ἄλλου σκηνοθέτη εἶναι νόμιμες ἢ ὄχι, ἂν ἀποτελοῦν «βεβήλωση» τῶν ἱερῶν χώρων τῆς Ἐπιδαύρου

Θελῶ νὰ πῶ: οἱ τραγωδίαι τοῦ Αἰσχύλου, γιὰ παράδειγμα, δημιουργοῦνται συνέχεια. Οἱ μεταφράσεις δὲ συντελοῦν στὴν ἀποκάλυψιν τοῦ πρωτότυπου τόσο, ὅσο στὴ συμπλήρωσή του, ὅπως αὐτὸ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητα τῶν μεταφραστῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητα τῶν καιρῶν» (ὁ.π., σ. 165). Εἶναι δηλαδὴ περισσότερο τεκμήρια τῆς πορείας, τῆς ἀφομοίωσης παρὰ ὑποκατάστατα τοῦ προτύπου. Ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν νεοελληνικῶν μεταφράσεων μαθαίνουμε τελικὰ περισσότερα γιὰ τὴ νεότερη Ἑλλάδα παρὰ γιὰ τὴν ἀρχαία. Μιὰ τέτοια διέγνωση, νομίζω, εἶναι ἀπόλυτα ρεαλιστικὴ, καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὲς νεοελληνικὲς μεταφράσεις.

127. Βλ. π.χ. Ἀλέξης Μινωτῆς, *Τὸ Ἀρχαῖο Δράμα καὶ ἡ ἀναβίωσή του*, Ἀθήνα 1987 καὶ Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα στὴν Ἑλλάδα», *Ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ θέατρο. Ἡ ἐπίδρασή του στὴν Εὐρώπην*, Ἀθήνα 1993, σσ. 103-126.

κτλ. ἢ εἶναι δημιουργική δοκιμὴ στὴν ὑπηρεσία τῆς ἀνάδειξης τῆς ἐθνικῆς κληρονομιάς, εἶναι χαρακτηριστική. Ὅπως ἀναλύσαμε παραπάνω, οἱ συμβιβασμοὶ εἶναι ἀναπόφευκτοι, τὰ ὅρια τῶν ἐρμηνευτικῶν δυνατοτήτων δεδομένα. Τὸ περίεργο εἶναι, πὼς σπάνια ἡ συζήτηση αὐτὴ ἀφορᾷ τὴ μετάφραση, ἡ ὁποία, καὶ ἰδίως γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, εἶναι καθοριστική γιὰ τὴ σκηνοθετικὴ σύλληψη. Εἶναι ἐπίσης περίεργο, πὼς δὲν ὑπάρχει καμιὰ προεργασία στὸ χῶρο αὐτό· ἐκτός ἀπὸ μιὰ μικρὴ ἐργασία γιὰ τὶς μεταφράσεις τοῦ «Φιλοκτήτη»¹²⁸ καὶ μιὰ βιβλιογραφία τῶν ἐμμέτρων μεταφράσεων¹²⁹ δὲν γνωρίζουμε καμιὰ συστηματικὴ προσπάθεια στὸν ἀρχαῖο χῶρο τῶν νεοελληνικῶν μεταφράσεων τοῦ ἀρχαίου θεάτρου¹³⁰. Ἀντίθετα γιὰ τὶς σκηνοθετικὲς προσεγγίσεις ὑπάρχει μιὰ τεράστια ἀρθρογραφία, -βέβαια καὶ ἐδῶ μιὰ συστηματικὴ σύνθεση τῶν προσπαθειῶν αὐτῶν, ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα σημαντικὸ κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, πέρα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Σιδέρη¹³¹, ποὺ φτάνει ὡς τὶς Δελφικὲς Γορτές, ἀποτελεῖ ἀκόμα ἐπιστημονικὸ desideratum. Καὶ ὁ προβληματισμὸς αὐτὸς εἶναι ὀξύτερος, γιατί στὴν Ἑλλάδα ἀνεβάζεται μὲ τὸν πιὸ ἐντατικὸ ρυθμὸ τὸ ρεπερτόριο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, πιὸ ἐντατικὸ ἀπὸ ὅπουδήποτε ἄλλου στὸν ὑπόλοιπο κόσμο, ξεπερνώντας ἴσως ἀκόμα καὶ τὴν Ἀθήνα τοῦ 5ου αἰῶνα· μόνο ποὺ οἱ λόγοι δὲν εἶναι πιὰ θρησκευτικοί, ἀλλὰ τουριστικοί. Καὶ κάθε νέα ἐρμηνεία ἀπαιτεῖ καὶ νέα μεταφραστικὴ προσπάθεια. Ἐκεῖ ποὺ οἱ ἀρχαῖοι συνέθεταν νέα δραματικὰ ἔργα, οἱ σύγχρονοι Ἕλληνες παράγουν μεταφράσεις.

Ἡ ἐξέταση τοῦ χώρου αὐτοῦ δὲν ἔχει νὰ δείξει οὔτε ἀποσπασματικὰ ἀποτελέσματα, πέρα ἀπὸ κάποιες ἐμπειρικὲς καὶ προσωπικὲς ἐντυπώσεις καὶ σχολιασμούς. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο μιὰ σύνοψη τῆς πορείας τῶν προσπαθειῶν αὐτῶν μετατίθεται στὸ μέλλον, ὅταν θὰ ὑπάρξουν κάποια ἐπιβεβαιωμένα συμπεράσματα ἀπὸ ἀναλύσεις καὶ συγκρίσεις. Ἡ θεωρία πάντως τῆς θεατρικῆς μετάφρασης, καὶ αὐτὴ στὰ σπάργανα ἀκόμα καὶ ἐπιφορτισμένη μὲ λογῆς μεθοδολογικὰ προβλήματα, δὲν ἔχει ἀγγίξει καὶ τὸ χῶρο αὐτό. Κανένας ἄλλος εὐρωπαϊκὸς λαὸς δὲν ἀντιμετωπίζει βέβαια τὸν ἰδιότυπο προβληματισμό, νὰ χρειάζεται νὰ μεταφράσει τοὺς κλασικοὺς του: Ὁ Σαίξπηρ δὲν μεταφράζεται

128. L. Martini, *Fortuna neogreca di Filottete*. Πάδοβα 1947.

129. Οἰκονόμου / Ἀγγελινάρα, ὁ.π.

130. Ὑπάρχουν ὥστόσο μερικὲς ξένες ἐργασίες γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου στὴ σημερινὴ Ἑλλάδα: Horst-Dieter Blume, «Die Aufführungen antiker Dramen im heutigen Griechenland, gesehen mit den Augen eines Philologen», *Hellenika* 1990, σσ. 103-111· Flashar, ὁ.π., passim· G. Chillemi, *Il drama antico nella Grecia moderna*. Bologna 1963· N. Mössner, *Antikes Drama in Griechenland heute*. Διπλωματικὴ ἐργασία. München 1987.

131. Σιδέρης, *Τὸ ἀρχαῖο θέατρο στὴ νέα ἐλληνικὴ σκηνὴ 1817-1932*, ὁ.π.

για τούς Ἀγγλους, οὔτε ὁ Κορνήλιος για τούς Γάλλους· οὔτε ὁ Lope de Vega για τούς Ἰσπανούς, οὔτε ὁ Γκαῦτε για τούς Γερμανούς. Μόνον οἱ Ἱταλοὶ μεταφράζουν τὸν Πλαῦτο καὶ τὸν Τερέντιο στὴ σύγχρονη γλώσσα τους, ἀλλὰ ὁ κόσμος τῆς λατινικῆς κωμωδίας εἶναι ἀπείρως πιδ περιορισμένος καὶ στερεό-τυπος ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς ἐλληνικῆς τραγωδίας καὶ τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας. Εἶναι καὶ αὐτὸ ἓνα ἀπὸ τὰ τμήματα τῆς βαριᾶς κληρονομιάς (ὅπως τὴν αἰσθανόταν τόσο ἔντονα καὶ τὸ Βυζάντιο)¹³², ὅτι ἡ σύγχρονη Ἑλλάδα, ὅπως ὅλοι οἱ ἄλλοι εὐρωπαϊκοὶ λαοί, ἀναγκάζεται νὰ μεταφράσει τοὺς ἀρχαίους της· τόσο μεγάλη εἶναι ἡ ἐξέλιξη καὶ ἡ πορεία τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας καὶ τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, ἡ πιδ μακραίωνη παράδοση τῆς Εὐρώπης.

132. Βλ. τὸ ἔξοχο μελέτημα τοῦ H.-G. Beck, *Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*. München 1952.