

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η μετάφραση και η διασκευή του θεατρικού έργου
από τον σκηνοθέτη ως μέσο ερμηνείας και σκηνοθετικής
απόδοσης

Χαραλαμπία Λιανού

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η μετάφραση και η διασκευή του θεατρικού έργου
από τον σκηνοθέτη ως μέσο ερμηνείας και σκηνοθετικής
απόδοσης**

Χαραλαμπία Λιανού

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2018

Περίληψη

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή μελετάται αν, και σε ποιο βαθμό, η μετάφραση και η διασκευή του θεατρικού έργου από τον ίδιο τον σκηνοθέτη αποτελεί έναν τρόπο σκηνοθετικής προσέγγισης και ερμηνείας του έργου. Λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαιτερότητα του δραματικού κειμένου που είναι γραμμένο για να παρασταθεί και όχι για απλή ανάγνωση, εξετάζεται, κατά πρώτον, η σημασία της διαδικασίας της θεατρικής μετάφρασης και κατά δεύτερον η σημασία της διαδικασίας αυτής όταν γίνεται από τον σκηνοθέτη της συγκεκριμένης παράστασης, με δεδομένο ότι ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που θέτει τις προϋποθέσεις και τα δεδομένα για την εκάστοτε σκηνική μεταφορά. Μελετάται, επίσης, με βάση τη σκηνοθετική προσέγγιση, ο βαθμός και το είδος της μεταβολής του κειμένου από το αρχικό στάδιο του κειμένου-στόχου (πριν από τις πρόβες) μέχρι και την τελική μορφή του κειμένου η οποία μεταφέρεται στη σκηνή και απευθύνεται στον τελικό αποδέκτη, δηλαδή το κοινό.

Summary

The present MA dissertation examines whether, and to what extent, the translation and adaptation of the play-text by the director, is a means towards directing and interpreting the theatrical play. Taking into account the specificity of the dramatic text which is written to be performed rather than simply read, the significance of the theatrical translation proper is examined, and secondly, the importance of this process when performed by the director of the specific performance, given that the director is the one who has the primary vision and sets the conditions for *the mise en scène*. Also, on the basis of the directional approach, this thesis studies the extent and form of text change from the initial stage of the target text (before the rehearsals) to the final version of the text which is performed on stage and its reception by the audience.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσοι με τη βοήθεια και τη συμπαράστασή τους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής (με τυχαία σειρά): τη Δέσποινα Ζερβού, τη Νικαίτη Κοντούρη, τον Γιώργο Κιμούλη και όλους τους συντελεστές της παράστασης «Ψηλά από τη γέφυρα», την Ειρήνη Μουντράκη και τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου.

Ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κα Ελένη Γκίνη, τις καθηγήτριές μου κατά τη διάρκεια των σπουδών, τις κυρίες Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, Χριστίνα Αδάμου και Αύρα Σιδηροπούλου αλλά και όλους τους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Θεατρικές Σπουδές του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, για τα δύο πολύ ενδιαφέροντα και δημιουργικά χρόνια. Θεωρώ τον εαυτό μου εξαιρετικά τυχερό που είχα τη δυνατότητα να συμμετέχω στο συγκεκριμένο μεταπτυχιακό πρόγραμμα. Ήταν, και συνεχίζει να είναι, ένα σπουδαίο ταξίδι.

Τέλος, ευχαριστώ τη μητέρα μου και τον σύζυγό μου, χάρη στην αγάπη και την υποστήριξη των οποίων υπήρξε εφικτή η ολοκλήρωση των σπουδών μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	1
1. Μετάφραση-Διασκευή-Σκηνοθεσία: Μια πολυεπίπεδη σχέση	2
1.1 Ανασκόπηση βιβλιογραφίας	2
1.2 Βασικά ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία	5
1.3 Θεατρική Μετάφραση.....	6
1.3.1 Επαναμετάφραση.....	10
1.4 Θεατρική διασκευή.....	12
1.4.1 Η μετάφραση ως διασκευή.....	13
1.5 Μετάφραση και σκηνοθεσία	16
1.5.1 Σκηνοθεσία και ερμηνεία.....	16
1.5.2 Ο σκηνοθέτης ως μεταφραστής	17
2. Μελέτη περίπτωσης (case study)	23
2.1 <i>Ψηλά από τη γέφυρα</i> του Άρθουρ Μίλλερ	23
2.1.1 Σύνοψη του έργου	25
2.1.2 Κεντρικοί θεματικοί άξονες του έργου.....	26
2.1.3 Η γλώσσα του έργου	26
2.1.4 Παραστασιολογία στην Ελλάδα.....	29
2.2 Σκηνοθετική ερμηνεία μέσω της μετάφρασης: Από τη θεωρία στην πράξη.....	29
2.2.1 Μετάφραση-Διασκευή.....	30
2.2.2 Σκηνοθετική προσέγγιση.....	35
Επίλογος	41
Βιβλιογραφία	42

Εισαγωγή

A translation is no translation unless it will give you the music of a poem along with the words of it.- J.M.Synge

Μια σύντομη ματιά στην ιστορία του θεάτρου αποδεικνύει ότι η μετάφραση, τουλάχιστον από την Αναγέννηση και μετά, έχει παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξή του. Η παλαιότερη μετάφραση ελληνικής τραγωδίας στα αγγλικά, χρονολογείται στα μέσα του 15ου αιώνα. Είναι αναμφισβήτητο ότι οι περισσότερες κωμωδίες του Σαίξπηρ έχουν βασιστεί σε έργα του Τερέντιου και του Πλαύτου, εμπνευσμένες κι εκείνες με τη σειρά τους από τη Νέα Κωμωδία. Δεν υπάρχει σχεδόν κανένα έργο του Σαίξπηρ που να μη βασίζεται άμεσα ή έμμεσα στη μετάφραση ξένου πρωτοτύπου. Όσο για τη σύγχρονη ελληνική θεατρική πραγματικότητα, περίπου τα δύο τρίτα των επαγγελματικών θεατρικών παραστάσεων που αναφέρονται στον ελληνικό τύπο τη θεατρική περίοδο 2017-2018 στηρίζονται σε μεταφρασμένα κείμενα.

Ο Antoine Vitez στο έργο «Le devoir de traduire» διατυπώνει την άποψη ότι κάθε μετάφραση εμπεριέχει μια μορφή *mise en scène*: «traduire, c'est mettre en scène» (Déprats 1996: 62). Την ίδια στιγμή, η σκηνοθεσία είναι μια μορφή μετάφρασης, με τη διαφορά ότι δεν είναι διαγλωσσική (interlingual) αλλά διασημειωτική (intersemiotic).

Η θεατρική μετάφραση είναι μια ερμηνευτική πράξη. Δεν είναι η αναζήτηση σημασιολογικής ισοδυναμίας των δύο κειμένων αλλά η ιδιοποίηση ενός κειμένου-πηγής από ένα κείμενο-στόχο. Τόσο η μετάφραση όσο και η παράσταση ερμηνεύουν, μερικώς μόνο, το πρωτότυπο δραματικό κείμενο και δημιουργούνται για συγκεκριμένο κοινό σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Στην περίπτωση του σκηνοθέτη-μεταφραστή, δημιουργούνται με ζητούμενο μια συγκεκριμένη σκηνοθετική οπτική και ερμηνεία. Η μετάφραση, αν και στηρίζεται στο πρωτότυπο κείμενο, συνδέεται με και εξαρτάται από τις εκάστοτε ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες όπως και από την οπτική και τους στόχους της σκηνοθεσίας.

Κεφάλαιο 1

Μετάφραση-Διασκευή- Σκηνοθεσία: Μια πολυεπίπεδη σχέση

Στο παρόν κεφάλαιο διερευνώνται οι σχέσεις μεταξύ θεατρικής μετάφρασης, διασκευής και σκηνοθεσίας. Πρόκειται για μια πολυεπίπεδη, πολύσημη αλλά πάντα δημιουργική σχέση που ενέχει έναν διαρκή εποικοδομητικό διάλογο ανάμεσα σε τρεις εξίσου ισχυρούς αλλά και αλληλένδετους πυλώνες.

1.1 Ανασκόπηση βιβλιογραφίας

Η Bassnett (1978:161-80) σε άρθρο της που εξετάζει τα βασικά προβλήματα μετάφρασης δραματικών κειμένων, αναφέρει περιπτώσεις κατά τις οποίες ο μεταφραστής αλλοίωσε την ιδεολογική βάση του κειμένου δίνοντας υπερβολική έμφαση στα εξωγλωσσικά (extralinguistic) κριτήρια εις βάρος των γλωσσικών ζητημάτων και των ζητημάτων ύφους που έπρεπε να αντιμετωπιστούν. Σε άλλα σημεία συστήνει στον θεατρικό μεταφραστή να επιδείξει ευαισθησία στα γλωσσικά στοιχεία σε επίπεδο προσωδίας υπογραμμίζοντας ότι «ο διάλογος χαρακτηρίζεται από ρυθμό, μοτίβα επιτονισμού, συχνότητα και ένταση, στοιχεία που μπορεί να μην είναι εμφανή σε μια πρώτη ανάγνωση του απομονωμένου γραπτού κειμένου» (Bassnett 1991: 122), σε αντίθεση με την περίπτωση που το κείμενο εκφωνείται (μιλιέται).

Ο Wellwarth (1987:53) υποστηρίζει ότι ο θεατρικός μεταφραστής πρέπει να έχει αίσθηση του ρυθμού και του τρόπου ομιλίας και συμπληρώνει ότι αυτό που οφείλει να προσέξει ο

θεατρικός μεταφραστής είναι η αποφυγή πολλών συριστικών συμφώνων σε μια πρόταση, ή περίεργων συνδυασμών συμφώνων που θα έκαναν μια φράση δύσκολη να ειπωθεί με ταχύτητα και ίσως προκαλούσαν δυσκολίες στην προβολή (projection) του ήχου.

Ο μεταφραστής κάνει κάποιες συνειδητές ή ασυνείδητες επιλογές, που δεν είναι τυχαίες, αλλά του επιβάλλονται από το σύστημα στο οποίο θα ενταχθεί η ολοκληρωμένη μετάφραση (Aaltonen 1993:26). Η ίδια θεωρεί ότι η επαγγελματική επιβίωση του θεατρικού μεταφραστή εξαρτάται από την προθυμία του/της να σεβαστεί τις συμβάσεις του συστήματος ή από το πόσο ανοιχτό είναι το σύστημα στις διαφορετικές μεταφραστικές επιλογές. Το ξένο θεατρικό έργο μεταφέρεται σε ένα νέο περιβάλλον και τους όρους με τους οποίους θα γίνει αυτό, τους θέτει το θεατρικό σύστημα υποδοχής.

Ο Pavis (1989: 29) δηλώνει:

Ο τρόπος προσέγγισης της μετάφρασης γενικά και της θεατρικής μετάφρασης ειδικότερα, έχει αλλάξει: δεν μπορεί πια να θεωρηθεί ως αντιστοίχιση και ισοδυναμία μεταξύ των δύο κειμένων του κειμένου-πηγή αλλά μάλλον ως οικειοποίηση του ενός κειμένου από το άλλο. Η θεωρία της μετάφρασης ακολουθεί την τάση της σημειολογίας του θεάτρου, επαναπροσδιορίζοντας τη θέση της με βάση τη θεωρία της πρόσληψης.

Η σημειωτική ανάλυση παρέχει στο κοινό, τον αναγνώστη ή τον θεατρικό μεταφραστή μια μέθοδο όχι μόνο για τον εντοπισμό των σημείων και την τοποθέτησή τους στα σημειωτικά συστήματα του έργου αλλά και για την εξήγηση του ρόλου τους στη θεατρική επικοινωνία. Επιτρέποντας μια πολυεπίπεδη ανάγνωση του δραματικού κειμένου και ανάλυση των σημείων που εμπεριέχονται σε αυτό, η σημειωτική προσέγγιση επιτρέπει στον θεατρικό μεταφραστή να λάβει υπόψη τον μέγιστο πιθανό αριθμό όλων των στοιχείων που πρέπει να μεταφερθούν στο κείμενο-πηγή και στο κοινό και την κουλτούρα υποδοχής. Μελέτες έχουν δείξει ότι ο μεταφραστής μπορεί να χρησιμοποιήσει διαφορετικές στρατηγικές ανάλογα με το αν το μεταφρασμένο έργο προορίζεται μόνο για ανάγνωση ή για παράσταση (Alvarez 1993:19-21)

Η συζήτηση για το αν η μετάφραση ενός έργου θα έπρεπε να είναι προσανατολισμένη στο κείμενο-πηγή ή στο κείμενο-στόχο δημιουργεί πόλωση και δεν αφήνει το περιθώριο στις απαιτήσεις και τους αντικειμενικού σκοπούς να ικανοποιηθούν από τις διαφορετικές επιμέρους μεταφράσεις που καλύπτουν το φάσμα μεταξύ των δύο προαναφερθέντων άκρων. Επιπλέον, δεν λαμβάνει υπόψη τον εμπνευστή της μετάφρασης, ο οποίος ειδικά στη θεατρική μετάφραση, μπορεί να θεωρηθεί ως η κινητήρια δύναμη πίσω από τη διαδικασία της μετάφρασης και του οποίου η ταυτότητα και οι στόχοι μπορούν να ασκήσουν ουσιαστική επιρροή στη διαδικασία της μετάφρασης. Είναι συχνές οι περιπτώσεις που ο σκηνοθέτης ζητάει μια μετάφραση που να εξυπηρετεί τη συγκεκριμένη *mise en scène* κι άλλες κατά τις οποίες οι μεταφράσεις αναθεωρούνται και τροποποιούνται μετά την παρέμβαση σκηνοθέτη, δραματουργού ή και ηθοποιών (Aaltonen 1993:31). Οι γνώμες διχάζονται κλίνοντας είτε προς τη μία είτε προς την άλλη πλευρά. Οι περισσότεροι, όμως, συγκλίνουν (Zuber 1980: xiii) στο ότι ένα θεατρικό έργο είναι γραμμένο για να παρασταθεί και είναι απαραίτητο να μπορεί να παρασταθεί (*actable*) και να ειπωθεί (*speakable*).

Δεν είναι λίγες οι φορές που οι έννοιες «μετάφραση», «ελεύθερη μετάφραση» και «διασκευή» χρησιμοποιούνται εκ περιτροπής, προκαλώντας μια σχετική διάσταση απόψεων ως προς το τι είναι τι. Μελετητές όπως η Louise Ladouceur (1995: 37) θεωρούν τη διαφορά μεταξύ διασκευής και μετάφρασης ποσοτική υπόθεση, υπό την έννοια ότι χρησιμοποιεί πιο συχνά ορισμένες μεταφραστικές και ερμηνευτικές στρατηγικές που, όμως, δεν αποτελούν αποκλειστικότητα της διασκευής. Γεννιέται έτσι το ζήτημα του τι ακριβώς αφορά ο όρος διασκευή. Είναι η δράση, ο χώρος, ο χρόνος, το κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο, το ύφος κ.ο.κ. αυτό που διασκευάζεται ή μήπως η διαδικασία ενέχει όλες τις προηγούμενες πλευρές στο σύνολό τους; Αντιμετωπίζονται αυτές οι πλευρές με τις ίδιες μεθόδους και πρακτικές; Πόσο και πώς διαφέρουν από τις αντίστοιχες που χρησιμοποιούνται κατά τη μετάφραση;

Η Bassnett (1985: 93) από την άλλη, θεωρεί ότι η διάκριση μεταξύ μιας «εκδοχής» ενός κειμένου-πηγή και μιας «διασκευής» είναι άκρως παραπλανητική. Ο ορισμός της διασκευής από τον Rey (1991: 32) ως «ελεύθερη μετάφραση ενός θεατρικού έργου η οποία εμπεριέχει πολυάριθμες τροποποιήσεις που το εκσυγχρονίζουν και το ανανεώνουν», έχει πολλούς πολέμιους. Μελετητές όπως ο Laliberté (1995: 526) θεωρούν ότι αυτός ο

ορισμός έχει μια αρνητική συνυποδήλωση. Κατά τη γνώμη τους η διασκευή δεν πρέπει να είναι, και δεν είναι, μια ελεύθερη μετάφραση με πολλές τροποποιήσεις του πρωτότυπου κειμένου. Υποστηρίζουν ότι μπορεί κάποιος να διασκευάσει ένα θεατρικό έργο, παραμένοντας πιστός στο πρωτότυπο κείμενο, στις ιδέες και στις προθέσεις του συγγραφέα.

Η Carole-Ann Upton (2011:31) μεταφράζοντας και σκηνοθετώντας η ίδια το έργο *Οι τυφλοί* (Les Aveugles) του Maeterlinck εξερευνά τη σχέση μεταξύ θεατρικής μετάφρασης και σκηνοθεσίας με βάση τον ισχυρισμό ότι η θεατρική μετάφραση μπορεί να θεωρηθεί ως διαδικασία σκηνικής μεταφοράς - σκηνοθεσίας όπως έχει διατυπωθεί από τον Antoine Vitez (Déprats 1996:62): «Για μένα, η μετάφραση μοιάζει με τη σκηνοθεσία. Είναι η τέχνη της επιλογής ανάμεσα σε μια ιεραρχία σημείων».

1.2 Βασικά ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία

Το φαινόμενο της μετάφρασης ενός θεατρικού έργου από τον σκηνοθέτη που πρόκειται να το σκηνοθετήσει, ενίοτε και από τον ηθοποιό που θα ερμηνεύσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, δεν περιορίζεται στον ελληνικό θεατρικό χώρο. Υπάρχουν μάλιστα σκηνοθέτες οι οποίοι σκηνοθετούν αποκλειστικά και μόνο δικές τους μεταφράσεις. Ποιοι είναι οι καλλιτεχνικοί στόχοι για τους οποίους ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει να φέρει εις πέρας τη μετάφραση ή/και τη διασκευή ενός θεατρικού έργου και σε ποιο βαθμό επιτυγχάνονται; Ποια είναι η συχνότητα του φαινομένου και σε ποια καλλιτεχνική αναγκαιότητα οφείλεται;

Για να απαντηθούν εν μέρει τα ερωτήματα αυτά απαιτείται καταρχάς ανίχνευση των ενδείξεων σκηνοθεσίας στο δραματικό κείμενο-πηγή (π.χ. ρυθμός του λόγου και της κίνησης, γλωσσικά και μη γλωσσικά σημεία κ.λπ.), μελέτη της διαδικασίας της μετάφρασης του δραματικού κειμένου από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο (αγγλικά-ελληνικά) από την πλευρά της εμπειρικής προσέγγισης του επαγγελματία του θεάτρου και όχι του θεωρητικού της μετάφρασης, η έκταση και ο βαθμός μεταβολής του κειμένου-πηγή κατά τη μεταγραφή του στη γλώσσα-στόχο και ο προσδιορισμός της διαφοράς μεταξύ μετάφρασης και διασκευής.

Στη συνέχεια εξετάζεται η διαδικασία της διασκευής σε σχέση α) με το κείμενο-πηγή και την οργάνωση των σκηνικών συστημάτων από τον θεατρικό συγγραφέα (ο βαθμός σκηνοθεσίας που εμπεριέχεται ήδη στην πρωτότυπη σκηνική γραφή), β) με το καλλιτεχνικό ζητούμενο του σκηνοθέτη και γ) με τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες και το ιστορικό πλαίσιο της παράστασης.

Εκκινώντας από την αναλογία μεταξύ μετάφρασης και σκηνοθεσίας (Vitez 1996: 62, Urton 2011: 32-33) και με την παραδοχή ότι οι δύο διαδικασίες μπορούν να θεωρηθούν ανάλογες με σημειολογικούς όρους, μελετάμε: α) Τον βαθμό στον οποίο το πέρασμα από το γλωσσικό στο μη γλωσσικό σημειωτικό σύστημα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως τεχνική μετάφρασης-σκηνοθεσίας και β) Την πραγμάτωση αυτής της στρατηγικής στην πρόβα. Με άλλα λόγια, πώς συνυφαίνεται ο διπλός ρόλος του μεταφραστή-σκηνοθέτη στη διαδικασία της μετατροπής ενός δραματικού κειμένου σε παράσταση.

Τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται είναι: η αντιπαραβολή και ποιοτική σύγκριση του κειμένου-πηγή με το κείμενο-στόχο στο επίπεδο του δραματικού κειμένου (γλωσσικά, μη γλωσσικά) αλλά και σε επίπεδο σύγκρισης δραματικού και σκηνικού κειμένου. Η παρουσίαση και ανάλυση στοιχείων και δεδομένων από αρχειακό υλικό και πρωτογενείς πηγές όπως, επίσης, και από έρευνα κατά τη διάρκεια της πραγμάτωσης του μεταφρασμένου σκηνικού κειμένου (π.χ. κατά τη διάρκεια της πρόβας) για το έργο *Ψηλά από τη γέφυρα* του Άρθουρ Μίλλερ, στο Εθνικό Θέατρο (2018) καθώς και ανεύρεση και μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας και αρχειακού υλικού που (δραματικά κείμενα, θεωρητικές αναλύσεις, συνεντεύξεις κ.λπ.)

1.3 Θεατρική μετάφραση

Η μετάφραση ενός δραματικού κειμένου ενέχει όλες τις δυσκολίες της μετάφρασης κάθε λογοτεχνικού είδους, αν λάβουμε υπόψη σημειολογικές, πολιτιστικές, ιστορικές και κοινωνικο-πολιτικές πλευρές, καθώς και τη διπλή υπόσταση μορφής-περιεχομένου (Zuber 1980: 92). Δεν αρκεί να μεταφραστεί το νόημα μιας λέξης ή μιας πρότασης, αλλά και οι συνυποδηλώσεις, ο ρυθμός, ο τόνος, οι εικόνες που περιγράφονται και τα σύμβολα. Η μεταφορά (transposition) του θεατρικού έργου οφείλει να γίνει με τέτοιο τρόπο, ώστε να μείνει όσο το δυνατόν πιο πιστή στο μήνυμα του πρωτότυπου κειμένου αλλά και στις

προθέσεις του δραματουργού και να αποδοθεί, γλωσσολογικά και καλλιτεχνικά, με μια μορφή που λαμβάνει υπόψη το διαφορετικό πολιτιστικό και κοινωνικο-πολιτικό υπόβαθρο της χώρας «υποδοχής». Για να υπηρετήσει ένα μετάφρασμα την αποστολή του πρέπει το περιεχόμενό του να γίνεται εύκολα αντιληπτό και να έχει το ζητούμενο επικοινωνιακό αποτέλεσμα.

Η μετάφραση από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο αφορά τους ιδιωματισμούς, την αργκό, τον τόνο και το ύφος και εν γένει των υφολογικών επιπέδων (stylistic registers). Η ειρωνεία, τα υπονοούμενα, τα λογοπαίγνια και τα αστεία πρέπει να αποδοθούν έτσι ώστε να μην αλλοιωθεί το πνεύμα του πρωτοτύπου. Η θέση που κατέχει μια λέξη σε μια πρόταση μπορεί να επηρεάσει, φτάνοντας μέχρι την αλλοίωση, ένα ολόκληρο απόσπασμα. Το θεατρικό έργο εξαρτάται από επιπλέον στοιχεία όπως κινήσεις, χειρονομίες, στάση σώματος, μουσική και άλλα ηχητικά εφέ, από τον φωτισμό, τα σκηνικά και τα κοστούμια.

Όσον αφορά τις εκφράσεις, τα ήθη και οι νοοτροπίες διαφέρουν αισθητά από τον έναν πολιτισμό στον άλλον. Όχι μόνο οι ύβρεις αλλά ακόμη και τα υποκοριστικά ονόματα ή ονόματα που δίνονται ως αστεϊσμοί ή για να υποδηλώσουν μια ιδιότητα του προσώπου στη μία γλώσσα, μπορεί να προκαλέσουν στο κοινό διαφορετική αντίδραση από την αναμενόμενη. Αν για παράδειγμα, στη γλώσσα-πηγή μια λέξη είναι παιγνιώδης έστω και ελαφρώς προσβλητική και μπορεί να χρησιμοποιηθεί μεταξύ ανθρώπων με ένα σχετικό βαθμό οικειότητας, η διαγλωσσική της μετάφραση μπορεί να οδηγήσει σε μια λέξη στη γλώσσα-στόχο που θεωρείται βαθύτατα προσβλητική στον πολιτισμό υποδοχής. Μπορεί, επίσης, στη μία γλώσσα ένα υποκοριστικό όνομα να υποδηλώνει τρυφερότητα και αγάπη, αλλά να αλλοιωθεί τόσο κατά τη μετάφραση, ώστε να δίνει λανθασμένο μήνυμα για τη σχέση των χαρακτήρων. Δεν είναι λίγες οι φορές που αν οι λέξεις μεταφερθούν κυριολεκτικά στην άλλη γλώσσα, καταστρέφουν τον τόνο της σκηνής. Δεν υπάρχουν πολλά που μπορεί να κάνει ο μεταφραστής για να διατηρήσει την πληθώρα των νοημάτων και τη σημασία που έχει αναπτυχθεί γύρω από τις εικόνες και τη μυθολογία μιας ξένης κουλτούρας.

Το γεγονός παραμένει ότι το θεατρικό έργο είναι γραμμένο για τη σκηνή και οφείλει να είναι παραστάσιμο. Το κοινό πρέπει να μπορεί να το καταλάβει άμεσα και να το αποδεχθεί ως ένα αυτοτελές οργανικό δημιούργημα. Ο μεταφραστής ενός έργου δεν αρκεί απλώς να

μεταφράζει τις λέξεις και το νόημά τους αλλά να παράγει μεταφράσεις που να μπορούν να «μιληθούν» και να «παιχτούν» (Zuber 1980: 93).

Η σκηνική γλώσσα έχει συγκεκριμένη προφορική και χειρονομιακή ποιότητα, χαρακτηριστική για τον κάθε συγγραφέα. Ο μεταφραστής οφείλει να αποδώσει το ύφος του συγγραφέα αλλά να αντιληφθεί και τις υποκριτικές υποδείξεις. Λόγος και χειρονομία συμβαδίζουν, δεδομένου ότι για τον ηθοποιό οι λέξεις έχουν μια «ανάσα» της οποίας η ενέργεια πρέπει να διατηρείται. Γι' αυτό απαιτείται ευαισθησία στον ρυθμό, στις παρηγήσεις, στη σειρά των λέξεων και στις χειρονομίες που δηλώνονται ή και υπονοούνται σε μια πρόταση. Ο θεατρικός μεταφραστής οφείλει να ανακαλύψει την «εσωτερική κίνηση» του δραματικού κειμένου και να την προτείνει με τη σειρά του στον σκηνοθέτη, στους ηθοποιούς και κατ' επέκταση στο θεατρικό κοινό. Ο θεατρικός μεταφραστής, αναπόφευκτα, μεταφράζει λαμβάνοντας υπόψη τον δυνητικό θεατή.

Η θεωρητικός της μετάφρασης Susan Bassnett (1990: 80) δεν αποδέχεται την αντίληψη της «παραστασιμότητας» (performability) των θεατρικών έργων, επειδή ενίοτε χρησιμοποιείται ως πρόσχημα ώστε η διαδικασία της μετάφρασης να αντιμετωπίζεται ως κατώτερη της συγγραφής. Στον αντίποδα, μιλώντας για τη δική του «μετάφραση» του έργου *Τρεις Αδερφές* του Τσέχωφ, ο Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας Brian Friel (Murray 1999: 100) υποστηρίζει ότι «ιδανικά, ο θεατρικός συγγραφέας θα έπρεπε να μιλάει ρωσικά (ώστε να μπορεί να μεταφράσει από το πρωτότυπο). Αν, όμως, δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα, είναι προτιμότερο ο μεταφραστής να είναι θεατρικός συγγραφέας (dramatist)». Η παρατήρηση του Friel είναι κρίσιμη. Κάποιοι μεταφραστές φαίνεται να ξεχνούν ότι το μεταφρασμένο έργο πρέπει να παρασταθεί σαν ένα αυτόνομο έργο τέχνης.

Η μετάφραση ενός θεατρικού έργου πρέπει να είναι ακριβής. Η διατύπωση της κάθε πρότασης πρέπει να είναι τέτοια ώστε το «κάτω κείμενο» (subtext), δηλαδή όσα δεν λέγονται αλλά υπονοούνται από τους χαρακτήρες, να είναι ευδιάκριτο. Η σχέση μεταξύ κειμένου πηγής και κειμένου στόχου αποδεικνύεται σχέση ασυμμετρίας, όπου το πρωτότυπο δεν διαστρεβλώνεται αλλά διαθλάται, για να απευθυνθεί στην εφήμερη στιγμή κατά την οποία παρίσταται στη σκηνή. Το δραματικό κείμενο, τουλάχιστον στο αμερικανικό και ευρωπαϊκό θέατρο, συνεχίζει να αποτελεί την αρχική βάση για τις θεατρικές παραστάσεις. Με αυτό το σκεπτικό, ο μεταφραστής, ως δημιουργός του κειμένου θα έπρεπε να θεωρείται εξίσου σημαντικός στα πλαίσια της θεατρικής

παραγωγής, όσο και ο θεατρικός συγγραφέας, ο δραματουργός και ο σκηνοθέτης. Όπως υποστηρίζει η Lindsey Bell (Bell 2014:73-83) συζητώντας για τη διασκευή κινηματογραφικών σεναρίων για τη θεατρική σκηνή, η συγγραφή εκ νέου του δραματικού κειμένου από τον μεταφραστή υποδηλώνει την ικανότητά του να χειρίζεται όχι μόνο τις λέξεις αλλά και τη δομή. Η μετάφραση περιέχει άμεσα ή έμμεσα, εμφανώς ή λιγότερο εμφανώς, το πλαίσιο μιας συγκεκριμένης *mise en scène*, στον ρυθμό, τον τόνο, στους χαρακτήρες, στη δράση και το σκηνικό, οδηγώντας σκηνοθέτη, ηθοποιούς, σκηνογράφο, ενδυματολόγο, μουσικό και εν τέλει το ίδιο το κοινό, προς ένα συγκεκριμένο ερμηνευτικό φάσμα.

Η σημειωτική του θεάτρου εστιάζει στη σχέση μεταξύ κειμένου και παράστασης (performance). Το δραματικό κείμενο είναι ένα κείμενο που δεν μπορεί να αποκοπεί από τα «συγχρονικά σημεία» της υλοποίησής του (Ubersfeld 1994: 154). Υπό αυτό το πρίσμα είναι σημαντική η αντιμετώπιση του γλωσσικού στοιχείου του δραματικού κειμένου ως ένα από τα σημειωτικά συστήματα που αποτελούν το θεατρικό γεγονός, η ύπαρξη του οποίου στηρίζεται στη σχέση του με άλλα συστήματα. Ο Patrice Pavis (Pavis 1992: 138) υπογραμμίζει την ύπαρξη δύο διαφορετικών διεργασιών με διαφορετικά σημειωτικά συστήματα, τη *mise en signe* και τη *mise en scène*, τα οποία δεν είναι αλληλένδετα αλλά συμβαίνουν ταυτόχρονα, χωρίς το ένα να έχει προτεραιότητα έναντι του άλλου.

Η Ubersfeld (1999: 14) επισημαίνει ότι το πλήθος των κωδίκων που συνυπάρχουν και λειτουργούν στο θέατρο «επιτρέπει ακόμη και σε εκείνους που δεν γνωρίζουν όλους τους κώδικες να ακούσουν και να καταλάβουν το θέατρο: κάποιος μπορεί να καταλάβει ένα θεατρικό έργο χωρίς να καταλαβαίνει τις εθνικές ή τοπικές αναφορές (allusions) ή χωρίς να συλλαμβάνει έναν ιδιαίτερα πολύπλοκο ή ακόμη και παρωχημένο πολιτιστικό κώδικα» και αναφέρει ως παράδειγμα την παντελή άγνοια μυθολογίας που χαρακτήριζε το κοινό του Ρακίνα, λέγοντας ότι τα έργα λειτουργούσαν επειδή όλοι οι άλλοι κώδικες επέτρεπαν επαρκή κατανόηση των σημείων.

Δύο είναι οι βασικές παράμετροι ενός δραματικού κειμένου: α) Στο θέατρο, η μετάφραση περνά από το σώμα του ηθοποιού και τα αυτιά των θεατών και β) Δεν μεταφράζουμε απλώς ένα κείμενο σε ένα άλλο. Αντιμετωπίζουμε και φέρουμε σε επαφή, ετερογενείς καταστάσεις και πολιτισμούς. Ο μεταφραστής στο θέατρο πρέπει να ασχοληθεί με τα σημεία του κειμένου, να παλέψει με τις λέξεις, τον ρυθμό του λόγου, τις παύσεις και τις

σιωπές, τις αλλαγές του τόνου, τα μοτίβα του επιτονισμού, εν ολίγοις με τις γλωσσικές και παραγλωσσικές πλευρές του κειμένου που μπορούν να αποκωδικοποιηθούν και να κωδικοποιηθούν εκ νέου στη γλώσσα-στόχο (Bassnet 1998: 107). Εκτός από τον λόγο, έμφαση δίνεται και στους χαρακτήρες και τις πολιτιστικές-κοινωνικές διαφορές της γλώσσας-πηγής και της γλώσσας-στόχου.

Η μετάφραση για τη σκηνή είναι μια ενδογενώς συνεργατική διαδικασία. Η διαδικασία της μετάβασης από την καθαρή, τακτοποιημένη σελίδα στο ενσώματο, προφορικό πρότυπο της σκηνικής παρουσίασης υπερβαίνει τα όρια της παραδοσιακής ατομικής συγγραφής. Τα μεταφρασμένα δραματικά κείμενα που μεταφέρονται στη σκηνή, πολύ σπάνια μπορούν να αποδοθούν αποκλειστικά σε έναν μεταφραστή. Το τελικό αποτέλεσμα κάθε θεατρικής παραγωγής υπογράφουν, ως έναν βαθμό, πολλοί επαγγελματίες του θεάτρου. Ο ρόλος σκηνοθέτη, δραματουργού και ηθοποιών στη διαδικασία αυτή έχει αναγνωριστεί από τους θεωρητικούς των Μεταφραστικών και των Θεατρικών Σπουδών.

Η γλώσσα που μιλάμε μας παρέχει αναπόφευκτα ένα σταθερό σημείο αναφοράς με βάση το οποίο κρίνουμε, κατανοούμε, και, ενίοτε, παρανοούμε ή απορρίπτουμε τον άλλον. Τα θεατρικά έργα αποκτούν νέα νοήματα και νέα πλαίσια αναφοράς καθώς ταξιδεύουν στον χώρο και τον χρόνο, με τον ίδιο τρόπο που η έννοια της ταυτότητας σφυρηλατείται μέσα από τη διασπορά και τη διαφορετικότητα.

1.3.1 Επαναμετάφραση

Όπως το γενικό νόημα και η σημασία-αξία των μεγάλων λογοτεχνικών έργων υφίστανται συχνά ριζική μεταμόρφωση στη διάρκεια του χρόνου, το ίδιο μεταλλάσσεται και η γλώσσα στην οποία μεταφράζει ο μεταφραστής. Αν και το έργο του συγγραφέα διατηρεί την αξία του στη δική του γλώσσα, εν προκειμένω στη γλώσσα-πηγή, ακόμη και η σπουδαιότερη μετάφραση προορίζεται να αποτελέσει μέρος της εξέλιξης της γλώσσας της και εν τέλει να θεωρηθεί παρωχημένη και να χαθεί, ενόσω εκείνη ανανεώνεται. Η μετάφραση δεν είναι η αποστειρωμένη εξίσωση μεταξύ δύο νεκρών γλωσσών (Benjamin 1992: 256). Εξ αυτού, λοιπόν, γεννάται, όλο και συχνότερα τα τελευταία χρόνια, η ανάγκη επαναμετάφρασης πολλών λογοτεχνικών κειμένων. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που δεν έχει τοπικό χαρακτήρα, δηλαδή δεν αφορά μόνο την Ελλάδα αλλά είναι παγκόσμιο.

Ο όρος επαναμετάφραση όταν χρησιμοποιείται για λογοτεχνικά και εν προκειμένω δραματικά κείμενα, αφορά και περιγράφει τις πρακτικές οι οποίες σχετίζονται με τις πολλαπλές μεταφράσεις κειμένων (Μιχαλάκη 2010: 1). Οι συνθήκες που δημιουργούν αυτή την ανάγκη μπορεί να ποικίλλουν. Είναι ίσως κοινοτοπία, αλλά αν και τα θεατρικά αριστουργήματα θεωρούνται αθάνατα, οι μεταφράσεις τους, κατά γενική ομολογία, έχουν ημερομηνία λήξεως. Η πεπερασμένη ζωή μιας θεατρικής μετάφρασης είναι εκείνη που της χαρίζει την αμεσότητα και τη ζωντάνια. Ο Σαίξπηρ μπορεί να είναι ένας αλλά τα έργα του υπάρχουν σε τόσες εκδοχές όσες και οι μεταφράσεις τους αλλά και οι θίασοι που τα ανεβάζουν (Meech 2011: 137).

Σημαντικό ρόλο για την εκάστοτε επαναμετάφραση παίζουν οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν. Κάθε κείμενο συνδέεται άρρηκτα με τη συγκεκριμένη χρονική και ιστορική περίοδο στην οποία γράφεται ή μεταφράζεται, με έναν συγκεκριμένο τόπο και με ένα συγκεκριμένο περιβάλλον.

Τα μεταφράσματα διαφέρουν μεταξύ τους λόγω της δημιουργίας τους σε διαφορετικές συνθήκες οι οποίες συνέχουν τις διαφορετικές προσδοκίες των θεατών, τις διαφορετικές επικρατούσες γλωσσικές νόρμες και τις προσωπικές επιλογές του μεταφραστή (Brownie 2006: 5). Η αντιπαραβολή των μεταφρασμάτων καταδεικνύει τη μεταβολή των συνθηκών.

Τα θεατρικά κείμενα δεν έχουν έναν σταθερό τρόπο να διαβαστούν και κάθε ανάγνωση ενός κειμένου παράγει ένα νέο κείμενο. Η Sirkku Aaltonen (Aaltonen 2000: 32) παρομοιάζει τα θεατρικά κείμενα με διαμερίσματα, δηλαδή χώρους που κατοικούνται από διαφορετικούς ενοίκους για συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Αυτό ισχύει στον κόσμο του θεάτρου όπου για κάθε παράσταση απαιτούνται διαφορετικές αναγνώσεις του ίδιου κειμένου: θεατρικοί συγγραφείς, μεταφραστές, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι, ηχολήπτες και φωτιστές και φυσικά, ηθοποιοί, συμβάλλουν στη δημιουργία του θεατρικού κειμένου όταν το κατοικήσουν και το κάνουν κτήμα τους.

«Η επαναμετάφραση είναι μια νέα μετάφραση, στην ίδια γλώσσα, ενός κειμένου ήδη μεταφρασμένου, εξ ολοκλήρου ή εν μέρει» (Gambier 1994: 413). Συνδέεται με την έννοια της επικαιροποίησης (reactualisation) των κειμένων, η οποία συχνά καθορίζεται από την εξέλιξη των υποδοχέων, των αναγκών, της μόδας. Η επικαιροποίηση μπορεί να μην αφορά αποκλειστικά τη γλώσσα αλλά τα σκηνικά αντικείμενα ή τα υλικά από τα οποία έχει

κατασκευαστεί το σκηνικό (πχ. αλουμίνιο, πλέξιγλας κ.λπ.), την υποκριτική ή τις χειρονομίες.

Στην αντιμετώπιση του φαινομένου της επαναμετάφρασης δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναρωτηθούμε για τις σχέσεις της με την αναθεώρηση (revision) και τη διασκευή, ως ένα βαθμό προβληματικές όσον αφορά την έκταση και την έντασή τους. Ο βαθμός των αλλαγών/μετασχηματισμών είναι άραγε η μόνη διαφορά ανάμεσά τους που υπάρχει στο μεταφρασμένο κείμενο; Θα μπορούσαμε τότε να έχουμε μια κλιμάκωση από το ελάχιστο προς το μέγιστο: από την αναθεώρηση (λίγες τροποποιήσεις) στη διασκευή (τόσες πολλές τροποποιήσεις που το πρωτότυπο μπορεί να θεωρηθεί ως πρόσχημα για ένα άλλο γραπτό κείμενο), με ενδιάμεσο στάδιο την επαναμετάφραση (τόσες αλλαγές, ώστε αναθεωρείται σχεδόν εξ ολοκλήρου το κείμενο). Θα πρέπει να σημειωθεί (Gambier 1994: 414) ότι, ενώ οι τρεις μορφές διαχείρισης ενός κειμένου που αναφέρονται, ισχυρίζονται ότι στοχεύουν στην αποτελεσματικότερη επικοινωνία, μόνο η επαναμετάφραση συνυπάρχει με αυτή την κοινωνικοπολιτισμική διάσταση, την ιστορική διάσταση: φέρνει αλλαγές επειδή οι εποχές αλλάζουν.

1.4 Θεατρική διασκευή

Θεωρητικά, υπάρχει σαφής διαχωρισμός μετάφρασης και διασκευής. Μεταφράζω σημαίνει μεταγράφω το έργο ολόκληρο, δίχως προσθήκες ή παραλείψεις, δίχως περικοπές, ανάπτυξη, περικοπές ή αντιστροφή σκηνών, προσθήκη ή αφαίρεση προσώπων, αλλαγές στους διαλόγους. Διασκευάζω σημαίνει γράφω ένα άλλο έργο υποκαθιστώντας τον συγγραφέα (Corvin 1995: 900, λήμμα Déprats).

Κατά τη διαδικασία της μετάφρασης υπάρχει η πιθανότητα απομάκρυνσης από το πρωτότυπο κείμενο με σκοπό την αποσαφήνιση ορισμένων θεμάτων για το θεατρικό κοινό. Κάποιες μικρές ελευθερίες στη διατύπωση του μεταφράσματος μπορούν να θεωρηθούν αθώες και ακίνδυνες. Όταν, όμως, η μετάφραση ξεπερνά αυτές τις απλές «προσαρμογές» για να προβεί σε ουσιώδεις περικοπές ή προσθήκες, μετατρέπεται σε διασκευή.

Όταν αποκαλούμε ένα έργο «διασκευή», αποδεχόμαστε τη σχέση με το άλλο έργο. Αυτό που ο Gérard Genette θα αποκαλούσε κείμενο σε «δεύτερο βαθμό», το οποίο δημιουργείται και προσλαμβάνεται σε σχέση με το πρώτο κείμενο. Για αυτό το λόγο οι μελέτες των εκάστοτε διασκευών θεωρούνται συγκριτικές μελέτες. Συχνά, τα τελευταία χρόνια, η διασκευή ενός δραματικού κειμένου χρησιμοποιείται με τη σημασία της μετάφρασης, της περισσότερο ή λιγότερο πιστής μεταφοράς, χωρίς να είναι πάντα εύκολο ή και εφικτό, να τεθεί σαφές όριο ανάμεσα στις δύο πρακτικές. Πρόκειται, λοιπόν, για μια μεταγραφή που εξαρχής προσαρμόζει το κείμενο στα νέα συμφραζόμενα της επαναπρόσληψής του, με τις προσθαφαιρέσεις που κρίνονται αναγκαίες. Η διασκευή έχει τον δικό της χώρο και χρόνο, τη μοναδική στιγμή ύπαρξης, στο μέρος όπου συμβαίνει και βρίσκεται (Hutcheon 2006: 25). Όταν ένα έργο μεταφέρεται από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο, τις περισσότερες φορές δεν πρόκειται για απλή μετάφραση αλλά για διασκευή. Οι περισσότερες μεταφράσεις σήμερα τιτλοφορούνται «διασκευές» κάτι που τείνει να πιστοποιήσει το γεγονός ότι κάθε επέμβαση, από τη μετάφραση έως τη δραματική «επαναγραφή», είναι μια νέα δημιουργία, ότι η μεταφορά των μορφών ενός είδους σε ένα άλλο δεν είναι ποτέ αθώα, αλλά συμβαδίζει με την παραγωγή σημασίας (Pavis 2006: 88-89).

1.4.1 Η μετάφραση ως διασκευή

Η παράσταση δεν απευθύνεται μόνο στη νόηση αλλά και στο θυμικό του θεατή κι αυτό γίνεται στο σύντομο χρονικό διάστημα που διαρκεί. Ενώ η παράσταση διαρκεί κατά μέσο όρο δύο ώρες, η ανάγνωση του ίδιου θεατρικού έργου απαιτεί πολύ περισσότερες. Για αυτόν τον λόγο στην παράσταση υπάρχουν σημεία που παραλείπονται και διάλογοι που αφαιρούνται ή και διασκευάζονται. Στην περίπτωση της θεατρικής μετάφρασης, τον σημαντικότερο ρόλο τον παίζει η παράσταση.

Ως έναν βαθμό, κάθε παράσταση, κάθε ανέβασμα ενός θεατρικού έργου, είτε πρόκειται για μεταφρασμένο κείμενο είτε όχι, περιλαμβάνει, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, και τη διασκευή, την προσαρμογή δηλαδή του δραματικού κειμένου στις εκάστοτε συνθήκες. Όλες οι μεταφράσεις προσαρμόζονται στο κοινό κατά τη δημιουργία της παράστασης. Όσο πιο εναρμονισμένος είναι ο μεταφραστής με το ύφος και τα ζητούμενα παραγωγής,

τόσο πιο σωστά «χορδισμένη» θα είναι η μετάφραση. Αυτό δίνει τη δυνατότητα να ξεκινήσουν οι πρόβες από ένα πιο προχωρημένο στάδιο (Bohem 2001: 27-29).

Η διασκευή ενός δραματικού κειμένου δηλώνει τη δραματουργική επεξεργασία του, με σκοπό τη σκηνική του μεταφορά. Επιτρέπονται επεμβάσεις όπως περικοπές, αναδιοργάνωση της αφήγησης, υφολογικές «βελτιώσεις», μείωση του αριθμού των προσώπων ή των τόπων, δραματική συμπύκνωση σε ορισμένες δυνατές στιγμές, προσθήκες και κείμενα εκτός έργου, μοντάζ και κολάζ ξένων στοιχείων, τροποποίηση του τέλους, τροποποίηση του μύθου ανάλογα με τον σκηνοθετικό λόγο (Pavis 2006: 188-189).

Το δραματικό κείμενο έχει πολλαπλές και διαφορετικές αναγνώσεις οι οποίες επιτρέπουν στον μεταφραστή, τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς να επιλέξουν διαφορετικές πιθανές σκηνικές εκδοχές του ίδιου κειμένου (Fernandes 2010: 122). Με άλλα λόγια, το κείμενο βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με τη σκηνική του μεταφορά (Bassnett 1998:90).

Στο θέατρο υπάρχει μια βαθύτερη έννοια του απρόβλεπτου και τίποτε δεν εγγυάται ότι το ίδιο έργο, ερμηνευμένο από τους ίδιους ηθοποιούς και σκηνοθετημένο από τον ίδιο σκηνοθέτη θα είναι το ίδιο με την πρώτη φορά. Ο O' Thomas (Fernandes 2010: 124) προτείνει τη μουσική τζαζ ως μεταφορά για τη θεατρική μετάφραση και διασκευή με βάση ότι το κοινό στοιχείο της οντογένεσής τους είναι ο αυτοσχεδιασμός.

Η Cameron (Fernandes 2010:126) υποστηρίζει την ιδέα ότι οι μεταφράσεις δεν είναι αντανάκλασεις των πρωτότυπων κειμένων αλλά ασυμμετρίες, θεωρώντας ότι ένα μεταφρασμένο έργο δεν είναι ίδιο με το πρωτότυπο γιατί έχει δημιουργηθεί για διαφορετικό σκοπό και διαφορετικό κοινό. Συγκρίνει το έργο του μεταφραστή με εκείνο του ηθοποιού σε σχέση με το δραματικό κείμενο (playtext). Όπως ο ηθοποιός ανακαλύπτει, φωτίζει και απελευθερώνει τα παραγλωσσικά νοήματα και τα νοήματα εγγύτητας, που δεν είναι πάντα προφανή στο δραματικό κείμενο, έτσι και ο μεταφραστής ελευθερώνει τις δυνατότητες του πρωτότυπου κειμένου στο νέο, δηλαδή στο μεταφρασμένο, κείμενο. Σε αυτή την αλληλεπίδραση, τόσο ο μεταφραστής όσο και ο ηθοποιός ερμηνεύουν και παράγουν με τη σειρά τους σημεία, που επανερμηνεύονται στη συνέχεια από τον τελικό αποδέκτη, δηλαδή τον θεατή. Μια εκδοχή (version) ή διασκευή φαίνεται να αποδίδει υψηλότερο status στον συγγραφέα της απ' ό,τι η μετάφραση. Ίσως επειδή υπονοείται ότι η διασκευή απαιτεί ένα επίπεδο δραματουργικής ικανότητας και

δημιουργικού οράματος τα οποία σε μια «απλή» μετάφραση αποδίδονται αποκλειστικά στον θεατρικό συγγραφέα.

Στη βιβλιογραφία (Cameron 2000: 20) συναντάμε τον όρο «tradaptation», συνδυασμό των λέξεων μετάφραση (translation) και διασκευή (adaption). Ο Michel Garneau, Καναδός ποιητής και θεατρικός συγγραφέας εφηύρε αυτό τον όρο για να περιγράψει τις μεταφράσεις τριών έργων του Σαίξπηρ τις οποίες χρησιμοποίησε ο σκηνοθέτης Robert Lepage, λόγω της αμεσότητας και του τοπικού τους χρώματος όπως δηλώνει ο ίδιος (Salter 1993, 71). Στα ελληνικά ο όρος θα μπορούσε να αποδοθεί με τη λέξη «μεταφραδιασκευή» ή «μεταφρασκευή» και εμπλέκει άμεσα και σε βάθος τη μετάφραση με τη διασκευή, θεωρώντας ότι ενίοτε αποτελούν τα δύο μέρη μιας αναπόφευκτα διττής διαδικασίας.

Σε πολλές περιπτώσεις, ο όρος «διασκευή» περιλαμβάνει και την επικαιροποίηση (actualisation). Πρόκειται για την προσαρμογή ενός παλιού κειμένου στο σήμερα, λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες συνθήκες, την προτίμηση του σύγχρονου κοινού και τις αναγκαίες λόγω της εξέλιξης της κοινωνίας, τροποποιήσεις του μύθου. Η επικαιροποίηση δεν αλλάζει τον κεντρικό μύθο, διαφυλάσσει τη φύση των σχέσεων μεταξύ των ηρώων. Μόνο η χρονολόγηση και ενδεχομένως το πλαίσιο της δράσης τροποποιούνται. Μπορεί να υπάρξει επικαιροποίηση ενός έργου σε πολλά επίπεδα: από τον απλό εκσυγχρονισμό των κοστουμιών έως τη διασκευή για διαφορετικό κοινό και ιστορικοκοινωνική κατάσταση. Η επικαιροποίηση μπορεί να μην αφορά τη γλώσσα αλλά τα σκηνικά αντικείμενα ή τα υλικά από τα οποία έχει κατασκευαστεί το σκηνικό (πχ. αλουμίνιο, πλεξιγκλάς κ.λπ.), την υποκριτική ή τις χειρονομίες.

Η θεατρική μετάφραση ενδεχομένως να ενέχει τη διασκευή πολύ περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο λογοτεχνικό είδος (Aaltonen 2000:75) όχι μόνο εξαιτίας των καλλιτεχνικών επιλογών και των ακόλουθων αξιώσεων πνευματικής πατρότητας εκ μέρους σκηνοθέτη, ηθοποιού ή/και δραματουργού αλλά επειδή τα θεατρικά συστήματα είναι ζωντανοί οργανισμοί που συνυπάρχουν σε μια συμβιωτική σχέση με άλλα πολιτιστικά και κοινωνικά συστήματα.

1.5 Μετάφραση και σκηνοθεσία

Στο παρελθόν, πολλοί ερευνητές και θεωρητικοί της μετάφρασης φαίνεται πως αγνόησαν το γεγονός ότι το δραματικό κείμενο είναι καταρχήν ένα κείμενο γραμμένο για να παρασταθεί. Ο Corrigan (1961: 96) υποστηρίζει αυτή την άποψη, βασιζόμενος στη θεωρία του Antonin Artaud:

Για τους ηθοποιούς η σκηνή είναι ένας σαφής φυσικός χώρος όπου μιλιέται μια συγκεκριμένη γλώσσα. Μια γλώσσα που φτάνει βαθύτερα από την ομιλία και που απευθύνεται, κατά κύριο λόγο, στις αισθήσεις μας και όχι στο μυαλό, όπως συμβαίνει με τις λέξεις.

Αυτό σημαίνει ότι ο θεατρικός μεταφραστής δεν γράφει για αναγνώστες αλλά γράφει για ηθοποιούς και, εν τέλει, μέσω αυτών, για ένα δυνητικό κοινό. Η θεατρική μετάφραση δεν είναι απλώς μια μετάφραση λέξεων. Οφείλει να μεταφέρει ολόκληρο τον κόσμο του έργου, ο οποίος δημιουργήθηκε αποκλειστικά για το θέατρο.

Ο συγγραφέας μεταφράζει την πρώτη ύλη της ζωής, επιλέγοντας τον τρόπο που θα γράψει το έργο, αν αυτό θα είναι κωμωδία, δράμα, μιούζικαλ κ.ο.κ. Ο σκηνοθέτης έρχεται με τη σειρά του να ερμηνεύσει το έργο εκ νέου και να του δώσει το νόημα που εκείνος επιλέγει ώστε να προκαλεί τους θεατές και να τους προσκαλεί στο εκάστοτε θεατρικό σύμπαν.

1.5.1 Σκηνοθεσία και ερμηνεία

Με τη στενή έννοια του όρου η σκηνοθεσία «δηλώνει τη δραστηριότητα συναρμογής, σε ορισμένο τόπο και χρόνο, των διάφορων στοιχείων σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού κειμένου» (Veinstein 1955: 5).

Ο Patrice Pavis (1982:146) ορίζει ως *mise en scène* «την εδραίωση μιας διαλεκτικής αντίθεσης μεταξύ δραματικού κειμένου και παράστασης, η οποία λαμβάνει τη μορφή μιας σκηνικής εκφοράς (enunciation) σύμφωνα με το μετα-κείμενο (meta-text) που έχει «γραφτεί» από τον σκηνοθέτη και την ομάδα του και έχει ενσωματωθεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, στη συμπαγή θεατρική παραγωγή και την πρόσληψή της από το κοινό.»

Η σκηνική γραφή μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος σκηνοθεσίας, όταν την αναλαμβάνει ένας δημιουργός, ο οποίος ελέγχει το σύνολο των σκηνικών συστημάτων, συμπεριλαμβανομένου του κειμένου, και οργανώνει τόσο καλά τις αλληλεπιδράσεις τους, ώστε η παράσταση να συνιστά τη βάση της θεατρικής σημασίας και όχι το υποπροϊόν του κειμένου (Pavis 2006: 75).

1.5.2 Ο σκηνοθέτης ως μεταφραστής

Κάθε θεατρική μετάφραση είναι ένα από τα πιθανά κείμενα που μπορούν να προκύψουν από το κείμενο-πηγή. Έχει τη δική της θεατρικότητα, η οποία μπορεί να συνάδει ή όχι με τις προσδοκίες του σκηνοθέτη. Με άλλα λόγια, κάθε μετάφραση, καλή ή λιγότερο καλή, εμπεριέχει έναν βαθμό *mise en scène*, η οποία, αν και συμμορφώνεται με τις επιλογές του συγγραφέα, κάνει και τις δικές της επιλογές. Η σκηνοθεσία αποτελεί μια μορφή μετάφρασης-ερμηνείας κι αυτό που τη διαφοροποιεί από αυτή καθαυτή τη μετάφραση (*translation proper*) είναι διασημειωτική (*intersemiotic*) και όχι διαγλωσσική (*interlingual*) διάστασή της (Besson 2013: 149).

Δεν είναι λίγοι οι σκηνοθέτες, οι οποίοι θέλοντας να έχουν στη διάθεσή τους ένα κείμενο που υποστηρίζει τις δικές τους δραματουργικές επιλογές και ζητούμενα, και φοβούμενοι, ενδεχομένως, ότι ο μεταφραστής θα προτιμήσει την ακαδημαϊκή πιστότητα εις βάρος των σκηνικών απαιτήσεων, αποφασίζουν να συνδυάσουν την ιδιότητα σκηνοθέτη και μεταφραστή. Ο θεωρητικός της μετάφρασης αντικαθίσταται από τον σκηνοθέτη ή και τον ηθοποιό σε κάποιες περιπτώσεις, και την πρακτική τους εμπειρία.

Η θεατρική μετάφραση είναι μια ερμηνευτική πράξη. Δεν είναι η αναζήτηση σημασιολογικής ισοδυναμίας των δύο κειμένων αλλά η ιδιοποίηση ενός κειμένου-πηγής από ένα κείμενο-στόχο. Το μεταφρασμένο κείμενο ανήκει συγχρόνως στο κείμενο και τον πολιτισμό-πηγή και στο κείμενο και στον πολιτισμό-στόχο, αφού εννοείται ότι η μεταφορά αφορά ταυτόχρονα το κείμενο-πηγή στη σημασιολογική, ρυθμική, ακουστική, συνδηλωτική κ.λπ. διάστασή του και το κείμενο-στόχο, στις ίδιες διαστάσεις, προσαρμοσμένες στη γλώσσα – και τον πολιτισμό – στόχο.

Στις περιπτώσεις που τον ρόλο του μεταφραστή αναλαμβάνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, το κείμενο συλλαμβάνεται και πλαισιώνεται από μια συγκεκριμένη κατάσταση εκφοράς. Ο

έμπειρος σκηνοθέτης γνωρίζει τα θεατρικά συστήματα και μπορεί με ευκολία να αναγνωρίσει τα θεατρικά σημεία του κειμένου. Ας αναλογιστούμε άλλωστε ότι κατά τη διαδικασία της μετάφρασης ο μεταφραστής πρέπει να σκηνοθετεί, να παίζει και να παρακολουθεί το έργο, δηλαδή να κρατά τον ρόλο του μεταφραστή, του σκηνοθέτη, του ηθοποιού και του θεατή, την ίδια στιγμή (Zuber 1980: 93).

Ο Batty (2014: 68-69) διερευνώντας την οργανική σχέση μετάφρασης και σκηνικής μεταφοράς, συμπεραίνει ότι ο βαθμός συμμετοχής του θεατρικού συγγραφέα στο θεατρικό γεγονός αφορά την παραγωγή του δραματικού κειμένου. Ο τελικός έλεγχος για τον τρόπο με τον οποίο θα αποδοθεί το κείμενο της παράστασης βρίσκεται στα χέρια του σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που συντάσσει/προσυπογράφει το έργο, για να παρασταθεί στο κοινό. Συνεπώς, ο σκηνοθέτης μεσολαβεί ανάμεσα στο δραματικό (γραπτό) κείμενο και στο κείμενο της παράστασης, σαν ένα είδος «θετού» συγγραφέα. Ο ρόλος του είναι ανάλογος με εκείνον του μεταφραστή.

Ο θεατρικός συγγραφέας δεν περιλαμβάνει όλες τις λεπτομέρειες της προσωδίας, του επιτονισμού, του ρυθμού ή της έντασης. Το δραματικό κείμενο συνήθως δεν αναφέρει τις χειρονομίες, τη στάση, την έκφραση του προσώπου, το ντύσιμο, το βάρος ή τις κινήσεις των ηρώων μεμονωμένα ή σε συνδυασμό. Το δραματικό κείμενο περιέχει ήδη, περισσότερο ή λιγότερο εμφανώς, ενδείξεις για τη σκηνοθεσία του. Αυτές ανιχνεύονται κυρίως στον ρυθμό του λόγου και της κίνησης ή στην αλλαγή και την ένταση του τόνου και του τρόπου με τον οποίο υλοποιούνται σκηνικά. Η σκηνική δυνατότητα συνδηλώνεται εντός κειμένου και αναλαμβάνεται εν συνεχεία από τη «μεταγλώσσα αυτού που το πραγματώνει, σκηνοθέτη, ηθοποιού, κ.λπ» (Serpieri 1981: 3).

Η Snell-Hornby (1997: 188) θέτει το ζήτημα των εξωκειμενικών πλευρών της θεατρικής μετάφρασης. Ονομάζει τα δραματικά κείμενα «πολυμεσικά» (multi-medial), δεδομένου ότι δημιουργήθηκαν «για να μιληθούν ή να τραγουδηθούν», και ως ένα βαθμό, στηρίζονται σε μη γλωσσικές μορφές έκφρασης (ηχητικές, οπτικές) για να υλοποιηθούν πλήρως. Η ερμηνεία των μη γλωσσικών σημείων ποικίλει ανάλογα με αυτά που γνωρίζει ήδη ο θεατής που παρακολουθεί την παράσταση.

Η οπτική επικοινωνία (Whitmore 1994: 14-15) προέρχεται από την παρατήρηση του χρώματος, της κίνησης, του σχήματος, του σώματος και του μακιγιάζ του ηθοποιού, των κοστούμιών, των επιγραφών, της επίπλωσης, των παραθύρων κ.ο.κ. Ο θεατής που

παρακολουθεί μια θεατρική παράσταση βομβαρδίζεται με οπτικά ερεθίσματα που δίνουν νόημα στην εμπειρία. Αυτό επιτείνεται και υπογραμμίζεται ακόμη περισσότερο με τη χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας (π.χ. προβολές βίντεο, πολυμεσικές εγκαταστάσεις, χρήση ακτίνων λέιζερ).

Η ακουστική (aural) επικοινωνία περιλαμβάνει την ομιλία και τους παραγλωσσικούς ήχους (αναστεναγμούς, βογγητά, κραυγές, ψιθύρους) τα ηχητικά εφέ (άνεμος, κόρνα αυτοκινήτου, κουδούνισμα τηλεφώνου) και τη μουσική που είτε είναι ενσωματωμένη στο έργο (ραδιόφωνο, πικ-απ, τηλεόραση) ή επενδύει την παράσταση (έναρξη και τέλος παράστασης, μουσικές γέφυρες μεταξύ σκηνών, μουσικό χαλί).

Παρ' όλα αυτά, στο σύνολό του, το δραματικό κείμενο δεν έχει όλες τις πληροφορίες-οδηγίες για τη δημιουργία μιας παράστασης. Η πολυπλοκότητα ενός δραματικού κειμένου είναι τέτοια ώστε καθίσταται εκ προοιμίου ανέφικτη η έννοια της απόλυτης κατανόησης του κειμένου-πηγή και κατά συνέπεια η αντίληψη της μοναδικής ορθής αντίδρασης στον περίπλοκο λαβύρινθο των βαθύτερων νοημάτων ενός θεατρικού έργου. Η ευθύνη αλλά και η ελευθερία της ερμηνείας ανήκει στον μεταφραστή και τον/τη σκηνοθέτη. Όταν οι δύο ρόλοι ταυτίζονται, τόσο η ευθύνη όσο και η ελευθερία είναι πολύ μεγαλύτερες.

Το δραματικό κείμενο είναι διανοητικό προϊόν, αποτέλεσμα σκέψης και έμπνευσης του συγγραφέα. Το θεατρικό κείμενο και η παράσταση δεν είναι μόνον αυτό. Η σύνταξη του κειμένου, η ανάπτυξη του και η ανάσα του, όλα συνδέονται με το σώμα του χαρακτήρα και ως εκ τούτου και με το σώμα του ηθοποιού καθώς και με τη φαντασιακή ώθηση του έργου (Besson 2013: 155). Η παράσταση πρέπει να έχει συναίσθημα. Ο σκηνοθέτης οφείλει να το προσθέσει, να το χειριστεί και να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς αναλόγως.

Η παράσταση ενός θεατρικού έργου λαμβάνει χώρα σε δύο πεδία. Στον φυσικό σκηνικό χώρο και στον χώρο ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Όταν η κλίμακα ή ο στόχος της παραγωγής επηρεάζονται από χωρικούς ή οικονομικούς περιορισμούς, ηθικά τουλάχιστον, τίθεται ένα ζήτημα που αφορά την ικανότητα του μεταφραστή αλλά και του σκηνοθέτη. Σε περίπτωση έλλειψης πόρων, για παράδειγμα, μπορεί να ζητηθεί από τον μεταφραστή να μειώσει τον αριθμό των προσώπων, των σκηνών ή να κάνει τέτοιες αλλαγές στο κείμενο που να επιτρέπουν σε έναν ηθοποιό να παίξει περισσότερους από έναν ρόλους. Είναι επιλογή του μεταφραστή αν θα εμπλακεί σ' αυτή τη διαδικασία ή όχι. Ο σκηνοθέτης-

μεταφραστής, όμως, πρέπει να πάρει ο ίδιος αυτές τις αποφάσεις κατά τρόπον ώστε να μην προδίδει το σκηνοθετικό του όραμα.

Μια μετάφραση ικανή να παρασταθεί, επιτρέπει στους θεατές να αναγνωρίσουν τον τρόπο ομιλίας κάθε χαρακτήρα. Για να το επιτύχει αυτό ο σκηνοθέτης-μεταφραστής οφείλει να μη θέσει το ερώτημα «τι σημαίνουν αυτές οι λέξεις;» αλλά «τι κάνουν αυτές οι λέξεις;». Σε αυτό το σημείο, ο σκηνοθέτης μπορεί να εντοπίσει και να αποδώσει τους αντικειμενικούς σκοπούς κάθε χαρακτήρα μέσω της επικοινωνιακής του δεινότητας.

Ο μεταφραστής είναι υποχρεωμένος να γνωρίζει όσο καλύτερα μπορεί τη γλώσσα-πηγή και το πολιτιστικό και ιστορικό πλαίσιο του κειμένου που μεταφράζει. Επιπλέον, ο θεατρικός μεταφραστής πρέπει να γνωρίζει τις συνθήκες δημιουργίας της πρώτης παράστασης του έργου, καθώς και τις παραγωγές που ακολούθησαν, ώστε να αντιλαμβάνεται τι απαιτείται από τη νέα εκδοχή, όταν θα φτάσει στη σκηνή. Η Peggy Ramsay¹ είχε πει κάποτε ότι «η μετάφραση προσφέρει το μοναδικό προνόμιο να συνομιλήσεις με τον συγγραφέα» (Meech 2011: 126)

Η Ann Ubersfeld (1994: 10) προτείνει μια ξεκάθαρη σχέση μεταξύ δραματικού κειμένου και σκηνικού κειμένου. Υποστηρίζει ότι κατά την προετοιμασία ενός κειμένου για παράσταση, υπάρχουν «κενά» στο δραματικό κείμενο, τα οποία πρέπει να γεμίσουν και αυτή είναι κατά κύριο λόγο η αποστολή του σκηνοθέτη. Πρόκειται για τα ίδια κενά που ο Pavis αποκαλεί «holes» (Pavis 1982: 140) και τα οποία αντιστοιχούν σε όλες τις πληροφορίες που χρειαζόμαστε για να περάσουμε από το δραματικό κείμενο στην παράσταση και οι οποίες δεν είναι διαθέσιμες στο αναπόφευκτα πεπερασμένο, και συνεπώς ανεπαρκές, δραματικό κείμενο. Αυτές οι πληροφορίες προστίθενται σε κάποια μορφή για τη δημιουργία ενός άλλου κειμένου που δεν είναι το κείμενο της παράστασης αλλά κάτι ενδιάμεσο σύμφωνα με το μοντέλο

K+K' -> Π

όπου K είναι το δραματικό κείμενο και Π το κείμενο της παράστασης (σκηνικό κείμενο). Το K' αντιστοιχεί σε προφορικό και γραπτό υλικό, όπως οι σημειώσεις του μεταφραστή ή το κείμενο που περιέχει όλες τις κινήσεις/θέσεις των ηθοποιών και τις τεχνικές οδηγίες (prompt copy). Ουσιαστικά περιγράφει ένα σύνολο γραπτών γλωσσικών και

¹ Βρετανίδα θεατρική πράκτορας (1908-1991)

παραγλωσσικών σημειώσεων που προσομοιάζει σε αυτό που ο Pavis ονομάζει το μετακείμενο (meta-text) του σκηνοθέτη.

Από πλευράς διαδικασίας η δημιουργία του σκηνικού κειμένου προηγείται της παράστασης με διαφορετικό ρυθμό απ' ό, τι κατά την τυπική διαδικασία της μετάφρασης. Η μετάφραση είναι μια αργή διαδικασία, στην ηρεμία και την απομόνωση, μακριά από την πρόβα, με στόχο τη δημιουργία του αρχικού κειμένου-στόχου που στη συνέχεια θα γεννήσει τη *mise en scène*, τη σκηνική μεταφορά. Ο μεταφραστής εργάζεται μόνος και πρέπει να «ακούει» τους ήχους του κειμένου μες στο μυαλό του. Για τον σκηνοθέτη, ο ήχος αποκτά ενδιαφέρον όταν ακούει τους ηθοποιούς να τον προφέρουν. Η σκηνοθεσία είναι μια συλλογική διαδικασία η οποία κατά το πλείστον λαμβάνει χώρα *in situ* με μια ομάδα ηθοποιών, του σκηνοθέτη, ενίοτε και του συγγραφέα, μέσα από μια διαδικασία πειραματισμού. Ο David Johnston (2004: 34) περιγράφει την πολύτιμη εμπειρία της επεξεργασίας ενός προσχεδίου μετάφρασης που διαμορφώνεται στην πρόβα με την ακόλουθη πρόταση: «Μόνο στη διάρκεια της πρόβας, ο μεταφραστής αντιλαμβάνεται τις δυνατότητες της παράστασης που βρίσκονται κωδικοποιημένες στο κείμενό του».

Είτε επιλέξει να θεωρήσει εαυτόν συγγραφέα, δημιουργό ή εμπνευστή ενός νέου κειμένου (κείμενο-στόχος) ή ως απλό μεταφραστή-ερμηνευτή του πρωτότυπου κειμένου (κείμενο-πηγή) ο σκηνοθέτης-μεταφραστής μέσα από τη διαδικασία της μετάφρασης γνωρίζει το σύμπαν του έργου στο σύνολό του, τον τρόπο που έχει δομηθεί αυτό το σύμπαν και την εξελικτική διαδρομή των ηρώων, στοιχεία που έχουν μοναδική και άμεση σχέση με τον θεατρικό συγγραφέα και τους στόχους του. Η εμπειρία του σκηνοθέτη είναι εκείνη που καθορίζει τη συνέχεια, επικυρώνοντας ή καταρρίπτοντας αποφάσεις για την παραγωγή και ειδικά στη διάρκεια των προβών κατά τις οποίες δίνεται ιδιαίτερο βάρος στον συγγραφέα ως βασικό παράγοντα της συλλογικής διαδικασίας που ονομάζεται θέατρο.

Κεφάλαιο 2

Μελέτη περίπτωσης (case study)

Το έργο *Ψηλά από τη γέφυρα* (*A view from the bridge*) του Άρθουρ Μίλλερ επιλέχθηκε ως αντικείμενο μελέτης για δύο βασικούς λόγους:

α) Το ανέβασμά του από το Εθνικό Θέατρο, τη θεατρική περίοδο 2017-2018, γεγονός που επιτρέπει την παρακολούθηση της πρόβας και τον εντοπισμό των σκηνοθετικών επιλογών όχι μόνο όσον αφορά τα γλωσσικά στοιχεία και τη διασκευή σε επίπεδο δραματικού κειμένου αλλά και τα μη γλωσσικά στοιχεία τα οποία έχουν ενταχθεί στην παράσταση, και ακολούθως από

β) Το γεγονός ότι το έργο έχει ανέβει το 1995 από την ίδια σκηνοθέτη, σε μετάφραση Μαριλένας Γεωργιάδη, στο Θέατρο Πόρτα, μας προσφέρει τη δυνατότητα να εκτιμήσουμε το βαθμό και την έκταση της επέμβασης στο αρχικό δραματικό κείμενο ή κείμενο-πηγή του σκηνοθέτη/μεταφραστή σε σχέση με την προηγούμενη παραγωγή, με δεδομένη και την ικανή χρονική απόσταση των είκοσι τριών ετών που χωρίζει τις δύο παραγωγές του έργου.

2.1 *Ψηλά από τη γέφυρα* του Άρθουρ Μίλλερ

Το έργο του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα Άρθουρ Μίλλερ (Arthur Miller, 1915-2005) χαρακτηρίζεται από ρεαλιστικό ύφος, φέρνοντας μια νέα πνοή στο αμερικανικό ρεπερτόριο της μεταπολεμικής εποχής. Τα έργα του εμπεριέχουν πάντα μια ηθική σύγκρουση θέτοντας εκ νέου επί τάπητος τα κοινωνικά ήθη και τη θέση του ατόμου μέσα στο κοινωνικό σύνολο, εξερευνώντας ταυτόχρονα τις συλλογικές και ατομικές ευθύνες.

Με την επιλογή του οικογενειακού χώρου για του κοινωνικούς σκοπούς των έργων του, ο Μίλλερ συνδυάζει δυο διαφορετικούς τομείς της ανθρώπινης εμπειρίας: την ιδιωτική και τη δημόσια ζωή του ατόμου. Τη θεωρητική βάση του στόχου αυτού βρίσκουμε στο δοκίμιό του «Η οικογένεια στο σύγχρονο δράμα», γραμμένο το 1956. Ο Μίλλερ πιστεύει ότι μια σύγχρονη θεατρική φόρμα πρέπει να δίνει απάντηση (Miller 1978: 85) στο ερώτημα: «Πώς θα μπορούσε ο άνθρωπος να δημιουργήσει για τον εαυτό του μια οικογενειακή εστία στην απεραντοσύνη των ξένων και πώς θα μπορούσε να μετατρέψει αυτή την απεραντοσύνη σε οικογενειακή εστία;». Ο συγκερασμός της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής σ' ένα έργο συνεπάγεται και συνδυασμό στη μορφή της έκφρασης. Όπως υποστηρίζει ο Μίλλερ (1978:75-76) «η δύναμη ή πίεση που προκαλεί γνήσια και αβίαστα τους μη ρεαλιστικούς τρόπους έκφρασης, είναι η κοινωνική σχέση σ' ένα έργο».

Το έργο *Ψηλά από τη γέφυρα* γράφτηκε το 1955 και αρχικά ήταν μονόπρακτο, σε έμμετρο λόγο. Ο Μίλλερ το έγραψε σε σύντομο χρονικό διάστημα βασιζόμενος σε μια ιστορία που είχε ακούσει και τον είχε επηρεάσει βαθύτατα (Brater 2008: 237). Ήθελε να το γράψει όσο γίνεται πιο γρήγορα για να μη χάσει αυτή την αίσθηση και να μοιραστεί με το κοινό την έντονη συναισθηματική επίδραση που άσκησε στον ίδιο. Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Coronet Theatre του Μπρόντγουεη, το 1955, σε κοινή παράσταση με το επίσης μονόπρακτο *A Memory of two Mondays*. Η υποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς δεν ήταν θερμή. Ο Μίλλερ επεξεργάστηκε το έργο εκ νέου, το έκανε δίπρακτο και αφαίρεσε τον έμμετρο λόγο. Το έργο ανέβηκε το 1956 στο New Watergate Theatre Club στο West End του Λονδίνου, σε σκηνοθεσία Πήτερ Μπρουκ, και σημείωσε επιτυχία.

Ο Μίλλερ έγραψε το έργο την περίοδο του μακαρθισμού και της «Μαύρης Λίστας». Του είχαν ήδη αφαιρέσει το διαβατήριο (1954), όταν οδηγήθηκε για κατάθεση στην Επιτροπή Αντιαμερικανικών Πράξεων, κατηγορούμενος ότι είχε διασυνδέσεις με αριστερούς. Μετά την άρνησή του να καταδώσει άτομα ως ύποπτους για κομμουνιστική-αντιαμερικανική δράση, καταδικάστηκε από το Κογκρέσο το 1957, αλλά αθωώθηκε τελικά από το Ανώτατο Δικαστήριο το 1958. Οι σχέσεις του με τον μέχρι τότε στενό φίλο και συνεργάτη του Ελία Καζάν, ο οποίος είχε δεχτεί να καταθέσει καταδίδοντας υπόπτους στην επιτροπή, επλήγησαν ανεπανόρθωτα.

2.1.1 Σύνοψη του έργου

Το έργο διαδραματίζεται στην Αμερική της δεκαετίας του 1950, σε μια κοινωνία μεταναστών. Σ' ένα μικρό φτωχικό διαμέρισμα στο Red Hook του Μπρούκλιν, η οικογένεια Carbone κάθεται να δειπνήσει ύστερα από μια κοπιαστική μέρα. Ο Έντι Καρμπόνε εργάζεται ως φορτοεκφορτωτής στις αποβάθρες της Νέας Υόρκης. Αυτός και η γυναίκα του η Μπέατρις δεν έχουν παιδιά αλλά έχουν αναθρέψει την ανιψιά τους την Κάθριν σαν δικό τους παιδί. Αν και όλα φαίνονται ήρεμα, στο σπίτι επικρατεί μια σιωπηλή ένταση. Ο Έντι έχει μπερδεμένα και ανομολόγητα συναισθήματα για την ανιψιά του και ο γάμος του με την Μπέατρις περνάει κρίση.

Η βραδιά είναι διαφορετική λόγω της είδησης ότι τα μακρινά ξαδέλφια της Μπέατρις, ο Μάρκο και ο Ροντόλφο, έφτασαν από την Ιταλία και σύντομα θα βρίσκονται στο σπίτι. Οι δύο μετανάστες έχουν μπει παράνομα στις ΗΠΑ μέσα σ' ένα φορτηγό πλοίο. Αν και είναι παράνομο, οι Καρμπόνε θα τους κρύψουν, όχι μόνο γιατί είναι συγγενείς αλλά και γιατί θεωρούν ότι το σωστό είναι να τους βοηθήσουν να γλιτώσουν από τη φτώχεια της μεταπολεμικής Ευρώπης. Παρόλο που ο Μάρκο κι ο Ροντόλφο δεν μιλούν καλά αγγλικά, σύντομα πιάνουν δουλειά στο λιμάνι ως αχθοφόροι. Ο Μάρκο είναι λιγομίλητος, δυνατός και παραδοσιακά αρσενικός. Στέλνει τα χρήματά του στην πατρίδα, στη γυναίκα και τα παιδιά του και ελπίζει κάποτε να επιστρέψει. Ο ξανθός Ροντόλφο διαφέρει ριζικά. Είναι κεφάτος και αισιόδοξος. Μαγειρεύει, τραγουδάει, χορεύει, αγαπάει τα φώτα της Νέας Υόρκης και ονειρεύεται να γίνει Αμερικανός πολίτης.

Η Κάθριν ερωτεύεται τον Ροντόλφο κι αυτό προκαλεί την έντονη αντίδραση του Έντι ο οποίος καταφεύγει στον δικηγόρο Αλφιέρι – επίσης Ιταλό μετανάστη – ο οποίος κρατάει και τον ρόλο του αφηγητή. Όταν εκείνος λέει στον Έντι ότι δεν μπορεί να εμποδίσει τους δύο νέους να ζήσουν τον έρωτά τους, ο Έντι καταδίδει τους δύο φιλοξενούμενούς του στην Υπηρεσία Αλλοδαπών. Τα πράγματα ωθούνται στα άκρα όταν η Κάθριν αποφασίζει να παντρευτεί τον Ροντόλφο για να μην τον απελάσουν. Ο Μάρκο, βέβαιος για τη δική του απέλαση, πληρώνει την εγγύηση, αποφυλακίζεται και πηγαίνει να βρει τον Έντι για να τακτοποιήσουν τους λογαριασμούς τους. Οι δύο άντρες έρχονται στα χέρια και το αποτέλεσμα είναι ο Έντι να πεθάνει στο δρόμο, στην αγκαλιά της Μπέατρις.

2.1.2 Κεντρικοί θεματικοί άξονες του έργου

Το έργο είναι μια σύγχρονη τραγωδία που πραγματεύεται τα όρια των οικογενειακών δεσμών και της τιμής του ανθρώπου. Έχει στοιχεία αρχαίας τραγωδίας αλλά ο τραγικός ήρωας είναι ένας απλός, καθημερινός άνθρωπος. Τα γεγονότα αφηγείται ο δικηγόρος Αλφιέρι που δραματουργικά, φέρει τον ρόλο του Χορού. Ο ήρωας βαδίζει προς την καταστροφή από δικό του σφάλμα και κανείς δεν μπορεί να σταματήσει την πορεία του. Ο Έντι Καρμπόνε είναι τραγικός ήρωας επειδή η ίδια του η αδυναμία των ωθεί στην καταστροφή. Η ιστορία του είναι η ιστορία ενός ανθρώπου που η πτώση του οφείλεται στη δική του αδυναμία. Μια ιστορία τόσο παλιά, όσο και η ίδια η ανθρωπότητα.

Η αρρωστημένη εμμονή του με την Κάθριν, ανιψιά της γυναίκας του, τον οδηγεί αναπόφευκτα στην καταπάτηση ενός αυστηρού κώδικα τιμής, στην προδοσία, την αποξένωση από τη μικρή κοινωνία της οποίας είναι μέλος και, εν τέλει, στον θάνατο.

Συνοπτικά, τα κυριότερα θέματα που πραγματεύεται το έργο, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό είναι το θέμα της τιμής, η μετανάστευση, ο έρωτας και το πάθος, η προδοσία και η δυνατότητα του ανθρώπου να χαλιναγωγήσει τις αδυναμίες του.

2.1.3 Η γλώσσα του έργου

Το κείμενο του πρωτότυπου θεατρικού έργου, δηλαδή το κείμενο-πηγή, αποτελείται από διάλογο και σκηνικές οδηγίες. Εκτός από τον δικηγόρο Αλφιέρι, που είναι ο μόνος μορφωμένος, όλοι οι χαρακτήρες μιλούν τη γλώσσα του Μπρούκλιν, με πολλές λέξεις να μένουν ημιτελείς και με προτάσεις που περιέχουν γραμματικά λάθη. Αυτό συνάδει απόλυτα με τους χαρακτήρες του δράματος οι οποίοι είναι όλοι Ιταλοί, μετανάστες πρώτης ή δεύτερης γενιάς, κάτοικοι μιας εργατικής συνοικίας της Νέας Υόρκης.

Υπάρχουν φορές που οι χαρακτήρες συζητούν ήρεμα για τη ζωή και η γλώσσα είναι απλή και καθημερινή. Άλλες φορές η γλώσσα είναι πιο δυνατή, σκληρή και βίαιη, υπογραμμίζοντας την ένταση ανάμεσα στους χαρακτήρες, φτάνοντας σχεδόν σε πρωτόγονο επίπεδο π.χ. στη σκηνή που ο Έντι και ο Μάρκο ανταλλάσσουν προσβολές και ύβρεις.

Η δραματική ένταση επιτυγχάνεται με τους ακόλουθους τρόπους που θα μελετηθεί αν και κατά πόσο διατηρήθηκαν στο μεταφρασμένο δραματικό κείμενο και στο σκηνικό κείμενο της παράστασης:

1) Χρήση της αργκό και της διπλής άρνησης (γραμματικό λάθος)

Ο Έντι λέει στην Κάθριν:

*E: You'll never get nowhere unless you finish school.
You can't take no job.*

*E: Δεν πρόκειται να καταφέρεις τίποτα αν δεν τελειώσεις
τη σχολή. Δεν μπορείς να βρεις δουλειά.*

Ήταν η διάλεκτος των απλών λαϊκών ανθρώπων, κατοίκων της συγκεκριμένης περιοχής, την εποχή που γράφτηκε το έργο. Ο Μίλλερ χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική για να προσδώσει αληθοφάνεια και ρεαλισμό στους χαρακτήρες. Αν μιλούσαν χωρίς γραμματικά λάθη δεν θα ήταν τόσο πειστικοί. Μπορούμε να συγκρίνουμε τον τρόπο που μιλούν ο Έντι, η οικογένεια και οι φίλοι του με τον τρόπο που μιλάει ο δικηγόρος Αλφιέρι δηλαδή χωρίς να κάνει λάθη και προφέροντας σωστά και ολόκληρες τις λέξεις. Ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο διαχωρίζονται έτσι οι χαρακτήρες είναι να τους τοποθετήσει σε μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα και χώρο, ώστε να επιτρέψει στον θεατή την ως ένα βαθμό εξ αποστάσεως παρατήρηση του δράματος. Καταρχάς, οι θεατές της εποχής δεν ανήκαν στα λαϊκά στρώματα εργατών και μεταναστών αλλά σε ανώτερα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα. Κατά δεύτερον, το θέμα της εν δυνάμει αιμομειξίας που πραγματεύεται το έργο, γίνεται πιο εύκολα αποδεκτό αν ο θεατής θεωρεί ότι αφορά μια εντελώς διαφορετική κοινωνική ή εθνοτική ομάδα. Μπορεί ως εκ τούτου να ταυτιστεί με μεγαλύτερη ευκολία με τον Αλφιέρι που παίζει τον ρόλο του χορού-σχολιαστή της τραγωδίας και να παρακολουθήσει τον μύθο της πτώσης του ανθρώπου με δέος αλλά και με επίγνωση για τη δύναμη της ελεύθερης βούλησης.

2) Διακοπές και επιφωνήματα

Όταν η Κάθριν ζητάει την άδεια του Έντι να πιάσει δουλειά, εκείνος τη διακόπτει:

*C: Eddie, you won't believe it –
E: No – no, you gonna finish school*

*K: Έντι, δεν θα πιστέψεις τι-
E: Όχι – όχι, θα τελειώσεις τη σχολή*

Είναι προφανές ότι ο Έντι θεωρεί ότι όλα πρέπει να γίνονται σύμφωνα με τις δικές του επιταγές. Ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι η συμπεριφορά του απέναντι στις γυναίκες είναι αυταρχική.

3) Παύσεις

Στο τέλος της πρώτης πράξης, ο Μάρκο προκαλεί τον Έντι να αναμετρηθούν στη δύναμη. Όταν ο τελευταίος αποτυγχάνει, ο Μάρκο σηκώνει την καρέκλα ψηλά, πάνω από το κεφάλι του, σαν να ήταν όπλο.

Καθώς τα φώτα χαμηλώνουν, η ένταση κορυφώνεται και ο θεατής προετοιμάζεται για τη σύγκρουση του Έντι όχι μόνο με τον Ροντόλφο αλλά και, κυρίως, με τον Μάρκο.

4) Έκταση των μονολόγων

Οι μονόλογοι του Αλφιέρι είναι οι πιο μακροσκελείς του έργου. Υπάρχουν, όμως, φορές που και οι άλλοι χαρακτήρες έχουν μεγαλύτερες ατάκες. Όπως για παράδειγμα το σημείο όπου η Μπέατρις υποδεικνύει στην Κάθριν ότι πρέπει να συμπεριφέρεται πιο κόσμια και πιο συνετά απέναντι στον Έντι. Είναι ένας μικρός μονόλογος που δείχνει τα βαθύτερα συναισθήματά της. Μπορεί να παραμένει η καλή και ευαίσθητη γυναίκα που γνωρίσαμε στην αρχή του έργου αλλά ξέρει ότι πρέπει να επέμβει πριν να είναι αργά.

5) Σκηνικές οδηγίες

Όταν ο υπάλληλος της Υπηρεσίας Αλλοδαπών συλλαμβάνει τον Μάρκο και τον Ροντόλφο η σκηνική οδηγία είναι²:

For an instant there is silence. Then First Officer turns and takes Marco's arm and then gives a last, informative look at Eddie

Ο Υπαστυνόμος Α' πιάνει τον Μάρκο απ' το μπράτσο και τον βγάζει έξω, ρίχνοντας μια ματιά γεμάτη νόημα στον Έντι

Ο θεατής αντιλαμβάνεται με αυτή την κίνηση ότι ο υπάλληλος της Υπηρεσίας Αλλοδαπών επικρίνει την προδοσία του Έντι. Αν και η δική του δουλειά είναι να συλλαμβάνει τους μετανάστες που έχουν εισέλθει παράνομα στη χώρα, ο ίδιος γνωρίζει και σέβεται τον κώδικα σιωπής που βασιλεύει στη συγκεκριμένη κοινωνία. Ακόμη και γι' αυτόν, ο

² Όλα τα μεταφρασμένα αποσπάσματα του έργου προέρχονται από τη μετάφραση των Ν.Κοντούρη-Γ.Κιμούλη, 2018

άνθρωπος που προδίδει συγγενείς, φίλους και συμπατριώτες που βρίσκονται στην ανάγκη και παλεύουν για την επιβίωση, τη δική τους και της οικογένειάς τους, είναι άξιος εξωστρακισμού και απομόνωσης.

2.1.4 Παραστασιολογία στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 1957-1958, ως μονόπρακτο, σε ενιαία παράσταση από το Θέατρο Τέχνης με το επίσης μονόπρακτο «Από Δευτέρα σε Δευτέρα», σε μετάφραση Μάνθου Κρίσπη, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, σκηνικά Γ. Στεφανέλλη και μουσική επιμέλεια Σ. Σκιαδαρέση. Στη διανομή συμμετείχαν: Γ. Λαζάνης, Τ. Σαββοπούλου, Α. Πανταζοπούλου, Κ. Μπάκας, Δ. Μπάλλας, Σπ. Κωνσταντόπουλος, Γ. Τσιτσόπουλος κ.ά.

Στην τελική δίπρακτη μορφή του με τον τίτλο *Ψηλά απ' τη γέφυρα*, παρουσιάστηκε μόλις το 1985- 1986 από τον Νίκο Κούρκουλο στο θέατρο «Κάππα», σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι, σκηνοθεσία του Διαγόρα Χρονόπουλου. Στη διανομή συμμετείχαν: Ν. Κούρκουλος (Έντι), Α. Μακράκη, Β. Κολοβός, Γ. Μιχαλακόπουλος, Ε. Κούρκουλα, κ.ά.

Το 1995-1996 ανέβηκε στο θέατρο «Πόρτα», σε μετάφραση Μαρλένας Γεωργιάδη, σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσα και μουσική επιμέλεια Δ. Ιατρόπουλου. Στη διανομή συμμετείχαν: Νικήτας Τσακίρογλου (Έντι), Χ. Διαβάτη, Π. Σταθακοπούλου, Δ. Μαυρόπουλος, κ.ά.

Το πιο πρόσφατο ελληνικό ανέβασμά του έγινε τη θεατρική περίοδο 2008-2009, στο θέατρο «Βρετάνια», σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Βαλτινού, μετάφραση Ερρίκου Μπελιέ, σκηνικά-κοστούμια του Γιώργου Πάτσα, μουσική επιμέλεια Δημήτρη Ιατρόπουλου και φωτισμούς Μελίνας Μάσχα. Στη διανομή συμμετείχαν: Γρ. Βαλτινός (Έντι), Κ. Σαμαρά, Π. Φυσσούν, Θ. Κουρλαμπάς, Β. Παπαδοπούλου, κ.ά.

Στην παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου τη θεατρική περίοδο 2007-2008 (πρεμιέρα Φεβρουάριος 2008) η μετάφραση είναι των Γιώργου Κιμούλη και Νικαίτης Κοντούρη, η διασκευή και η σκηνοθεσία της Ν. Κοντούρη, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γ. Πάτσα, οι φωτισμοί του Λ. Παυλόπουλου και η μουσική σύνθεση της Σ. Καμαγιάννη. Στη διανομή συμμετείχαν: Γ. Κιμούλης, Μ. Κεχαγιόγλου, Ν. Χατζόπουλος, Η. Μαυρομάτη, Αλ. Μαυρόπουλος, Κ. Φαλελάκης, κ.ά.

2.2 Σκηνοθετική ερμηνεία μέσω της μετάφρασης: Από τη θεωρία στην πράξη

Το θέατρο είναι μια γλώσσα με δική της γραμματική, διαλέκτους, ακόμη και νεολογισμούς και όλα όσα συμβαίνουν πάνω στη σκηνή πρέπει να μεταφράζονται σε αυτή τη γλώσσα. Η γλώσσα αυτή είναι η απαραίτητη συνθήκη επικοινωνίας με το κοινό, μιας επικοινωνίας που στην ουσία της είναι μη γλωσσική (non verbal). Η Snell-Hornby (1997: 191) δηλώνει ότι η παραστασιμότητα (performability) στηρίζεται στη δυνατότητα των κειμένου «να γεννά μη γλωσσική δράση και αποτελέσματα στα πλαίσια της ερμηνείας του ως συστήματος θεατρικών σημείων». Απαριθμεί τρία είδη δράσεων και αποτελεσμάτων που μπορεί να δημιουργήσει. Τις παραγλωσσικές οι οποίες αντιστοιχούν σε ηχητικά στοιχεία, τις κινησιακές (kinesic), που περιλαμβάνουν σωματικά στοιχεία, στάσεις του σώματος και χειρονομίες και τις δράσεις εγγύτητας (proxemic) που περιλαμβάνουν τις κινήσεις των χαρακτήρων στη σκηνή και τον τρόπο που στέκονται ή κινούνται, πλησιάζοντας ή απομακρυνόμενοι ο ένας από τον άλλον. Η παραστασιμότητα αφορά τη δημιουργία μιας πλήρους μουσικής παρτιτούρας που δημιουργείται τόσο από τα γλωσσικά όσο και από τα μη γλωσσικά στοιχεία του έργου, στη γλώσσα-στόχο.

Ο χρόνος επί σκηνής σταματά κατά κάποιον τρόπο. Στο κυρίαρχο παρόν όλα προσαρμόζονται στο σήμερα. Η κατανόηση και η πρόσληψη είναι πάντοτε σύγχρονη, είτε πρόκειται για γεγονότα που συνέβησαν στην αρχαία Ελλάδα, στη Ρωσία του 19^{ου} αιώνα ή στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1950. Η παρουσία των ηθοποιών και του κοινού μεταφέρει τα πάντα στον χρόνο της πρόσληψης.

2.2.1. Μετάφραση-Διασκευή

Ο Wittgenstein (2010: 74) ορίζει τα όρια του κόσμου μας ως τα όρια της γλώσσας μας. Εντός αυτών των ορίων στο θέατρο υπάρχει, επιπλέον, η φαντασία και η έκφραση. Η πολυπλοκότητα της επικοινωνίας ξεπερνά τις λέξεις, το λεξιλόγιο, το κείμενο αυτό καθαυτό. Η πολυπλοκότητα των νοημάτων, των συσχετισμών και των αναφορών πρέπει να αποδοθεί στα πλαίσια του σύμπαντος του θεατρικού έργου, έτσι ώστε να ανακαλυφθεί και να συμπεριληφθεί ό,τι υπάρχει, πέρα από την κειμενική επικοινωνία ώστε να γίνουν

κατανοητά τα μη μεταφρασμένα μέρη του κειμένου. Αυτές οι αναφορές είναι εμφανείς στο αρχικό κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο του έργου και χωρίς αμφιβολία καθαρές για το κοινό της εποχής που γράφτηκε. Αντίθετα, για τους μεταγενέστερους και τους ξένους είναι κενές νοήματος. Τέτοιες αναφορές στο έργο *Ψηλά από τη γέφυρα* είναι το τραγούδι Paper Doll, η συνοικία Red Hook, η περιοχή και η γέφυρα του Brooklyn, το Broadway.

Η ανάγκη επαναμετάφρασης του έργου σύμφωνα με τους μεταφραστές ήταν αδήριτη. Το έργο είχε πολλά χρόνια να μεταφραστεί και η γλώσσα αλλάζει στο πέρασμα του χρόνου. Η γλώσσα είναι ένας ζωντανός οργανισμός, ή μάλλον ένα οργανικό σύστημα, το οποίο εξελίσσεται και το οποίο επιτρέπει σε όποιον τη μιλάει να παίρνει ελευθερίες και πρωτοβουλίες είτε κάνοντας πρωτότυπους, αναπάντεχους και ασυνήθιστους λεξιλογικούς συνδυασμούς, είτε με τη χρήση νεολογισμών είτε αποδίδοντας σε ορισμένα γλωσσικά σημεία έννοιες μη κοινώς αποδεκτές που δεν είναι πάντα ενταγμένες στα λεξικά. Οι γλωσσικές αλλαγές και οι εξελίξεις λαμβάνουν χώρα με ολοένα και πιο ταχείς ρυθμούς, ώστε η επαναμετάφραση των λογοτεχνικών κειμένων και ειδικότερα των δραματικών κειμένων των οποίων η βασικότερη ειδοποιός διαφορά είναι ο γραπτός λόγος που προορίζεται να γίνει προφορικός επί σκηνής, να καθίσταται αναπόφευκτη.

Το έργο *Ψηλά από τη γέφυρα* διέπεται από μια ρεαλιστική ποιότητα ειδικά στον εξαιρετικά οξυδερκή και πιστευτό διάλογο μεταξύ των χαρακτήρων. Αν και η γλώσσα είναι απλή και καθημερινή εντούτοις κρύβει μεγάλα πάθη και διαδρομές ηρώων πολύ σύνθετες. Το πρώτο μετάφρασμα του έργου έγινε από τη σκηνοθέτιδα και ήταν μια σχεδόν ευθεία μετάφραση που διατήρησε ατόφιους τους διαλόγους, τη σειρά των σκηνών, των αριθμό των προσώπων και τις σκηνικές οδηγίες. Η σκηνοθέτιδα υποστηρίζει ότι η διαδικασία της μετάφρασης του έργου ήταν πολύ σημαντική και της επέτρεψε να δει την παράσταση να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια της «ο σκηνοθέτης που είναι σε θέση να γνωρίζει καλά και τη γλώσσα-πηγή και τη γλώσσα-στόχο οφείλει να σκύψει στις λέξεις του κειμένου μία προς μία και να ξεκλειδώσει στο έπακρον τους ρυθμούς και τους χυμούς του κειμένου που θα σκηνοθετήσει»³.

Μετά την ολοκλήρωση της πρώτης εκδοχής της μετάφρασης μπορεί να γίνει σύγκριση με ήδη υπάρχουσες μεταφράσεις ώστε να αποφευχθεί - στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό - η

³ N. Κοντούρη, e-mail, 21.04.2018

χρήση πανομοιότυπων εκφράσεων⁴. Υπάρχουν συγκεκριμένες εκφράσεις, παροιμίες κ.λπ. που είναι αδύνατον να αποδοθούν με άλλον τρόπο. Για παράδειγμα, η φράση «God forgive him» η οποία στα ελληνικά μπορεί να αποδοθεί ως «Ο Θεός να τον συγχωρέσει», στην πρώτη μετάφραση του έργου είχε αποδοθεί εκ παραδρομής «Θεός φυλάξοι!» από κάποια πιθανή σύγχυση μεταξύ των φράσεων «*God forgive him*» και «*God forbid*». Η δεύτερη εκδοχή, αν και αποτελεί μεταφραστικό σφάλμα, θα μπορούσε, εν τούτοις να αποτελέσει μεταφραστική επιλογή αν η σκηνοθέτιδα είχε την πρόθεση να υπάρχει κάτω από τη φράση η αίσθηση και ο φόβος της επερχόμενης συμφοράς, ένα είδος προμηνύματος. Σ' αυτή, βέβαια, την περίπτωση, ο χαρακτήρας που εκφέρει τη συγκεκριμένη φράση, εν προκειμένω η Μπέατρις, θα έπρεπε να αποδοθεί με άλλον τρόπο. Όλα εξαρτώνται από τη σκηνοθετική προσέγγιση η οποία εν προκειμένω επέλεξε τη διόρθωση του σφάλματος και την τελική απόδοση της φράσης ως «Ο Θεός να τον συγχωρέσει».

Στο μεταφρασμένο κείμενο η γλώσσα είναι σύγχρονη χωρίς ακρότητες. Σε μεγάλο βαθμό και οι προσβλητικές λέξεις ή τα επιφωνήματα που χρησιμοποιούνται έχουν διαχρονική καταδήλωση, όπως για παράδειγμα, η λέξη «punk» που μεταφράζεται με τη λέξη «αλήτης» και όχι με κάποια άλλη λέξη του συρμού. Στα ονόματα των χαρακτήρων και τα τοπωνύμια διατηρήθηκε η ηχητική γραφή, π.χ. Έντι, Μπέατρις, Κάθριν, Ροντόλφο, Ρεντ Χουκ κ.λπ.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, με εξαίρεση τον Αλφιέρι ο τρόπος ομιλίας των χαρακτήρων χαρακτηρίζεται από συγκοπτόμενες λέξεις και γραμματικά λάθη. Η απόδοση του ιδιώματος των Ιταλών μεταναστών, πρώτης και δεύτερης γενιάς, στο Μπρούκλιν του 1955 σε σχέση με τη σύγχρονη ελληνική γλώσσα, παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία. Η μία εμφανής επιλογή θα ήταν να διατηρηθεί το λόγιο και λογοτεχνικό ύφος που έχει στο πρωτότυπο ο τρόπος ομιλίας του Αλφιέρι, οι μετανάστες δεύτερης γενιάς όπως ο Έντι, η Μπέατρις και οι γείτονες να μιλούν ελληνικά αλλά με λανθασμένη χρήση κάποιων λέξεων και ο Μάρκο με τον Ροντόλφο να μιλούν σπαστά ελληνικά, όπως για παράδειγμα, μιλούσαν τα πρώτα χρόνια της άφιξής τους στην Ελλάδα, οι βαλκάνιοι οικονομικοί μετανάστες. Η επιλογή αυτή θεωρήθηκε «επικίνδυνα γραφική»⁵ και απορρίφθηκε κατά τη μετάφραση. Η δεύτερη επιλογή, η οποία και υιοθετήθηκε στο συγκεκριμένο δραματικό κείμενο ήταν η

⁴ Γ. Κιμούλης, συνέντευξη, 19.04.2018

⁵ Ν. Κοντούρη, e-mail, 21.04.2018

απλή μεταφορά των λέξεων και των νοημάτων χωρίς ιδιαίτερη απόδοση με «σπασμένη» προφορά, γραμματικά ή συντακτικά λάθη. Η σκηνοθέτιδα δηλώνει σχετικά⁶:

Μας ενδιέφερε η αλήθεια τους, η διαδρομή τους, η απελπισία τους και όχι η φτωχή γλώσσα του μετανάστη. Επιμείναμε στον απλό, κατανοητό και άμεσο λόγο, για να οδηγηθούμε σε ισχυρές υποκριτικές ερμηνείες παλλόμενων σωμάτων.

Ο θεατής φυσικά δεν έχει τη δυνατότητα ενός αναγνώστη να διαβάσει μια υποσημείωση όπου επεξηγούνται κάποια σημεία που είναι πιο δυσνόητα ή συμπληρώνουν τα κενά που μπορεί να υπάρχουν στη γνώση της κουλτούρας και της κοινωνίας στην οποία αναφέρεται το έργο. Τα κενά, επομένως, που δημιουργούνται αναπόφευκτα στον λόγο από τη συγκεκριμένη μεταφραστική επιλογή, οφείλουν να συμπληρωθούν με σκηνικό τρόπο. Το όνομα της συνοικίας Red Hook, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν μεταφράστηκε αλλά με όχημα τη διασημειωτική μετάφραση η έννοια hook (άγκιστρο) ενσωματώθηκε στο σκηνικό. Περισσότεροι από 40 μεγάλα σιδερένια άγκιστρα κρέμονται από βαριές αλυσίδες πάνω από τη σκηνή σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Όπως τον παρουσιάζει ο Μίλλερ (Wertheim 1997:109-110) και σε σχέση πάντα με τον τίτλο του έργου, ο Έντι είναι ένας απλοϊκός λιμενεργάτης που προσπαθεί να γεφυρώσει διαφορετικές και όχι πάντα απόλυτα συνειδητές συναισθηματικές καταστάσεις και μεταπτώσεις. Η έλλειψη ευφράδειας που τον διακρίνει αποδίδεται και στο πρωτότυπο δραματικό κείμενο αλλά και στη μετάφραση με επαναλαμβανόμενες λέξεις ή μικρές φράσεις, που προεξοφλούν τη «στακάτη» εκφορά, και κυρίως, με τη στάση του σώματος και τις σπασμωδικές και αμήχανες κινήσεις του στον χώρο. Κινήσεις οι οποίες υποδηλώνουν άνθρωπο μπερδεμένο και εγκλωβισμένο που ψάχνει για έξοδο διαφυγής από το περιβάλλον στο οποίο έχει περιοριστεί. Η δύναμη του Έντι ως τραγικού ήρωα είναι ότι - σε αντίθεση για παράδειγμα με τους ήρωες του Σαίξπηρ - δεν είναι ούτε στοχαστικός ούτε έχει ευχέρεια λόγου. Όταν ο Έντι κραυγάζει:

E: I want my name, Marco.

E: Το όνομά μου. Θέλω πίσω το όνομά μου, Μάρκο!

⁶ ό.π., e-mail, 21.04.2018

δεν έχει πλήρη επίγνωση του ποιος είναι, ποια είναι τα κίνητρα τα δικά του και των άλλων ή ποιο θα έπρεπε να είναι αυτό το όνομα. Αυτή η απεγνωσμένη ανάγκη να βρει την ταυτότητά του και τη θέση του, επιλέχθηκε στα ελληνικά να αποδοθεί με επανάληψη της φράσης «το όνομά μου», η οποία δεν υπάρχει στο πρωτότυπο.

Η διασκευή του δραματικού κειμένου αφορά κυρίως προσθήκη σκηνών και περικοπές διαλόγων. Η σειρά των σκηνών παρέμεινε η ίδια με το πρωτότυπο και δεν αφαιρέθηκε κανένα από τα υπάρχοντα δραματικά πρόσωπα. Πιο συγκεκριμένα, η παράσταση ξεκινά με ένα τραγούδι, ανώνυμου Ιταλού στιχουργού,:

*Emigrante che vien,
emigrante che va,
la tua vita è un inferno,
emigrante sarà*

*Μετανάστη που φτάνεις,
μετανάστη που φεύγεις,
η ζωή σου μια κόλαση,
πάντα μετανάστης θα 'ναι*

Το τραγούδι μελοποιήθηκε ειδικά για την παράσταση από τη Σοφία Καμαγιάννη και το τραγουδούν Ιταλοί παράνομοι μετανάστες που φτάνουν με το πλοίο στο Ρεντ Χουκ. Αναδύονται από το προσκήνιο-αμπάρι βάθους οκτώ μέτρων, τραγουδώντας και φορώντας τα πορτοκαλί σωσίβια που έχουν γίνει συνώνυμα του κύματος προσφύγων και μεταναστών που συρρέουν τα τελευταία χρόνια στις νοτιοευρωπαϊκές χώρες, συνώνυμα της προσφυγικής κρίσης, φέρνοντας το μεταναστευτικό φαινόμενο από την Αμερική του 1950, στην Ελλάδα του 2018. Εκτός από τη τραγούδι της έναρξης που δίνει το στίγμα όλης της παράστασης, η συμβολή της μουσικής και των ήχων – με χαρακτηριστικό εκείνον της σειρήνας ομίχλης – είναι καθοριστική, και δηλωτική μιας μόνιμης υφέρπουσας απειλής, μιας επικίνδυνης αναμονής.

Δεύτερη σημαντική προσθήκη είναι η προβολή ενός ασπρόμαυρου βίντεο από το γάμο της Κάθριν και του Ροντόλφο, όπου τα πρόσωπα, γεμάτα περίεργη αμφιθυμία, παρεμβάλλονται ανάμεσα στη σκηνή, όπου βρίσκεται νεκρός ο Έντι, και τους θεατές.



Όσον αφορά τους διαλόγους που περιλαμβάνονται στο τελικό σκηνικό κείμενο, υπάρχουν δύο σκηνές που αφαιρέθηκαν αν και αρχικά είχαν μεταφραστεί. Η μία σκηνή αφορά μια συζήτηση της οικογένειας Καρμπόνε που αφορά τις εμπειρίες τους με τα διάφορα φορτία και ό,τι αυτά μπορεί να κρύβουν ανάλογα με τον τόπο καταγωγής τους, όπως για παράδειγμα, ένα φορτίο καφέ από τη Βραζιλία που ήταν γεμάτο τροπικές αράχνες, που είχαν προκαλέσει τρόμο στην Μπέατρισ. Η δεύτερη σκηνή αφορά μια συζήτηση για το ότι τα πορτοκάλια και τα λεμόνια βρίσκονται κανονικά πάνω στα δέντρα και όχι στα τελάρα του μανάβη, και ότι η φυσική θέση των κοπαδιών σαρδέλας δεν είναι οι κονσέρβες όπως πιστεύει η οικογένεια Καρμπόνε αλλά η θάλασσα απ' όπου τις ψαρεύουν οι ψαράδες, με δίχτυα και όχι με καλάμια ψαρέματος. Η σκηνοθέτιδα θεώρησε ότι οι συγκεκριμένοι διάλογοι, οι οποίοι στην εποχή τους ίσως να φάνταζαν χαριτωμένα κωμικοί, στη σημερινή εποχή εκθέτουν τους ήρωες και τους κάνουν να φαίνονται γραφικοί και αφελείς, κάτι που απέχει από τις προθέσεις της.

Κατά τη διαδικασία της θεατρικής μετάφρασης, ο σκηνοθέτης λειτουργεί με βάση έναν συνδυασμό εμπειρίας, τεχνικής και ενστίκτου. Αφηγηματικός πυρήνας του θεάτρου είναι το δράμα. Και δράμα δεν υπάρχει χωρίς σύγκρουση. Πρώτο, λοιπόν, πλαίσιο αναφοράς για τον σκηνοθέτη-μεταφραστή είναι η κατανόηση της δραματικής διάρθρωσης, της «αρχιτεκτονικής» του θεατρικού έργου. Προσδιορίζοντας τους βασικούς άξονες θέτει το βασικό πλαίσιο αναφοράς σύμφωνα με το οποίο ερμηνεύει τα λόγια και τις πράξεις των ηρώων. Η κατανόηση του τρόπου μετάδοσης των μηνυμάτων στους θεατές είναι

σημαντική για τον σκηνοθέτη, δεδομένου ότι επιδιώκει να μεταφράσει το προσωπικό του όραμα για μια θεατρική παραγωγή, σ' ένα ζωντανό, τρισδιάστατο έργο τέχνης.

Ο σκηνοθέτης-μεταφραστής μπορεί να επιλέξει να μετατοπίσει ή να αφαιρέσει στοιχεία του έργου, να τα αναδείξει, να τα υπογραμμίσει ή να τα συγκαλύψει ανάλογα με τις προθέσεις του και με τον σκοπό της παράστασης. Το μεταφρασμένο κείμενο δεν ταξιδεύει μόνο από τη μία γλώσσα στην άλλη. Μπορεί, επίσης, να ταξιδέψει από το ένα μέρος στο άλλο, με την έννοια του σκηνικού χώρου.



2.2.2 Σκηνοθετική προσέγγιση

Το έργο του Μίλλερ *Ψηλά από τη γέφυρα* έχει ένα μεγάλο θεματικό εύρος προβληματισμών που έχει αντιμετωπιστεί με ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Στις σύγχρονες πολιτικές αναγνώσεις (Σακελλαρίδου 2018:13) «μέσω της θεωρίας του φύλου και της πολιτισμικής θεωρίας, αναθεωρημένες θέσεις περί ηγεμονισμού και ηθικής τάξης», φωτίζουν εκ νέου τα σκοτεινά ή αντιφατικά σημεία του κειμένου του Μίλλερ, καταρρίπτοντας, αποδομώντας και ανασυνθέτοντας σχέσεις, απόψεις και δράσεις όπως αυτές αναδύονται μέσα από τα λόγια και τις πράξεις των χαρακτήρων του έργου.

Η γέφυρα του Μπρούκλιν (Wertheim 1997: 109) είναι για τον Άρθουρ Μίλλερ ένα σύμβολο που γεφυρώνει δύο διαφορετικές κουλτούρες και πολιτισμούς. Εκτείνεται από τις λαϊκές εθνοτικές γειτονιές του Μπρούκλιν, με εργάτες και μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς, μέχρι το κοσμοπολίτικο Μανχάτταν, όπου εγκαταστάθηκαν οι πρώτοι Ολλανδοί αποικιοκράτες κι όπου ζουν τραπεζίτες, χρηματιστές και επιχειρηματίες, το οποίο αποτελεί κοινό τόπο της Αμερικής με τον υπόλοιπο κόσμο. Εκτείνεται, επίσης, από το Μπρούκλιν με τα κοινωνικά ταμπού, όπου κυριαρχούν οι δεσμοί αίματος και η αφοσίωση στην οικογένεια, όπως μεταφέρθηκαν από τις παλιές πατρίδες και μεταφυτεύτηκαν στη νέα, μέχρι τα κρατικά μέγαρα και τα δικαστήρια του Μανχάταν, όπου το κοινωνικό συμβόλαιο του Νέου Κόσμου ρυθμίζεται από κωδικοποιημένους νόμους και κυβερνητικούς θεσμούς. Αυτό που γεφυρώνει ή χωρίζει ενίοτε τους δύο κόσμους, δεν είναι μόνο η φυσική παρουσία της γέφυρας αλλά και η παρουσία του Αλφιέρι, του δικηγόρου μετανάστη δεύτερης γενιάς, που διατηρεί γραφείο στη συνοικία Red Hook και προσπαθεί να εξηγήσει την αμερικανική νομοθεσία σε ανθρώπους όπως ο Έντι Καρμπόνε, οι οποίοι έχουν γαλουχηθεί με τις παραδόσεις και τα ταμπού της σικελικής οικογένειας. Με βάση τον συμβολισμό της γέφυρας, μπορεί κανείς να πει ότι το έργο αφορά την κατάσταση ύπαρξης μεταξύ άκρων, της αφοσίωσης σε δύο διαφορετικά συστήματα τιμής, τα συγκεχυμένα και σκοτεινά κίνητρα για τον νόμο της φυλής σε σχέση με τον νόμο της χώρας και για την αποδεκτή ή μη, σεξουαλική συμπεριφορά.

Αν υπάρχει κάτι κραυγαλέα επίκαιρο για τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα (Σακελλαρίδου 2018: 12) μέσα στο έργο του Μίλλερ, αυτό είναι το τεράστιο κύμα μεταναστών και προσφύγων που συρρέουν στη χώρα και η αντιμετώπισή τους τόσο από την επίσημη πολιτεία όσο από τους ίδιους τους πολίτες, από τον επίσημο νόμο του κράτους αλλά και από τον άγραφο νόμο της ανθρώπινης αλληλεγγύης. Το συγκεκριμένο θέμα μαζί με το εξίσου σημαντικό θέμα της θέσης της γυναίκας στην οικογένεια αλλά και στην κοινωνία, καθώς και της αβεβαιότητας και του σκληρού ανταγωνισμού στην αγορά εργασίας είναι στον συνδυασμό τους τα καυτά προβλήματα που ανοίγουν το *Ψηλά από τη γέφυρα* σε μια σύγχρονη ανάγνωση.



Στην παράσταση του *Ψηλά από τη γέφυρα* στο Εθνικό Θέατρο (2018) ο βασικός δραματικός άξονας που επιλέχθηκε να τονιστεί από τη σκηνοθετίδα για να γεφυρώσει το χάσμα κατά τη μεταφορά ενός αμερικανικού θεατρικού έργου, γραμμένου τη δεκαετία του 1950, με ήρωες Ιταλούς μετανάστες στο Μπρούκλιν, στην ελληνική γλώσσα και κουλτούρα του σήμερα, είναι η έννοια της μετανάστευσης και του μετανάστη, του ξένου. Του ανθρώπου που είναι ξένος και ενίοτε ανεπιθύμητος όχι μόνο στη χώρα προορισμού αλλά και στην ίδια του την πατρίδα. Το μεταναστευτικό, ένα καυτό ζήτημα της εποχής μας και ιδιαίτερα της Ελλάδας σε συνδυασμό με την ανθρώπινη ζήλεια, το ρατσισμό, την ξενοφοβία αλλά και την πικρή αλήθεια πως κάθε ελληνικό σπίτι έχει στην ιστορία του τους δικούς του μετανάστες, είναι θέματα που αγγίζουν βαθιά την ελληνική κοινωνία του σήμερα (Κοντούρη 2018:4):

Στην παράσταση, το σήμερα, μέσα από τις παρεμβάσεις ενός Χορού μεταναστών, είναι συνεχώς παρών. Σε ένα πατάρι, στο κέντρο της άδειας σκηνής, ξετυλίγεται η ιστορία εκείνων που η ανάγκη τους έκανε μετανάστες, ή μάλλον ξένους για την καινούργια χώρα, για κάθε χώρα

Αλλά και ο ανομολόγητος παράφορος έρωτας του Έντι Καρμπόνε για την ανιψιά του δεν είναι ξένος στην ελληνική κουλτούρα. Ίσως όχι στον βαθμό που ο Μίλλερ τον κατασκευάζει για να γράψει ένα ισχυρό θεατρικό έργο, αλλά το αίσθημα της ιδιοκτησίας προς τα παιδιά

και ο δεσποτισμός των γονέων απέναντί τους, ακόμα και σήμερα οδηγεί πολλές οικογένειες σε βίαιες συγκρούσεις⁷.

Ο χώρος στο *Ψηλά απ' τη γέφυρα* είναι πολυσημικός (Θωμαδάκη 1991: 53-54) και λειτουργεί σε συνάρτηση με συγκεκριμένο χρόνο, ο οποίος χάνει σε κάποιο σημείο και ως ένα βαθμό την ιστορικότητά του. Διακρίνουμε δύο μεγάλες κατηγορίες χώρου, τον εξωτερικό και τον εσωτερικό. Το υπόβαθρο πάνω στο οποίο συναντώνται ο χώρος (εξωτερικός και εσωτερικός) και ο χρόνος, είναι η λέξη-κατάσταση «μετανάστευση», η οποία εμπεριέχει τις έννοιες ανεργία, φτώχεια, ασιτία, αρρώστιες, θάνατος. Στον αντίποδα των αρνητικών συνυποδηλώσεων της λέξης «μετανάστευση» έχουμε τις λέξεις δουλειά, ένταξη, ελπίδα. Ο εξωτερικός χώρος εισβάλλει κυριολεκτικά στον εσωτερικό, δεδομένου ότι οι παράνομοι μετανάστες Μάρκο και Ροντόλφο φθάνουν ξαφνικά και σχεδόν απρόσμενα στο διαμέρισμα του Έντι, γεγονός που υπογραμμίζεται από την ταραχή της Μπέατρις για την κατάσταση του σπιτιού και τον τρόπο υποδοχής των ξένων. Τα έργα του Μίλλερ (Aronson 2008:91) σχεδόν πάντα χρειάζονται τις λεπτομέρειες για να υποστηρίξουν τη συμβολιστική φαντασία του και την αίσθηση της ασφυξίας και του περιορισμού σε αντιπαράθεση με τον ανοιχτό περιβάλλοντα κόσμο.

Η σημειολογική αναφορά στον πρωτότυπο τίτλο του έργου, που εμπεριέχει τη λέξη «view» (θέα, άποψη), αν και δεν μεταφέρεται από την επικρατούσα πλέον μορφή του τίτλου στα ελληνικά, γίνεται ωστόσο προφανής στη σκηνοθετική πρόθεση που ενδιαφέρεται να φωτίσει το αόρατο⁸. Αυτό καταδηλώνεται με τη διαμόρφωση ενός απόλυτα ανοιχτού σκηνικού χώρου όπου δεν υπάρχουν τοίχοι, πόρτες ή παραπετάσματα. Το σπίτι του Έντι Καρμπόνε είναι μια επικλινής μαύρη εξέδρα στη μέση της άδειας σκηνής όπου κανείς και τίποτα δεν μπορεί εν τέλει να κρυφτεί. Η εξέδρα θυμίζει «σχεδιά», μια σχεδιά που παραπέει στο βαθύ ωκεανό των παθών, των ανθρώπινων αναγκών και των άρρητων πόθων. Περισσότερες από σαράντα βαριές και μακριές αλυσίδες, κρεμασμένες από ψηλά, καταλήγουν σε μεγάλα άγκιστρα. Στις δύο πλευρές της πλατφόρμας είναι δεμένα συρματόσχοινα όπως εκείνα που συγκρατούν τις γέφυρες. Περιμετρικά υπάρχουν σιδερένιες σκαλωσιές. Στη δεξιά πλευρά της σκηνής υπάρχει μόνο το τηλέφωνο, στην

⁷ N.Κοντούρη, e-mail, 21.04.2018

⁸ N.Κοντούρη, Εργαστήριο του μήνα: Ψηλά από τη γέφυρα, 22.04.2018

άκρη του δρόμου, ορατό από την πρώτη στιγμή της παράστασης. Ο χώρος του δικηγόρου Αλφιέρι στο προσκήνιο, επίσης, άδειος, αφαιρετικός.

Τα συρματόσχοινα που δείχνουν να συγκρατούν-στηρίζουν τη μικρή εξέδρα-σπίτι στο κέντρο της σκηνής είναι η μοναδική σκηνική αναφορά στη γέφυρα του τίτλου. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην παράσταση του ίδιου έργου που ανέβηκε στο θέατρο Πόρτα το 1995, σε σκηνοθεσία της Ν. Κοντούρη, η σκηνοθέτιδα είχε επιλέξει την έντονη παρουσία της γέφυρας, θεωρώντας την σημαντική για τη δραματουργική εξέλιξη του έργου⁹.

Πρέπει να σημειωθεί ότι αυτό που τονίζεται ελάχιστα στην παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου είναι το κλίμα της ψυχροπολεμικής υστερίας που κυριαρχούσε στην Αμερική της δεκαετίας του 1950, όταν ο κρατικός μηχανισμός με επικεφαλής τον Μακάρθι είχε εξαπολύσει κυνήγι «κόκκινων» μαγισσών, χειραγωγώντας την κοινή γνώμη, καταστρέφοντας καριέρες και ζωές και οδηγώντας ανθρώπους στη φυλακή ή και στην αυτοκτονία.

Τέλος, προς επίρρωση της μοναδικότητας της φύσης του θεάτρου, σκόπιμο θα ήταν να αναφερθούν δύο, περισσότερο σκηνικές και λιγότερο σκηνοθετικές, επιλογές. Στην Πρώτη Πράξη υπάρχει μια η σκηνή όπου ο Έντι βγάζει να καπνίσει ένα πούρο το οποίο το ανάβει η Κάθριν, με προφανή, στην εποχή της, τη φαλλική συνυποδήλωση. Στην παράσταση του 2018 το πούρο αντικαταστάθηκε από τσιγάρο για δύο βασικούς λόγους. Ο πρώτος φυσικά αφορά το ότι στη σύγχρονη Ελλάδα ο συμβολισμός πλέον είναι ανίσχυρος και εν μέρει ατυχής, και ο δεύτερος είναι καθαρά πρακτικός και αφορά τους κανονισμούς λειτουργίας της Κεντρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου (κτήριο Τσίλλερ), που επιτρέπουν να ανάψει μόνο ένα τσιγάρο (όχι πούρο) σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, για λόγους ασφαλείας. Η δεύτερη επιλογή, η οποία πέρασε και στο σκηνικό κείμενο, είναι ότι ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ροντόλφο έχει κόκκινα μαλλιά. Η σκηνοθέτιδα δεν ζήτησε από τον ηθοποιό να βάψει τα μαλλιά του για να είναι πιστός στην περιγραφή του ρόλου όπου αναφέρεται καθαρά ότι είναι ξανθός, γεγονός το οποίο αποτελεί και θέμα συζήτησης λόγω της καταγωγής αλλά και του τρόπου συμπεριφοράς του στη Νέα Υόρκη. Κατά συνέπεια, οι λέξεις *blonde, blondie, Danish* δηλαδή ξανθός, ξανθούλης, «Σουηδός» (όπως θα αποδίδαμε ελληνικά τη λέξη Δανός λόγω της διαδεδομένης έκφρασης «ξανθός σαν Σουηδός»), στην

⁹ Εκπομπή «Τρίτο Κουδούνι», ΕΤ1, 12.01.1996

παράσταση του Εθνικού Θεάτρου αντικαταστάθηκαν από τις *κοκκινομάλλης, κοκκινοτρίχης* κ.λπ.

Είκοσι τρία χρόνια μετά την παράσταση στο θέατρο Πόρτα (1995) η σκηνοθέτιδα δηλώνει ότι έχουν αλλάξει πολλά, τόσο όσον αφορά την ίδια προσωπικά όσο και τη σκηνοθετική προσέγγιση του έργου. Θεωρεί την σημερινή προσέγγιση πολύ πιο τολμηρή λέγοντας: «Δεν φοβήθηκα τη σημερινή αντιστοιχία με τους μετανάστες στους δρόμους για παράδειγμα. Πριν από 23 χρόνια, όλα αφορούσαν τους Ιταλούς και την Αμερική. Στις μέρες μας πιστεύω πως αφορά κάθε άνθρωπο υπό διωγμόν για πολιτικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς λόγους, με την ίδια ένταση που συγκινεί το ερωτικό πάθος ενός ώριμου ξένου για την ανηψιά της γυναίκας του - ξένη κι αυτή - που ερωτεύεται, και ονειρεύεται να ζήσει μια καλύτερη ζωή με έναν νεαρό νεοφερμένο ξένο».

Επίλογος

Η μετάφραση αποτελεί ταυτόχρονα την άρνηση να αποδεχτούμε ότι γεννηθήκαμε και ζούμε στον προσωπικό μας μικρόκοσμο που συνορεύει μόνο με τη σιωπή και την αποθέωση του ταξιδιού που μας φέρνει πιο κοντά στο άλλο, στο διαφορετικό, και βρίσκεται κατεξοχήν στον πυρήνα της θεατρικής εμπειρίας.

Η μετάφραση ενός δραματικού κειμένου για τη σκηνή, προσομοιάζει περισσότερο με τη μεταφορά μιας ιδέας σε γραπτό κείμενο και του γραπτού κειμένου σε παράσταση. Πρόκειται για διαδικασίες που προκύπτουν από μια σειρά προκλήσεων, αρνήσεων και καταφάσεων.

Το κείμενο των διαλόγων της παράστασης είναι μόνο ένα από τα στοιχεία της σκηνικής μεταφοράς (*mise en scène*). Το δραματικό κείμενο, που αποτελείται από τον διάλογο και τις σκηνικές οδηγίες, θεωρείται ο κατεξοχήν χώρος του μεταφραστή. Όταν ο ρόλος μεταφραστή και σκηνοθέτη συμπίπτουν τότε ο χώρος δικαιοδοσίας διευρύνεται πέρα από τον λόγο για να συμπεριλάβει τη σκηνογραφία, την όψη, το χώρο και τον ήχο. Η δημιουργική διαδικασία ενέχει την εξέταση μιας σειράς εναλλακτικών λύσεων με σκοπό να βρεθεί εκείνη που λειτουργεί καλύτερα στα πλαίσια των περιορισμών και των απαιτήσεων των εκάστοτε συνθηκών. Η ανάγκη ερμηνείας κατά τη διαδικασία επιλογής μεταξύ πολλαπλών εκδοχών ενέχει τη σημειωτική λειτουργία και υποδηλώνει μια ελαφρώς αναθεωρημένη σχέση μεταξύ μετάφρασης και σκηνοθεσίας σε σχέση με την τυπική γραμμική σχέση που περιγράφουν τα θεωρητικά μοντέλα.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Θωμαδάκη, Μ. (1991) Ψηλά απ' τη Γέφυρα του Άρθουρ Μίλλερ: Το οδοιπορικό της σύγκρουσης μέσα από τα σημειωτικά συστήματα του χώρου, *Διαβάζω: Αφιέρωμα στον Άρθουρ Μίλλερ*, 259, 53-59

Κοντούρη, Ν. (2018) *Μια σύγχρονη τραγωδία*. Πρόγραμμα παράστασης Ψηλά από τη Γέφυρα, Αθήνα: Εθνικό Θέατρο

Μιχαλάκη, Ε. (2010) Επαναμεταφράσεις Λογοτεχνικών Κειμένων - Απόδειξη Αλλαγής των Καιρών. *2η Συνάντηση Ελληνόφωνων Μεταφρασεολόγων ΑΠΘ*, 7-9 Μαΐου 2009 Θεσσαλονίκη (URL: <http://docplayer.gr/46028518-Aristoteleio-panepistimio-thessalonikis.html>)

Σακελλαρίδου, Ε. (2018) *Από Ψηλά με τα μάτια του σήμερα*. Πρόγραμμα παράστασης Ψηλά από τη Γέφυρα. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο, 9-13

Ξενόγλωσση

Aaltonen, S. (1993) Rewriting the Exotic: The Manipulation of Otherness in Translated Drama. Picken, C. (ed.) *Proceedings of XIII FIT World Congress*, 26-33. London: Institute of Translation and Interpreting

Aaltonen, S. (2000) *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters

Aaltonen, S. (2013) Theatre Translation as performance. *Target, International Journal of Translation Studies*, 25/3, 385-406

Alvarez, R. M. (1993) A View from the Stage: Arthur Miller in Spanish. *Proceedings of XIII FIT World Congress, London, Institute of Translation and Interpreting*, 17-25.

Aronson A. (2008) The Symbolist Scenography of Arthur Miller in Arthur Miller's America., Brater E. (ed) *Theater and Culture in a Time of Change*. 78-93. Michigan: Michigan University Press

Baines, R. – Marinetti, C. (ed.) (2011) *Staging and performing translation – Text and Theatre practice*. London: Palgrave Macmillan

Bassnett, S. (1978) Translating Spatial Poetry: An examination of Theatre Texts in Performance, James H. (ed) *Literature and Translation*. Louvain: Acco

Bassnett, S. (1985) Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts, Herman, T. (ed) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm

Bassnett, S. (1990) Translating for the Theatre: Textual Complexities. *Essays in Poetics*, 15/1, 71-84

Bassnett, S. (1991) *Translation Studies: Revised Edition*. London: Routledge

- Bassnett, S. (1998) Still trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. Bassnett, S.-Lefevere, A. (eds) *Constructing Cultures*, 90-108. Clevedon: Multilingual Matters
- Batty, M. (2014) *Acts with Words: Beckett, Translation, and Authorship*. Upton C.A. (ed.). 63-72. London: Routledge
- Bell, L. (2014) *Priest* from Screen to Stage: An adaptation of Jimmy McGovern's Screenplay. Upton, C.-A. (ed.) *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, 73-83. London: Routledge
- Benjamin, W. (1992) *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Bullock, M.P.-Jennings, M.W. (eds) Massachusetts: Belknap
- Besson, J.-L. (2013) Translator and Director: At daggers drawn?. Bigliuzzi, S.- Kofler P. (eds) *Theatre Translation in Performance*, 149-157. New York: Taylor & Francis Group
- Bohem, P. (2001) Some pitfalls of translating drama. *Translation Review*, 62, 27-29
- Brater, E. (2008) *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*. Michigan: Michigan University Press
- Brater, E. (ed) (2008) William Bolcom's A view from the Bridge and American Opera: A discussion. *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*. Michigan: Michigan University Press
- Brownie, S. (2006) Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures*, 7/2, 145-170
- Cameron D. (2000) Tradaptation Cultural Exchange and Black British Theatre. Upton C.-A. (ed) *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. 17-24. London: Routledge
- Corrigam, R.W. (1961) Translating for Actors: The craft and the context of translation, Arrowsmith, W.-Sattuck R. (eds) Austin: University of Texas Press
- Corvin, M. (1995) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas
- Déprats, J.M. (ed) (1996) *Antoine Vitez: Le devoir de traduire*. Montpellier: Editions Climat et Maison Antoine Vitez
- Fernandes A. B. P. (2010) Between words and silences, *Scientia Traductionis*. 7, 119-133
- Gambier, Y. (1994) La retraduction, retour et detour. *Meta*, 393, 413-417
- Hutcheon, L. (2006) *A Theory of Adaptation*. London: Routledge
- Johnston, D. (2004) Securing the performability of the text, Coelsch-Foisner, S., Klein, H. (eds.) *Drama Translation and Theatre Practice*. 24-43. Belfast: Peter Lang
- Ladouceur, L. (1995) Normes, Fonctions and Traduction Theatrale, *Meta*, XL/1, 31-38
- Laliberté M. (1995) La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec, *Meta*, XL/4, 519-528
- Meech, A. (2011) Brechts' the Threepenny Opera for the National Theatre: a 3p Opera? Baines, R. – Marinetti, C. (ed.) *Staging and performing translation – Text and Theatre practice*. 126-138. London: Palgrave Macmillan
- Miller, A. (2010) *A view from the bridge*. London: Penguin

- Miller, A. (1978) *The Family in Modern Drama: The Theatre Essays of Arthur Miller*. Martin R.A. (ed.) Harmondsworth: Penguin
- Murray, Ch. (ed) (1999) *Brian Friel: Essays, Diaries, Interviews (1964-1999)*. London: Faber & Faber
- Pavis P. (1982) *Languages of the stage: Essays in Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications
- Pavis P. (1989) Problems of translating for the stage: Intercultural and Post-modern Theatre. Scolnicov, H. – Holland, P. (eds) *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. 25-45. Cambridge, Cambridge University Press
- Pavis, P. (2002) *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge
- Pavis, P. (2006) *Λεξικό του Θεάτρου*. Αγ. Στρουμπούλη (μτφ). Αθήνα: Gutenberg
- Rey, A,-Rey-Debove, J. (1991) *Le Petit Robert*, Paris: Dictionnaire le Robert
- Salter, D. (1993) Borderlines: An Interview with Robert Lepage and le Théâtre Repère, *Theater*, 24/3, 71-79
- Snell-Hornby, M. (1997) Is this a dagger which I see before me? The nonverbal language of drama, Poyatos, F. (ed) *Nonverbal Communication and Translation*. 187-202. London: John Benjamins
- Serpieri. A. (1981) Toward a Segmentation of the Dramatic Text. *Poetics Today*, 2, 3
- Ubersfeld, A. (1994) *Reading Theatre*. Toronto: Toronto University Press
- Upton, C. A. (2011) The translator as metteur en scène, with reference to *Les Aveugles* [The Blind] by Maurice Maeterlinck. Baines, R. – Marinetti, C. (ed.) *Staging and performing translation – Text and Theatre practice*, 31-48. London: Palgrave Macmillan
- Upton, C. A.(ed.) (2014) *Moving Target – Theatre Translation and Cultural Relocation*. London: Routledge
- Veinstein, A. (1955) *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion Bibliothèque d'Esthétique
- Wellwarth, G. (1981) Special Considerations in Drama Translation. Marlyn G. R. (ed) *Translation in the Humanities*, 53-59. Binghamton: State University of New York
- Wertheim, A. (1997) A View from the Bridge. Bigsby, C. (ed) *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. 101-115. Cambridge: Cambridge University Press
- Whitmore, J. (1994) *Directing Postmodern Theater*. Michigan: University of Michigan Press
- Wittgenstein, L. (2010) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ogden C. K. (transl.) Project Gutenberg EBook #5740 (URL: <http://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf>)

Διαδικτυακές πηγές

<https://www.n-t.gr/el/events/repertory/Aviewfromthebridge>

Σαρηγιάννης Γ. (2009) Το τέταρτο κουδούνι, *Τα Νέα*, 12/3/2009 (URL: <https://theatreworld.wordpress.com/2009/03/13/3966/>)

Πρωτογενείς πηγές

Εκπομπή «Τρίτο Κουδούνι» . Παρ. Γ. Σαρηγιάννης, Αφιέρωμα στην παράσταση «Ψηλά από τη γέφυρα» ΕΤ1, 12.01. 1996

Συνεντεύξη Γ. Κιμούλη, 19.04.2018

Αλληλογραφία με Νικαίτη Κοντούρη, 20-21.04.2018

Εργαστήριο του μήνα: Ψηλά από τη Γέφυρα, Εθνικό Θέατρο, 22.04.2018

Συνέντευξη Ν. Κοντούρη, 22.04.2018