

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
Φιλοσοφική Σχολή

Δ.Π.Μ.Σ. Μετάφραση-Μεταφρασεολογία
Συνεργαζόμενα Τμήματα: Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας,
Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας

Τέσσερις νουβέλες του Marcel Schwob
ή η μετάφραση της λογοτεχνικότητας

Διπλωματική εργασία Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης
στη Μετάφραση-Μεταφρασεολογία,
με κατεύθυνση την Γαλλική Γλώσσα

που κατατίθεται και υποστηρίζεται από τον
Αθανασόπουλο Αντώνιο

Υπό την εποπτεία του καθηγητή κ. Γιώργου Βάρσου

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2017

Περίληψη

Αντικειμενικό σκοπό της παρούσας εργασίας αποτελεί η μετάφραση γαλλικών κειμένων που δεν έχουν έρθει έως σήμερα στο φως με την ελληνική τους μορφή· κειμένων με συγκεκριμένο λογοτεχνικό πρόσημο: στις παρυφές συμβολισμού και παρακμιακών τάσεων· κειμένων, των οποίων ο συγγραφέας έχει προφανείς αισθητικές ιδιαιτερότητες καθώς και την τάση αξιοποίησης, αλλά και την άνεση χειρισμού, πολλών γλωσσικών επιπέδων. Έχουν επιλεγεί λοιπόν τέσσερις νουβέλες του Marcel Schwob, από τη συλλογή *Cœur double*, όπου το ετερόκλητο στοιχείο υπάρχει τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. Έτσι, δεύτερος σκοπός της είναι η ανάλυση των βασικών μεταφραστικών επιλογών, της μεταφραστικής γραμμής που ακολουθείται. Θα γίνει λοιπόν μία προσπάθεια συνδυασμού εξερεύνησης μέσω της λογοτεχνικής ανάλυσης των βασικών μεταφραστικών ζητημάτων κάθε νουβέλας και διατήρησης του *γράμματος* μέσω της αποφυγής των παραμορφωτικών τάσεων που απεικονίζει στην αναλυτική του ο Antoine Berman. Θα δειχτεί, για την προσπάθεια αυτή, ότι μία από τις σημαντικότερες πτυχές της λογοτεχνίας, η λογοτεχνικότητα, συμπίπτει με το *γράμμα*, του οποίου τη διατήρηση ευνοεί ο Berman, εφόσον αυτό ταυτίζεται με τις ρητορικές επιλογές του συγγραφέα, με τις γλωσσικές του επιλογές και τον τρόπο που αποφασίζει να συντάξει τις ιδέες του.

Λέξεις-κλειδιά: Μαρσέλ Σβομπ, *Διπλή Καρδιά*, Οι Στρίγγες, Οι τρεις Γκαμπλού, Οι Πόρτες του Οπίου, Ένας Σκελετός, συμβολισμός, κίνημα της παρακμής, λογοτεχνικότητα, Αντουάν Μπερμάν, διακειμενικότητα, ασάφεια στη μετάφραση, εξωτικό στη μετάφραση, αναλυτική και συστηματική της παραμόρφωσης, ομογενοποίηση.

Résumé

L'objectif essentiel de cette étude est de traduire des textes français qui n'ont pas encore vu le jour sous leur forme grecque ; des textes avec un signe littéraire très précis : des textes avoisinant le symbolisme et les tendances décadentes ; des textes dont l'auteur est caractérisé par des particularités esthétiques et par une tendance de valorisation, ainsi que par une aisance de maîtrise, de plusieurs registres de langue. On a donc choisi quatre nouvelles de Marcel Schwob, tirées de son recueil *Cœur double*, où l'élément hétéroclite foisonne tant au contenu qu'à la forme. Ainsi, son second objectif, mais pas mineur, est l'analyse des choix de traduction fondamentaux, de la ligne de conduite suivie. Or, ce qui va avoir lieu sera un examen de combinaison d'exploration, au moyen de l'analyse littéraire, des questions de traduction capitales de chaque nouvelle, et de maintien de la *lettre* au moyen de l'escamotage des tendances déformantes qu'Antoine Berman dénombre dans son analytique. On va illustrer, dans le cadre de cet examen, comment un des aspects les plus importants de la littérature, à savoir la littéralité, coïncide avec la *lettre* dont le maintien favorise Berman, puisque la dernière s'identifie aux choix rhétoriques de l'auteur, à ses choix linguistiques et à la façon qu'il décide d'organiser ses idées.

Mots-clés: Marcel Schwob, *Cœur double*, Les Striges, Les trois gabelous, Les Portes de l'opium, Un Squelette, symbolisme, décadentisme, littéralité, Antoine Berman, intertextualité, ambiguïté en traduction, étranger en traduction, analytique et systématique de la déformation, homogénéisation.

*Est autem qui deceat oratori uidendum
non in sentiis solum sed etiam in verbis.*

M. T. Cicero, *Orator*, 71

Ευχαριστίες

Πιθανά θετικά σημεία αυτής της εργασίας, της οποίας το βασικό θέμα ήταν άλλωστε πρακτικό, έχουν μεταξύ άλλων την πηγή τους στα δυνατά “τεστ”, στη διαρκή έκθεση και προβληματισμό, καθώς και στους γόνιμους “διαξιφισμούς”, που λάμβαναν χώρα σε εβδομαδιαία βάση, για τρία εξάμηνα, κατά τη διάρκεια των εργαστηριακών μαθημάτων του μεταπτυχιακού αυτού προγράμματος. Από τη θέση αυτή, ευχαριστώ γι’ αυτό πολύ τους καθηγητές των μαθημάτων αυτών, κα Μαρία Παπαδήμα, κα Μαρία-Χριστίνα Αναστασιάση, κ. Γιώργο Βάρσο και κα Μαβίνα Πανταζάρα για την πείρα και τις γνώσεις που μοιράστηκαν. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως τον κ. Γ. Βάρσο για τις συμβουλές, τις ιδέες και τη συνεργασία που προσέφερε ως επόπτης της εργασίας. Ευχαριστώ τους υπεύθυνους από το ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη για τις πληροφορίες που μου έστειλαν σχετικά με το έγγραφο του ναυάρχου Nelson. Ευχαριστώ την ψυχίατρο Βίκυ Φράγκου για πραγματολογικές διασαφηνίσεις σχετικές με την ειδικότητά της. Ευχαριστώ την Κατερίνα Πρέκα, τη Νίκη Βιδάλη και την Ευγενία-Δανάη Γλαντζή για αναγνώσεις αποσπασμάτων του μεταφράσματος και τη μετέπειτα συζήτηση. Ευχαριστώ τέλος και καθένα που ακόμα κι έμμεσα, δίχως να το καταλάβει ή να το καταλάβω, βοήθησε με τον τρόπο του σε αυτή την προσπάθεια. Όσο για τα πιθανά αρνητικά μεταφραστικά σημεία, η ευθύνη προφανώς βαρύνει αποκλειστικά και μόνο έναν.

Πίνακας περιεχομένων

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
1.1. Ο συγγραφέας	7
1.2. Το κείμενο	10
1.3. Μεταφρασεολογικός “οδηγός”	22
1.4. Μεθοδολογία	23
2. ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	26
ΟΙ ΣΤΡΙΓΓΕΣ	27
ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΓΚΑΜΠΛΟΥ	31
ΟΙ ΠΟΡΤΕΣ ΤΟΥ ΟΠΙΟΥ.....	39
ΕΝΑΣ ΣΚΕΛΕΤΟΣ.....	44
ΓΛΩΣΣΑΡΙ.....	49
3. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	50
3.1. «Οι Στρίγγες»: μία σοβαρή παρωδία	50
3.2. «Οι τρεις Γκαμπλού»: Το ξένο, το μακρινό και το φανταστικό	57
3.3. «Οι Πόρτες του Όπιου»: ένας λόγιος αισθητής	64
3.4. «Ένας Σκελετός»: εξάσκηση στο ειρωνικό ύφος.....	70
4. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΣΗΣ.....	74
4.1. Εξορθολογισμός	74
4.2. Διαφώτιση.....	78
4.3. Επιμήκυνση.....	82
4.4. Εξευγενισμός.....	83
4.5. Ποιοτική έκπτωση	87
4.6. Ποσοτική έκπτωση	88
4.7. Ομογενοποίηση	92
4.8. Καταστροφή των ρυθμών	93
4.9. Καταστροφή των υπολανθανόντων σημαινόντων δικτύων.....	94
4.10. Καταστροφή των συστηματισμών	94
4.11. Καταστροφή ή εξωτικοποίηση των δημωδών γλωσσικών δικτύων.....	95
4.12. Καταστροφή των εκφράσεων.....	96
4.13. Απάλειψη των γλωσσικών διαστρωματώσεων.....	102
5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	104

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	108
ΙΣΤΟΓΡΑΦΙΑ	111
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	112

1. Εισαγωγή

1.1. Ο συγγραφέας

«Γιος του Isaac Schwob και της Mathilde Kaïm, ο Mayer André Marcel Schwob γεννήθηκε στη Chaville στις 23 Αυγούστου 1867»^{1, 2} και πέθανε στο Παρίσι στις 26 Φεβρουαρίου 1905. Τα ονόματα των γονέων του μαρτυρούν τις διπλές εβραϊκές του ρίζες· κατάγεται λοιπόν από μία αστική εβραϊκή οικογένεια στην οποία η καλλιέργεια των γραμμάτων κατείχε σημαίνουσα θέση, αφενός με τον μυθιστοριογράφο, δημοσιογράφο και λόγιο θείο του, από την πλευρά της μητέρας του, Léon Cahun, και με τον πατέρα του αφετέρου, ο οποίος έγραψε ποίηση, είχε επαφές με τους Théophile Gautier, Charles Baudelaire και Jules Verne, ενώ διηύθυνε και την εφημερίδα *Le Phare de la Loire* στη Ναντ. Το σημαντικότερο, ο θείος του αυτός ήταν αναπληρωτής συντηρητής χειρογράφων και κωδίκων στη Bibliothèque Mazarine, γεγονός που επέτρεψε στον Marcel να γνωρίσει τον κόσμο των χειρογράφων και να αρχίσει να τα μελετά.

Μέσα στο περιβάλλον αυτό έμαθε αρχαία ελληνικά και σανσκριτικά, και, αν και απέτυχε εις διπλούν στις εξετάσεις της École Normale Supérieure, είχε εισαχθεί στο μεταξύ, το 1888, πρώτος στο Τμήμα Φιλολογίας (Lettres) της Σορβόνης, ενώ παρακολουθούσε και μαθήματα των Michel Bréal και Ferdinand de Saussure στην École pratique des Hautes Études³. Εντούτοις, σε γράμμα του προς τον φίλο του Georges Guieysse, φαίνεται ότι η εισαγωγή στην École Normale Supérieure δεν τον ενδιέφερε⁴, αλλά συμμετείχε λόγω του ««συναισθηματικού εκβιασμού»»⁵ που υφίστατο από την οικογένειά του. Προφανώς, το ίδιο ισχύει και για τον διαγωνισμό της Agrégation, στον οποίο απέτυχε το 1891⁶. Οι γονείς του ήθελαν να αξιοποιήσει τη φιλόλογική του ευρυμάθεια με το να αποκτήσει μία θέση καθηγητή, ώστε να καλύπτει άνετα τα βιοτικά.

¹ Monique Jutrin, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Lausanne, éditions de l'Aire, 1992, σελ. 10. Επισημαίνεται ότι ο πατέρας του έχει μείνει γνωστός με το όνομα George Schwob (Isaac Georges Schwob), ενώ το πατρωνυμικό της μητέρας του είναι γνωστό ως Cahun.

² Οτιδήποτε προέρχεται από αλλόγλωσσο σύγγραμμα ή έργο και παρατίθεται στα ελληνικά, έχει μεταφραστεί από τον υποφαινόμενο για τις ανάγκες και στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας· σε διαφορετική περίπτωση θα αναφέρεται η μετάφραση.

³ M. Jutrin, *ό.π.*, σελ. 47, σημ. 11.

⁴ «Αν θα πας να δεις τον θείο μου και συναντήσεις εκεί τους δικούς μου, μην πεις τίποτα κατά της École Normale Supérieure». *Ο.π.*, σελ. 16

⁵ *Αυτόθι*.

⁶ *Ο.π.*, σελ. 17.

Αντίθετα, ο νεαρός Marcel, έχοντας πολύπλευρα ενδιαφέροντα, επιδόθηκε στη συγγραφή σύντομων αφηγηματικών ιστοριών και, προοδευτικά, στη σύνταξη δημοσιογραφικών άρθρων, στη μετάφραση, και βέβαια σε σχετικά με τον François Villon, την παραβατική συνομοταξία των μεσαιωνικών Coquillards, αλλά και τη γαλλική αργκό άρθρα ή μελέτες, είτε μόνος είτε σε συνεργασία με τον επίσης πρόωρα χαμένο φίλο του, Guieysse⁷. Οι πρόλογοι τόσο στα δικά του έργα όσο και σε μεταφράσεις του ή αλλού, καθώς και πολλά από τα δοκιμακά του κείμενα, μαρτυρούν ενίοτε και έναν κριτικό λογοτεχνίας με γερές θεωρητικές βάσεις.

Ειδικότερα, όσον αφορά το κυρίως λογοτεχνικό του έργο, αυτό εκδόθηκε την πενταετία 1891-1896. Τον Ιούνιο του 1897, του έχει ζητήσει ο Liechtenberg, διευθυντής του λογοτεχνικού περιοδικού *Cosmopolis* (στο οποίο τον προηγούμενο μήνα είχε δημοσιευτεί το διάσημο ποίημα του Mallarmé, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*), να γράψει για το περιοδικό. Ο Schwob θα δώσει το φθινόπωρο το κατά κάποιο τρόπο κύκνειο λογοτεχνικό του άσμα *L'Étoile de bois*⁸, αλλά φέρεται να πάσχει από μια ακαθόριστη ασθένεια, μη ακριβώς διαγνωσμένη, για την οποία φαίνεται να έχει ανάγκη τότε από νοσοκόμο, ενώ παραπονείται λίγο αργότερα για το ότι τον εγκαταλείπουν οι δημιουργικές του δυνάμεις⁹. Συνεπώς, αν και συνεχίζει να μεταφράζει και να αρθρογραφεί, κατά τα προηγούμενα έτη είχε δώσει τα όποια καλλιτεχνήματα σύντομου αφηγηματικού λόγου είχε δημιουργήσει.

Αυτό το έργο διακρίνεται στους εξής τίτλους: *Cœur double* (*Διπλή Καρδιά*) το 1891· το 1892, *Le Roi au Masque d'or* (*Ο χρυσομασκοφόρος Βασιλιάς*), συλλογή από είκοσι ιστορίες και έναν Πρόλογο, στην οποία ο συγγραφέας ανασταίνει ξεχασμένους

⁷ Αξίζει να αναφερθούν από τις μεταφράσεις του: α) η μελέτη *Les Jeux des Grecs et des Romains* (1891) του Wilhelm Richter, σε συνεργασία με τον γιο του καθηγητή του, Bréal, Auguste Bréal, από τα λατινικά στα γαλλικά, και β) το πικαρικό μυθιστόρημα *Heurs et Malheurs de la fameuse Moll Flanders* (1895) του Daniel Defoe, από τα αγγλικά στα γαλλικά. Με τον Guieysse ξεκίνησε τη σημαντικότερη μελέτη *Étude sur l'argot français* (1889), την οποία αποπεράτωσε μόνος μετά την αυτοκτονία εκείνου.

⁸ Καλό θα ήταν να κρατηθεί μία επιφύλαξη για εύρεση τυχόν χειρογράφων. Ωστόσο, όλα δείχνουν ότι μια τέτοια περίπτωση θα είχε να κάνει με αποσπασματικό έργο ή εύρεση μεμονωμένων διηγημάτων, όπως έγινε με την έκδοση του Alexandre Gefen, το 2002, όπου εκδόθηκαν επιπλέον ανέκδοτα χειρόγραφα κάποιων ιστοριών, αλλά και οι οποίες εξάλλου δεν είναι μεταγενέστερες των όσων έργων είχε ήδη εκδώσει ο συγγραφέας.

⁹ Γράφει στη μητέρα του στις 26 Αυγούστου 1897: «Όσο για μένα, μου φαίνεται πως πάω καλύτερα εδώ και λίγες μέρες· σε κάθε περίπτωση, πονάω πολύ λιγότερο, αλλά οι δημιουργικές δυνάμεις δεν ξαναγυρνούν. Το σίγουρο είναι πως όταν επιστρέψω στο Παρίσι, δηλαδή στις αρχές του επόμενου μήνα, θα μπορέσω να ξαναρχίσω τις επιστολές μου στον Phare, κάτι που το νοσοκόμο πάρα πολύ και που τουλάχιστον θα είναι κατίτις. Όμως δυστυχώς, χρειάζομαι συνέχεια τον νοσοκόμο». Και στις 11 Σεπτεμβρίου 1897, γράφει στον Mallarmé: «Χρειάστηκε να κοιτάσω για το *Cosmopolis*, ύστερα από αδιάκοπες παρακλήσεις του Liechtenberg, τον οποίο έφερνα σε μεγάλη αμηχανία. Και μόλις τέλειωσα με δαύτο· κακή δουλειά με το μυαλό αδειανό, και τόσο ανιαρή!» M. Jutrin, *ό.π.*, σελ. 42 και Marcel Schwob, *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002, σελ. 613 αντίστοιχα.

θρύλους και ιστορίες του παρελθόντος· το 1893, *Mimes* (*Μίμοι*), συλλογή από είκοσι σύντομα, συν ένα μεταγενέστερο, κείμενα, για τους οποίους η ανακάλυψη του παπύρου των *Μιμιάμβων* του Ηρόνδα εκείνη την εποχή αποτέλεσε την έμπνευση, και η οποία συλλογή κινείται στα ειδολογικά όρια της ποίησης σε πρόζα, πλαισιωμένη από έναν πρόλογο και έναν επίλογο, αλληγορικούς και εμπνευσμένους από τον *Δάφνι και Χλόη* του Λόγγου και με επιρροές από τα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου· το 1894, *Le Livre de Monelle* (*Το Βιβλίο της Μονέλ*), όπου ο Schwob συνθέτει ιστορίες ηρωίδων με χαρακτηριστικά της ερωμένης του Louise, οι οποίες έχουν «χιμαιρικά πρόσωπα νεαρών κοριτσιών παθιασμένων με το παράξενο»¹⁰. το 1896, *La Croisade des Enfants* (*Η Σταυροφορία των Παιδιών*), συλλογή οκτώ ιστοριών εμπνευσμένες από λατινικές φράσεις χρονικού του καιρού του Λουδοβίκου 9^{ου}¹¹. το ίδιο έτος, *Les Vies imaginaires* και *Vie de Morphiel*· τέλος το 1897, *L'Étoile de bois* (*Το ξύλινο Αστέρι*).

Από τα έργα του Schwob, έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά έως σήμερα, οι *Μίμοι* από την Ευαγγελία Stead-Δασκαλοπούλου, το 1987, οι *Φανταστικοί Βίοι* από τον Έκτορα Κακναβάτο, το ίδιο έτος, και τα μικρότερης έκτασης έργα, *Η Σταυροφορία των Παιδιών* και *Το ξύλινο Αστέρι* από τον Διονύση Χαλκιά σε ενιαίο τόμο, το 1996, και *Το Βιβλίο της Μονέλ* από τον Ιούλιο Πάρμα, το 1997. Παραμένουν αμετάφραστες μέχρι σήμερα οι δύο πρώτες συλλογές του από νουβέλες: δηλαδή *Cœur double* και *Le Roi au Masque d'or*.

Σε όλα τα είδη με τα οποία καταπιάστηκε –άρα και στα λογοτεχνικά του έργα– η γραφίδα του προδίδει κάποιον που έχει διαβάσει πολύ και που δεν κάνει καμία προσπάθεια για να το κρύψει. Τα ίδια του τα κείμενα φανερώνουν τις επιρροές και προτιμήσεις του, τόσο από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, τα μεσαιωνικά χρονικά, όσο και από τους σύγχρονούς του, όπως τον Arthur Schopenhauer, τον Edgar Poe και, ιδίως, τον Robert Louis Stevenson. Όσον αφορά το λογοτεχνικό του τάλαντο, το ξεδιπλώνει σε μία εποχή, κατά την οποία κυριαρχεί λογοτεχνικά ο νατουραλισμός και φιλοσοφικά ο θετικισμός· πορεύεται δίπλα στους συγγραφείς παρακμιακών τάσεων και σε συμβολιστές, οι οποίοι έρχονται να αντιδράσουν στον νατουραλισμό και τον θετικισμό και που εμφορούνται από μία νοοτροπία που χαρακτηρίζεται «από την αρέσκεια των αισθητών για το εκλεπτυσμένο, το σπάνιο, το ασυνήθιστο και το

¹⁰ M. Schwob, *Œuvres*, ό.π., σελ. 393.

¹¹ Ο.π., σελ. 479.

νοσηρό»¹², και η οποία σημαδεύει βαθιά τη γαλλική, και όχι μόνο, λογοτεχνία του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

Ο Schwob καλλιεργεί μία αισθητική του αποσπασματικού τόσο σε επίπεδο ειδολογικό, αφοσιωμένος δηλαδή στον σύντομο αφηγηματικό λόγο, όσο και σε επίπεδο εσωτερικής κειμενικής οργάνωσης και πλοκής, αφού, όπως λέει στον Πρόλογο της *Διπλής Καρδιάς*, «θα πρέπει τότε να τα [τα διηγήματα] θεωρήσουμε σαν ένα μέρος ενός όλου, με μόνη την κρίση να έχει επιλεγεί ως αντικείμενο καλλιτεχνικής αναπαράστασης»¹³, όπου διαβάζοντας «κρίση», θα πρέπει να εννοήσουμε τον πυρήνα της υπόθεσης, την ίδια την «τραγωδία»¹⁴, όπως την ονομάζει σε άλλο σημείο. Τον έλκει επίσης ο χώρος του περιθωρίου, του φανταστικού, του ονειρικού· εκτιμά «τα παράξενα γυναικεία πρόσωπα του Poe, [...] καθώς και την αναζήτηση του νοσηρού, των μακάβριων εφέ, την περιγραφή των σπάνιων νευρικών φαινομένων και μια τέχνη συνυφασμένη με τον φόβο»¹⁵. Η γραφή του έχει μια «κλίση για το ασυνήθιστο, το εξεζητημένο, την καλαισθησία και το λαμπερό, [...] η οποία πηγάζει από τον Παρνασσισμό και που ο Συμβολισμός έχει ακονίσει»¹⁶. Συνεπώς, ο Schwob τοποθετείται δίπλα στους συμβολιστές και στους παρακμιακούς δίχως ωστόσο να ανήκει ολοκληρωτικά σε κάποια από τις δύο τάσεις, έχοντας χαρακτηριστεί ακατάτακτος, κυρίως χάρη στο ευρύ πεδίο θεματικών, εξ επόψεως περιεχομένου, και στο πεδίο γλωσσικών επιπέδων, εξ επόψεως ύφους –όχι όμως και τόνου και ατμοσφαιρικότητας– στα οποία κινείται.

1.2. Το κείμενο

Τα τέσσερα επιλεγέντα προς μετάφραση κείμενα ανήκουν στη συλλογή από νουβέλες, *Διπλή Καρδιά*, την οποία ο Schwob αφιερώνει στον Robert Louis Stevenson, και η οποία υπήρξε το πρώτο έργο που έδωσε στο αναγνωστικό κοινό. Αποτελείται από δύο μέρη από νουβέλες, εκ των οποίων το πρώτο φέρει και αυτό τον τίτλο «Cœur double», ενώ το δεύτερο τον τίτλο «La Légende des Gueux». Δεκαοκτώ

¹² Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, σελ. 11.

¹³ M. Schwob, *Cœur double*, Paris, Ollendorff, 1891, σελ. XVI.

¹⁴ *Αυτόθι*, σελ. XIV.

¹⁵ G. Peylet, *ό.π.*, σελ. 48.

¹⁶ Daniel Madalénat, « SCHWOB MARCEL » στο *Dictionnaires des Littératures de Langue française*, Paris, Bordas, 1984, τ. 3. σελ. 2148.

ιστορίες απαρτίζουν το πρώτο και δεκαέξι το δεύτερο· ένας τριμερής Πρόλογος προηγείται. Όλες οι ιστορίες της συλλογής γνώρισαν προδημοσιεύσεις –με αποτέλεσμα, όπως φαίνεται, να έχει χαρακτηριστεί η έκδοση της συλλογής ως δεύτερη έκδοση, αν και η συλλογή εκδόθηκε μόνο μία φορά όσο ζούσε ο Schwob– στις εφημερίδες *l'Écho de Paris*, *Le Phare de la Loire*, *Lanterne* και *Gil Blas*.

Το περικείμενο της συλλογής δεν περιείχε ενδείξεις σχετικά με το είδος. Είναι γνωστό, από την άλλη, ότι «οι όροι *διήγημα* και *νουβέλα* ήταν εναλλάξιμοι»¹⁷ κατά τη διάρκεια του χρυσού αιώνα της νουβέλας στη Γαλλία, τις τελευταίες δηλαδή δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Ο αναγνώστης της *Διπλής Καρδιάς*, με το πέρας της ανάγνωσης, μένει με ένα αίσθημα αβεβαιότητας όσον αφορά την ειδολογική ταυτότητα της κάθε ιστορίας. Έχει μάλλον την εντύπωση ότι έχει διαβάσει ιστορίες με ειδολογική ποικιλία, παρά τη μορφική και τυπογραφική ομοιότητά τους. Θα αναφέρομαι ωστόσο στο πλαίσιο της μελέτης αυτής σε νουβέλες λοιπόν, διότι η συντριπτική πλειονοψηφία των ιστοριών αυτών, μεταξύ των οποίων και οι επιλεγείσες, παρουσιάζουν έναν «ρεαλιστικό στόχο που την [το είδος της νουβέλας] υπονο[ούν] και ο οποίος απουσιάζει από το διήγημα»¹⁸, παρότι οι δύο από τις τέσσερις νουβέλες που επέλεξα να μεταφράσω στην ελληνική είναι φανταστικές: «Οί τρεῖς Γκαμπλού» και «Ένας Σκελετός».

Έχει σημασία για τη μετέπειτα ανάλυση και σχολιασμό της μετάφρασης, αλλά και για τους λόγους που η συλλογή θα ενδιέφερε πιθανούς εκδότες, μεταφραστές και αναγνώστες, να εξηγήσω τι είναι αυτή η συλλογή και γιατί με απασχόλησε αισθητικά και μεταφρασεολογικά.

Όπως ήδη ειπώθηκε, παραμένουν αμετάφραστες μέχρι σήμερα οι δύο πρώτες συλλογές του συγγραφέα. Αν εξαιρέσουμε τους *Φανταστικούς Βίους*, τα άλλα έργα δεν παρουσιάζουν στον ίδιο βαθμό το ετερόκλητο στοιχείο, τόσο στο περιεχόμενο όσο και τη μορφή, των δύο πρώτων συλλογών· πολύ περισσότερο μάλλον συγκρινόμενα με τη *Διπλή Καρδιά*, η οποία έχει συνολικά τριάντα τέσσερις νουβέλες, και μάλιστα με ποικίλες θεματικές και διαφορετικά επίπεδα γλώσσας. Είναι ανάγκη λοιπόν να εξεταστεί η φύση της συλλογής αυτής υπό το πρίσμα του κριτικού της λογοτεχνίας –τουλάχιστον σε ένα πρώτο επιφανειακό επίπεδο– δίχως όμως να

¹⁷ Amany Ghander, « Diversité générique dans les récits de *Coeur double* » στο *Spicilège - Cahiers Marcel Schwob*, n° 1, Paris, Société Marcel Schwob, 2008, σελ. 47, αναφερόμενη στον Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, σελ. 7. Επιπλέον, στην ανακοίνωση αυτή, γίνεται ανάλυση της ποικιλίας αυτής, δηλαδή των διαφορετικών ειδολογικών στοιχείων του σύντομου αφηγηματικού λόγου που συμβάλλουν σε αυτή.

¹⁸ *Ο.π.*, σελ. 48.

παραλειφθούν οι προγραμματικές δηλώσεις του δημιουργού της στον Πρόλογο, αφού αυτές αποτελούν σημαντικό στοιχείο για τη λογοτεχνική απόβλεψη του Schwob.

Στο πρώτο μέρος της συλλογής, έχουμε νουβέλες όπου ο θάνατος και το μακάβριο, το φανταστικό στοιχείο αλλά και το υπερφυσικό, ο ύπνος και το ονειρικό, οι διανοητικές διαταραχές, οι τεχνητοί παράδεισοι και το αλκοόλ, το εξωτικό, η λογιοςύνη είτε μέσω διακειμενικότητας είτε μέσω της έφεσης για ανάγνωση και λογοτεχνικά σχόλια, είναι μοτίβα που τις διατρέχουν, και που αρκετές φορές συνυπάρχουν σε μερικές από αυτές. Στο δεύτερο μέρος, κάπως πιο ομογενοποιημένο από το πρώτο, οι ιστορίες έχουν ακόμα περισσότερο ρεαλιστικό προσανατολισμό, με εξαίρεση τη νουβέλα «Mérigot Marchès», η οποία με τη συνύπαρξη του φανταστικού δημιουργεί έναν θρύλο, ενώ το επίκεντρο γίνεται το τέλος περιθωριακών –με τον έναν ή τον άλλο τρόπο– χαρακτήρων. Ωστόσο, είναι αναμενόμενο οι δεκαέξι ιστορίες του δευτέρου αυτού μέρους, οι οποίες έχουν μπει σε σειρά ανάλογα με το χρονικό πλαίσιο στο οποίο εκτυλίσσονται, να έχουν διαφορετικά επίπεδα γλώσσας. Ουδέτερο στη «Vendeuse d'ambre», όπου ο αφηγητής είναι σχεδόν ανεπαίσθητος, με αρχαϊσμούς και ιδιωτισμούς στο μεσαιωνικό κλίμα της ιστορίας του Mérigot Marchès, και με αργκό σχεδόν σε όλες τις νουβέλες που η ιστορία τους λαμβάνει χώρα τον 19^ο αιώνα. Μία ανάγνωση της συλλογής είναι αρκετή για να διαπιστώσει κανείς τα λίγα που μόλις ειπώθηκαν.

Εκτός αυτού, θα είχε κανείς μια σαφέστερη εικόνα, εάν γνώριζε τις ημερομηνίες των προδημοσιεύσεων των νουβελών σε εφημερίδες, τις οποίες και έχουμε χάρη στην αναπαραγωγή τους από την Lhermitte¹⁹. Η κατάρτιση ενός πίνακα των νουβελών της συλλογής με βάση την ημερομηνία προδημοσίευσης ανατρέπει κατά πολύ τη σειρά με την οποία ο συγγραφέας έχει τοποθετήσει τις νουβέλες. Για παράδειγμα, η νουβέλα «Les Striges», που βρίσκεται στην πρώτη θέση, έχει συντεθεί τριακοστή πρώτη· πρώτη έχει γραφεί η νουβέλα «Conte des œufs», η οποία βρίσκεται δέκατη έβδομη στα περιεχόμενα της συλλογής· η νουβέλα «Les trois gabelous» τέταρτη και βρίσκεται στην τρίτη θέση· «Les Portes de l'opium» εικοστή τρίτη και είναι στη δωδέκατη θέση, ενώ η νουβέλα «Un Squelette» πέμπτη και τοποθετήθηκε στην δέκατη τέταρτη θέση.

Με βάση έναν τέτοιο πίνακα, μπορεί να υποψιαστεί κανείς ότι ενδέχεται να μην ήταν στα σχέδια του Schwob η έκδοση μιας συλλογής· όμως, αυτό θα ήταν κάπως

¹⁹ Agnès Lhermitte, *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002, σελ. 517-525.

ασυνήθιστο, αφού συνήθως γράφει λογοτεχνία κανείς για να εκδοθεί και να διαβαστεί, έστω και από τους εκλεκτούς. Εκείνο που θα υποψιαζόταν εντούτοις, θα ήταν ότι πολλά από όσα λέγονται στον Πρόλογο, εν είδει ερμηνευτικών κλειδιών για τις νουβέλες αυτές και εν είδει θεωρίας της λογοτεχνίας, ίσως να μην είχαν συλληφθεί εξ αρχής· ίσως η ιδέα για όλα αυτά, να ήρθε πέντε, επτά, δεκαπέντε μήνες μετά τη σύνθεση της πρώτης νουβέλας· δύσκολο να μάθουμε. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο οφείλουμε να είμαστε εύπιστοι. Μία κάποια λύση θα μπορούσε να είναι η εξής: ως κριτικοί λογοτεχνίας, λαμβάνουμε υπόψη την κάθε πληροφορία, αλλά την αξιολογούμε συνεπικουρούμενοι από στοιχεία πολλών άλλων παραμέτρων για να εξάγουμε κάθε φορά τα όποια συμπεράσματα. Για παράδειγμα ο George Trembley είναι από αυτούς που διατυπώνει παρόμοια θέση²⁰. Ως μεταφραστές ωστόσο, παρόλο που για λόγους που θα εξηγήσουμε παρακάτω θα χρειαστεί να είμαστε ταυτόχρονα και κριτικοί λογοτεχνίας, φρονιμότερο θα ήταν να μείνουμε σε όσα δηλώνει ο συγγραφέας, ελλείψει στοιχείων που θα αποδείκνυαν την όποια υπόνοια. Και αυτό διότι, σε ενδεχόμενη έκδοση της συλλογής σε άλλη γλώσσα, και ο Πρόλογος θα αποτελεί φυσικά τμήμα του μεταφράσματος.

Παρατηρούμε στο πρώτο μέρος του Προλόγου λοιπόν ότι ο συγγραφέας δίνει, έστω και με δυο λέξεις, κάποια ερμηνευτικά κλειδιά αναφερόμενος άμεσα σε έντεκα νουβέλες του πρώτου μέρους και σε τρεις του δευτέρου μέρους. Θέλει ουσιαστικά να εξηγήσει την προοπτική του βιβλίου αυτού να φτάσει ο αναγνώστης από τον φόβο στον έλεο²¹, συναισθήματα του αριστοτελικού ορισμού της τραγωδίας. Έτσι, έχει χωρίσει τη συλλογή σε δύο τμήματα, όπου στις νουβέλες του πρώτου κυρίαρχο πάθος είναι ο φόβος, ενώ σε εκείνες του δευτέρου ο έλεος²². Με τη λογική αυτή, ο Schwob, όπως το υπαινίσσεται και στον Πρόλογο, θέλει την τέχνη του και παθοποιία.

²⁰ George Trembley, *Marcel Schwob : faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, σελ. 28-29: «Γνωρίζουμε ωστόσο ότι στην πραγματικότητα δεν ακολούθησε, στο βιβλίο αυτό όπως και στα άλλα, κανένα συγκεκριμένο πλάνο. Κανένα από τα διηγήματά του δεν εμφανίζεται σε βιβλίο με τη σειρά που δημοσιεύτηκε αρχικά σε περιοδικά. Πρέπει να πούμε, στην περίπτωση αυτή, ότι ο ισχυρισμός του Schwob είναι υπερβολικός, ότι το κατευθυντήριο νήμα που κολακεύεται ότι ακολούθησε είναι καθαρά τεχνητό, επινοημένο εκ των υστέρων για να δώσει στο βιβλίο του μια εμφανή ενότητα.»

²¹ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. IX και XII: «Αλλά πρέπει να διανύσουμε έναν δρόμο για να φτάσουμε στον έλεο, και τοῦτο τὸ βιβλίο ἔρχεται νὰ δείξει τὰ στάδιά του» και «Έτσι προσεγγίζεται ὁ στόχος αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, ὁ ὁποῖος εἶναι νὰ ὁδηγήσει μέσα ἀπὸ τὸν δρόμο τῆς καρδιάς καὶ μέσα ἀπὸ τὸν δρόμο τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὸν φόβο πρὸς τὸν έλεο, νὰ δείξει ὅτι τὰ γεγονότα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου μποροῦν νὰ εἶναι παράλληλα μὲ τὰ συναισθήματα τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, νὰ μᾶς κάνει νὰ συναισθανθοῦμε πὼς σὲ ἓνα δευτερόλεπτο ἔντονης ζωῆς ζαναζοῦμε ἐν δυνάμει καὶ τώρα τὸν κόσμο».

²² Προς ενίσχυση της υποκειμενικότητας που υπονόησα πιο πάνω: στην κριτική-εγκώμιο που έπλεξε ο Anatole France για το ύφος του συγγραφέα, σημειώνει ότι ένιωσε τον φόβο, αλλά όχι τον έλεο που είχε υποσχεθεί. Anatole France, «La Vie littéraire : M. Marcel Schwob» *Le Temps*, 12 Ιουλίου 1891, σελ. 2.

Πέρα όμως από τις όποιες άμεσες αναφορές στις νουβέλες, είναι φανερό ότι ο Πρόλογος αποτελεί ο ίδιος, ανεξάρτητα από τις επιφυλάξεις που εκφράστηκαν πιο πάνω, πρόσθετο ερμηνευτικό υλικό για τις τεχνικές και τη γραφή του συγγραφέα του. Αυτό συμβαίνει επειδή ο Πρόλογος παρέχει μεν θεωρητικά στοιχεία, αλλά από την άλλη, η γραφή για ένα τέτοιο κείμενο είναι αρκετά ιδιότυπη. Χρησιμοποιεί και στο κατά κάποιο τρόπο θεωρητικό μέρος της συλλογής ένα λεξιλόγιο και μία γραφή εφάμιλλα του λεξιλογίου και της γραφής του κυρίως έργου. Η προσπάθεια λοιπόν για να εισδύσει κανείς σε αυτόν τον Πρόλογο απαιτεί την ίδια προσπάθεια με την οποία θα ξεκλειδώσει ο αναγνώστης πολλά σημεία των νουβελών.

Όσον αφορά τα θεωρητικά του στοιχεία, έχουν ήδη αναφερθεί αυτά και δεν είναι άλλα από τα αριστοτελικά συναισθήματα του φόβου και του ελέου. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος του τριμερούς Προλόγου, κατά τον Schwob, ο δημιουργός οφείλει να τοποθετήσει την ανθρώπινη ζωή στο περιβάλλον του. Η ζωή του κάθε ατόμου, η καρδιά του δηλαδή, χαρακτηρίζεται από τον εγωισμό ο οποίος βιώνει τον φόβο, και τη φιλευσπλαχνία, η οποία τρέφεται αντίστοιχα από τον έλεο. Συνεπώς, οι δύο πόλοι της καρδιάς του ανθρώπου έχουν ως αναφορά από τη μία το εγώ, και από την άλλη την ανθρωπότητα. Έτσι, η ψυχή κινείται ανάμεσα στο ενδιαφέρον για την ίδια της τη ζωή και το ενδιαφέρον για τη ζωή των άλλων. Και αυτό το βιβλίο δίνει τα στάδια αυτής της πορείας από τον φόβο στον έλεο. Ο φόβος είναι εξωτερικός και εσωτερικός στον άνθρωπο. Εξωτερικός όταν γεννάται από υπερφυσικές αιτίες, από την πίστη στις μαγικές δυνάμεις, από την πίστη στο πεπρωμένο, από την σύμπτωση. Εσωτερικός όταν εξαρτάται από την τρέλα, τη διχασμένη προσωπικότητα, την υποβολή, την αναζήτηση των αισθήσεων, είτε πρόκειται για την πεμπτουσίωση του έρωτα, της λογοτεχνίας ή της παραφροσύνης που οδηγεί στο επέκεινα. Οι ιστορίες του πρώτου μέρους της συλλογής δείχνουν αυτόν τον φόβο, κατά τον συγγραφέα, ενώ η τελευταία ιστορία εισάγει τον αναγνώστη στο δεύτερο μέρος, καθώς ο έλεος κάνει σε αυτή την εμφάνισή του. Με τις ιστορίες του δεύτερου μέρους, ο αναγνώστης γίνεται οικτίρμων. Έτσι, στόχος του βιβλίου είναι να δείξει ότι τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου μπορούν να είναι παράλληλα στα συναισθήματα του εσωτερικού κόσμου, να μας κάνει να συναισθανθούμε ότι σε ένα δευτερόλεπτο έντονης ζωής ξαναζούμε τον κόσμο.

Στο δεύτερο μέρος του Προλόγου, ο συγγραφέας κάνει μια επισκόπηση για τη σημασία για τους αρχαίους δραματουργούς των αριστοτελικών συναισθημάτων του φόβου και του ελέου, κυρίως στην επίδρασή τους στο κοινό. Αναλύει με δικούς του

όρους τη συμμετρική τέχνη του Αισχύλου και τη ρεαλιστική του Σοφοκλή, οι οποίες εναλλάσσονται ανά τους αιώνες στα γαλλικά, αγγλικά και γερμανικά λογοτεχνικά δρώμενα²³. Φτάνοντας στην εποχή του και καθώς αναφέρεται στους Πρωτόγονους και τους Προραφαηλίτες²⁴, φαίνεται να ενδιαφέρεται για μια πιο κλειστή γαλλική λογοτεχνία, καθώς πρόκειται για ρεύματα που εκ των πραγμάτων δεν απασχόλησαν και πολύ, τουλάχιστον επιφανειακά, τα γαλλικά λογοτεχνικά πράγματα, όσο άλλες τέχνες. Στο τέλος, λέει τι θα βρούμε στις δικές του ιστορίες με βάση την τέχνη που ανέλυσε, δηλαδή μάλλον μία τέχνη ρεαλιστική, με τη λύση της κάθε ιστορίας-τραγωδίας να είναι απότομη και καταληκτική, καθώς και την αποσπασματικότητα που θα παρουσιάσουν αυτές, υπονοώντας εντούτοις ότι δεν θα αμελήσει τη συμμετρική τέχνη του Αισχύλου και των γλυπτών της Αίγινας και της Ολυμπίας²⁵. στοιχεία δηλαδή που θα βοηθήσουν κατά τη μεταφραστική διαδικασία, αφού πολλές φορές η πτώση κάθε νουβέλας μπορεί να λειτουργήσει ερμηνευτικά, η αποσπασματικότητα να βρίσκεται σε αναλογία με τη γραφή και η συμμετρία με τη σύνταξη και την περιγραφή.

Στο τρίτο μέρος του, αφού έχει πρωτύτερα προσδιορίσει τις κρίσεις αυτές ως «τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος»²⁶, κρίνει απαραίτητο να κάνει έναν παραλληλισμό με το κυρίαρχο λογοτεχνικό γένος των τελευταίων αιώνων, το μυθιστόρημα. Επιχειρεί ακόμα μια επισκόπηση, για το μυθιστόρημα αυτή τη φορά, όπου εξηγεί πως με την πάροδο του χρόνου το μυθιστόρημα, ως ιστορία προσώπων, κατέληξε στον καιρό του ψυχολογικό ή αναλυτικό και φυσιολογικό ή νατουραλιστικό. Φαίνεται να υποστηρίζει μια μείξη των δύο αυτών στοιχείων, όπως και ο Huysmans επτά χρόνια νωρίτερα.

²³ «Ἀρκεῖ νὰ διαβάσει κανεὶς Αἰσχύλο μὲ λίγη προσοχὴ γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ αὐτὴ τὴ σταθερὴ συμμετρία ἢ ὅποια ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴ τῆς τέχνης του. [...] Τὸν ἴδιο καιρὸ, στὴν Αἴγινα, λίγο ἀργότερα στὴν Ὀλυμπία, χαρισματοῦχοι γλύπτες, ὑπακούοντας στὶς ἴδιες ἀρχὲς τέχνης, διακοσμοῦσαν τὰ ἀετώματα τῶν ναῶν μὲ ἀνθρώπινες μορφὲς καὶ μὲ σκηνικὲς συνθέσεις ὁμαδοποιημένες συμμετρικὰ σὲ δυὸ μεριὲς μὲ μιὰν ἀρμονικὴ κεντρικὴ τομὴ. [...] Ὁ Φειδίας καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὑπῆρξαν στὴν τέχνη ἐπαναστάτες ρεαλιστές. [...] Ὁ *Οἰδίποδας* τοῦ Σοφοκλῆ ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος μυθιστορήματος. Τὸ δράμα τεμαχίστηκε σὲ διαδοχικὰς φέτες. [...] Ἔτσι γεννήθηκε ἡ μεταγενέστερη τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Πολυγνώτου καὶ τῶν ἄλλων τεχνιτῶν τῆς Αἴγινας καὶ τῆς Ὀλυμπίας τέχνη. Εἶναι ἡ τέχνη ποὺ ἔφθασε μέχρις ἡμῶν μέσω τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ μυθιστορήματος. [...] Ἀπὸ τὴ συμμετρικὴ τέχνη τοῦ 12^{ου} καὶ τοῦ 13^{ου} αἰῶνα, ἡ τέχνη πέρασε στὴν ψυχολογικὴ, ρεαλιστικὴ καὶ φυσικὴ περίοδο τοῦ 14^{ου}, τοῦ 15^{ου} καὶ τοῦ 16^{ου} αἰῶνα. Τὸν 17^ο αἰῶνα, ὑπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῶν ἀρχαίων κανόνων, ἀναπτύχθηκε μία συμβατικὴ τέχνη ποὺ ἡ κίνησή τοῦ 18^{ου} καὶ τοῦ 19^{ου} αἰῶνα διέκοψε». M. Schwob, *Cœur double*, ὁ.π., σελ. XIV, XV καὶ XVI.

²⁴ Ομάδες δημιουργῶν κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα, συνήθως ζωγράφων καὶ ποιητῶν, οἱ ὁποῖοι, ὅπως δηλώνουν καὶ οἱ ονομασίαι τους ἀντλούσαν υλικὸ καὶ κυρίως τεχντροπίες καὶ τρόπους ἀπὸ παλαιότερα καλλιτεχνικὰ κινήματα.

²⁵ M. Schwob, *Cœur double*, ὁ.π., σελ. XVI.

²⁶ Ὁ.π., σελ. XVII.

Έτσι, από τη μία ο μεταφραστής πρέπει, από πολλές απόψεις, να λάβει υπόψη του τον Πρόλογο της συλλογής, αλλά από την άλλη θα έχει να αντιμετωπίσει ο ίδιος τα κείμενα. Απαράβατος κανόνας, που συχνά οι μαθητευόμενοι μεταφραστές δεν τηρούν μέχρι το πάθημα να γίνει μάθημα, είναι η ανάγνωση ολόκληρου του έργου. Εν προκειμένω, για να μην προχωρήσουμε σε επίπεδο ολόκληρης της συλλογής, θα χρειαζόταν η ανάγνωση ολόκληρης της νουβέλας κάθε φορά για να εντοπιστούν οι θεματικές, το ύφος, το είδος, το σκηνικό, κ.λπ., πράγματα απαραίτητα στον καθορισμό της χάραξης μεταφραστικής γραμμής. Με τις «Striges», μεταφερόμαστε σε μία παρακμιακή ρωμαϊκή ατμόσφαιρα, ενώ με το «Sabot», αμέσως μετά, σε μια παραμυθένια ατμόσφαιρα με το κοριτσάκι «ποῦ φοροῦσε ἓνα κόκκινο μαντίλι στὸ κεφάλι, δεμένο στὸ πηγούνι»²⁷. με τους «Trois Gabelous» μπλέκεται το βρετονικό στοιχείο με το ναυτικό λεξιλόγιο και το φανταστικό είδος· στο «Train 081», βλέπουμε έναν αφηγητή-οδηγό τραίνου που πάσχει μάλλον από εξωτερική εαυτοσκοπία²⁸. το «Fort» διηγείται τη θυσία δύο βρετόνων στρατιωτών κατά τον γαλλοπρωσικό πόλεμο, ενώ οι «Sans-Gueule» την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει μια γυναίκα, η οποία δεν μπορεί να αναγνωρίσει τον σύζυγό της ανάμεσα σε δύο παραμορφωμένους τραυματίες πολέμου. Η «Arachné» μας ταξιδεύει μέσω του “φρενοβλαβούς” αφηγητή σε έναν τόπο όπου παραδόσεις οπαδών της θεάς Κάλι συναντώνται με τον μύθο της διαμάχης ανάμεσα στην υφάντρα Αράχνη και τη θεά Αθηνά.

Δεν χρειάζεται να γίνει παράθεση, έστω και σύντομη, της υπόθεσης κάθε νουβέλας, ειδικά του πρώτου μέρους, για να φανεί το επιδέξιο γλίστρημα του δημιουργού που μεγαλώνει την απόσταση από θέμα σε θέμα. Το ετερόκλητο είναι ολοφάνερο τόσο στις θεματικές όσο και στα επίπεδα λεξιλογίου και ύφους που έχουν χρησιμοποιηθεί. Το κοινό στοιχείο, με εξαίρεση ίσως τον «Spiritisme», όπου η ειρωνεία είναι διάχυτη, και τη νουβέλα «Un Squelette», όπου ο Schwob μιμείται τη γραφή του Twain, είναι μία δυσφορική και νοσηρή, αλλά ενίοτε και ποιητική, ατμοσφαιρικήτητα· η οποία πολλές φορές μπορεί να μην προκαλείται μονάχα από το πάθος του φόβου το οποίο θέλει να εγείρει ο συγγραφέας, αλλά από άλλα στοιχεία ή μοτίβα, όπως το στοιχείο της *satura* στις «Στρίγγες», ή όπως το ποιητικό *incipit* της

²⁷ Ο.π., σελ. 9.

²⁸ «Μερική ή ολική εξωτερική αναπαράσταση της εικόνας του εαυτού σε κάποιον. Φαινόμενο αρκετά σύνθετο στα όνειρα, μπορεί κανείς να το παρατηρήσει στις θολές ονειρικές καταστάσεις τοξικής προέλευσης ή μετά από τη λήψη παραισθησιογόνων ουσιών. Περιγράφηκε σε ορισμένες υστερικές καταστάσεις.» Roland Doron et Françoise Parot [υπό την επίβλεψη], *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, 1991, p. 74.

«Béatrice», στο οποίο βλέπουμε τον αυτοδιηγητικό αφηγητή να έχει κόψει τις φλέβες του ενός χεριού μέσα σε μια μπανιέρα και να γράφει την ιστορία του με το άλλο²⁹.

Μία τέτοια συλλογή από νουβέλες, πέντε-έξι εκ των οποίων αποτελούν στο είδος τους μικρά αριστουργήματα κατά τον Anatole France³⁰, από έναν «τρόπο τινά εγκυκλοπαιδιστή του 19^{ου} αιώνα, έναν Diderot πιο μοντέρνο, λιγότερο αυθόρμητο ίσως αλλά πιο τεχνίτη»³¹ κατά τον Henri Bérenger, σε κανονικές συνθήκες, θα ενδιέφερε ασφαλώς συγκεκριμένους εκδοτικούς οίκους και συγκεκριμένο, αν όχι μόνο, κοινό. Σε κανονικές συνθήκες πάλι, θα αποτελούσε πρόκληση η μετάφρασή της, αν το όνομά του συγγραφέα και λίγα από τα χαρακτηριστικά του καθίσταντο γνωστά. Τη δεκαετία 1987-1997 μεταφράστηκαν τα έργα που αναφέραμε παραπάνω. Η παρούσα εξίσου σημαντική, ίσως και σημαντικότερη από ορισμένες απόψεις, συλλογή του παραμένει αμετάφραστη. *Nihil parvum in litteris*, πριν διαβαστεί. Πόσο μάλλον, η *Διπλή Καρδιά*, αφού διαβάστηκε! Πολύ περισσότερο, μετά από όσα ειπώθηκαν παραπάνω, δηλαδή: α) θεωρητική απόβλεψη του συγγραφέα μέσω της ερμητικής αλλά και πολλαπλής γραφής, της καλλιέργειας της αισθητικής του αποσπασματικού και της παθοποιίας, β) ετερόκλητο στοιχείο στο περιεχόμενο και τη μορφή, γ) εξωτερικά, πλαίσιο παρακμιακής συνάφειας, αλλά και εσωτερικά, πλαίσιο δυσφορικής ή φοβικής ατμοσφαιρικότητας, δ) ιδιαιτερότητα του συγγραφέα, ως λόγιου, εκλεκτικού και τεχνίτη του λόγου.

Στο πλαίσιο μίας διπλωματικής εργασίας με κυρίως θέμα την ίδια τη μεταφραστική διαδικασία στην πράξη, την παραγωγή μετάφρασης δηλαδή από τη γαλλική στην ελληνική, όταν μάλιστα το είδος που επιλέγεται είναι η λογοτεχνική μετάφραση, μερικές νουβέλες της *Διπλής Καρδιάς* του Marcel Schwob πληρούν αρκετές προϋποθέσεις για ζητήματα που μπορούν να απασχολήσουν αλλά και για μεταφρασεολογικές σκέψεις.

Ζητούμενο κατά τη μεταφορά στη γλώσσα-στόχο είναι η αρμονική συνύπαρξη των παραπάνω στοιχείων που απαριθμήθηκαν. Για τις ανάγκες αυτής της εργασίας

²⁹ « Il ne me reste que peu d'instants à vivre : je le sens et je le sais. J'ai voulu une mort douce ; mes propres cris m'auraient étouffé dans l'agonie d'un autre supplice ; car je crains plus que l'ombre grandissante le son de ma voix ; l'eau parfumée où je suis plongé, nuageuse comme un bloc d'opale, se teint graduellement de veines roses par mon sang qui s'écoule : quand l'aurore liquide sera rouge, je descendrai vers la nuit. Je n'ai pas tranché l'artère de ma main droite, qui jette ces lignes sur mes tablettes d'ivoire : trois sources jaillissantes suffissent pour vider le puits de mon cœur ; il n'est pas si profond qu'il ne soit bientôt tari, et j'en ai pleuré tout le sang dans mes larmes. » M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 79.

³⁰ A. France, ό.π., σελ. 2.

³¹ Henri Bérenger, «Cœur double» στο *L'Érmitage. Revue mensuelle de littérature*, Genève, Slatkine, 1968, τ. 4, σελ. 50-51.

επέλεξα τέσσερις από τις νουβέλες της συλλογής: «Les Striges», «Les trois gabelous», «Les Portes de l'Opium» και «Un Squelette». Προσανατολίστηκα σε νουβέλες όπου το ετερόκλητο στοιχείο και η εν γένει απόσταση μεταξύ τους θα είναι πράγματα χτυπητά. Ενδεικτικά και εξ επόψεως τοποθεσίας και μόνο, από την παρακμιακή Ρώμη του 1^{ου} αιώνα, περνάμε, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στο εξής, στον κόλπο Μπουργκνέφ της Βρετάνης, από εκεί στα σοκάκια των Παρισίων, και τέλος σε μια ψευδογοτθική ατμόσφαιρα ενός μάλλον βρετανικού ξενοδοχείου, παρά τη συνύπαρξη γαλλικών πολιτισμικών στοιχείων.

Δεν χρειάζεται να γίνει πολύς λόγος, αφού, αν ενδιαφέρει μία λογοτεχνική ματιά στα κείμενα αυτά, είναι για να φανεί η πολυλογία [polylogie] και η πολυγλωσσικότητα [polylinguisme]³² στις οποίες αναφέρεται ο Antoine Berman για τη μεγάλη πρόζα, το μυθιστόρημα, αλλά και το δοκίμιο³³. Γιατί όμως ενδιαφέρουν στο σημείο αυτό οι έννοιες αυτές; Αν και έχουμε να κάνουμε με σύντομο αφηγηματικό λόγο, δηλαδή πρόζα μικρής κλίμακας, εντούτοις η φυσική κλίση και τα ενδιαφέροντα του συγγραφέα τον ωθούν να συμπυκνώσει στον σύντομο αυτόν λόγο θεματικές ικανές να δημιουργούν ένα είδος πολυλογίας, με συνέπεια να χρησιμοποιεί και την πολυγλωσσικότητα. Άλλωστε, στον Πρόλογό του, θέλοντας ο Schwob να τιθασεύσει το ετερόκλητο των ιστοριών αυτών, καταλήγει, στο δεύτερο και τρίτο μέρος του, να δώσει την άποψή του σχετικά με την τέχνη, τους τρόπους μίμησης των ανθρωπίνων δηλαδή, εν προκειμένω, μέσω του συγκεκριμένου τύπου γραφής, η οποία τέχνη «έφτασε μέχρις έμᾶς μέσω τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ μυθιστορήματος»³⁴. Επισημαίνει ότι οι ιστορίες του «θὰ μοιάζουν πολλές φορές με θραύσματα»³⁵ και ότι θα πρέπει να τις θεωρήσουμε ως μέρος ενός όλου, με μόνη την κρίση να έχει επιλεγεί ως αντικείμενο της καλλιτεχνικής αναπαράστασης, όπως έχει ήδη ειπωθεί πιο πάνω.

³² Για μία πιο ευέλικτη ροή της ανάγνωσης έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του έργου του Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Να σημειωθεί ωστόσο ότι υπάρχουν όροι με μεγάλο φάσμα χρησιμότητας και σε πάρα πολλά πεδία καθώς και όροι προφανώς δανεισμένοι από τη σκέψη άλλων θεωρητικών. Εν προκειμένω, η λέξη *polylogie* περικλείει μέσα της τόσο την ικανότητα του ανθρώπου να διατυπώνει τη σκέψη του όσο και την ίδια την ικανότητα του σκέπτεσθαι· η λέξη *polylinguisme* φαίνεται ότι προέρχεται από τη σκέψη του Bakhtine και τον όρο *plurilinguisme* που χρησιμοποίησε. Σε παρόμοιες περιπτώσεις, θα συνοδεύονται οι όροι του μεταφράσματος από τους αντίστοιχους του πρωτοτύπου σε αγκύλες, ώστε να αποφεύγεται τυχόν παρερμηνεία.

³³ Κατά τον Berman, η πρόζα λόγω του όγκου της δεν μπορεί να ελέγξει τη μορφή της, δηλαδή την *άμορφη πολυλογία* της και την “κακογραφία”, η οποία ως επακόλουθο της “πολυγλωσσικότητάς” της, είναι ο ίδιος της ο πλούτος. Antoine Berman, *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου* [μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου], Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σελ. 50-51. Αυτή η “κακογραφία”, αν πρόκειται τελικά για τέτοια, είναι που θα δούμε παρακάτω ότι θέλουμε να γίνει σεβαστή.

³⁴ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. XV.

³⁵ Ο.π., σελ. XVI.

Ο Schwob θέλει τις ιστορίες του, καθεμιά ξεχωριστά και όλες μαζί, μυθιστόρημα με την έννοια ότι έχουν κάτι περισσότερο να πούνε από αυτό, το σύντομο, που λένε, αν λάβουμε υπόψη ότι «ή ζωή δεν βρίσκεται στο γενικό, αλλά στο ειδικό»³⁶ και ότι «ή τέχνη ἔγκειται στο να δίνει στο ειδικό την ψευδαίσθηση του γενικού»³⁷. Συνεπώς, δεν είναι παράξενο να ανακληθούν οι έννοιες της πολυλογίας και της πολυγλωσσικότητας όσο προχωρούμε στην ανάγνωση των ιστοριών αυτών συνολικά και κάθε μιας ξεχωριστά.

Υπό το πρίσμα αυτό, δεν θα ήταν καθόλου μάταιο να γίνει μια προσπάθεια μετάφρασης της συλλογής αυτής –το ίδιο και για την περίπτωση των τεσσάρων επιλεγεισών νουβελών– έχοντας κατά νου τη συστηματική τήρηση της αποφυγής των παραμορφωτικών τάσεων που παρατηρεί και αναλύει ο Berman κατά τη διαδικασία της μετάφρασης. Φυσικά, δεν θα δοθεί η ίδια βαρύτητα στις τάσεις για καταστροφή των λανθανόντων σημασιολογικών δικτύων, των δημωδών γλωσσικών δικτύων, των γλωσσικών συστημάτων και για εξάλειψη των επάλληλων γλωσσικών διαστρωματώσεων, δεδομένου ότι εδώ η πρόζα μικρής κλίμακας δεν μπορεί να αναπτύξει στον ίδιο βαθμό τα παραπάνω στοιχεία. Όμως, σε ολόκληρη τη συλλογή, θα μπορούσαν κι αυτές οι τάσεις να είναι πιο επικίνδυνες και άρα προσεκτικότερα παρακολουθήσιμες.

Εντούτοις, πριν την ανάλυση της προσπάθειας αυτής για αποφυγή της παραμόρφωσης, έχει νόημα να αναλυθούν επί μέρους θεματικές ή ζητήματα που αφορούν, λιγότερο ή περισσότερο, άλλοτε μία άλλοτε περισσότερες νουβέλες. Κάποια από αυτά τα ζητήματα εμπίπτουν στο πεδίο ανάμεσα στην εθνοκεντρική, συνεπώς και υπερκειμενική μετάφραση, και την ξενική ή ξενοποιητική, όπως αποκαλούνται, ή με μία ροπή προς την ταυτόχρονη προσκόλληση και στο ξένο γράμμα, όπως θα ήθελε ο Berman. Το πεδίο αυτό αποτελεί την εσωτερική πάλη του μεταφραστή για το αν θα διατηρήσει το ξενικό στοιχείο του κειμένου-πηγής ή για το αν θα μεταφέρει το ξένο κείμενο στη γλώσσα-στόχο με βάση τα χαρακτηριστικά της δικής της κουλτούρας, ώστε να μη φαίνεται τίποτε το ξένο μέσα στο νέο κείμενο, αλλά, αντιθέτως, να φαίνονται όλα φυσικά και γνώριμα, δηλαδή εθνοκεντρικά³⁸. Από τη στιγμή που τυχόν επιλέξει την εθνοκεντρική μετάφραση, θα έχει επιλέξει

³⁶ Ο.π., σελ. XVIII.

³⁷ *Αυτόθι*.

³⁸ «Εθνοκεντρικό θα σημαίνει εδώ: αυτό που ανάγει τα πάντα στη δική του κουλτούρα, στις νόρμες και τις αξίες του, και θεωρεί ότι είναι τοποθετημένο εκτός αυτής, –το Ξένο– αρνητικό ή μόλις άξιο να προσαρτηθεί, να προσαρμοστεί για να αυξήσει τον πλούτο της εν λόγω κουλτούρας». Α. Berman, *ό.π.*, σελ. 31.

αυτόματα και την υπερκειμενική, υπό την έννοια, ότι το κείμενο στη γλώσσα-στόχο θα αποτελεί ένα είδος μίμησης, μία μορφή διακειμενικότητας³⁹.

Εμπίπτουν λοιπόν στο πεδίο αυτό μέσω της διακειμενικότητας, της μεταφοράς ονομάτων, τοπωνυμίων και μεμονωμένων λεξικών μονάδων· άλλες στο πεδίο της ρητορικής ή της ποιητικής μέσω του ύφους, υποτυπώσεων ή υποβλητικών και άλλων περιγραφών, λογοτεχνικών τρόπων και εκφράσεων, αλλά και μέσω της τεχνικής της αφήγησης. Σε τέτοια ζητήματα δεν είναι πάντα εύκολη η εφαρμογή της τάδε ή δείνα θεωρίας. Για παράδειγμα, σε ένα υπερκείμενο, όπως «Οί Στρίγγες», θα ενεργήσει ο μεταφραστής ομογενοποιητικά ακολουθώντας είτε την εθνοκεντρική μετάφραση είτε την προσκόλληση στο ξένο *γράμμα*; Θα κάνει το ίδιο στο ρητορικό σχήμα της υποτύπωσης των «Τριών Γκαμπλού», όπου σε μία εκτενή παράγραφο διακυβεύονται πολλά για τον αναγνώστη της γλώσσας-στόχου; Ή μήπως θα ακολουθήσει ενιαία γραμμή στο ζήτημα της μετάφρασης των ονομάτων, τοπωνυμίων, κ.λπ.; Υπάρχουν τέτοια ζητήματα που πρέπει να μελετηθούν.

Ο Berman, ακολουθώντας τη θεωρία περί πολυγλωσσισμού [plurilinguisme] στο μυθιστόρημα του Bakhtine⁴⁰, λέει ότι «η λογοτεχνική πρόζα χαρακτηρίζεται κατ' αρχάς από το γεγονός ότι συλλαμβάνει, συμπυκνώνει και συμφύρει όλο τον πολυγλωσσικό χώρο μιας κοινότητας [και ότι] κινητοποιεί και δραστηριοποιεί το σύνολο των “γλωσσών” που συνυπάρχουν εντός μιας γλώσσας»⁴¹. Ωστόσο, η ίδια η λογοτεχνία, ιδίως η πρόζα, είναι ο κώδικας που αποτελεί το χωνευτήρι όλων των άλλων σημειακών κωδίκων, αφού ενσωματώνει κάθε φορά αυτούς που χρειάζεται για να τους περιγράψει, να τους μοιράσει ρόλους, να τους κρίνει, κ.λπ. Δηλαδή, οι άλλοι σημειακοί κώδικες, οι οποίοι έχουν την τάση να δημιουργούν μία «κάποια αμορφία»⁴², συγκρινόμενη με την «ποίηση και τη ρητορική “καλλιπέεια”»⁴³, είναι

³⁹ «Το υπερκειμενικό παραπέμπει σε κάθε κείμενο που γεννάται μέσω μίμησης, παρωδίας, παραμίμησης [pastiche], διασκευής, λογοκλοπής ή οιοδήποτε άλλου είδους μορφικού μετασχηματισμού, με αφετηρία ένα έτερο, ήδη *υπάρχον* κείμενο». *Αυτόθι*.

⁴⁰ Στο ειδικό για το θέμα κεφάλαιο του έργου του *Esthétique et théorie du roman*, ο Mikhaïl Bakhtine, δίνοντας θεμελιακές και τυπικές μορφές για τις περισσότερες παραλλαγές του μυθιστορήματος, δείχνει ότι όχι μόνο είναι υπαρκτός ο πολυγλωσσισμός στο μυθιστόρημα, αλλά και ότι είναι πολυποίκιλος. Ενδεικτικά, υποστηρίζει ο Bakhtine ότι «ο λόγος των αφηγητών [ορισμένων μυθιστορηματικών ειδών] είναι πάντοτε *ο λόγος του “άλλου”* [...], και γίνεται *σέ μιὰ ξένη γλώσσα*». Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* [μτφρ. Γιώργος Σπανός], Αθήνα, Πλέθρον, 1980, σελ. 174. Με τον ισχυρισμό αυτόν του Bakhtine, η *ξένη γλώσσα* ταυτίζεται με τη γλώσσα του αφηγητή και κατ' επέκταση με τις γλώσσες των προσώπων, κάτι που δημιουργεί την πολυφωνικότητα. Είναι καίρια η παρατήρηση αυτή στην προβληματική της εργασίας, αφού στην ξενότητα, στο ξενικό στοιχείο, πέρα από τη λογοτεχνικότητα –όπως θα δούμε παρακάτω– και το εξωτικό ή μακρινό στοιχείο, η γλώσσα του κάθε προσώπου-χαρακτήρα αποτελεί και η ίδια κάτι το ξένο.

⁴¹ A. Berman, *ό.π.*, σελ. 50.

⁴² *Αυτόθι*.

αυτοί που συνθέτουν την πολυγλωσσικότητα στην μεγάλη πρόζα και όχι αναγκαστικά οι δημώδεις γλώσσες, οι διάλεκτοι ή άλλες κοινές γλώσσες μέσα στην προς μετάφραση κοινή γλώσσα. Συνεπώς, αν στις «Στρίγγες» ενσωματώνει συνειδητά ο συγγραφέας ολόκληρη τη σχετική λογοτεχνική ρωμαϊκή παράδοση των *strigum*, και υπάρχει τρόπος να το διαπιστώσει αυτό και ο αναγνώστης στη γλώσσα-στόχο, τότε από μόνο του αυτό θέτει ένα πολύ σοβαρό εμπόδιο σε μία μετάφραση «διάφανη»⁴⁴ για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Venuti, στην οποία δηλαδή δίνεται «η εντύπωση [...] ότι δεν είναι στην πραγματικότητα μετάφραση, αλλά το πρωτότυπο»⁴⁵, μια και οι «όποιες γλωσσικές ή υφολογικές ιδιαιτερότητες»⁴⁶ θα απουσιάζουν. Αν πάλι, στους «Τρεῖς Γκαμπλού», ενσωματώνεται σε μεγάλο βαθμό ο ναυτικός κώδικας, ο ενδυματολογικός και οπλικός ισπανικός κώδικας του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, τότε ο ελάχιστος ή μέγιστος βαθμός στον οποίο θα φτάσουν αυτοί στον αναγνώστη θέτει ξανά ζήτημα εθνοκεντρικής μετάφρασης-ξενότητας και «διαφάνειας» ή μη. Αν στις «Πόρτες τοῦ Ὁπίου», ενσωματώνεται ο κώδικας των συναισθησιών του Swedenborg και του κόσμου των τεχνητών παραδείσων, τότε αυτό δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο από τον μεταφραστή. Εν ολίγοις, οι κώδικες αποτελούν πολλές φορές ένα είδος τεχνικής ορολογίας ενσωματωμένης στα λογοτεχνικά κείμενα. Πέρα από την όποια μεταφραστική του κατάρτιση και το όποιο μεταφραστικό τάλαντο που θα τον οδηγούσαν σε μία κακή, μέτρια ή άριστη «διάφανη» μετάφραση, πρέπει να ελέγξει ο μεταφραστής κατά πόσο μπορεί να διαλεχθεί με τα ζητήματα αυτά και να τα αντιμετωπίσει ώστε είτε να προσεγγίσει ερμηνευτικά και υφολογικά τα κείμενα είτε να αποδώσει κατά το δυνατόν και τους κώδικες αυτούς.

Επομένως, θα γίνει σε μία πρώτη φάση μία παρουσίαση στο τι προσφέρει λογοτεχνικά η κάθε νουβέλα. Η παρουσίαση αυτή, η οποία θα γίνεται εν είδει λογοτεχνικής ανάλυσης, θα φανερώνει τα βασικά μεταφραστικά προβλήματα κάθε νουβέλας ή θα δίνει απαραίτητα στοιχεία για τη μετέπειτα αναλυτική των παραμορφωτικών τάσεων, στην οποία θα υποβληθούν οι ανάλογες επιλογές, εν είδει αξιολόγησης της αναλυτικής αυτής του Berman, αλλά συγχρόνως και κυρίως εν είδει αυτοελέγχου του μεταφραστή.

⁴³ *Αυτόθι*.

⁴⁴ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London & New York, Routledge, 1995, σελ. 1.

⁴⁵ *Αυτόθι*.

⁴⁶ *Αυτόθι*.

1.3. Μεταφρασεολογικός “οδηγός”

Είναι γνωστό ότι μέχρι τις μέρες μας η συζήτηση περί μετάφρασης και μεταφρασεολογίας έχει τη μορφή μιας αντιπαράθεσης ανάμεσα σε δύο βασικές άτυπες “σχολές”, σε δύο πλευρές: μία που δίνει το προβάδισμα στο νόημα στη γλώσσα-στόχο ή αλλιώς στον αναγνώστη της γλώσσας-στόχου, υπό την έννοια ότι μέλημά της είναι να δίνει τα πάντα έτοιμα και σαφή· η άλλη ενδιαφέρεται για την προσκόλληση στο *γράμμα*, τη μορφή, τη σύνταξη, ακόμα και την ετυμολογία της γλώσσας-πηγής όταν γλώσσα-πηγή και γλώσσα-στόχος είναι συγγενικές, ή διαφορετικά για τον συγγραφέα του πρωτοτύπου. Αν και οι διάφορες θεωρίες και κατηγορίες που έχουν προκύψει στον κλάδο της μεταφρασεολογίας, ανάλογα με το κριτήριό τους (σύμφωνα με τον μεταφρασεολογικό “χάρτη” του J.S. Holmes, που αναπαρήγαγε ο G. Toury)⁴⁷, έχουν πληθύνει, είναι ανάγκη στο πλαίσιο της εργασίας αυτής να γίνει μία επιλογή για συνεχή μεταφρασεολογική αναφορά.

Από την αρχαιότητα, αν μείνουμε στον ευρωπαϊκό χώρο, ο Κικέρωνας μετέφρασε «ut orator»⁴⁸, και όχι «ut interpres»⁴⁹, τους αττικούς ρήτορες Δημοσθένη και Αισχίνη, για να διατηρήσει «τις ίδιες έννοιες και τόσο τις μορφές όσο και τα σχήματά τους [...και...] το σύνολο ύφος και το σφρίγος της γλώσσας»⁵⁰. Τη γραμμή αυτή του Κικέρωνα θα συνεχίσει και ο Άγιος Ιερώνυμος, εκτός από την περίπτωση των Αγίας Γραφής, δηλώνοντας ότι μεταφράζει έννοια προς έννοια και όχι λέξη προς λέξη. Έχει δημιουργηθεί η αντίθεση λοιπόν ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους, και θα τεθεί ξανά ζήτημα τον 16^ο αιώνα, οπότε Étienne Dolet και Λούθηρος μετάφρασαν και τα ιερά κείμενα χρησιμοποιώντας τη λογική της έννοιας προς έννοια. Τον 18^ο αιώνα, τα μεταφραστικά συστήματα κινούνται γύρω από την κατά λέξη μετάφραση, την παράφραση, η οποία έχει ελευθερία επιλογών δίχως να απομακρύνεται από το νόημα, και τη μίμηση, η οποία απομακρύνεται και από το νόημα και από τις λέξεις. Σταθμό στη μεταφρασεολογική σκέψη θα αποτελέσει στις αρχές του 19^{ου} αιώνα η θέση του Schleiermacher υπέρ της μετακίνησης του αναγνώστη προς τον συγγραφέα, δηλαδή προς το ξένο. Η θέση αυτή θα επηρεάσει πολλούς σημαντικούς μεταφραστές και στοχαστές της μετάφρασης του 20^{ου} αιώνα, σε σημείο που το δίπολο «λέξη προς

⁴⁷ Βλ. Jeremy Munday, *Μεταφραστικές σπουδές, θεωρίες και εφαρμογές*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σχεδιάγραμμα 1.1, σελ. 32.

⁴⁸ Marcus Tullius Cicero, *De optimo genere oratorum*, 14, στο *Scripta quae manserunt omnia*, Lipsiae, Typis B. G. Teubneri, 1878-1902, σελ. 386: «ως ρήτορας».

⁴⁹ *Αυτόθι*: «ως ερμηνεύς».

⁵⁰ *Αυτόθι*: «sententiis isdem et earum formis tamquam figuris [...] genus omne verborum vimque [...]».

λέξη» και «έννοια προς έννοια» μετάφραση, ή «κατά λέξη» και «ελεύθερη» μετάφραση, θα εξακολουθήσει να υπάρχει, –με την παρεμβολή θεωριών στοχαστών, όπως ο Eugene Nida και ο Peter Newmark, των οποίων τα δίπολα «μορφική-δυναμική ισοδυναμία» και «σημασιολογική-επικοινωνιακή μετάφραση» δεν αλλάζουν και πολύ το τοπίο– αλλά με μία αξιοσημείωτη μετατόπιση.

Για να μείνω στον Berman, του οποίου την αναλυτική των παραμορφωτικών τάσεων θα χρησιμοποιήσω, η μετατόπιση αυτή συνίσταται στο ότι το *γράμμα* πλέον δεν σημαίνει τη λέξη προς λέξη, ούτε ωστόσο και την έννοια προς έννοια μετάφραση· σημαίνει οπωδήποτε τη διατήρηση του νοήματος, αλλά με μία προσπάθεια αναγνώρισης και μεταφοράς του τρόπου γραφής του συγγραφέα του πρωτοτύπου στο μετάφρασμα, σημαίνει την αναγνώριση ότι ο τρόπος γραφής του δημιουργού έχει νόημα να φτάσει στον αναγνώστη της γλώσσας-στόχου. Παραδόξως, αν για τον Κικέρωνα γίνεται λόγος για έννοια προς έννοια μετάφραση, η αναλυτική του Berman συμπίπτει σε ορισμένα σημεία με αυτά που πρεσβεύει ο Κικέρωνας, επί παραδείγματι με την απόδοση των μορφών και των σχημάτων της σκέψης της γλώσσας-πηγής στη γλώσσα-στόχο· τα λόγια του Κικέρωνα, όσο και αν σήμερα θεωρείται πρωτίστως ως υπέρμαχος της έννοια προς έννοια μετάφρασης, δείχνουν ότι τον απασχολεί ιδιαίτερα η *ars dicendi* και στη μετάφραση, δηλαδή η διατήρηση της τρόπων και των ρητορικών σχημάτων, δηλαδή η λογοτεχνικότητα των κειμένων του είδους που μετέφραζε. Έτσι, την έγνοια για τον τρόπο γραφής του συγγραφέα του πρωτοτύπου τη βρίσκουμε στις απαρχές των θεωρητικών σχολίων περί μετάφρασης. Είκοσι αιώνες αργότερα, η έγνοια του Κικέρωνα για διατήρηση της όποιας λογοτεχνικότητας έχει συστηματοποιηθεί σε τάσεις που πρέπει να αποφεύγονται. Θα δούμε παρακάτω, στην ανάλυση, ότι βασικός σκοπός της αναλυτικής του Berman είναι η διατήρηση της λογοτεχνικότητας, ή αλλιώς η αποφυγή της παραμόρφωσης αυτής.

1.4. Μεθοδολογία

Όπως έχει καταστεί φανερό, εκ των πραγμάτων, το σίγουρο είναι ότι θα γίνει προσπάθεια μετάφρασης των εν λόγω κειμένων με ταυτόχρονη προσκόλληση και στο νόημα και στο *γράμμα*, όσο αυτό είναι δυνατόν, και κατά τη δύναμη και τις ικανότητες του μεταφραστή.

Πριν απ' όλα, το κείμενο που θα χρησιμεύσει ως πρωτότυπο και ως κείμενο αναφοράς, θα είναι η έκδοση του Ollendorff, του 1891. Αν και υπάρχουν αρκετές σύγχρονες εκδόσεις, δύο εκ των οποίων διαθέτω, και άλλες για των οποίων τη χρηστικότητα είμαι ενήμερος, προτιμήθηκε αυτή η έκδοση, αφού είναι η μοναδική, μετά τις προδημοσιεύσεις στον τύπο, που έγινε όσο ζούσε ο συγγραφέας. Η έκδοση αυτή έχει βέβαια αρχαϊκούς και παρωχημένους τύπους, αλλά και κάποια αμελητέα τυπογραφικά λάθη ή ηθελημένα ακόμα λάθη, όπως «jouite αντί joute, encâblures αντί encablures, gigotté αντί gigoté, corpins αντί corpins, κ.λπ.». Αυτό δεν θα αποτελέσει πρόβλημα· αντιθέτως, θα θυμίζει κατά διαστήματα στον μεταφραστή συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες του συγγραφέα. Το μειονέκτημα των περισσότερων των άλλων εκδόσεων στο οποίο θέλω να σταθώ είναι η περικοπή, μάλλον ακούσια, μιας φράσης από τους «Τρείς Γκαμπλού»⁵¹, την οποία παρατήρησα και η οποία διαδόθηκε από την πρώτη έκδοση των *Απάντων* (1927-1930) του Schwob σε πολλές από τις επόμενες.

Στο πρακτικό κομμάτι, και εφόσον τη διατήρηση του *γράμματος* στο μετάφρασμα θα προσπαθήσω να τη δείξω στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας, είναι χρήσιμο να ειπωθεί το εξής: κύρια πηγή για οποιαδήποτε και οποιουδήποτε είδους απορία θα είναι ο *Θησαυρός της Γαλλικής Γλώσσας* (*Trésor de la Langue Française*), στην ψηφιοποιημένη του μορφή στον ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Κειμενικών και Λεξικολογικών Πόρων (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), στη Λεξικολογική Πύλη αυτού και συγκεκριμένα στο πεδίο της Λεξικογραφίας. Στο συγκεκριμένο πεδίο, προσφέρονται εκτός από τις διάφορες σημασίες, κυριολεκτικές, μεταφορικές, κ.λπ., πληροφορίες για τα επίπεδα γλώσσα των λέξεων (οικείο, λόγιο, λογοτεχνικό, υψηλό, περιφρονητικό, κ.λπ.), για τη σπανιότητά τους, για τον αν είναι παρωχημένες, για την ετυμολογία τους, αλλά και στοιχεία για την ιστορική τους διαδρομή. Έτσι, αν δεν αναφέρεται άλλη πηγή για κάποια λέξη ή έκφραση, ως πηγή θα εννοείται ο *Θησαυρός της Γαλλικής Γλώσσας*.

Επίσης, αν χρειαστεί και στον βαθμό που θα χρειαστεί, για θέματα ρητορικών σχημάτων και λογοτεχνικών τρόπων θα χρησιμοποιείται η ορολογία από το εγχειρίδιο του Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*· ενώ, όσον αφορά τεχνικές της αφήγησης, θα ανατρέχουμε στην αφηγηματολογία του Gérard Genette, και κατά συνέπεια στη συγκεκριμένη ορολογία από το έργο του *Figures III*. Στου ίδιου

⁵¹ Η φράση μέσα στις αγκύλες δεν υπάρχει σε πολλές μεταγενέστερες εκδόσεις: «[...] et des petits en ribambelle grignotant [les châtaignes douces. Le potager donnerait] des oranges sucrées à manger en salade, et le verger des noix de coco avec du rhum». M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 28.

θεωρητικού της λογοτεχνίας το έργο, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, θα ανατρέχουμε, ως προς την ορολογία, και για ζητήματα διακειμενικότητας. Τέλος, όσον αφορά το φανταστικό, έχουμε κατά νου, την άποψη του Tzvetan Todorov, ότι το φανταστικό βρίσκεται στον δισταγμό ανάμεσα στο υπερφυσικό και το παράξενο, ότι δηλαδή «η πιθανότητα να διστάζει [ο αναγνώστης] ανάμεσα στα δύο δημιουργεί το φανταστικό εφέ»⁵². Θα γίνει προσπάθεια, ούτως ώστε να μην ξεφεύγουμε από την ουσία, να μη βαρύνει η ανάλυση από διασαφηνίσεις κάθε φορά για τους όρους αυτούς, καθώς οι περισσότεροι είναι πλέον αρκετά διαδεδομένοι, εκτός αν κριθεί διαφορετικά.

Μετά τη μετάφραση των νουβελών, το γλωσσάρι της, τις λογοτεχνικές αναλύσεις και την παρακολούθηση της αναλυτικής των παραμορφωτικών τάσεων, θα ακολουθήσει μία σύνθεση εν είδει συμπεράσματος, ενώ στο Παράρτημα θα προστεθεί ό,τι κριθεί απαραίτητο για την υποβοήθηση της ανάγνωσης ή τη στήριξη της επιχειρηματολογίας.

Όσον αφορά τα κριτήρια με τα οποία θα γίνουν οι συζητήσεις στο τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο, πρέπει να επισημανθεί το εξής: και στις λογοτεχνικές αναλύσεις και στην αναλυτική των παραμορφωτικών τάσεων, δεν γίνεται να εξαντληθούν τα ζητήματα. Έτσι, στο τρίτο κεφάλαιο, σε κάθε ιστορία, θα δοθεί βαρύτητα στο βασικό πρόβλημά της: συνήθως, για μικρού μήκους ιστορίες, αυτό έχει σχέση με την εύρεση του ύφους, αλλά θα δούμε πως όχι πάντοτε. Αν στις «Στρίγγες» γίνεται μία προσπάθεια να βρεθεί η σχέση της νουβέλας με τις διακειμενικές πηγές της, ώστε να κατανοηθεί η περίεργη μείξη γλωσσικών τροπών, ύφους και τονικότητας, στους «Τρείς Γκαμπλου» εντούτοις, δεν θα γίνει λόγος για ύφος, αν και η σπουδαιότητα που δόθηκε σε αυτό και γι' αυτή τη νουβέλα φαίνεται στην πράξη, στο μετάφρασμα. Οπότε, από τη λογοτεχνική ανάλυση που θα εστιάζει όμως σε επιμέρους βασικά μεταφραστικά ζητήματα της κάθε ιστορίας, περνάμε στην αναλυτική του Berman, στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου θα ανασύρονται τα χαρακτηριστικότερα, σύμφωνα με την κάθε παραμορφωτική τάση, παραδείγματα προς συζήτηση. Στην πρώτη περίπτωση, θα εξηγείται ταυτόχρονα ο λόγος ανάλυσης των ζητημάτων, ενώ στη δεύτερη, τα παραδείγματα θα συμβαδίζουν με την τάση στην οποία συζητούνται με την επιφύλαξη όμως ότι κάποια από αυτά μπορούν να συζητηθούν σε περισσότερες από μία παραμορφωτικές τάσεις, οπότε και θα επιλεγεί η μία κάθε φορά.

⁵² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, σελ. 30: «La possibilité d'hésiter entre les deux [δηλ. merveilleux και étrange] crée l'effet fantastique».

2. Μετάφραση

ΟΙ ΣΤΡΙΓΓΕΣ

Vobis rem horribilem narrabo...

mihi pili inhorruerunt.

(T. P. ARBITRI, *Satiræ*)¹

Ήμασταν ξαπλωμένοι στὰ κρεβάτια μας γύρω ἀπὸ τὴν πλουσιοπάροχη τράπεζα. Οἱ ἀργυροὶ λύχνοι σιγόκαιαν· ἡ πόρτα μόλις εἶχε κλείσει πίσω ἀπὸ τὸν ζογκλέρ, ὁ ὁποῖος ἐν τέλει μᾶς κούρασε μὲ τοὺς ἐκπαιδευμένους χοίρους του· καὶ ὑπῆρχε στὴν αἴθουσα μιὰ μυρουδιά καψαλισμένης πέτσας ἀπὸ τὰ φλεγόμενα στεφάνια ἀπ' ὅπου ἔβαζε νὰ πηδοῦν τὰ γρυλίζοντα κτήνη του. Φέρνανε τὸ ἐπιδόρπιο: γλυκὰ μὲ ζεστὸ μέλι, ἀχινούς παστούς, αὐγὰ καπελάτα τυλιγμένα σὲ τηγανίτες, τσίχλες μὲ σάλτσα γεμιστὲς πάσπαλη, σταφίδες καὶ καρύδια. Ἐνας σύρος σκλάβος τραγουδοῦσε μὲ τὸν τρόπο τῆς τσιρίδας, ἐνῶ σέρβιραν τὰ πιάτα. Ὁ οἰκοδεσπότης μας πέρασε τὰ δάχτυλά του μέσα ἀπὸ τὰ μακριὰ μαλλιά τοῦ νεαροῦ ἀγαπητικοῦ του, ποὺ ἦταν ξαπλωμένος κοντά του, σκάλισε μὲ χάρη τὰ δόντια του μὲ τὴν ἄκρη μιᾶς ἐπίχρυσης λαβῆς κουταλιοῦ· ἦταν φτιαγμένος ἀπὸ κάμποσες κοῦπες λιαστὸ κρασί, ποὺ τὸ ἔπινε ἄπληστα, δίχως νὰ τὸ νερώνει, καὶ ξεκίνησε κάπως μπερδεμένα τὰ ἐξῆς:

«Τίποτα δὲ μὲ θλίβει πιὸ πολὺ ἀπ' τὸ τέλος ἐνὸς γεύματος. Πρέπει νὰ σᾶς ἀποχωριστῶ, ἀγαπητοί μου φίλοι. Αὐτὸ μοῦ θυμίζει ἄφευκτα τὴν ὥρα ποὺ θὰ πρέπει νὰ σᾶς ἀφήσω μιὰ καὶ καλή. Ἄ! ἄ! Μικρὸ πράγμα ποὺ εἶναι λοιπὸν ὁ ἄνθρωπος! Ἐνα ἄνθρωπάριο, τὸ πολὺ. Δουλέψτε πολὺ, ἰδρῶστε, σαλπίστε τὸ βούκινο, ἐκστρατεῦστε στὴ Γαλατία, στὴ Γερμανία, στὴ Συρία, στὴν Παλαιστίνη, συνᾶξτε τ' ἀσήμι σας δεκάρα δεκάρα, ὑπηρετῆστε καλοὺς ἀφέντες, περᾶστε ἀπ' τὴν κουζίνα στὸ τραπέζι, ἀπ' τὸ τραπέζι στὴν εὐνοία· ἀφῆστε μακριὰ μαλλιά ὅπως ἐτοῦτοι δῶ, ὅπου σκουπίζω τὰ δάχτυλά μου· λευτερωθεῖτε· συντηρῆστε μὲ τὴ σειρά σας σπίτι, μὲ πελάτες ὅπως ἐγώ· ποντάρτετε στὰ οἰκόπεδα καὶ τὶς μεταφορὲς ἐμπορευμάτων, κινηθεῖτε, κομμάτια χίλια γενεῖτε: ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ τὸ σκουφὶ τοῦ ἀπελεύτερου θὰ 'χει μπεῖ στὸ κεφάλι σας, θὰ νιώσετε ὑποταγμένοι σὲ μιὰ δέσποινα πιὸ δυνατὴ, ἀπ' ὅπου κανένα κομπόδεμα σηστέρτιοι δὲ θὰ σᾶς λευτερώσει. Ἄς ζήσουμε ὅσο εἴμαστε καλά. Παιδί, κέρνα φαλερνό.»

¹ Θὰ σᾶς διηγηθῶ μιὰ ἱστορία τρομαχτική... μοῦ σηκώθηκαν οἱ τρίχες. (Τίτου Πετρωνίου τοῦ ἐπονομασθέντος Διαιτητῆ, *Σατυρικά*).

Ἔβαλε νὰ τοῦ φέρουν ἕναν ἀργυρὸ σκελετὸ μὲ ἀρθρωτὰ μέλη, τὸν ξάπλωσε σὲ διάφορες στάσεις στὸ τραπέζι, ἀναστέναξε, σκούπισε τὰ μάτια του καὶ ξανάρχισε:

«Ὁ θάνατος εἶναι πρᾶμα φοβερὸ ποὺ ἡ σκέψη του μὲ πολιορκεῖ προπάντων ἀφοῦ φάω. Οἱ γιατροὶ ποὺ συμβουλευτήκα δὲ μποροῦν νὰ μοῦ δώσουν καμιὰ συμβουλή. Πιστεύω ὅτι ἡ πέψη μου εἶναι κακὴ. Εἶναι μέρες ποὺ ἡ κοιλιά μου μουγκρίζει σὰν ταῦρος. Πρέπει νὰ φυλαγόμαστε ἀπ’ τὶς ὀχλήσεις αὐτές. Σὰ στὸ σπίτι σας, φίλοι μου, ἅμα νιώθετε ἄβολα. Ἡ μεφίτις* μπορεῖ ν’ ἀνέβει στὸ μυαλό, καὶ πάμε χαμένοι. Ὁ αὐτοκράτορας Κλαύδιος εἶχε τὸ συνήθειο νὰ φέρεται ἔτσι, καὶ κανεὶς δὲ γελοῦσε. Καλύτερα νὰ ’σαι ἄξεστος παρὰ νὰ παίζεις τὴ ζωὴ σου.»

Συλλογίστηκε λίγες στιγμὲς ἀκόμα· ὕστερα εἶπε:

«Δὲ μπορῶ νὰ διώξω τὴ σκέψη μου. Ὅταν σκέφτομαι τὸ θάνατο, φέρνω μπροστὰ στὰ μάτια μου ὅλα τὰ πρόσωπα ποὺ ἔχω δεῖ νὰ πεθαίνουν. Καὶ νὰ ’μασταν βέβαιοι γιὰ τὸ σῶμα μας, ἀφοῦ ὅλα τελειώσουν! Ἀλλὰ ταλαίπωροι ἐμεῖς, ἐλεεινοὶ ποὺ εἴμαστε, ὑπάρχουν μυστηριώδεις δυνάμεις ποὺ μᾶς παραμονεύουν, σᾶς τ’ ὀρκίζουμαι στὸ δαίμονά μου. Συναντᾶμε ἀπὸ δαῦτες στὰ σταυροδρόμια. Ἔχουνε τὴ μορφή γριῶν γυναικῶν, καὶ τὴ νύχτα παίρνουν σχῆμα πουλιῶν. Μιὰ μέρα, ὅταν ἔμενα ἀκόμα στὴ Στενὴ Ὁδό, μοῦ ἀνέβηκε ἡ ψυχὴ στὴ μύτη ἀπ’ τὴν τρομάρα: ἦτανε μία ποὺ ἄναβε φωτιὰ μὲ καλάμια στὴν κόγχη ἑνὸς τοίχου· ἔβανε κρασί σ’ ἕνα χάλκινο καζάνι, μὲ πράσα καὶ μαϊντανό· ἔριχνε μέσα φουντούκια καὶ τὰ ξέταζε. Μὰ τοὺς ὀργισμένους θεοὺς! Τὶ σαίτιες πετούσανε τὰ μάτια της! Μετά, πήρε κουκιὰ ἀπ’ τὸ σακούλι της καὶ τὰ ξεφλούδισε μὲ τὰ δόντια της τὸ ἴδιο γρήγορα μ’ ἕναν αἰγίθαλο ποὺ τσιμπάει κανναβούρι· κι ἔφτυνε τὰ φλούδια ὀλόγυρα σὰν ψόφιες μύγες.

Ἦταν μιὰ “στρίγλα”, δὲν ἀμφιβάλλω· κι ἅμα μ’ εἶχε καταλάβει, θὰ μ’ εἶχε παραλύσει μὲ τὸ κακό της μάτι ἴσως. Εἶναι ἄνθρωποι ποὺ βγαίνουνε τὴ νύχτα, ποὺ νιώθουν ἀνάσες ὀλοῦθε πάνω τους· τραβοῦν τὸ σπαθὶ τους, τὸ στροβιλίζουν γιὰ νὰ φυλαχτοῦν, χτυπιοῦνται μὲ σκιές. Τὸ πρῶι εἶναι γεμάτοι μώλωπες καὶ τοὺς κρέμεται ἡ γλῶσσα στὴν ἄκρη στὸ στόμα. Ἔχουν συναντήσει τὶς στρίγγες. Ἔχω δεῖ ἀνθρώπους δυνατοὺς σὰ βόδια καὶ λυκάνθρωπους μάλιστα ποὺ τοὺς μαγεύανε.

Τὰ πράγματα αὐτὰ εἶν’ ἀληθινά, σᾶς τὰ βεβαιώνω. Ἐξάλλου, πρόκειται γι’ ἀναμφισβήτητα γεγονότα. Δὲ θὰ μιλούσα γι’ αὐτὰ καὶ θ’ ἀμφέβαλα ἴσως ἂν δὲ μοῦ ’χε τύχει μιὰ περιπέτεια ποὺ μοῦ σηκωθήκανε ὅλες οἱ τρίχες.

Ὅταν ξενοχτᾶμε τοὺς νεκροὺς, μποροῦμε ν’ ἀκούσουμε τὶς στρίγγες: τραγουδᾶνε σκοποὺς ποὺ σᾶς κυριεύουν καὶ στοὺς ὁποίους ὑπακοῦς θεὸς δὲ θεός. Ἡ φωνὴ τους εἶναι ἱκετευτικὴ καὶ γοερή, σουραυλιστὴ σὰν πουλιοῦ, ἀπαλὴ σὰν τὰ μυξοκλάματα

μικροῦ παιδιοῦ ποὺ φωνάζει· τίποτε δὲ μπορεῖ νὰ τοὺς ἀντισταθεῖ. Ὅταν ὑπηρετοῦσα τ' ἀφεντικό μου, τὸν τραπεζίτη τῆς Ἱερᾶς Ὁδοῦ, εἶχε τὴν ἀτυχία νὰ χάσει τὴ γυναῖκα του. Ἦμουν αὐθιγμὸς κείνη τὴ στιγμή, ἐπειδὴ ἡ δική μου μόλις εἶχε πεθάνει – ὁμορφο πλάσμα, μὰ τὴν πίστη μου, καὶ τσουπωτὴ – μὰ τὴν ἀγαποῦσα πάν' ἀπ' ὅλα γιὰ τοὺς καλοὺς τῆς τρόπους. Ὅ,τι ἔβγαζε ἦταν γιὰ μένα· κι ἓνα ἀσσάριο νὰ ἔχε μόνο, μοῦ ἔδινε τὸ μισό. Καθὼς γυρνοῦσα στὴ βίλα, εἶδα λευκὰ πράματα ποὺ σάλευαν μὲς στὰ μνήματα. Πεθαίνω ἀπὸ τρομάρα, κυρίως γιὰτὶ εἶχα ἀφήσει μιὰ πεθαμένη στὴν πόλη· τρέχω στὸ ξοχικὸ καὶ περνώντας τὸ κατώφλι, βρίσκω τι, λέτε; Μιὰ λίμνη αἵματος μ' ἓνα σπόγγο βουτηγμένο μέσα.

Καὶ μέσ' ἀπ' τὸ σπῖτι ἀκούω ξεφωνητὰ καὶ κλάματα· γιὰτὶ ἡ κυρὰ εἶχε πεθάνει ὅταν σουρούπωνε. Οἱ ὑπηρετρίες σκίζαν τὰ φορέματά τους καὶ τραβάγαν τὰ μαλλιά τους. Ἐβλεπες ἓνα λύχνο μονάχα, σὰ μιὰ κόκκινη κουκκίδα, στὸ βάθος στὴν κάμαρη. Ἀφοῦ ἔφυγε τ' ἀφεντικό, ἄναψα ἓνα κούτσουρο λατίσιο, κοντὰ στὸ παράθυρο· ἡ φλόγα σπιθίριζε καὶ κάπνιζε ὅσο ὁ ἀέρας ἀνατάραζε τοὺς γκρίζους στροβίλους μὲς στὴν κάμαρη· τὸ φῶς χαμήλωνε καὶ δυνάμωνε μ' ἓνα φύσημα· οἱ ρετσινόκομποι κυλάγανε κάτω στὸ ξύλο καὶ τριζοβολάγανε.

Ἡ πεθαμένη ἦταν ξαπλωμένη στὸ κρεβάτι· ἡ μορφή της ἦτανε πράσινη μὲ πλῆθος μικρὲς ζάρες γύρω ἀπ' τὸ στόμα καὶ στοὺς κροτάφους. Τῆς εἶχαμε δέσει ἓνα πανὶ γύρω ἀπ' τὰ μάγουλα γιὰ ν' ἀμποδίζει τὰ σαγόνια τῆς ν' ἀνοίγουν. Οἱ νυχτοπεταλοῦδες κούναγαν κυκλικά, κοντὰ στὴ δάδα, τὰ κίτρινα φτερά τους· οἱ μῦγες γύρναγαν ἀργὰ στὸ πάνω μέρος τοῦ κρεβατιοῦ, καὶ κάθε φορὰ ποὺ φυσοῦς ὁ ἀέρας μπαίναν ξερὰ φύλλα ποὺ στριφογυρνοῦσαν. Ἐγώ, ξαγρυπνοῦσα στὸ κάτω μέρος κι ὁ νοῦς μου ἔτρεχε σ' ὅλες τὶς ἱστορίες, στὶς ἀχυρένιες κοῦκλες ποὺ βρίσκουμε τὸ πρωὶ στὴ θέση τῶν πτωμάτων, καὶ τὶς στρογγυλὲς τρυπὲς ποὺ οἱ μάγισσες ἔρχονται νὰ κάνουν στὰ πρόσωπα γιὰ νὰ ρουφήξουν τὸ αἷμα.

Νὰ ποὺ ἄρχισε νὰ ξεχωρίζει μὲς στὰ σκουζίματα τοῦ ἀέρα ἓνας στριγγὸς, ὁξὺς κι ἀπαλὸς ἦχος· θὰ ἔλεγε ἓνα μικρὸ κορίτσι τραγούδαγε γιὰ νὰ ἱκετεύσει. Ὁ σκοπὸς πλανιότανε στὸν ἀέρα κι ἔμπαινε δυνατότερος μὲ τὰ φύσηματα ποὺ ἀνακατώνανε τὰ μαλλιά τῆς πεθαμένης· στὸ μεταξὺ ἦμουν σὰν ἀποσβολωμένος καὶ δὲν κουνιόμουν.

Τὸ φεγγάρι ἄρχισε νὰ λάμπει μ' ἓνα φῶς πιὸ ὥχρο· οἱ σκιὲς τῶν ἐπίπλων καὶ τῶν ἀμφορέων ἔγιναν ἓνα μὲ τὴ μαυράδα τοῦ δαπέδου. Τὰ μάτια μου, ποὺ πηγαίνανε πέρα-δῶθε, πέσανε στὸ ὑπαιθρο κι εἶδα τὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ νὰ φεγγίζονται μ' ἓν' ἀπαλὸ φῶς, ὅπου οἱ μακρινοὶ θάμνοι χάνονταν, ὅπου οἱ λεῦκες δείχνανε πλέον μακριὰς σταχτιὲς γραμμὲς. Μοῦ φάνηκε πὼς ὁ ἀέρας κόπαζε καὶ πὼς τὰ φύλλα δὲ

σαλεύανε πιά: είδα σκιές νὰ γλιστρᾶνε πίσω ἀπ' τὸν φράχτη τοῦ κήπου. Μετά, τὰ βλέφαρά μου, μοῦ φανήκαν μολύβι καὶ σφαλίσανε· ἔνιωσ' ἀλαφρὰ ἀγγίγματα.

Ξάφνου, τὸ λάλημα τοῦ πετεινοῦ μ' ἔκανε νὰ πεταχτῶ κι ἓνα ψυχρὸ φύσημα τοῦ πρωينوῦ ἀέρα τσάκισε τὶς κορφὲς στὶς λεῦκες. Κρατιόμουν ἀπ' τὸν τοῖχο· ἀπ' τὸ παράθυρο ἔβλεπα τὸν οὐρανὸ ὑπόφαιο τώρα καὶ μιὰ ροδόλευκη γραμμὴ κατὰ τὴν Ἀνατολή. Ἔτριψα τὰ μάτια μου, –κι ὅταν ἀντίκρισα τὴν κυρά μου, –οἱ θεοὶ νὰ μὲ φυλᾶνε!– είδα τὸ σῶμα της νὰ 'ναι γιομάτο μαύρους μώλωπες, μπλαβιὰ σημάδια, μεγάλα σὰν ἀσσάρια, –ναὶ, σὰν ἀσσάρια, –καὶ διάσπαρτα σ' ὅλο τὸ δέρμα. Τότε ἔβγαλα μιὰ κραυγὴ κι ἔτρεξα στὸ κρεβάτι· ἡ μορφὴ ἦταν μιὰ κερένια μάσκα ποὺ ἀπὸ κάτω της εἶδαμε τὴ σάρκα φρικιαστικὰ καταφαγωμένη· πάει ἡ μύτη, πάνε τὰ χεῖλια, οὔτε μάγουλα, οὔτε μάτια: τὰ νυχτοπούλια τὰ 'χαν τρυπήσει μὲ τὸ μυτερό τους ῥάμφος, σὰ δαμάσκηνα. Καὶ κάθε μπλαβὶ σημάδι ἦταν μιὰ τρυπὰ σὲ σχῆμα χωνιοῦ, ὅπου στὸ βάθος γυάλιζε μιὰ πλάκα πηχτοῦ αἵματος· καὶ δὲν ὑπῆρχε πιά μήτε καρδιά μήτε πλεμόνια μήτ' ἄλλο σπλάχνο· ἀφοῦ τὸ στέρνο κι ἡ κοιλιά ἦταν γιομισμένα ἄχερο.

Οἱ γλυκόλαλες στρίγγες τὰ 'χαν πάρει ὅλα στὸν ὕπνο μου. Ὁ ἄνθρωπος δὲ μπορεῖ ν' ἀντισταθεῖ στὴ δύναμη τῶν μαγισσῶν. Εἴμαστε τὸ ἄθυρμα τῆς μοίρας.»

Ὁ οἰκοδεσπότης μας ἄρχισε νὰ κλαίει μὲ λυγμούς, μὲ τὸ κεφάλι στὸ τραπέζι, ἀνάμεσα στὸν ἀργυρὸ σκελετὸ καὶ τὶς ἄδειες κοῦπες. «Ἄχ! ἄχ! ἔκλαιγε, ἐγὼ ὁ πλούσιος, ἐγὼ ποὺ μπορῶ νὰ πηγαίνω στὶς Βαῖες μέσ' ἀπ' τὶς ἰδιοκτησίες μου, ἐγὼ ποὺ βγάζω ἡμερολόγιο γιὰ τὰ χτήματά μου, μὲ τὸν θίασο ἡθοποιοὺς ποὺ ἔχω, τοὺς χορευτὲς μου καὶ τοὺς μίμους μου, τὰ σερβίτσια μου, τὰ ξοχικά μου καὶ τὰ μεταλλορυχεῖα μου, δὲν εἶμαι παρὰ ἓνα ἀξιολύπητο κορμὶ –καὶ οἱ στρίγγες θὰ μπορέσουν σύντομα νὰ ἔρθουν νὰ τὸ τρυπήσουν.» Τὸ παιδί τοῦ ἔδωσε ἓνα ἀργυρὸ καθοίκι κι ἐκεῖνος ἀνασηκώθηκε.

Στὸ μεταξὺ οἱ λύχνοι σβήγανε· οἱ σύδειπνοι μετακινοῦνταν ἄγαρμπα μ' ἓνα ἀόριστο μουρμουρητό· τ' ἀσημικὰ χτυποῦσαν τὸ ἓνα πάνω στὸ ἄλλο, ἐνῶ τὸ λάδι ἐνὸς ἀναποδογυρισμένου λύχνου μούσκευε ὅλο τὸ τραπέζι. Ἕνας μπαλετίνος μπῆκε στὶς μύτες τῶν ποδιῶν, μὲ τὸ πρόσωπο ψιμυθιωμένο καὶ μὲ μαῦρες γραμμὲς στὸ μέτωπο· καὶ τὸ σκάσαμε ἀπ' τὴν πόρτα ποὺ εἶχε ἀνοίξει, ἀνάμεσα σὲ δυὸ σειρὲς σκλάβους, πρόσφατα ἀγορασμένους, ποὺ τὰ πόδια τους ἦταν ἀκόμη λευκὰ ἀπὸ κιμωλία.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΓΚΑΜΠΛΟΥ

– «Έι, Πέν-Μπρά, δὲν ἀκοῦς θόρυβο ἀπὸ κουπιά;» εἶπε ὁ Γέρος τραντάζοντας τὸν σωρὸ ἀπὸ σανὸ ὅπου ροχάλιζε ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς τελωνειακοὺς ἀκτοφύλακες. Ἡ πατατοῦκα τοῦ κοιμωμένου μισόκρυβε τὴ μεγάλη του μορφή, ἐνῶ ξερὰ χορταράκια ὀρθώνονταν στὰ φρύδια του. Στὴν ἐσοχὴ τῆς ἀνοιχτῆς πόρτας ἀπὸ καρφωμένες σανίδες, ὁ Γέρος ἔφεγγε μὲ τὴν τρεμουλιαστὴ φλόγα τοῦ φαναριοῦ του τὸν πάγκο ὅπου ἦταν ξαπλωμένοι. Ὁ ἀέρας θρόιζε ἀνάμεσα στὶς πέτρες τοῦ τοίχου ποὺ δὲν τὶς καλοσκέπαζε ἡ λάσπη. Ὁ Πέν-Μπρά γύρισε πλευρὸ γρυλίζοντας καὶ συνέχισε νὰ κοιμᾶται. Μὰ ὁ Γέρος τὸν ἔσπρωξε μὲ τέτοια φούρια ποὺ κατρακύλησε ἀπ’ τὸν πάγκο καὶ βρέθηκε ὀρθιος κάτω ἀπὸ τὴ διχάλα τῆς σκεπῆς, μὲ τὰ πόδια διάπλατα καὶ τὰ μάτια ἀπορημένα.

– Τὶ τρέχει, Γέρο; ρώτησε.

– Σσστ! ἄκου, εἶπε ὁ ἄλλος.

Ἀφουγκράστηκαν, σιωπηλοί, κοιτάζοντας μ’ ὅλες τους τὶς δυνάμεις στὸ μαῦρο ψιχάλισμα. Ἀνάμεσα στοὺς κοπασμοὺς τοῦ ἀέρα ποὺ ἐρχόταν ἀπὸ δυτικὰ ἀκουγόταν ἓνα ρυθμικὸ πάφλασμα.

– Μᾶς παραβιάσανε! εἶπε ὁ Πέν-Μπρά. Πρέπει νὰ ξυπνήσουμε τὸν Τρυγόνα.

Ὁ Γέρος σκέπασε τὸ πάνω μέρος τοῦ φαναριοῦ του μὲ τὴν ἄκρη τῆς πατατοῦκας του καὶ προχώρησαν κατὰ μῆκος τοῦ τοίχου τῆς καλύβας ποὺ ἦταν πατικωμένη πάνω στὸν γκρεμὸ σὰν σκεπὴ δρεπανισμένη. Ὁ Τρυγόνας κοιμόταν ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, κάτω ἀπ’ τὸ μιὰ σταλιά ὑπόστεγο ποὺ ἔβλεπε στοὺς ἀγρούς· ἓνα τοίχωμα ἀπὸ δοκάρια ποὺ εἶχε ἐπικαλυφθεῖ μὲ χῶμα πλασμένο μὲ ἄχυρο, χώριζε τὸ χαμόσπιτο στὰ δύο. Οἱ τρεῖς γαμπελότοι*, ὀρθιοὶ στὸ φιδωτὸ μονοπάτι ποὺ διασχίζει τὸ μῆκος ὁλόκληρης τῆς ἀκτῆς, τέντωσαν τ’ αὐτιά τους καὶ προσπάθησαν νὰ τρυπήσουν μὲ τὰ μάτια τὸ πηχτὸ σκοτάδι.

– Στα σίγουρα, ἀκούω λαμνοκόπημα, ψιθύρισε ὁ Γέρος μετὰ ἀπὸ κάποια σιωπὴ· μὰ εἶναι παράξενο –θὰ ’λεγες πὼς τὰ κουπιά εἶναι κουκουλωμένα... βελούδινα– δὲν εἶναι ξερὸ τὸ πάφλασμα.

Σταθήκαν ἐκεῖ ἓνα λεπτό, μὲ τὸ χέρι στὴν κουκούλα τους γιὰ νὰ φυλαχτοῦν ἀπ’ τὸν ἀέρα. Ὁ Γέρος ἦταν πολλὰ χρόνια στὴν ὑπηρεσία· τὰ μάγουλά του ἦταν σκαμμένα, τὸ μουστάκι του λευκό, καὶ τοῦ φεύγανε σάλια κάθε τρεῖς καὶ λίγο δεξιά κι ἀριστερά. Ὁ Τρυγόνας ἦταν ὠραῖο παλικάρι καὶ τραγουδοῦσε ὅπως κανεὶς ἄλλος

στο τμήμα, ἅμα δὲν εἶχε περιπολία. Ὁ Πέν-Μπρά εἶχε μάτια χωμένα, χοντρά μάγουλα, γαμπή μύτη, ἐνῶ ἓνα βαθυκόκκινο σημάδι σχημάτιζε μιὰ ράβδωση στὸ πρόσωπο ἀπ' τὴν ἄκρη τοῦ ματιοῦ μέχρι τὴ δίπλα τοῦ λαιμοῦ. Ἀπ' τὸν καιρὸ του, τότε ποὺ ἔχε μπεῖ στὴν ομάδα, τοῦ ἔχε μείνει τ' ὄνομα Ξεροκέφαλος, ἐπειδὴ ἔτρωγε τζάμπα ἀπ' τὴν κούτα γράφοντας τοὺς πάντες στὰ παλιά του τὰ παπούτσια· κι οἱ βρετόνοι συμπατριῶτες του τὸν φωνάζαν τώρα Πέν-Μπρά. Ἦταν, οἱ τρεῖς αὐτοὶ γκαμπλού, φρουροὶ στὸ Πόρτ-᾽Ω. Τὸ Πόρτ-᾽Ω εἶναι ἓνας μεγάλος, ξεκομμένος ὄρμος στὴ βρετονικὴ ἀκτὴ, μεταξὺ Σαμπλὸν καὶ Πόρτ-Μίν. Ἡ θάλασσα ἔρχεται καὶ γλείφει ἀνάμεσα σὲ δυὸ ζοφερά βραχώδη τείχη μιὰ παραλία ἀπὸ μαύρη ἄμμο ὅπου κεῖτονται βουναλάκια σάπια μύδια καὶ φλυκταινώδη φύκια. Οἱ λαθρέμποροι ποὺ ἔρχονται ἀπ' τὴν Ἀγγλία, συχνὰ ἀπὸ τὴν Ἰσπανία, ξεμπαρκάρουν ἐδῶ, μερικὲς φορές μὲ δαυλοὺς, χάρτες καὶ ρούμι ὅπου χορεύουν ρινίσματα χρυσοῦ. Τὸ λευκὸ κτήριο τοῦ τμήματος ξεμυτίζει στὸ βάθος τοῦ ὀρίζοντα, χαμένο μὲς στὰ σταροχώραφα.

Ἡ νύχτα τὰ σκέπαζε ὅλ' αὐτά. Ἀπ' τὴν κορφή τοῦ γκρεμοῦ μποροῦσες ν' ἀγναντέψεις τὴν ἀτελείωτη ἀφρογραμμὴ ποὺ πλεύριζε τὴν ἀκτὴ, τὰ μικρά κύματα μὲ τὰ φωτεινὰ λοφία. Τίποτ' ἄλλο δὲ ξεχώριζε στὴ σκοταδερὴ θάλασσα ἐξὸν ἀπ' τὸ σπάσιμο τῆς φουσκοθαλασσιᾶς. Μὲ τὸ κοντάκι στὸ μάγουλο, οἱ τρεῖς γαμπελότοι κατηφόρισαν τρεχάλα ὀλάκερο το πετρῶδες μονοπάτι ποὺ κατεβαίνει ἀπ' τὴν κορφή τοῦ γκρεμοῦ ὡς τὸ βάθος τῆς μαύρης παραλίας. Τ' ἄρβυλά τους κολλάγανε στὴ λάσπη· οἱ μπρούντζινες κάννες τῶν ντουφεκιῶν τους στάζανε νερό· καὶ προχωροῦσαν στὴ σειρά, τρεῖς σκοτεινὲς πατατοῦκες. Στὰ μισὰ σταματήσανε, σκυμμένοι στὴν ἄκρια—κι ἔμειναν μαρμαρωμένοι ἀπὸ ἔκπληξη, μὲ τὰ ματιά καρφωμένα.

Ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τοῦ Πόρτ-᾽Ω ἔβλεπαν, εἴκοσι γουμενιὲς ἀπ' τὴν ἀκτὴ, ἓνα πλοῖο παλαιοῦ τύπου· ἓνας φανός, δεμένος στο μπομπρέσο, πῆγαινε πέρα-δῶθε· ὁ κόκκινος φλόκος, ποὺ φωτιζόταν ποὺ καὶ πού, λαμποκοποῦσε σὰν ἄλικο εἰλητό. Μιὰ πάσσαρα ἔστεκε ἀλὰ κάπα κοντὰ στ' ἀκρογιάλι, καὶ τσαλαβουτώντας μέχρι πάνω ἀπ' τὸ γόνα μὲς στὸ βουρκο, ἀλλόκοτα ντυμένοι ἄντρες βγαίνανε στὴν παραλία, λυγισμένοι ἀπὸ τὰ φορτία ποὺ κουβαλοῦσαν. Μερικοί, σκεπασμένοι μὲ χλαίνινες σουρκόττες μὲ τὶς κουκουῖλες τους, κράταγαν φανάρια ποὺ τὸ φῶς τους ἔμοιαζε μὲ τὴ φλόγα τοῦ θειαφιοῦ. Δὲν ἔβλεπε κανενὸς τὸ πρόσωπο· ὥστόσο τὸ πρασινωπὸ αὐτὸ φῶς φώτιζε ἓνα συνονθύλευμα ἀπὸ σάγους, πουρπουὰν μὲ μπλὲ καὶ ροζ ψαλιδιές, φτερωτὲς τόκες, φουφοῦλες καὶ μεταξωτὲς κάλτσες. Κάτω ἀπ' τὶς χρυσοκέντητες κι ἀργυροκέντητες κάπες ἰσπανικοῦ τύπου, στραφτάλιζαν οἱ σμαλτωμένες πλάκες ἀπ' τὶς ζῶνες καὶ τοὺς ἀορτῆρες, γυάλιζαν ἢ λαβὴ ἐνὸς στιλέτου, ἢ ἀκρὴ τῆς θήκης ἐνὸς

σπαθιοῦ· δυὸ σειρὲς ἄντρες μὲ μοριόνες μὲ ἀνεστραμμένο γεῖσο, στρογγυλὴ σκουῖτα καὶ περτουζάνα*, περιστοιχίζαν τὴν πομπή. Ὅλοι τρέχανε δεξιὰ κι ἀριστερὰ· κάποιοι δείχναν τὸ γκρεμό μὲ τὴν ἄκρη ἀπ’ τὸ ἀркеμπούζι τους· ἄλλοι, τυλιγμένοι μὲ μανδύες, σφιχτὰ ζωσμένοι μὲς στὰ πουρπουάν τους σὰν τοὺς θαλασσινοὺς, κατεύθυναν μὲ τὶς χειρονομίες τους τοὺς ἄντρες ποὺ προχωροῦσαν μὲ δυσκολία, φορτωμένοι μακρόστενα κασόνια μὲ σιδερένιες λωρίδες. Καὶ, παρὰ τὶς κινήσεις καὶ τὴν κλαγγὴ ποὺ θὰ ’πρεπε ν’ ἀκούγεται ἀπ’ τὶς μπριγαντίνες* ποὺ προσέκρουαν στοὺς θώρακες, ἀπ’ τὶς περτουζᾶνες ποὺ χτυποῦσαν ἢ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, ἀπ’ τὰ θολωτὰ κράνη ποὺ ἀντηχοῦσαν, κανένας θόρυβος δὲν ἀνέβαινε ὡς τοὺς τρεῖς γαμπελότους· οἱ ξετύλιχτοι μανδύες τοῦτων τῶν ἀντρῶν καὶ οἱ κάπες τους φαίνεται πὼς πνίγανε κάθε ἀχό.

– Πρέπει νὰ ῥχονται ἀπ’ τὴν Ἰσπανία ἐτοῦτες οἱ λέρες, σιγομίλησε ὁ Πέν-Μπρά. Θὰ τοὺς τσακώσουμε στὰ ξαφνικὰ ἀπὸ πίσω –μετὰ θα ρίξουμε στὸν ἀέρα γιὰ νὰ εἰδοποιήσουμε τὸ τμήμα. Δὲν πρέπει νὰ ποῦμε τίποτα τώρα· πρέπει νὰ τοὺς ἀφήσουμε νὰ ξεφορτώσουν τὰ δεμάτια τους.

Σκύβοντας κάτω ἀπὸ τὶς συστάδες σκαμνῖες ποὺ ψηλώνουνε στὸ θαλασσινὸ ἀέρα, ὁ Πέν-Μπρά, ὁ Γέρος καὶ ὁ Τρυγόνας γλίστρησαν μέχρι τὸ τέρμα τοῦ μονοπατιοῦ. Τὸ φωσφορίζον φῶς πέρναε μέσ’ ἀπὸ τ’ ἀγκαθόκλαδα. Καθὼς φτάνανε ἴσα μὲ τὴν ἄμμο, μειμᾶς ἔσβησε. Οἱ τρεῖς τελωνειακοὶ ἄδικα βγάζανε τὰ μάτια τους ψάχνοντας τοὺς ποικιλόχρωμους κοντραμπατζήδες· τίποτε πιά. Τρέξανε ὡς τὰ ξέπνοα νερά· ὁ Γέρος κίνησε δῶθε-κεῖθε τὸ φανάρι του· φωτίστηκε μονάχα ἡ γραμμὴ ἀπὸ μαῦρα φύκια καὶ οἱ λιμνάζοντες σωροὶ μύδια καὶ λαμινάριες. Ξαφνικὰ εἶδε κάτι νὰ λάμπει μὲς στὸ βοῦρκο· χίμησε ἀπὸ πάνω· ἦταν ἓνα χρυσὸ νόμισμα, –καὶ φέρνοντάς το κοντὰ στὸ γυαλί οἱ ὑπάλληλοι τῆς γαμπέλας πρόσεξαν πὼς δὲν ἦταν κομμένο μὰ ἀνάγλυφο μ’ ἓνα παράξενο σημάδι. – Ξανατέντωσαν τ’ αὐτιά τους, καὶ μὲς στὰ κλάματα τοῦ ἀέρα, τοὺς φάνηκε πὼς ἄκουαν ἀκόμα τοὺς λυγμοὺς τῶν κουπιῶν.

– Νὰ τοι, ξεκινᾶνε, εἶπε ὁ Τρυγόνας· γρήγορα τὴ σκάφη στὸ νερό. Ἔχει χρυσὸ ἐκεῖ μέσα.

– Πρέπει νὰ δοῦμε, ἀποκρίθηκε ὁ Γέρος.

Αφοῦ λύσανε τὴ λέμβο τοῦ τελωνείου, πηδήσανε μέσα καὶ οἱ τρεῖς, ὁ Γέρος στὸ δοιάκι, ὁ Πέν-Μπρά κι ὁ Τρυγόνας στὰ κουπιά.

– Ἔι ὅπ, ἔι ὅπ! εἶπε ὁ Πέν-Μπρά. Φόρτσα, ἀδέρφια!

Ἡ λέμβος πέταξε πάνω στ’ ἀφρισμένα σαμαράκια. Γρήγορα, ὁ ὄρμος τοῦ Πόρτ-Ὠ ἄρχισε νὰ δείχνει ἓνας σκοτεινὸς κόρφος μοναχά· μπροστὰ ἀπλωνόταν ὁ κόλπος

τοῦ Μπουργκνέφ γιομάτος κύματα ἀφροστεφανωμένα. Στὸ βάθος, δεξιά, ἓνα κοκκινωπὸ φῶς ἔσβηνε ἀνὰ τακτὰ διαστήματα· ξεπρόβαλλε κάπου κάπου ἀπ' τοῦ ψιλόβροχου τὶς χαραμάδες.

– Τὶ νύχτα κι ἐτούτη δῶ! εἶπε ὁ Γέρος, κόβοντας ἓνα κομμάτι καπνοῦ στὸ φῶς τοῦ φανοῦ. Νύχτα δίχως φεγγάρι. Θὰ χρειαστεῖ νὰ ἔχουμε τὰ μάτια μας δεκατέσσερα, ἅμα καβαντζάρουμε τὸν Ἄη-Γκύλντα. Δὲ ξέρεις ποτέ ἀπὸ ποῦ θὰ φανοῦνε, τοῦτ' οἱ ἀπατεῶνες.

– Τὸ νοῦ σας! φώναξε ὁ Πέν-Μπρά, νὰ τη!

Τρεῖς γουμενιὲς σταβέντο*, ἓνα σκοτεινὸ πλοῖο λικνιζόταν· ἡ πάσσαρα ἔδειχνε πὼς ἔχει ἐπιστρέψει· μὲ τὰ πανιά στιγκαρισμένα*, γλίστραε στὸ νερό. Μονάχα ὁ φλόκος παράδερνε, μουσκεύοντας σὲ κάθε σκαμπανέβασμα τὴν αἱματένια μύτη του στὴ θάλασσα. Τὸ σκαρὶ ἦταν ψηλὸ καὶ κατραμωμένο, ὁλόλειο, σὰν μαῦρο ὀχυρωματικὸ τεῖχος· ἀπὸ τὶς ἀνοιχτὲς μπουκαπόρτες, ἑπτὰ χάλκινα στόματα ἔχασκαν στὰ δεξιά.

– Ποπὸ! εἶναι ψηλὸ, εἶπε ὁ Τρυγόνας. Δυνατὰ τὰ μπράτσα! Γερὰ τὸ κουπί! Θὰ τοὺς φτάσουμε. Εἶναι-δὲν εἶναι τρεῖς γουμενιὲς.

Ἔγια μόλα ἔγια λέσα,
Ἄς τραβήξουμε κουπί!
Ἔγια μόλα ἔγια λέσα,
Θὰ τὸ βροῦμε τὸ φλουρί!

Μὰ τὸ πλοῖο ξεμάκραινε ἀνεπαίσθητα, σὰν πτηνὸ ἀρπακτικὸ, ζυγαρίζοντας. Τὸ πύργωμα τῆς πρύμης βούταε συνεχῶς πρὸς τὸ μέρος τους. Ὁ πηδαλιούχος εἶχε τὸ βλέμμα στυλωμένο στὴν κουβέρτα. Κοκκαλιάρικες φιγοῦρες, σὰ σκελετοί, μὲ μάτια βαθουλά, ἀκουμποῦσαν σκυμμένες κατὰ μῆκος τῆς κουπαστῆς, μὲ μακριὰ μάλλινα σκουφιά. Ἀπ' τὴ γριζόλα*, πού τὴ φώτιζε ἓνα θαμπὸ κόκκινο, ἄκουγες νὰ βλαστημᾶνε καὶ νομίσματα νὰ χτυπᾶνε.

– Ποὺ νὰ πάρει, εἶπε ὁ Πέν-Μπρά, δὲ θὰ ζυγώσουμε.

– Πρέπει νὰ δοῦμε, εἶπε ἡρεμα ὁ Γέρος. Γιὰ μένα, ἔχουμε βγεῖ ἀπ' τὴ Σπηλιὰ στὸ κατόπι μιᾶς μαγεμένης γαλιότας.

– Δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν πάρουμε στὸ κατόπι! φώναξε ὁ Τρυγόνας. Ἔχει χρυσὸ ἐκεῖ μέσα.

– Ἔχει χρυσὸ ἐκεῖ μέσα, σίγουρα, ἐπανελάβε ὁ Πέν-Μπρά.

– Ίσως εἶν’ ἀλήθεια μολαταῦτα πως ἔχει χρυσό, ξανάπε ὁ Γέρος. Ὅταν υπηρετοῦσα, οἱ μαρνέροι μολόγααν ἱστορίες γύρω ἀπ’ τὴ γαλιότα τοῦ Ζάν Φλορέν, ἐνὸς κουρσάρου ποὺ ἔχε ἀρπάξει, στοὺς παλιοὺς καιροὺς, κατομμύρια σὲ χρυσάφι ποὺ στέλνανε στὸ βασιλιά τῶν Ισπανιῶν. Μᾶλλον δὲν τὰ ξεφόρτωσε. Πρέπει νὰ δοῦμε μολαταῦτα.

– Αὐτά εἶναι ἱστορίες μὲ λυκάνθρωπους, Γέρο μου, εἶπε ὁ Πέν-Μπρά. Τὸν ἔχει ρουφήξει ὁ ἀφαλὸς τ’ ὠκεανοῦ τὸν Φλορέν σου ἀπ’ τὸν καιρὸ τῶν παλιῶν βασιλιάδων.

– Σίγουρα, εἶπε ὁ Γέρος, κουνώντας τὸ κεφάλι. Χόρεψε τὴν τελευταία του γαλιπέτα στὴν ἄκρη τῆς ἀντένας τῆς μαϊστρας*. Μὰ οἱ σύντροφοί του, μᾶλλον τρύπωσαν κάπου, ἀφοῦ δὲν τοὺς ξανάδανε. Ἦταν ἀπ’ τὴ Διέππη, κι ἀπ’ τὸ Σαῖν-Μαλό, καὶ ναῦτες ἀπ’ ὅλα τὰ παράλια, μέχρι καὶ Βάσκοι ἀπ’ τὸ Σαῖν-Ζάν-ντὲ-Λύζ. Αὐτὰ εἶναι γνωστὰ, στὴ θάλασσα, στὴ ναυτοσύνη καὶ στὴ χώρα. Ποιὸς ξέρεי ἂν δὲν πῆραν κανένα νησί, πουθενά; Εἶναι νησιὰ γιὰ πάρσιμο.

– Θεούλη μου, ἓνα νησί, εἶπε ὁ Πέν-Μπρά. Μὰ τὰ παιδιά τους, τότε, γίνανε παπποῦδες καὶ κάναν ἄλλα παιδιά ποὺ ἔναι γαμπιέροι*. Κι εἶν’ τοῦτοι ποὺ ξεφορτώνουν τὰ κατομμύρια.

– Ίσως· ποιὸς ξέρει; κάγχασε ὁ Γέρος ἀνοιγοκλείνοντας τὰ μάτια καὶ σπρώχνοντας τὸν καπνὸ μὲ τὴ γλῶσσα. Πρέπει νὰ δοῦμε. Ίσως νὰ ἔταν γιὰ νὰ θάψουν τὸ χρυσὸ καὶ νὰ κόψουν κάλπικο νόμισμα.

– Δυνατά φιλαράκι, ἔκραξε ὁ Τρυγόνας! φόρτσα τὸ κουπί! Τοῦτ’ οἱ μαρνέροι τοῦ παλιοῦ καιροῦ δὲν ξέρουν τὰ σημερινὰ διαολοτερτίτια. Θὰ τοὺς τὴ φέρουμε. Ἐ ρὲ γλέντι!

Τὸ φεγγάρι φανέρωσε ἀπὸ μιὰ χαραμάδα τὴν ξεθωριασμένη του σφαῖρα. Οἱ ναῦτες τραβοῦσαν κουπὶ τρεῖς ὥρες τώρα. Οἱ φλέβες στὰ μπράτσα τους εἶχανε φουσκώσει· ἰδρῶτας κυλοῦσε ἀπ’ τὸ λαιμὸ τους. Μπροστὰ ἀπὸ τὸ Νουαρμουτιέ, διέκριναν τὸ μεγάλο γαλιόνι ποὺ ὅλο καὶ ἀλάργευε σταβέντο, μαύρη μᾶζα, μὲ τὸν φανὸ καὶ τὸν φλόκο σὰν πορφυρὴ τσιμπηματιά. Καὶ μετὰ ἡ νύχτα ξανάκρυψε τὸ κίτρινο φεγγάρι.

– Θεὲ καὶ Κύριε, εἶπε ὁ Πέν-Μπρά, περνᾶμε τὰ Πίλιε μὲ τούτη τὴν κουπιά.

– Μὴ σταματᾶμε! τραγούδησε ὁ Τρυγόνας μέσ’ ἀπ’ τὰ δόντια.

– Πρέπει νὰ δοῦμε, γρύλισε ὁ Γέρος. Νὰ βγάλουμε τὸ παραγέμισμα· εἴμαστε μὲς στὴ μεγάλη θάλασσα τώρα. Θὰ φουσήξει στὸ φοῦλ ὅπου νὰ ἔναι· Πέν-Μπρά, τράβα κουπὶ μόνος! – Τρυγόνε, λάσκα τὴ σκότα*!

Ἡ μικρὴ ἄκατος, μὲ τὸ πανὶ σοφράνο*, γλίστρησε ἀνάμεσα στὸ Νουαρμουτιέ καὶ τὶς νησίδες Πιλιέ· μιὰ στιγμή οἱ τρεῖς γαμπελότοι εἶδαν τὸν φάρο νὰ περιστρέφεται ἀναβοσβήνοντας, καὶ τὴ φωσφορίζουσα θάλασσα νὰ σκάει στὴ βραχονησίδα μὲ λευκὲς ἀφροστεφιές. Ὑστερα, τὸ ἀπόλυτο σκοτάδι τοῦ μαύρου ὠκεανοῦ. Τ' ἀφρισμένα ἴχνη τοῦ γαλιονιοῦ φωτίστηκαν, σὰν μιὰ κορδέλα πράσινου νεροῦ μὲ κινούμενα κεντήματα· οἱ μέδουσες ἐπέπλεαν, διαφανεῖς ζελατινώδεις μᾶζες ποὺ κούναγαν τὰ πλοκάμια τους, γλοιώδεις καὶ διαυγεῖς θύλακες, ἀκτινοβόλα καὶ διάφεγγα ἄστρα, κρυστάλλινος κόσμος φωτοβόλων καὶ ἰξωδῶν πλασμάτων. Στὸ γαλιόνι, ἀπ' τὴν πρύμη, ἄνοιξε ξαφνικά μιὰ μπουκαπόρτα· ἓνα παραμορφωμένο κεφάλι μὲ ξεδοντιασμένο στόμα, καλυμμένο μὲ χρυσαφιὰ κασίδα, σκύβει πρὸς τοὺς τρεῖς γαμπελότους· ἓνα κοκκαλιάρικο χέρι κραδαίνει ἓνα μπουκάλι καὶ τὸ πετάει στὸ νερό.

– Ἔι! φώναξε ὁ Πέν-Μπρά, ζερβά! – Μιὰ μποτίλια στὴ θάλασσα!

Ὁ Τρυγόνας, βουτώντας τὸ χέρι σ' ἓνα κύμα, γράπωσε τὸ μπουκάλι ἀπ' τὸ λαιμό· μὲ τὸ στόμα ἀνοιχτό, οἱ τρεῖς γκαμπλοὺ θαμάσανε τὸ πορτοκαλένιο χρῶμα τοῦ ὑγροῦ ὅπου ἀκόμη πλανιόντουσαν φυσαλίδες μὲ χρυσαφένια λαμυρίσματα, –συνεχῶς χρυσαφένια. Ὁ Πέν-Μπρά, ἀφοῦ ἔσπασε τὸ στόμιο, κατέβασε ἀρκετὸ μονορούφι:

– Εἶναι παλιὰ ταφία, εἶπε· μὰ εἶναι δυνατὴ.

Μιὰ ἀναγουλιαστικὴ μυρουδιά ἔβγαινε ἀπ' τὸ μπουκάλι. Οἱ τρεῖς φίλοι ἤπιαν ὅσο τραβοῦς' ἡ ψυχὴ τους γιὰ νὰ στυλωθοῦν.

Καὶ μετὰ σηκώθηκε ὁ ἀέρας· ἡ πράσινη φουσκοθαλασσιὰ ἔσπρωξε καὶ σκαμπανέβασε τὴ βάρκα· τ' ἀπανωτὰ κύματα τραντάξαν τὰ κουπιά· τ' ἀφρισμένα ἴχνη τοῦ γαλιονιοῦ σβῆσαν ἀνεπαίσθητα, καὶ ἡ βάρκα ἔμεινε μόνη, χαμένη καταμεσῆς στὸ πέλαο.

Τότε ὁ Πέν-Μπρά ἄρχισε νὰ βλαστημάει, ὁ Τρυγόνας νὰ τραγουδάει, κι ὁ Γέρος νὰ σιγομουρμουράει μὲ σκυμμένο τὸ κεφάλι. Τὰ κουπιά, τὰ πῆρε τὸ ρεῦμα· οἱ τρεῖς γαμπελότοι παράδερναν ἀπὸ τὴ μιὰ μάσκα τῆς βάρκας στὴν ἄλλη, ἐνῶ τὰ ὑδάτινα βουνὰ τὴν ταρακούναγαν σὰν καρυδότσουφλο. Καὶ οἱ χαμένοι τελωνειακοὶ μῆταν σ' ἓνα μαγικὸ ὄνειρο μέθης. Ὁ Πέν-Μπρά ἔβλεπε μιὰ χρυσαφένια χώρα, ἀπ' τὴ μεριά τῆς Ἀμερικῆς, ὅπου ὁ κόσμος θὰ ρουφοῦσε κρασί γρεναδένιο ἀπὸ ξέχειλα κανάτια· καὶ μιὰ χαριτωμένη γυναίκα ὕστερα, σ' ἓνα λευκὸ σπιτάκι, μὲς στοὺς πρασινισμένους κορμούς ἐνὸς καστανιώνα· καὶ τσοῦρμο τὰ μικρά νὰ μασουλᾶνε τὰ τρυφερά κάστανα. Τὸ περιβόλι θὰ ὀδινε γλυκὰ πορτοκάλια γιὰ τὴ σαλάτα, καὶ ὁ ὀπωρώνας καρύδες μὲ ρούμι. Καὶ ὁ κόσμος θὰ ζοῦσε εἰρηνικά, δίχως στρατιῶτες.

Ὁ Γέρος ὄνειρευόταν μιὰ κυκλικὴ πόλη, καλοτεγισμένη, ὅπου θὰ ψήλωναν, κατὰ ἄλλες, χρυσόφυλλες κι ἀνθισμένες ἀγριοκαστανιές· ὁ ἀνοιξιάτικος ἥλιος θὰ τὶς φώτιζε ἀδιάκοπα μὲ τὶς λοξές του αχτῖδες· θὰ ἔχε τὸ μικρὸ του σπιτικὸ ὡς φοροεισπράκτορας, καὶ θὰ περιέφερε μετὰ μουσικῆς, πάνω στὶς ἐπάλξεις, τὸν κόκκινο σταυρὸ στὴ ρεντιγκότα του ποὺ θὰ τοῦ ῥάβε ἡ οἰκονόμος του. Ὁ χρυσὸς θὰ τοῦ ἔδινε τὴν ὥραία αὐτὴ σύνταξη μετὰ ἀπὸ μιὰ μακρὰ θητεία χωρὶς προαγωγή.

Ὁ Τρυγὼνας εἶχε μεταφερθεῖ σ' ἓνα νησι ποὺ τὸ ἔζωνε ἡ γαλάζια θάλασσα, ὅπου τὰ δάση ἀπὸ κοκοφοίνικες ἔρχονταν νὰ λουστοῦν μὲς στὸ νερὸ. Στὶς ἀμμώδεις παραλίες βλάσταναν λιβάδια ἀπὸ μεγάλα φυτὰ, ποὺ τὰ φύλλα τους μοιάζανε μὲ πράσινα ξίφη· τὰ πλατιά αἱματώδη λουλούδια τους ἦταν αἰωνίως ἀνθισμένα. Μελαχρινὲς γυναῖκες περνοῦσαν μεσ' ἀπὸ τοῦτο τὸ λειμῶνα, κοιτάζοντάς τὸν μὲ τὰ μαῦρα, ὑγρά τους μάτια, καὶ ὁ Τρυγὼνας, τραγουδώντας τὰ χαρούμενα τραγούδια του στὸν καθάριο καὶ γαλαζωπὸ ἀέρα τῆς θάλασσας, τὶς φιλοῦσε ὅλες στὰ κόκκινα χεῖλια τους· εἶχε γίνει, σὲ τοῦτο τὸ νησι, ποὺ τ' ἀγόρασε μὲ τὸν χρυσὸ του, ὁ Βασιλιᾶς Τρυγὼνας.

Κι ἀργότερα, ὅταν τὸ γκρίζο φῶς φάνηκε, μέσ' ἀπ' τὶς οὐρὲς μαυριδερὰ σύννεφα, στὴν ἄκρη τῆς θάλασσας, οἱ τρεῖς τελωνειακοὶ ξύπνησαν, μὲ θολωμένο τὸ κεφάλι, νὰ ζέχνει τὸ στόμα, πρησμένα τὰ μάτια. Ὁ μολυβῆς οὐρανὸς ἀπλωνόταν ὅσο πηγαινε ἡ ματιὰ στὸ θαμπόγκριζο ἄπειρο τοῦ ὠκεανοῦ· μιὰν ὁμοιόμορφη φουσκοθαλασσιὰ πάφλαζε γύρω τους· ὁ ψυχρὸς ἀέρας τοὺς σκούπιζε τ' ἀφροψίχαλα στὸ πρόσωπο. Ξεψυχισμένοι, κουλουριασμένοι στὸ βάθος τῆς βάρκας τους, βάλθηκαν νὰ θωροῦν τοῦτο τὸ ῥήμαγμα. Τὰ ταραγμένα κύματα παράσερναν μάτσα λαμινάρειες· τὰ γλαροπούλια ἔκρωζαν πετώντας ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ μυρίζοντας τὴν καταιγίδα· περνώντας ἀπὸ κῶμα σὲ κῶμα, καὶ μέσ' ἀπὸ σκαμπανεβάσματα, ἡ σκάφη σημάδευε στὴν τύχη, δίχως πυξίδα. Ἡ σκότα πλατάγιζε ἀπὸ μιὰ μούδα*· ὕστερα τὸ πανὶ χτυποῦσε γιὰ ὥρα στὸ μικρὸ κατάρτι ποὺ ἔπεφτε φαρδὺ-πλατὺ ἀπ' τὰ μπουρίνια.

Ὅταν ἦρθε, ὁ τυφῶνας τοὺς ἔσπρωξε στὸν νότο, πρὸς τὸν κόλπο τῆς Γασκῶνης. Δὲν ξανάδαν πιά ποτὲ τὴ βρετονικὴ ἀκτὴ μέσα ἀπ' τὶς χαραματιές τοῦ ψιχαλητοῦ καὶ τὶς ριπὲς τοῦ δρόλαπα. Τουρτουρίζαν ἀπ' τὸ κρῦο καὶ τὴν πεῖνα στοὺς πάγκους τῆς βάρκας τους, ποὺ σαπίζαν ἀπ' τὴν ὑγρασία. Λίγο λίγο, πάσανε ν' ἀδειάζουν τὸ νερὸ ποὺ τὰ κύματά του γέμιζαν τὴ σκάφη σκάζοντας· ἡ πεῖνα τοὺς ἔστριψε τὸ στομάχι κι ἔκανε τ' αὐτιά τους νὰ βουίζουν· καὶ βουλιάξαν οἱ τρεῖς Βρετόνοι, θαρρώντας πῶς ἀκούγαν, μὲς στὶς ἐμβοές τοῦ αἱματός τους, νὰ χτυπάει τὸ καμπαναριὸ τῆς Ἀγίας Μαρίας.

Καὶ ὁ μονότονος Ἀτλαντικὸς παρέσυρε στὰ σταχτιά του κύματα τὸ χρυσὸ ὄνειρό τους, τὴ γαλιότα τοῦ καπετάνιου Ζὰν Φλορέν, ποὺ δὲν ξεφόρτωσε ποτὲ τὸ θησαυρὸ τοῦ μέγα Μοντεζούμα, ἀφότου κούρσεψε τὸ Φερνάνδο Κορτές, τὸ βασιλικὸ Κουίντο ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴν καθολικοτάτη Αὐτοῦ Μεγαλειότητα τῆς Ἰσπανίας. Στὸ μεταξὺ, γύρω ἀπ’ τὴν καρένα τῆς ἀναποδογυρισμένης πάσαρας ποὺ γλιστροῦσε, ἦρθαν μὲ τὰ φτερά διάπλατα ἀνοιχτὰ κάνοντας κύκλους οἱ μεγάλες φρεγάτες, ἐνῶ πολυκέρια τὰ σμήνη τῶν γλάρων τὴν ἔξυσαν μὲ τὰ φτερά τους, κρώζοντας: «Γκάμπ-λού! Γκάμπ-λού!»

ΟΙ ΠΟΡΤΕΣ ΤΟΥ ΟΠΙΟΥ

Ὡ δίκαιο, φίνο καὶ πανίσχυρο ὄπιο!...

TOMAS NTE KOYINSI

Ὑπῆρξα πάντοτε ἐχθρικός ἀπέναντι σὲ μιὰ νοικοκυρεμένη ζωὴ σὰν ὅλων τῶν ἄλλων. Ἡ ἐπίμονη μονοτονία τῶν ἐπαναλαμβανόμενων καὶ συνηθισμένων δράσεων μὲ ἐξόργιζε. Μολονότι ὁ πατέρας μου εἶχε ἀφήσει στὴ διάθεσή μου μιὰ τεράστια περιουσία, δὲν εἶχα καμία ἐπιθυμία νὰ ζήσω σὰν δανδής. Τὰ μεγαλοπρεπῆ ξενοδοχεῖα καὶ οἱ πολυτελεῖς ἄμαξες δὲν μὲ τραβοῦσαν· οὔτε καὶ τὰ ξέφρενα κυνήγια ἢ ἡ νωχελικὴ ζωὴ τῶν λουτροπόλεων· τὸ παιχνίδι παρουσίαζε δύο μονάχα ἐναλλακτικὲς στὸ ταραγμένο πνεῦμα μου· ἦταν πολὺ λίγο. Εἶχαμε φτάσει σὲ μιὰν ἀλλόκοτη ἐποχὴ ὅπου οἱ μυθιστοριογράφοι μᾶς εἶχαν δεῖξει ὅλες τὶς ὄψεις τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς καὶ ὅλες τὶς κρυφὲς σκέψεις. Εἶχαμε κουραστεῖ ἀπὸ πολλὰ συναισθήματα πρὶν τὰ νιώσουμε· πολλοὶ σαγηνεύονταν ἀπὸ μιὰν ἄβυσσο μυστικῶν καὶ ἄγνωρων σκιῶν· ἄλλοι εἶχανε κυριευτεῖ ἀπὸ τὸ πάθος γιὰ τὸ παράξενο, ἀπὸ τὴν πεμπτουσιωμένη ἀναζήτηση καινούργιων αἰσθήσεων· ἄλλοι τέλος, χάνονταν σ' ἓναν εὐρὺ οἶκτο ποὺ ἀπλωνότανε σὲ ὅλα τα πράγματα.

Οἱ ἀναζητήσεις αὐτὲς εἶχαν δημιουργήσει μέσα μου μιὰν ὑπερβολικὴ περιέργεια γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ. Ἐνιωθα τὴν ὀδυνηρὴ λαχτάρα νὰ γίνω σκλάβος τοῦ ἴδιου μου τοῦ ἑαυτοῦ, συχνὰ νὰ εἶμαι στρατιώτης, φτωχός, ἢ ἔμπορος, ἢ ἡ γυναῖκα ποὺ ἐβλεπα νὰ περνᾷ τινάζοντας τὰ φουστάνια της, ἢ ἡ κοπέλα μὲ τὴν ἐλαφρῶς καλυμμένη κεφαλὴ ποὺ ἔμπαινε σὲ ἓνα ζαχαροπλαστεῖο· ἀνασῆκωνε τὸ μισὸ τῆς μαντήλας της, δάγκωνε ἓνα γλυκό, καὶ, ἀφοῦ ἔβαζε νερὸ σὲ ἓνα ποτήρι, ἔμενε μὲ σκυμμένο τὸ κεφάλι.

Ἔτσι εἶναι εὐκόλο νὰ καταλάβει κανεὶς γιατί στοιχειώθηκα ἀπὸ τὴν περιέργεια γιὰ μιὰ πόρτα. Ἦταν σὲ μιὰν ἀπομακρυσμένη συνοικία ἓνας ψηλὸς γκρίζος τοῖχος, διάτρητος ἀπὸ φεγγῖτες μὲ κάγκελα σὲ ψηλὰ σημεῖα, μὲ ψευδοπαράθυρα ἀπαλὰ ζωγραφισμένα ἐδῶ κι ἐκεῖ. Καὶ χαμηλὰ στὸν τοῖχο, σὲ μιὰν ἰδιαίτερα ἄνιση θέση, δίχως νὰ μπορεῖς νὰ ξέρεις οὔτε γιατί οὔτε πῶς, μακριὰ ἀπὸ τὶς τρῦπες μὲ τὰ κάγκελα, ἔβλεπες μιὰ χαμηλὴ, ὀξυκόρυφη, κλειστὴ πόρτα, μὲ μιὰ κλειδαριὰ μὲ μεγάλα σιδερένια φίδια· καὶ μὲ πράσινες σανίδες σταυρωτὰ πάνω της. Ἡ κλειδαριὰ ἦταν σκουριασμένη, οἱ μεντεσέδες ἦταν σκουριασμένοι· στὸν παλιὸ ἐρημωμένο δρόμο, οἱ

τσουκνίδες και οί ραφανίδες είχαν ξεφυτρώσει κατά μπουκέτα κάτω από τὸ κατώφλι, και ἀσπριδερά λείπια φούσκωναν πάνω στην πόρτα σαν στὸ δέρμα λεπροῦ.

Πίσω, ὑπῆρχαν ἄραγε ζωντανοὶ ἄνθρωποι; Καὶ τὶ ἀσυνήθιστη ζωὴ πρέπει νὰ ζοῦσαν, ἂν περνοῦσαν τὶς μέρες τους στὴ σκιά αὐτοῦ τοῦ ψηλοῦ γκριζοῦ τοίχου, ἀποκομμένοι ἀπὸ τὸν κόσμον μέσω τῆς χαμηλῆς πορτοῦλας ποὺ ποτὲ δὲν βλέπαμε ἀνοιχτή! Ὅσο περνοῦσε ὁ καιρὸς οἱ νοχελικοὶ μου περίπατοι μὲ ὀδηγοῦσαν ξανὰ καὶ ξανὰ σὲ αὐτὸν τὸν ἥσυχο δρόμον, καὶ ἐξέταζα προσεκτικὰ τὴν πόρτα σαν κάποιο πρόβλημα.

Ἐνα βράδυ ποὺ περιφερόμουν μὲς στὸ πλῆθος, ἀναζητώντας περιέργες μορφές, πρόσεξα ἓνα κοντὸ γεράκο ποὺ τινάζοταν πρὸς τὰ πάνω περπατώντας. Εἶχε ἓνα κόκκινο μαντίλι ποὺ κρεμόταν ἀπὸ τὴν τσέπη του, καὶ κτυποῦσε τὸ λιθόστρωτο μὲ ἓνα μπαστούνι γυριστό καγχάζοντας. Στὸ φωταέριο, ἡ μορφή του ἔμοιαζε νὰ φράζεται ἀπὸ σκιά, ἐνῶ τὰ μάτια πετοῦσαν σπίθες τόσο πρασινωπὲς ποὺ ἀκαταμάχητα ἐπανῆλθα *στην ἰδέα τῆς πόρτας*: στὴ στιγμὴ πείστηκα πὼς ὑπῆρχε ἀνάμεσα σὲ αὐτὸν κι ἐκεῖνη κάποια σχέση.

Ακολούθησα τὸν ἄνθρωπον αὐτό. Δὲν μπορῶ νὰ πῶ πὼς ἔκανε κάτι ποὺ νὰ τὸ προκαλέσει. Μὰ μοῦ ἦταν ἀδύνατον νὰ ἐνεργήσω διαφορετικὰ, καὶ ὅταν φάνηκε στὴ γωνία τοῦ ἐρημωμένου δρόμου ὅπου βρισκόταν ἡ πόρτα, φωτίστηκα ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ ξαφνικὸ προαίσθημα ποὺ σᾶς κάνει νὰ καταλάβετε, ὡσὰν ἐν ῥιπῇ ὀφθαλμοῦ, ὅτι ξέρετε τὶ θὰ συμβεῖ. Χτύπησε δυό-τρεῖς φορές· ἡ πόρτα ἄνοιξε δίχως νὰ τρίζουν οἱ σκουριασμένοι μεντεσέδες. Δὲ δίστασα, καὶ ὄρμησα· ὅμως σκόνταψα στὰ πόδια ἐνὸς ζητιάνου τὸν ὁποῖο δὲν εἶχα δεῖ καὶ ποὺ καθόταν κατὰ μῆκος τοῦ τοίχου. Εἶχε στὰ γόνατα ἓνα πῆλινο τσανάκι κι ἓνα κασσιτέρينو κουτάλι στὸ χέρι· σήκωσε τὸ ραβδί του καὶ μ' ἔβρισε μὲ βραχνὴ φωνή, ὅταν ἡ πόρτα ξανάκλεισε ἀθόρυβα πίσω μου.

Βρισκόμουν σὲ ἓναν ἀπέραντον σκοτεινὸ κῆπο, ὅπου τὰ ἀγριόχορτα καὶ τὰ αὐτοφυῆ φυτὰ ἔφταναν μέχρι τὸ γόνατο. Τὸ χῶμα ἦταν μουσκεμένο, ἀπὸ συνεχεῖς βροχὲς θὰ 'λεγε· φαινόταν ἀργιλωδὲς, τόσο κολλοῦσε σὲ κάθε βῆμα. Ψηλαφώντας στὸ σκοτάδι πρὸς τὸ πνιχτὸ θρόισμα τοῦ γέρου ποὺ προχωροῦσε, γρήγορα εἶδα ἓνα φῶς νὰ χαράζει· ὑπῆρχαν δέντρα ὅπου κρέμονταν χάρτινα φανάρια ποὺ φέγγανε ἀχνά, ἐκπέμποντας ἓνα κοκκινωπὸ, διάχυτο φῶς· καὶ ἡ ἡσυχία δὲν ἦταν πιά τόσο βαθιά, ἀφοῦ ὁ ἀέρας ἔμοιαζε νὰ ἀναπνέει ἀργὰ ἀνάμεσα στὰ κλαδιά.

Πλησιάζοντας, εἶδα ὅτι τὰ φανάρια αὐτὰ ἦταν ζωγραφισμένα μὲ ἀνατολίτικα λουλούδια καὶ ὅτι σχημάτιζαν στὸν ἀέρα τὴ λέξη:

ΧΑΣΙΣΟΠΟΤΕΙΟ

Έμπρός μου ύψωνόταν ένα λευκό τετράγωνο σπίτι με μακρόστενα ανοίγματα απ' όπου έβγαινε μιαν άργόσυρτη γρατζουνιστή μουσική έγχόρδων, που τή διέκοπταν τρίλιες, και μιὰ μονότονη μελωδία από θεσπέσιες φωνές. Ό γέρος στεκόταν στο κατώφλι, καί, κουνώντας με χάρη τὸ κόκκινο μαντίλι του, με προσκαλοῦσε με τὸ νεῦμα νὰ μπῶ.

Εἶδα στὸ διάδρομο ένα αδύνατο κίτρινο πλάσμα, ντυμένο με ένα ρίχτο φόρεμα· γριὰ καὶ αὐτή, με τὸ κεφάλι κουνάμενο και φαφοῦτα –με πέρασε σὲ ένα στενόμακρο δωμάτιο, καλυμμένο με λευκὸ μετάξι. Πάνω στὰ ὑφάσματα μαῦρες ρίγες ὀρθώνονταν κάθετα φαρδαίνοντας μέχρι τὸ ταβάνι. Ἐπειτα, ὑπῆρχε μπροστά μου ένα λακαριστὸ ἔπιπλο ἐπιτραπέζιων παιχνιδιῶν που τὸ ένα ἔμπαινε μέσα στὸ ἄλλο, με ένα χάλκινο λυχνάρι ὅπου μιὰ λεπτή πύρινη γλώσσα ἔφεγγε, ένα πορσελάνινο δοχεῖο γεμάτο μιὰ ζύμη γκριζωπῆ, καρφίτσες, τρεῖς-τέσσερις πίπες με λαιμὸ ἀπὸ μπαμποῦ καὶ ἀσημένια δοχή. Ἡ κίτρινη γριὰ γυναίκα τύλιξε μιὰ μπαλίτσα γύρω ἀπὸ μιὰ καρφίτσα, τὴν ἔλιωσε με τὴ φλόγα, καί, ἀφοῦ τὴν ἔμπηξε προσεκτικὰ στὴ δοχή τῆς πίπας, τὴν πατίκωσε με πολλές ῥοδέλες. Τότε, δίχως σκέψη, ἄναψα καὶ τράβηξα δυὸ ῥουφηξιές ἀπὸ ένα στυφὸ καὶ δηλητηριώδη καπνὸ που με τρέλανε.

Γιατὶ στὴ στιγμή εἶδα νὰ περνοῦν μπροστὰ στὰ μάτια μου, παρότι δὲν ὑπῆρξε καμία μετάβαση, ἡ εἰκόνα τῆς πόρτας καὶ οἱ ἀλλόκοτες μορφές τοῦ γέρου με τὸ κόκκινο μαντίλι, τοῦ ζητιάνου με τὸ τσανάκι καὶ τῆς γριᾶς με τὸ κίτρινο φόρεμα. Οἱ μαῦρες ρίγες ἄρχισαν νὰ μεγαλώνουν ἀντίστροφα πρὸς τὸ ταβάνι, καὶ νὰ μικραίνουν πρὸς τὸ πάτωμα, μέσα σὲ ένα εἶδος χρωματικῆς κλίμακας διαστάσεων που μοῦ φαινόταν πὼς τὴν ἄκουγα νὰ ἰχέῃ μες στὰ αὐτιά μου. Ξεχώρισα τὸν ἦχο τῆς θάλασσας καὶ τῶν κυμάτων που σπάζουν κυνηγώντας τὸν ἀέρα τῶν βραχιδῶν σπηλαίων με ὑπόκωφα χτυπήματα. Τὸ δωμάτιο ἄλλαξε κατεύθυνση δίχως νὰ ἔχω τὴν αἴσθηση κάποιας κίνησης· μοῦ φάνηκε ὅτι τὰ πόδια μου εἶχανε πάρει τὴ θέση τοῦ κεφαλιοῦ μου καὶ ὅτι ἤμουν ξαπλωμένος στὸ ταβάνι. Τέλος, συνετελέσθη μέσα μου μία πλήρης ἐκμηδένιση τῆς ἐνέργειάς μου· ἔνωσα τὴν ἐπιθυμία νὰ μείνω ἔτσι αἰωνίως καὶ νὰ συνεχίζω νὰ βιώνω τὴν ἐμπειρία.

Ἐκείνη τὴ στιγμή, ένα παραπέτασμα ἄνοιξε μέσα στο δωμάτιο, απ' ὅπου μπῆκε μιὰ νεαρὴ γυναίκα που σὰν κι αὐτὴ δὲν εἶχα ξαναδεῖ. Τὸ πρόσωπό της ἦταν ἀλειμμένο με σαφράνι καὶ τὰ μάτια της τραβηγμένα πρὸς τοὺς κροτάφους· οἱ βλεφαρίδες της ἦταν χρυσογυάλιστες καὶ οἱ κόγχες τῶν αὐτιῶν της ἀπαλὰ τονισμένες

μὲ μιὰ ροζ γραμμὴ. Τὰ δόντια της, ἐνὸς ἐβένινου μαύρου, ἦταν γεμάτα ἀστραφτερὰ διαμαντάκια καὶ τὰ χεῖλη της ἦταν ὁλότελα μελανί. Ἐτσι στολισμένη, μὲ τὸ δέριμα της ἀρωματισμένο καὶ βαμμένο, εἶχε τὴν ὄψη καὶ τὸ ἄρωμα τῶν κινεζικῶν φιλντισένιων ἀγαλμάτων, μὲ περίεργα ἄζουρ* σχέδια καὶ τονισμένων μὲ παράταιρα χρώματα. Ἦτανε γυμνὴ μέχρι τὴ μέση· τὰ στήθη της κρέμονταν σὰν δυὸ ἀχλάδια καὶ ἓνα καφετὶ ὕφασμα μὲ χρυσαφένια γραμμοκοσμήματα κυμάτιζε στὰ πόδια της.

Ἡ λαχτάρα γιὰ παράξενο ποὺ μὲ κατεῖχε ἐγίνε τότε τόσο βίαιη ποὺ ὄρμησα πρὸς τὴ βαμμένη αὐτὴ γυναῖκα ἐκλιπαρώντας την: κάθε χρῶμα τῆς ἀμφίεσής της καὶ τοῦ δέρματός της φάνταζε στὴν ὑπεραισθησία τῶν αἰσθήσεών μου ἓνας ὑπέροχος ἦχος μὲς στὴν ἀρμονία ποὺ μὲ περιέβαλλε· καθεμιὰ ἀπὸ τὶς χειρονομίες της καὶ οἱ πόζες τῶν χεριῶν της ἦταν σὰν ρυθμικὰ μέρη ἐνὸς χοροῦ ἐξαιρετικὰ ποικιλόμορφου τοῦ ὁποίου τὸ ὅλον ἀντιλαμβανόταν ἡ διαίσθησή μου.

Καὶ τῆς ἔλεγα ἱκετεύοντάς την: – Κόρη τοῦ Λιβάνου, ἂν ἦρθες σὲ μένα ἀπὸ τὰ μυστηριώδη ἄδυτα τοῦ Ὀπίου, μεῖνε, μεῖνε... ἡ καρδιά μου σὲ θέλει. Ἔως τὸ τέλος τῶν ἡμερῶν μου θὰ τρέφομαι ἀπὸ τὸ ἀνεκτίμητο ναρκωτικὸ ποὺ σὲ ζωντανεύει στὰ μάτια μου. Τὸ ὅπιο εἶναι πιὸ δυνατὸ ἀπὸ τὴν ἀμβροσία, ἀφοῦ δίνει τὴν ἀθανασία τοῦ ὄνειρου, ὅχι πιά τὴν ἀξιολύπητη αἰωνιότητα τῆς ζωῆς· πιὸ φίνο ἀπ’ τὸ νέκταρ, ἀφοῦ γεννᾷ πλάσματα τόσο παράξενα ἀστραφτερά· πιὸ δίκαιο ἀπ’ ὅλους τοὺς θεοὺς, ἀφοῦ ἐνώνει ἐκείνους ποὺ εἶναι φτιαγμένοι ν’ ἀγαπιούνται!

– Ἀλλὰ ἂν εἶσαι γυναῖκα γεννημένη ἀπὸ ἀνθρώπινη σάρκα, εἶσαι δική μου –γιὰ πάντα– διότι θέλω νὰ δώσω ὅ,τι ἔχω καὶ δεν ἔχω γιὰ νὰ σ’ ἔχω...

Κάρφωσε πάνω μου τὰ μάτια της ποὺ λαμπύριζαν μέσα ἀπὸ τὶς χρυσαφένιες βλεφαρίδες, πλησίασε ἄργα καὶ κάθισε παίρνοντας μιὰ γλυκιὰ πόζα ποὺ ἔκανε τὴν καρδιά μου νὰ χτυπᾷ. «Εἶναι ἀλήθεια; ψιθύρισε. Θὰ ἔδινες τὴν περιουσία σου γιὰ νὰ μὲ ἔχεις;»– Κούνησε τὸ κεφάλι μὲ δυσπιστία.

Σᾶς λέω ὅτι ἡ τρέλα μὲ εἶχε κυριεύσει. Ἐβγαλα τὸ καρνὲ τῶν επιταγῶν –ἔβαλα μιὰ ἐν λευκῷ ὑπογραφή, τὸ πέταξα στὸ δωμάτιο κι ἔκανε δυό-τρεῖς γκέλες στὸ πάτωμα. «Ἀλίμονο! εἶπε ἐκείνη, θὰ εἶχες ἄραγε τὸ θάρρος νὰ γίνεις ζητιάνος γιὰ νὰ εἶσαι δικός μου; Μοῦ φαίνεται πὼς θα σ’ ἀγαποῦσα περισσότερο· λέγε, θέλεις;». Μοῦ ἔβγαζε ἀνάλαφρα τὰ ροῦχα. Τότε ἡ κίτρινη γριὰ γυναῖκα ἔφερε τὸν ζητιάνο ποὺ ἦταν μπροστὰ στὴν πόρτα· μῆκε οὐρλιάζοντας καὶ πῆρε τὸ καλὸ μου τὸ κοστούμι μὲ τὸ ὁποῖο ἐξαφανίστηκε· ἐγώ, πῆρα τὸ μπαλωμένο του πανωφόρι, τὸ τρύπιο του καπέλο, τὸ τσανάκι του, τὸ κουτάλι του καὶ τὸ τασάκι του.

Καὶ ὅταν μασκαρεύτηκα ἔτσι: «Πήγαινε», εἶπε, καὶ χτύπησε παλαμάκια.

Οἱ λάμπες σβήσανε, τὰ παραπετάσματα πέσανε. Ἡ κόρη τοῦ Ὀπίου ἐξαφανίστηκε. Στὸ θολὸ φῶς τῶν τοίχων εἶδα τὸν γέρο μὲ τὸ κόκκινο μαντίλι, τὴ γριὰ μὲ τὸ κίτρινο φόρεμα, τὸν ἀποκρουστικὸ ζητιάνο ντυμένο μὲ τὰ ροῦχα μου, οἱ ὁποῖοι ῥίχτηκαν ἐπάνω μου καὶ μὲ σπρώξανε πρὸς ἓνα σκοτεινὸ διάδρομο. Πέρασα, μὲ μετέφεραν μέσα ἀπὸ κολλώδεις φυσοῦνες, ἀνάμεσα σὲ ἰξώδη τεῖχη. Πέρασε ἀπροσδιόριστος χρόνος. Ἔχασα τὴν αἴσθησιν τῶν ὥρων, ἀφοῦ νόμιζα ὅτι μὲ σέρνανε συνεχῶς.

Ξάφνου τὸ φῶς τῆς μέρας μὲ διαπέρασε ὁλόκληρο· τὰ μάτια μου τρεμόπαιζαν μὲς στὶς κόγχες τους· τὰ βλέφαρά μου ἀνοιγόκλεισαν στὸν ἥλιο.

Βρέθηκα καθισμένος μπροστὰ σὲ μιὰ χαμηλὴ, ὀξυκόρυφη, μικρὴ κλειστὴ πόρτα, μὲ μιὰ κλειδαριὰ μὲ μεγάλα σιδερένια φίδια καὶ μὲ πράσινες σανίδες σταυρωτὰ πάνω της· μιὰ πόρτα ἀπολύτως ὅμοια μὲ τὴ μυστηριώδη πόρτα, ἀλλὰ χτισμένη σὲ ἓναν τεράστιο ἀσπρισμένο τοῖχο. Μιὰν ἐρημιὰ ἀπλωνότανε μπροστὰ μου· τὸ χορτάρι ἦταν ξεραμένο, ὁ οὐρανὸς βαθυγάλανος. Ὅλα μοῦ ἦταν ἄγνωστα, μέχρι καὶ οἱ σωροὶ κοπριά πού κείτονταν κοντά μου.

Καὶ ἤμουν ἐκεῖ, φτωχὸς σὰν τὸν Ἰώβ, γυμνὸς σὰν τὸν Ἰώβ, πίσω ἀπὸ τὴ δεύτερη πόρτα· τὴν κούνησα, τὴν τράνταξα –εἶναι κλειστὴ γιὰ πάντα. Τὸ κασσιτέρينو κουτάλι μου χτυπᾷ πάνω στὸ τασάκι μου. ὦ! ναί, τὸ ὅπιο εἶναι πιὸ δυνατὸ ἀπὸ τὴν ἀμβροσία ἀφοῦ δίνει τὴν αἰωνιότητα μιᾶς ἀξιολύπητης ζωῆς –πιὸ φίνο ἀπὸ τὸ νέκταρ ἀφοῦ κατατρώει τὴν καρδιὰ μὲ τόσο ὀδυνηροὺς καημοὺς– πιὸ δίκαιο ἀπὸ τοὺς θεοὺς ἀφοῦ τιμωρεῖ τοὺς περίεργους πού θέλησαν νὰ παραβιάσουν τὰ μυστικὰ τοῦ ἐπέκεινα! ὦ δικαιοῦτατο, φίνο καὶ δυνατὸ ὅπιο! Ἀλίμονο, ἀλίμονο, ἡ περιουσία μου καταστράφηκε –ὦ! ὦ! τὰ λεφτά μου χάθηκαν!

ΕΝΑΣ ΣΚΕΛΕΤΟΣ

Είχα κοιμηθεῖ μιὰ φορὰ σ' ἓνα στοιχειωμένο σπίτι. Δὲν πολυτολμῶ νὰ διηγηθῶ τὴν ἱστορία αὐτή, γιατί εἶμαι πεπεισμένος πὼς κανεὶς δὲν θὰ τὴν πιστέψει. Σιγουρότατα τὸ σπίτι αὐτὸ ἦταν στοιχειωμένο, μὰ τίποτε δὲν συνέβαινε ἐκεῖ ἀπ' ὅσα συμβαίνουν στὰ στοιχειωμένα σπίτια. Δὲν ἦταν ἓνας σκουληκοφαγωμένος πύργος κουρνιασμένος σὲ κάποιο δασωμένο λόφο στὴν ἀκρὴ ἑνὸς ἀβυσσαλέου βαράθρου. Δὲν εἶχε ἐγκαταλειφθεῖ πολλοὺς αἰῶνες πρίν. Ὁ τελευταῖος του ἰδιοκτήτης δὲν εἶχε πεθάνει μὲ μυστηριώδη τρόπο. Οἱ χωρικοὶ δὲν σταυροκοποῦνταν τρομοκρατημένοι ὅταν περνοῦσαν μπροστά. Κανένα ἀμαυρὸ φῶς δὲν ἐμφανιζόταν στὰ ἐρειπωμένα του παράθυρα ὅταν τὸ πυργωτὸ καμπαναριὸ τοῦ χωριοῦ σήμαινε μεσάνυχτα. Τὰ δέντρα τοῦ πάρκου δὲν ἦταν τάξοι, καὶ τὰ φοβισμένα παιδιὰ δὲν ἔρχονταν νὰ παραφυλάξουν ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς φράχτες γιὰ λευκὲς σιλουέτες ὅταν νύχτωνε. Δὲν ἔφτασα σ' ἓνα πανδοχεῖο ὅπου ὅλα τὰ δωμάτια ἦταν κλεισμένα. Ὁ πανδοχέας δὲν ἔξυσε γιὰ ὥρα τὸ κεφάλι του μ' ἓνα κερὶ στο χέρι, οὔτε μοῦ πρότεινε στὸ τέλος, διστάζοντας, νὰ μοῦ στρώσει ἓνα κρεβάτι στὴ χαμηλοτάβανη σάλα τοῦ ἀκρόπυργου. Δὲν πρόσθεσε μὲ σαστισμένη ὄψη πὼς ἀπ' ὅλους τοὺς ταξιδιωτὲς ποὺ εἶχαν κοιμηθεῖ ἐκεῖ κανένας τους δὲν εἶχε ἐπιστρέψει γιὰ νὰ διηγηθεῖ τὸ φοβερὸ του τέλος. Δὲν μοῦ ἔκανε λόγο γιὰ διαβολικοὺς θορύβους ποὺ ἀκούγονταν τὴ νύχτα στὴν παλιὰ ἔπαυλη. Δὲν ἔνιωσα κανένα γνώριμο αἶσθημα γενναιότητος ποὺ μὲ ὠθοῦσε νὰ δοκιμάσω τὴν περιπέτεια. Καὶ δὲν εἶχα τὴ φαεινὴ ιδέα νὰ εφοδιαστῶ μ' ἓνα ζευγάρι δάδες καὶ μιὰ πιστόλα· οὔτε πῆρα τὴ σταθερὴ ἀπόφαση νὰ ξαγρυπνήσω ἕως τὰ μεσάνυχτα διαβάζοντας ἓναν ξέχωρο τόμο Σβέντενμποργκ, ἐνῶ δὲν ἔνιωσα πρὸς τὰ μεσάνυχτα παρά τρία μιὰ πάρα πολὺ βαριὰ νύστα νὰ πλακώνει τὰ βλέφαρά μου.

Ὅχι, τίποτε δὲν συνέβη ἀπὸ αὐτὰ ποὺ συμβαίνουν πάντοτε στὶς τρομακτικὲς ἐκεῖνες ἱστορίες μὲ στοιχειωμένα σπίτια. Κατέβηκα ἀπὸ τὸν σιδηρόδρομο στὸ ξενοδοχεῖο *Τρία Περιστερία*· εἶχα πολὺ καλὴ ὄρεξη καὶ καταβρόχθισα τρεῖς φέτες ψητό, κοτόπουλο σωτὲ μὲ μιὰν ἐξαιρετικὴ σαλάτα· ἤπια ἓνα μπουκάλι Μπορντώ. Μετὰ, πῆρα τὸ κερὶ μου καὶ ἀνέβηκα στὸ δωμάτιό μου. Τὸ κερὶ μου δὲν ἔσβησε, ἐνῶ βρῆκα τὸ γκρόγκ μου πάνω στὸ τζάκι δίχως κανένα φάντασμα νὰ ἔχει μουσκέψει σ' αὐτὸ τὰ στοιχειωμένα χεῖλη του.

Ὅμως ὅταν ἤμουν ἔτοιμος νὰ κοιμηθῶ κι ἐνῶ πῆγα νὰ πάρω τὸ ποτήρι μὲ τὸ γκρόγκ μου γιὰ νὰ τὸ βάλω στὸ κομοδίνο μου, τὰ ἔχασα κάπως ποὺ βρῆκα τὸν Τὸμ

Μπόμπινς δίπλα στη φωτιά. Μοῦ φάνηκε πολὺ ἀδυνατισμένος· δὲν εἶχε βγάλει τὸ ἡμίψηλό του καὶ φοροῦσε μιὰν ἀξιοπρεπέστατη ρεντιγκότα· ἀλλὰ τὰ πόδια του κολυμποῦσαν μέσα στὸ παντελόνι του ἐξαιρετικὰ ἄχαρα. Εἶχα νὰ τὸν δῶ πάνω ἀπὸ ἓνα χρόνο· κι ἔτσι πῆγα νὰ τοῦ δώσω τὸ χέρι λέγοντάς του μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον: «Πῶς εἶσαι, Τόμ;». Ἄπλωσε τὸ μανίκι του καὶ μοῦ ἔδωσε νὰ σφίξω κάτι ποὺ τὸ πῆρα στὴν ἀρχὴ γιὰ καρυοθραύστη· κι ἐνῶ πῆγαινα νὰ τοῦ ἐκφράσω τὴ δυσαρέσκειά μου γι’ αὐτὴ τὴ βλακώδη φάρσα, ἔστρεψε τὸ πρόσωπό του πρὸς τὸ μέρος μου, καὶ εἶδα ὅτι τὸ καπέλο του ἦταν σφηνωμένο σ’ ἓνα φαλακρὸ κρανίο. Ἡ ἐκπληξή μου ὑπῆρξε ἀκόμα μεγαλύτερη διαπιστώνοντας ὅτι πρόκειται γιὰ νεκροκεφαλὴ ἂν σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι τὸν εἶχα θετικὰ ἀναγνωρίσει ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ἀνοιγόκλεινε τὸ ἀριστερὸ μάτι. Ἀναρωτιόμουν ποιά τρομερὴ ἀσθένεια τὸν εἶχε ἄραγε παραμορφώσει τόσο πολὺ· δὲν εἶχε πιά πλούσια κόμη· οἱ κόγχες του ἦταν διαβολικὰ σκαμμένες, ἐνῶ γι’ αὐτὸ ποὺ τοῦ ἀπέμενε γιὰ μύτη οὔτε κἂν λόγος. Πραγματικά, ἔνιωθα ἓνα εἶδος ἀμνηχανίας νὰ τὸν ρωτήσω. Ἀλλὰ ἄρχισε νὰ συζητᾶ ἐγκάρδια καὶ μὲ ρώτησε τὶς τελευταῖες τιμὲς τοῦ Stock-Exchange. Στὴ συνέχεια ἐξέφρασε τὴν ἐκπληξή του ποὺ δὲν ἔλαβε τὴν κάρτα μου πρὸς ἀπάντηση στὸ ἀγγελτήριό γράμμα του. Τοῦ εἶπα πῶς δὲν εἶχα λάβει γράμμα –μὲ διαβεβαίωσε ὅμως πῶς μὲ εἶχε γράψει στὴ λίστα του καὶ πῶς εἶχε περάσει εἰδικὰ γι’ αὐτὸ στὸν ὑπεύθυνό τοῦ Γραφείου Τελετῶν.

Κατάλαβα τότε πῶς μιλοῦσα στὸν σκελετὸ τοῦ Τόμ Μπόμπινς. Δὲν ἔπεσα στὰ γόνατά του, οὔτε ἀναφώνησα: «Πίσω, φάντασμα, ὅποιος κι ἂν εἶσαι, ψυχὴ ποὺ διαταράσσεται στὴν ἀνάπαυσή σου, ποὺ ἐξιλεώνεται τὸ δίχως ἄλλο γιὰ κάποιο ἔγκλημα ποὺ διέπραξες στὴ γῆ, μὴν ἔρχεσαι νὰ μὲ στοιχειώσεις!» – Ὅχι, μὰ παρατήρησα τὸ δύστυχο φίλο μου Μπόμπινς ἀπὸ πιὸ κοντά, καὶ εἶδα πῶς ἦταν πράγματι ζαρωμένος· εἶχε προπάντων μιὰν ὄψη μελαγχολικὴ ποὺ μοῦ ράγιζε τὴν καρδιά· καὶ ἡ φωνὴ του ἦταν ὁλόιδια μὲ τὸ θλιβερό σύριγμα ἐνὸς σωλῆνα ποὺ χάνει. Πίστεψα πῶς θὰ τὸν παρηγοροῦσα προσφέροντάς του ἓνα ποῦρο· μὰ ἀρνήθηκε ἐξαιτίας τῆς κακῆς κατάστασης τῶν δοντιῶν του ποὺ ὑπέφεραν πάρα πολὺ ἀπὸ τὴν ὑγρασία τῆς κρύπτης του. Ρώτησα μὲ φυσικότητα κι ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν κάσα του· καὶ μοῦ ἀπάντησε πῶς ἦταν ἀπὸ πολὺ γερὸ ἔλατο –μὰ πῶς εἶχε ἓνα ἀεράκι ποὺ τοῦ προκαλοῦσε τελευταῖα ρευματισμὸ στὸ λαιμό. Τοῦ συνέστησα νὰ φορᾷ φανέλα καὶ τοῦ ὑποσχέθηκα πῶς ἡ γυναῖκά μου θὰ τοῦ ἔστελνε ἓνα πλεκτὸ γιλέκο.

Ἀμέσως μετὰ, ὁ Τόμ Μπόμπινς ὁ σκελετός κι ἐγώ, εἶχαμε βάλει τὰ πόδια μας στὴν παραστιὰ τοῦ τζακιοῦ καὶ τὰ λέγαμε ὅσο πιὸ ἄνετα γινόταν. Τὸ μόνο πρᾶγμα ποὺ μὲ σκανδάλιζε ἦταν ποὺ ὁ Τόμ Μπόμπινς ἐξακολουθοῦσε ν’ ἀνοιγόκλεινει τὸ

ἀριστερό μάτι, μολονότι δὲν εἶχε τὴν κανενὸς εἶδους μάτι. Μὰ καθυσύχασα ἐνθυμούμενος πὼς ὁ ἄλλος φίλος μου, ὁ Κολλιόουμπλς ὁ τραπεζίτης, συνήθιζε νὰ δίνει τὸν λόγο τῆς τιμῆς του, κι ἂς διέθετε τόση ὅσο καὶ ὁ Τὸμ Μπόμπινς ἀριστερὸ μάτι.

Λίγα λεπτὰ ἀργότερα, ὁ Τὸμ Μπόμπινς ἄρχισε ἓνα εἶδος μονολόγου κοιτάζοντας τὴ φωτιά. «Δὲν γνωρίζω γένος πιὸ καταφρονεμένο ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς ταλαίπωρους σκελετούς. Οἱ κατασκευαστὲς φερέτρων μᾶς στεγάζουν μὲ τραγικὴ προχειρότητα. Μᾶς ντύνουν μόνο μὲ ὅ,τι πιὸ ἐλαφρὸ ἔχουμε, ἓνα γαμπριάτικο ἢ βραδινὸ σακάκι: ἀναγκάστηκα νὰ πάω νὰ δανειστῶ τοῦτο τὸ κοστούμι ἀπ' τὸν θυρωρὸ μου. Κι ἔπειτα ὑπάρχουν ἓνα σωρὸ ποιητὲς καὶ ἄλλοι φαφλατᾶδες ποὺ μιλοῦν γιὰ τὴν ὑπερφυσικὴ μας δύναμη καὶ γιὰ τὸν καταπληκτικὸ τρόπο που ὑπεριπτάμεθα στοὺς αἰθέρες καὶ γιὰ τοὺς σαββατισμοὺς* στοὺς ὁποίους ἐπιδιδόμαστε τὶς θυελλόδαρτες νύχτες. Ἦθελα μιὰ φορὰ νὰ πάρω τὸ μνηριαῖο ὅσπὸ μου καὶ ν' ἀνοίξω μιὰ στάλα τὸ κεφάλι ἐνός τους ὥστε νὰ τοῦ δώσω μιὰ ιδέα τοῦ σαββατισμοῦ του. Γιὰ νὰ μὴν ποῦμε ὅτι μᾶς παρασταίνουν νὰ σέρνουμε ἄλυσίδες ποὺ κροταλίζουν μ' ἓνα δαιμονικὸ θόρυβο. Θὰ ἤθελα πολὺ νὰ μάθω πὼς θὰ μᾶς ἄφηνε ὁ φύλακας τοῦ νεκροταφείου νὰ βγοῦμε μὲ ὅλ' αὐτὰ τὰ συμπράγκαλα. Τὸ λοιπόν, ἔρχονται καὶ μᾶς ἀναζητᾶνε στὶς παλιὲς τρῶγλες, στῶν μπούφων τὰ καταφύγια, στὶς φραγμένες ἀπὸ τσουκνίδες καὶ ῥαφανίδες ὁπές, ἐνῶ πάνε καὶ τραγουδᾶνε παντοῦ τὶς ἱστορίες τῶν φαντασμάτων ποὺ τρομάζουν τὸν κοσμάκη καὶ βγάζουν κραυγὲς κολασμένων. Πραγματικά, δὲν βλέπω τί τὸ τρομακτικὸ ἔχουμε. Μᾶς ἔχει πέσει μόνο ἄρκετὸ μαλλὶ καὶ δὲν μπορούμε πιά νὰ δίνουμε ἐντολὲς στὸ Χρηματιστήριο. Ἄν μᾶς ἔντυναν κατάλληλα, θὰ μπορούσαμε ἀκόμη νὰ στεκόμαστε μὲ ἀνωτερότητα ἀνάμεσα στὸν κόσμον. Ἔχω δεῖ ἀνθρώπους πολὺ πιὸ μαδημένους ἀπὸ μένα νὰ σημειώνουν ὥραϊες κατακτήσεις. Ἐνῶ μὲ τὶς κατοικίες μας καὶ τοὺς ῥάφτες μας, ἀσφαλῶς καὶ δὲν τὰ καταφέρνουμε τόσο καλά.»

—Καὶ ὁ Τὸμ Μπόμπινς κοίταξε τὴ μιὰ του κνήμη μὲ ὕφος ἀπελπισμένο.

Τότε ἄρχισε νὰ κλαίῳ τὴν τύχη τῶν δύστυχων αὐτῶν γερο-σκελετῶν. Κι ἔφερα στὸ νοῦ μου ὅλες τους τὶς ταλαιπωρίες ὅταν μούχλιαζαν μέσα σὲ καρφωμένα κουτιά καὶ ὅταν τὰ πόδια τους ἐξαντλοῦνταν μετὰ ἀπὸ ἓναν *scottish* ἢ ἓνα κοτιγιόν. Καὶ χάρισα στὸν Μπόμπινς ἓνα ζευγάρι παλιὰ γούνινα γάντια κι ἓνα λουλουδιαστὸ γιλέκο ποὺ ὅ,τι μοῦ ἦταν πολὺ στενόν.

Μὲ εὐχαρίστησε ψυχρὰ καὶ πρόσεξα ὅτι ἐξαχρειωνόταν ὅσο ζεσταινόταν. Σὲ κάποια φάση ἀναγνώρισα τὸν Τὸμ Μπόμπινς πέρα γιὰ πέρα. Καὶ σκάσαμε στὰ πιὸ ὠραία σκελετίσια γέλια ποὺ γινόταν. Τὰ ὅσπὰ τοῦ Μπόμπινς ἤχοῦσαν σὰν

κουδουνάκια με τρόπο άκρως χαρμόσυνο. Μέσα σ' αυτή την υπερβολική ευθυμία πρόσεξα ότι ξαναγινόταν άνθρωπος και άρχισα να φοβάμαι. Ο Τόμ Μπόμπινς ήταν μοναδικός στο να σάς πασάρει ένα πακέτο μετοχών για μια έκμετάλλευση των Κοιτασμάτων Έγχρωμου Γουανό του Ροστοκοστολάδος² όταν ζούσε. Και μισή ντουζίνα παρόμοιων μετοχών ανετότατα έτρωγαν το εισόδημά σας. Είχε κι έναν τρόπο να σάς μπλέκει σε μια τίμια παρτίδα πικέτο ή να σάς μαδάει στον ρουβίκωνα. Σας αλάφρωνε από τα λουδοβίκια σας στο πόκερ με μίαν άπλη και έκλεπτυσμένη χάρη. Άν τυχόν δεν χαιρόσασταν, σάς τραβοῦσε εύχαρίστως τη μύτη και προχωρούσε ύστερα σιγά σιγά στο τεμάχισμά σας με το τύπου *bowie μαχαίρι* του.

Παρακολούθησα λοιπόν το παράξενο αυτό φαινόμενο και αντίθετο προς όλες εκείνες τις ώχριῶσες ιστορίες φαντασμάτων, ότι δηλαδή φοβόμουν πώς έβλεπα τον Τόμ Μπόμπινς, τον σκελετό, να ξαναζωντανεύει. Γιατί θυμόμουν ότι την είχα πατήσει μιά-δυο φορές. Και γιατί ο φίλος μου Τόμ Μπόμπινς του παλιού καιρού είχε μίαν έξαιρετική δεξιότητα στο μαχαίρι. Γιατί για να λέμε την αλήθεια, σε μια στιγμή άφηρημάδας, μου είχε κόψει ένα φιλετάκι στο πίσω μέρος του δεξιού μου μηρού. Κι όταν είδα ότι ο Τόμ Μπόμπινς ήταν ο Τόμ Μπόμπινς, και δεν έμοιαζε πια καθόλου με σκελετό, ο σφυγμός μου άρχισε να χτυπά τόσο γρήγορα που είχα τώρα μονάχα έναν χτύπο· μιά γενική ανατριχίλα με κατέλαβε και δεν είχα πλέον το θάρρος να πω λέξη.

Ο Τόμ Μπόμπινς έμπηξε το *μαχαίρι-μπόουι* στο τραπέζι, κατά τη συνήθειά του, και μου πρότεινε μιά παρτίδα έκαρτέ. Συγκατάνευσα ταπεινά στις έπιθυμίες του. Άρχισε να παίζει με μιά ρέντα κρεμασμένου³. Δε νομίζω ώστόσο ο Τόμ να τίνανε ποτέ τα πέταλα σε καμιά κρεμάλα, γιατί ήταν τετραπέρατος γι' αυτό. Και αντίθετα με τις τρομακτικές διηγήσεις με φαντάσματα, το χρυσάφι που κέρδιζα από τον Τόμ Μπόμπινς δεν μεταμορφώθηκε σε φύλλα βελανιδιάς ούτε σε σβησμένα κάρβουνα, έπειδή ακριβώς δεν κέρδισα τίποτε άπολύτως από δαύτον κι έπειδή μου σούφρωσε ό,τι είχα στην τσέπη. Μετά, άρχισε να βλαστημά σαν κολασμένος· μου διηγήθηκε φρικτές ιστορίες και διέφθιρε όση άθωότητα μου απέμενε. Άπλωσε το χέρι στο γκρόγκ μου και το κατέβασε μέχρι την τελευταία σταγόνα· δεν τόλμησα να κάνω κίνηση για να τον συγκρατήσω. Γιατί ήξερα πώς θα δεχόμουν εύθως άμέσως το μαχαίρι του στην κοιλιά· και δεν μπορούσα να τον προφτάσω, έπειδή ακριβώς δεν είχα κοιλιά. Ύστερα με ρώτησε για τα νέα της γυναίκας μου μ' ένα ύφος τρομερά

² ΣτΜ: Φαίνεται να έχει σκαρφιστεί την τοποθεσία ο συγγραφέας.

³ ΣτΜ: Η έκφραση προέρχεται από την πλήρη της μορφή, δηλαδή την παροιμιώδη φράση «έχω σκονί κρεμασμένου», που χρησιμοποιείται μεταξύ άλλων γι' αυτόν που κερδίζει κατ' εξακολούθηση στο παιχνίδι.

έκφυλο, καὶ ἔνιωσα μιὰ στιγμή τὴν ἐπιθυμία νὰ τοῦ λιώσω τὸ ἀπολειψάδι τῆς μύτης του. Συγκράτησα αὐτὸ τὸ ἔλεεινὸ ἔνστικτο· ὅμως πῆρα μέσα μου τὴν ἀπόφαση νὰ μὴν τοῦ στείλει ἢ γυναίκα μου πλεκτὸ γιλέκο. Μετὰ πῆρε τὴν ἀλληλογραφία μου ἀπὸ τις τσέπες τοῦ πανωφοριοῦ μου καὶ βάλθηκε νὰ διαβάζει τις ἐπιστολές τῶν φίλων μου μὲ διάφορες εἰρωνικὲς καὶ προσβλητικὲς παρατηρήσεις. Στ' ἀλήθεια, ὁ Τὸμ Μπόμπινς ὁ σκελετὸς ἦταν πολὺ ὑποφερτός· ἀλλά, ποὺ νὰ πάρει ὁ διάλογος, ὁ Μπόμπινς μὲ σάρκα καὶ ὀστά ἦταν τελείως τρομακτικός.

Ὅταν τελείωσε τὴν ἀνάγνωσή του, τοῦ ὑπέδειξα διακριτικὰ πὼς ἦταν τέσσερις τὸ πρωί, καὶ τὸν ρώτησα ἂν δὲν φοβόταν μήπως καθυστερήσει. Μοῦ ἀπάντησε μὲ τρόπο πέρα γιὰ πέρα ἀνθρώπινο πὼς ἂν ὁ φύλακας τοῦ νεκροταφείου τοῦ ἔλεγε τὸ παραμικρό, «θὰ τὸν ἔκανε τόπι στὸ ξύλο». Ὑστερα περιεργάστηκε τὸ ρολόι μου μὲ ἡδυπάθεια, ἀνοιγόκλεισε τὸ ἀριστερὸ μάτι, μοῦ τὸ ζήτησε καὶ τὸ ἔβαλε ἤσυχα στὸ τσεπάκι του. Ἀμέσως μετὰ εἶπε πὼς εἶχε «δουλειὰ στὴν πόλη» καὶ ἀποχώρησε. Πρὶν φύγει, ἔχωσε δύο κηροπήγια στὴν τσέπη του, ξεβίδωσε μὲ ἀπάθεια τὴ λαβὴ τοῦ μπαστουνιοῦ μου καὶ μὲ ρώτησε δίχως στάλα τύψεις ἂν θὰ μποροῦσα νὰ τοῦ δανείσω κάνα-δύο λουδοβίκια. Τοῦ ἀπάντησα πὼς δυστυχῶς δὲν εἶχα πιά τίποτα πάνω μου, μὰ πὼς θὰ χαιρόμουν πολὺ νὰ τοῦ τὰ στείλω. Μοῦ ἔδωσε τὴ διεύθυνσή του· ἀλλά ἦταν ἓνα τέτοιος κυκεώνας ἀπὸ κιγκλιδώματα, τάφους, σταυροὺς καὶ κρύπτες ποὺ τὴν ξέχασα τελείως. Τότε, ἔκανε μιὰ ἀπόπειρα γιὰ τὸ ἐκκρεμές· μὰ μολαταύτα τὸ ἐκκρεμές ἦταν ἀρκετὰ βαρὺ γι' αὐτόν. Ὅταν μοῦ γνωστοποίησε στὴ συνέχεια τὴν ἐπιθυμία του νὰ φύγει ἀπὸ τὸ τζάκι, χάρηκα τόσο βλέποντάς τον νὰ ἐπανέρχεται στὶς πραγματικὲς συνήθειες τῶν σκελετῶν ποὺ δὲν ἔκανα καμία κίνηση γιὰ νὰ τὸν κρατήσω. Τὸν ἄκουσα νὰ στριφογυρίζει καὶ νὰ σκαρφαλώνει ἀπὸ τὴν καμινάδα μὲ μιὰ χαρούμενη ἡρεμία· μονάχα ἔβαλαν στὸν λογαριασμό μου τὴν ποσότητα αἰθάλης ποὺ ὁ Τὸμ Μπόμπινς εἶχε καταναλώσει στὸ πέρασμά του.

Εἶμαι ἀηδιασμένος ἀπὸ τὴ συναναστροφή τῶν σκελετῶν. Ἔχουν κάτι τὸ ἀνθρώπινο ποὺ τὸ ἀπεχθάνομαι βαθύτατα. Τὴν ἐπόμενη φορὰ ποὺ θὰ ἔρθει ὁ Τὸμ Μπόμπινς, θὰ ἔχω πιεῖ τὸ γκρὸγκ μου· δὲν θὰ ἔχω δεκάρα τσακιστή· θὰ σβήσω τὸ κερί μου καὶ τὴ φωτιά. Ἴσως ξανάρθει μὲ τις πραγματικὲς συνήθειες τῶν φαντασμάτων, κουνώντας τις ἀλυσίδες του καὶ ξεφωνίζοντας σατανικὲς κατάρες. Τότε θὰ δοῦμε.

Γλωσσάρι

άζουρέ: διάτρητα

γαμπέλα: είδεχθής φόρος πάνω στο άλατι στην προεπαναστατική Γαλλία· υπήρχαν επιφορτισμένοι υπάλληλοι για την πάταξη του λαθρεμπορίου αλατιού, των οποίων ή όνομασία γενικεύτηκε για κάθε είδους λαθρεμπόριο.

γαμπιέρος ή γαμπιέρης: ναύτης που ανεβαίνει στα κατάρτια, τις αντένες και τα ξάρτια για να εκτελέσει διάφορες εντολές για τον χειρισμό των ιστίων.

γριζόλα: πυργοειδές κιβώτιο που περιέχει την πυξίδα και διάφορα όργανα πλοήγησης εντός του θαλάμου πλοήγησης.

μαΐστρα: ο μεγάλος ιστός ιστιοφόρου.

μεφίτις: θειώδης αναθυμίαση.

μούδα: πάνινη ταινία που χρησιμεύει στην ελάττωση της επιφάνειας των ιστίων.

μπριγαντίνη: είδος θώρακα που αποτελείται από μικρότερες μεταλλικές πλάκες, επικαλυμμένων συνήθως με δέρμα.

περτουζάνα: δόρυ με λόγχη που φέρει δεξιά και αριστερά της, συμμετρικά, αιχμή.

σαββατισμός: συνεδρία μάγων με ανάλογες τελετές

σκότα: σκοινί που δένεται στις κάτω γωνίες των ιστίων και που ρυθμίζει την ένταση και τη στερέωσή τους.

σοφράνο: προσήνεμα

σταβέντο: ύπήνεμα

στιγκάρω: συστέλλω τὰ πανιά

3. Λογοτεχνική ανάλυση

3.1. «Οι Στρίγγες»: μία σοβαρή παρωδία

Στη νουβέλα αυτή, της οποίας η σχέση με το *Σατυρικόν* του Πετρωνίου είναι προφανής, ο Schwob χρησιμοποιεί δύο αφηγητές: ο πρώτος, ομοδιηγητικός, εκφράζεται σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και παραθέτει σε πρώτο ενικό πρόσωπο την αυτοδιηγητική αφήγηση του δευτέρου. Ο υποψιασμένος από την προμετωπίδα αναγνώστης θα αντιληφθεί αμέσως τη σχέση αυτή· ο πληροφορημένος αναγνώστης θα αναγνωρίσει αρκετά διακείμενα και θα υποψιαστεί ακόμα περισσότερα με τη σειρά του. Εκείνο που και οι δύο δεν θα είναι σε θέση να διαπιστώσουν, παρά με εξαντλητική αντιπαραβολή –εκτός και αν ο υποψιασμένος αναγνώστης το έχει διαβάσει πρόσφατα, είναι ο βαθμός διακειμενικότητας που συνδέει τα δύο κείμενα. Επιπλέον, με τις «Στρίγγες» συνδέεται και ένα δεύτερο κείμενο, αν και με λιγοστά διακείμενα αυτό, *Ο Χρυσός Γάιδαρος* ή *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου¹.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Στις «Στρίγγες», ο ομοδιηγητικός αφηγητής, ο οποίος αντιστοιχεί στον Εγκόλπιο του *Σατυρικού*, περιγράφει το τέλος ενός ρωμαϊκού *convivium*, στην πρώτη και την τελευταία (17^η) παράγραφο. Συγκεκριμένα, επικεντρώνει στη στιγμή του σερβιρίσματος του επιδορπίου. Εστιάζει τελικά στον οικοδεσπότη, ο οποίος αντιστοιχεί στον Τριμαλχίωνα του *Σατυρικού*, για να παραθέσει την προτροπή-επίδειξη εκείνου προς τους καλεσμένους του να πλουτίσουν, όπως ο ίδιος, αλλά και μια επικούρεια προτροπή με ένα παραλλαγμένο *carpe diem*· κυρίως όμως τον βάζει να κάνει έναν συνειρμό ανάμεσα στο τέλος του γεύματος και το τέλος της ζωής και να εκφράσει έτσι τις μεταφυσικές φοβίες του, οι οποίες προέρχονται από δεισιδαιμονίες, αλλά και να αφηγηθεί με αυτή την αφορμή εμπειρίες του με στρίγγες, μυθολογικά πλάσματα, ανάμεσα σε Σειρήνες και Άρπυιες. Στην κύρια εμπειρία του, φυλούσε ξενυχτώντας το νεκρό σώμα της γυναίκας του αφεντικού του, οπότε και τον πήρε ο ύπνος· ξυπνώντας βρήκε το σώμα της γυναίκας καταφαγωμένο, χωρίς τα ζωτικά του όργανα. Η σκέψη της ιστορίας αυτής, την οποία

¹ Ενδέχεται να υπάρχουν και διακειμενικές σχέσεις με άλλα λατινικά κείμενα που διασώζουν δοξασίες ή αναφορές σχετικές με τη μυθολογική οντότητα των *strigum*. Τις σχέσεις αυτές εξετάζω ήδη στο πλαίσιο άλλης εργασίας η οποία θα ανακοινωθεί στο 9^ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, με τίτλο «Η παράδοση των *strigum* στην αρχαία λατινική γραμματεία και η πρόσληψή της από τον Marcel Schwob». Ωστόσο, επειδή αυτές φαίνεται να είναι πλάγιες, δηλαδή να μην έχουν άμεσες μεταφραστικές επιπτώσεις, δεν θα συμπεριληφθούν στην ανάλυση αυτή.

αποκαλύπτει στους καλεσμένους του, τον κάνει να εξωτερικεύσει εν μέσω της μέθης του τη μελαγχολία του και το γεγονός ότι δεν μπορεί ουσιαστικά να χαρεί τα πλούτη του.

Ο αναγνώστης εντοπίζει τα εξής μοτίβα που περιέχονται και στο *Σατυρικό*: α) την ομοσεξουαλικότητα, με τις αναφορές στον «mignon», στο τραγούδι του σύρου σκλάβου με έναν «mode aigre», η κατ' αναλογία λογοτεχνική δήλωση του οποίου τρόπου παραπέμπει στην τσιριχτή-οξεία φωνή των ευνούχων, των οποίων των γεννητικά όργανα αφαιρούσαν σε νεαρή ηλικία ώστε να διατηρείται η υψιφωνία τους², και στα «μακριά μαλλιά» των νεαρών όπου οι οικοδεσπότης σκουπίζει τα δάχτυλα· β) την επίδειξη, με την κίνηση του οικοδεσπότη να σκαλίζει τα δόντια του με την επίχρυση λαβή κουταλιού, με τις αναφορές στα περιουσιακά στοιχεία του οικοδεσπότη, με τις προτροπές να ακολουθήσουν το παράδειγμά του, και έμμεσα με όλες τις αναφορές στα αργυρά αντικείμενα, την πλουσιοπάροχη τράπεζα, κ.λπ.· γ) τη *satura*³, η οποία εμφανίζεται τόσο στους αλλόκοτους εδεσματολογικούς συνδυασμούς, όσο και στο παραφορτωμένο τραπέζι και στο ανακάτεμα των λογοτεχνικών τρόπων και τόνων· δ) το σκατολογικό στοιχείο, μέσω της «anathymiasé», του «pot d'argent» και του γεγονότος ότι ο οικοδεσπότης «se souleva» ακριβώς για να καθίσει πάνω σε αυτό· ε) τη μέθη, με το γεγονός ότι ο οικοδεσπότης ήταν «ému par de nombreuses coupes de vin cuit», το ότι το έπινε «avidement, sans le mêler» και τον φαλερνό οίνο· στ) την αλαζονεία, η οποία διαφαίνεται από πολλά από τα λόγια του οικοδεσπότη.

Η Lhermitte, στο έργο της, *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, αναφέρει ότι «η σύνθεση της ρωμαϊκής “πικαρικής” διήγησης [δηλ. του *Σατυρικού*] ήταν γραμμική και απαριθμητική, και μάλιστα σωρευτική, με ένα *crescendo* στο μακάβριο και το γκροτέσκο»⁴. Αυτά υπάρχουν όμως εν μέρει και στις «Στρίγγες» του Schwob. Ενώ παρατηρεί την ξαφνική φυγή της παρέας του Εγκολπίου, δεν κάνει το ίδιο στη νουβέλα του Schwob, όπου κι εκεί ο αφηγητής και η παρέα του ουσιαστικά το σκάνε όταν βρίσκουν την ευκαιρία⁵. Αυτή η λεπτομέρεια

² Ο Schwob φαίνεται να γνωρίζει την πρακτική αυτή, αφού στη νουβέλα της συλλογής *Le Roi au Masque d'or*, «Les Eunouques», την αναφέρει, καθώς και μία από τις λειτουργίες που είχαν οι ευνούχοι, η οποία είχε να κάνει με την τραγουδιστή απαγγελία ποίησης: «A Tarraco, des marchands leur avaient fait boire une infusion de graines de pavot, pour les mutiler sans douleur» και «Ils chantaient dans l'atrium, au premier service, des morceaux de l'Iliade et de l'Odyssée et au dessert des vers du livre d'Éléphantis». M. Schwob, *Œuvres*, ό.π., σελ. 282-283 και 283 αντίστοιχα.

³ Βλ. παρακάτω στην ίδια ενότητα.

⁴ A. Lhermitte, ό.π., σελ. 58.

⁵ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 8 : « [...] et nous nous enfûmes par la porte ouverte ».

είναι καίριας σημασίας όμως, επειδή βοηθάει στο να καταλάβουμε το πώς βλέπει ο αφηγητής τον οικοδεσπότη. Για παράδειγμα, η Lhermitte θεωρεί ότι ο Schwob «τροποποίησε το [πετρωνικό] κείμενο εκ των έσω απαλείφοντας όλη του την κωμική διάσταση, είτε πρόκειται για την κοινωνική σάτιρα που γελοιοποιεί τους απελεύθερους, είτε πιο συγκεκριμένα για το γκροτέσκο που μαστιγώνει την κακογουστιά και τις παιδιάστικες παρορμήσεις του Τριμαλχίωνα»⁶. Η πραγματικότητα είναι ότι οι σαράντα επτά σελίδες, αν είναι να συμπυκνωθούν σε μόλις πέντε (σύμφωνα με τους υπολογισμούς της Lhermitte κατά τους οποίους φαίνεται να χρησιμοποίησε γαλλική μετάφραση του λατινικού κειμένου)⁷, ασφαλώς και θα περιέχουν ενδεικτικά στοιχεία από το πρωτότυπο και όχι κάθε λεπτομέρεια, διαφορετικά δεν θα ήταν μόνο πέντε. Με αυτή τη λογική, πρέπει να ψάξουμε ακόμα και σε μεμονωμένες λέξεις, και να εξετάσουμε πολύ προσεκτικά τις πιθανές για κάποιο εύρημα λέξεις, δεδομένου ότι στις νουβέλες, τις επιτυχημένες τουλάχιστον, καμιά λέξη δεν είναι τυχαία.

Πράγματι, η Lhermitte θεωρεί ότι ο οικοδεσπότης του Schwob φανερώνεται εκλεπτυσμένος σε συγκεκριμένες χειρονομίες του, όπως για παράδειγμα όταν «πέρασε τὰ δάχτυλά του μέσα από τὰ μακριὰ μαλλιά τοῦ νεαροῦ αγαπητικοῦ του»· ωστόσο δεν θα πρέπει να διαφεύγει την προσοχή των αναγνωστών ότι εδώ είναι ο αφηγητής που περιγράφει τον οικοδεσπότη και ότι ίσως το βάρος θα πρέπει να δοθεί μάλλον στην πληροφωρία της ομοσεξουαλικότητας παρά στην τάχα τρυφερή χειρονομία, ειδικά αν συνδυάσουμε το χωρίο αυτό με τα λόγια του οικοδεσπότη παρακάτω όπου λέει ότι έχει νεαρά μακρυμάλλικά αγόρια για να σκουπίζει πάνω τους τα δάχτυλά του.

Ακόμη στην πρόταση όπου ο οικοδεσπότης «σκάλισε με χάρη τὰ δόντια του με τὴν ἄκρη μιᾶς ἐπίχρυσης λαβῆς κουταλιοῦ», η οποία ακολουθεί το χάιδεμα των μαλλιών, η επιρρηματική λειτουργία της προθετικής φράσης «με χάρη» έχει μάλλον ειρωνική χροιά συνιστώντας αντίφραση, ενώ η επιλογή του αναπάντεχου ρήματος «se rîqua/σκάλισε» για το καθάρισμα των δοντιών από τα υπολείμματα του φαγητού ενδέχεται να θέλει να υποδείξει την ειρωνεία αυτή στον αναγνώστη, όπως και το αντίστοιχο λατινικό ρήμα «perfodit» άλλωστε. Να σημειωθεί ότι στην ίδια πρόταση η αντίθεση ανάμεσα στη λεπτομέρεια του επίχρυσου αντικειμένου, η οποία αντανακλά την επιδειξιομανία του πετρωνικού Τριμαλχίωνα, και τη χρήση του στη συγκεκριμένη

⁶ A. Lhermitte, *ό.π.*, σελ. 59.

⁷ *Ο.π.*, σελ. 58.

περίπτωση, πλησιάζει μια ειρωνική λειτουργία σε σχέση με τις χειρονομίες του οικοδεσπότη στις «Στρίγγες». Άλλωστε, ο Τριμαλχίωνας, στο *Σατυρικόν*, στην αρχή του δείπνου, επιδεικνύει με παραπάνω από εμφανή τρόπο τα δαχτυλίδια στα δάχτυλά του, ενώ αφήνει να του πέσει το μανίκι του ώστε να φανούν και τα κοσμήματα στον καρπό του⁸. Αμέσως μετά χρησιμοποιεί μια οδοντογλυφίδα, ενώ στη συνέχεια οι καλεσμένοι έχουν εφοδιαστεί με κουτάλια που ζυγίζουν μισή λίβρα για να σπάσουν τα αυγά τους. Ο Schwob, από το απόσπασμα αυτό, συμπυκνώνει τις διάφορες ιδέες συνδυάζοντας τα διαφορετικά στοιχεία σε μια πρόταση: επίχρυση λαβή κουταλιού και για επίδειξη και για καθάρισμα δοντιών του οικοδεσπότη.

Όσον αφορά την περιγραφή της μέθης του οικοδεσπότη, η Lhermitte διακρίνει ευφημισμό στη μετοχή «έμπυ», όπου θα έπρεπε να διακρίνει και μία αξιολογία, μία περιγραφή δηλαδή σε οικείο ύφος σύμφωνα με τον *Θησαυρό της Γαλλικής Γλώσσας*: «ψιλομεθυσμένος», «φτιαγμένος», για να μην πούμε πιο τολμηρά «έχοντας κάνει κεφάλι», κάτι που οι «κάμποσες κούπες λιαστό κρασί, που τὸ ἔπινε ἀπληστα, δίχως νὰ τὸ νερώνει», δείχνουν την αντοχή του σε σχέση με την ποσότητα και την ακρασία του οίνου, παρά μια τάχα διάθεση του αφηγητή-προβολή του Schwob, να καλύψει τη λαίμαργη πλευρά του οικοδεσπότη. Εξάλλου, θα πρέπει να ήταν γνωστό στον φιλόλογο-αρχαιοδίφη Schwob ότι η ακρασία του οίνου στους αρχαίους εθεωρείτο σημάδι των απολίτιστων λαών, τους οποίους η κλασική κουλτούρα δεν είχε αγγίξει⁹. Ο ευφημισμός δηλαδή δεν απαλείφει, όπως θα δούμε, τον ὀρεξη του Τριμαλχίωνα για κρασί, αλλά αποτελεί έναν τρόπο.

Ύστερα, το μοτίβο της *satura* που διατρέχει ολόκληρο το *Σατυρικόν*, είναι εμφανές και στη νουβέλα. Στο λατινικό-γαλλικό λεξικό Gaffiot, στα λήμματα *satur-a-um* και *satura-æ*, πέρα από το ότι η *satura* σημαίνει το γνωστό λογοτεχνικό είδος της ρωμαϊκής σάτιρας, γίνεται λιγότερο ή περισσότερο συσχέτιση με τις έννοιες της ανάμειξης φρούτων ή λαχανικών, του λουκάνικου από ανάμεικτα κρέατα και εντόσθια, της αφθονίας και κατ' επέκταση του κορεσμού και της υπερβολής. Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις συσχετίσεις καθεαυτές, αλλά και ως πιθανές ερμηνείες της λέξης *satura* ως του λογοτεχνικού είδους της σάτιρας, και δεδομένου ότι το

⁸ Βλ. και τον Πίνακα με πολλά από τα βασικά πετρωνικά διακείμενα στο Παράρτημα. Στον Πίνακα αυτόν, είναι δυνατό να διαπιστωθεί με αντιπαραβολή λατινικού και γαλλικού κειμένου ο βαθμός διακειμενικότητάς τους που έχει δημιουργηθεί μέσω ενός «μοντάζ κρυπτο-παραθεμάτων, που πλησιάζουν πάρα πολύ την απλή μετάφραση», όπως έχει εύστοχα παρατηρήσει η Lhermitte, *ό.π.*, σελ. 57.

⁹ Simon Hornblower & Antony Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 3^η έκδοση, 1996, σελ. 1263.

στοιχείο της ανάμειξης παράταιρων εδεσμάτων και η υπερβολή, τόσο στα φαγητά όσο και στην επίδειξη και τον λόγο, αποτελούν βασικά στοιχεία της νουβέλας, γίνεται φανερό ότι είναι μείζων ο ρόλος του ενιαίου αυτού στοιχείου της *satura* για το ύφος, τόσο στο πρωτότυπο όσο και στο μετάφρασμα. Αναντίλεκτα, η απαρίθμηση εξεζητημένων εδεσμάτων, ετοιμασμένων με παράταιρα υλικά, η υπερβολή στον πλούτο, η υπερβολή στα λόγια και τις πράξεις του οικοδεσπότη, καθώς και τα υφολογικά στοιχεία που αναμειγνύονται, καταλήγουν σε ένα γκροτέσκο το οποίο έγκειται στην αντίθεση μιας αίσθησης υπερβολής και οιονεί σοβαρής θεματικής και τόνου της νουβέλας.

Επίσης, για ένα κείμενο από πολλές απόψεις τόσο σύνθετο, πρέπει να εξεταστεί και η σχετική απόβλεψη του συγγραφέα, δηλαδή πώς ενδεχομένως επιδιώκει να προσληφθεί αυτό, ερμηνευτικά τουλάχιστον, από το αναγνωστικό κοινό, με τρόπο άμεσο αν είναι δυνατόν· διαφορετικά, με ό,τι τυχόν μπορεί το ίδιο το κείμενο να προσφέρει. Αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας, λοιπόν, επιγραμματικά γι' αυτή τη νουβέλα στον Πρόλογο της συλλογής ότι «θα δούμε στις *Στρίγγες* τον άνθρωπο που είναι το παίγνιο των δεισιδαιμονιών του»¹⁰. Γενικότερα όμως, όπως ήδη έχει αναφερθεί, ο Schwob αποβλέπει σε μία αισθητική του αποσπασματικού και ελιτίστικης γραφής. Τα δύο αυτά στοιχεία συντελούν στον μετεωρισμό του αναγνώστη από το ανάμεικτο και το αλλόκοτο, που σε άλλες νουβέλες του συνθέτουν εν μέρει μία τακτική της παραπλάνησης.

Με βάση τη λειτουργικότητα του θέματος και του ύφους της νουβέλας σε σχέση με την κύρια πηγή απ' όπου αυτή αντλεί, το *Σατυρικόν* δηλαδή, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι οι λειτουργίες τους είναι σχεδόν οι ίδιες: α) χαμηλό προς σύνθετο το θέμα στον Πετρώνιο, σύνθετο προς χαμηλό στον Schwob. Στον πρώτο, το θέμα είναι η σάτιρα των νεόπλουτων απελεύθερων και των ηθών της ρωμαϊκής κοινωνίας, ενώ στον δεύτερο ο μεταφυσικός φόβος για τον θάνατο από δεισιδαιμονίες και η αγωνία για τη μετά θάνατον τύχη, όχι της ψυχής, αλλά του σώματος· β) σύνθετο προς χαμηλό το ύφος στον Πετρώνιο, απλώς σύνθετο στον Schwob. Στον πρώτο το ύφος είναι ποικίλο, η γλώσσα χυδαία και δημώδης για τους ημιμαθείς απελεύθερους, «καθαρά λατινικά [...] με καίριο λεξιλόγιο [για τον αφηγηματικό λόγο του Εγκολπίου] που συνδυάζει την καισαρική –κάποιες φορές σχεδόν ιατρική–

¹⁰ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. X.

αντικειμενικότητα με τη χάρη»¹¹. στον δεύτερο, η γλώσσα είναι εκφραστική, υπάρχει «μία κάπως εξεζητημένη τάση προς τον ευφημισμό, [...] ψευδολατινισμοί [...] με εσκεμμένα αφελείς τροπές»¹² και ενίοτε παρωχημένο λεξιλόγιο.

Διαπιστώνεται από τα παραπάνω ότι η σχετική δήλωση του συγγραφέα στον Πρόλογο αποτελεί μονάχα την υπόθεση της ιστορίας, ότι δηλαδή ο άνθρωπος είναι παίγνιο των δεισιδαιμονιών του, γεγονός που επιδέχεται διπλή ερμηνεία: είτε το δηλώνει κυριολεκτικά, σύμφωνα προς την πλοκή της ίδιας της ιστορίας, είτε αυτή επέχει δήλωση γνωμικής αληθείας, σύμφωνα με την οποία οι δεισιδαιμονίες από τις οποίες εμπαίζεται ο άνθρωπος έχουν διαχρονική και σχεδόν καθολική ισχύ. Έπειτα, οι παραπλήσιες λειτουργικότητες θέματος και ύφους ανάμεσα στο υποκείμενο [hypotexte] και το υπερκείμενο ενισχύουν τα πορίσματα της ανάλυσης των παραπάνω βασικών πετρωνικών μοτίβων που είναι παρόντα και στις «Στρίγγες». Πρόκειται για μία σοβαρή παρωδία¹³, αν μπορούμε να το θέσουμε έτσι, αφού χρησιμοποιείται το υλικό του κειμένου, εν πολλοίς και το ύφος του· ωστόσο, ο Schwob με το πλάσιμο του υλικού αυτού καταφέρνει να δώσει μία περίεργη νότα που ξεκινά από το σοβαρό, που δεν καταλήγει σε κάτι φαιδρό μολονότι διατηρεί για τον οικοδεσπότη, όπως είδαμε, τα χαρακτηριστικά του Τριμαλχίωνα.

Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω και δίχως να αναλυθεί το σκατολογικό στοιχείο (αφού ήδη έχουν αναφερθεί οι δύο σχετικές αναφορές) ή η αλαζονεία του οικοδεσπότη, η οποία είναι διάχυτη άλλωστε, βλέπουμε ότι υπάρχουν ενδείξεις ικανές να δικαιολογήσουν τη φράση «το σκάσαμε/pous nous enfuîmes», η οποία έρχεται τώρα να αποκτήσει την αιτία που έχει και στη μυθιστορία του Πετρωνίου, όπου ο αφηγητής και η παρέα του, σιχαμένοι από την υπερβολή, την ξιपाσιά και την κακογουστιά του Τριμαλχίωνα το έσκασαν όταν βρήκαν την ευκαιρία σαν από πυρκαγιά¹⁴. Συνεπώς, πέρα από τις αφηγηματικές ενότητες που καταλαμβάνουν οι δύο αφηγητές της νουβέλας του Schwob, έχουμε το δικαίωμα να κάνουμε ακόμα μία διάκριση ως προς το επίπεδο κοσμοαντίληψής τους. Ως προς το επίπεδο αυτό φαίνεται, έστω και με τις παραπάνω ελάχιστες αναλύσεις, να διατηρεί ο Schwob για

¹¹ Michael Von Albrecht, *Ιστορία της ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σελ. 1410.

¹² A. Lhermitte, *ό.π.*, σελ. 63.

¹³ Όρος που αναφέρεται με φειδώ στον G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, σελ. 41.

¹⁴ «nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni verba dedimus raptimque tam plane quam ex incendio fugimus. / Εμείς, αφού βρήκαμε την καταλληλότερη ευκαιρία, τα λόγια αφήσαμε στον Αγαμέμνονα και βιαστικά ακριβώς σαν από πυρκαγιά το σκάσαμε. », Petronius Arbiter, *Satyricon Reliquiae*, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter, 2009, σελ. 76, παρ. 78.8.

τους χαρακτήρες του τα χαρακτηριστικά των αντίστοιχων πετρωνικών προσώπων. Ο υποψιασμένος και πληροφορημένος αναγνώστης πρέπει με κάποιον τρόπο να διαγνώσει αυτή τη διαφορά των αφηγητών στη γλώσσα-στόχο. Το ίδιο ισχύει και για τους υπόλοιπους αναγνώστες βέβαια.

Η πρόταση για να διαγνωστεί αυτή η διάκριση είναι η υιοθέτηση ενός μεικτού ύφους στη γλώσσα στόχο. Έτσι, ο αφηγητής νεο-Εγκόλπιος θα εκφραστεί με μία πιο προσεγμένη, λογιότερη γλώσσα με κάποιες παράταιρες πινελιές ωστόσο, όπως «μυρουδιά καψαλισμένης πέτσας, φτιαγμένος, σύδειπνοι, μούσκευε». Από την άλλη, το ύφος του αφηγητή της εγκιβωτισμένης διήγησης θα οικοδομηθεί α) με μια εκφραστική γλώσσα για τα μοτίβα της ανησυχητικής ατμόσφαιρας («σκουξίματα, άνακατώνανε, μαυράδα»); β) με προφορικότητα μέσω εκθλίψεων κυρίως αλλά και άλλων φωνηεντικών παθών, χρήσης ή όχι του τελικού νι, χρήσης αλλομόρφων, αλλά και δευτέρων και τρίτων ρηματικών τύπων του παρατατικού, με τα οποία θα επιτυγχάνονται ενίοτε και κάποια ομοιοτέλευτα και παρηχήσεις, ενώ θα δίνεται πολλές φορές και κάποιος ρυθμός; γ) με διατήρηση ευφημισμών, όπως με τη λέξη «μεφίτις» και τη διατήρηση του ρήματος «άνασηκώθηκε» για το «se souleva» λόγου χάρη, αντί για διαφώτιση; δ) με χρήση εξεζητημένων λέξεων, όπως «μεφίτις, όχλήσεις, ύπόφαιο, ἄθυρμα», κάτι που θα θυμίζει την προσπάθεια του ημιμαθούς Τριμαλχίωνα να δείχνει καλλιεργημένος.

Το σημαντικό είναι ότι με βάση τα παραπάνω δίνεται μία κάποια λύση για την αντιστοίχιση των χαρακτήρων της νουβέλας και των προσώπων του *Σατυρικού*, κάτι που και δικαιούται να προσπαθήσει ο μεταφραστής, και του το επιβάλλει η διακειμενική σχέση μέσα από το πρίσμα που αναλύθηκε παραπάνω. Τέλος, η σχέση αυτή, η οποία είναι δύσκολο να διαφανεί σε πολλά σημεία, ακόμα και από τον πληροφορημένο αναγνώστη δίχως αυτός να αντιπαραβάλλει διαρκώς, έχει εντούτοις γίνει ορατή στο μετάφρασμα ως προς την αντίθεση, υπαρκτή στο υποκείμενο, ανάμεσα στους δύο αφηγητές: και ασφαλώς από τη διατήρη του *γράμματος*, όπως θα δούμε και στις επί μέρους αναλύσεις παρακάτω, αφού ο Schwob διατήρησε στις αφηγήσεις του οικοδεσπότη μία μεικτή, αλλόκοτη γλώσσα, αποτέλεσμα μεταφοράς μιας πεπαιδευμένης γλώσσας στο γαλλικό κείμενο με το μοντάζ κρυπτο-παραθεμάτων που χρησιμοποίησε. Στο σημείο αυτό, τυχόν απόπειρες για “ρέον” νεολληνικό κείμενο θα εγκυμονούσαν σοβαρό κίνδυνο όχι μόνο για απώλεια του

γράμματος, αλλά και της επίφασης ρωμαϊκότητας της νουβέλας και της διακειμενικής σχέσης του πρωτοτύπου με τα υποκείμενα, και ειδικά με το *Σατυρικόν*.¹⁵

3.2. «Οί τρεις Γκαμπλού»: Το ξένο, το μακρινό και το φανταστικό

Στους «Τρεις Γκαμπλού», ο μεταφραστής θα συναντήσει ένα κεφαλαιώδες πρόβλημα που διατρέχει κυριολεκτικά ολόκληρη τη νουβέλα, από τον ίδιο τον τίτλο μέχρι και την τελευταία λέξη. Τη λέξη δηλαδή «gabelous» και το “δισύλλαβο” κρώξιμο των γλάρων «*Gab-Lou ! Gab-Lou !*». Η λέξη, πάντοτε στον πληθυντικό αριθμό, απαντάται εννέα φορές μέσα σ’ αυτό το μικρό σχετικά κείμενο· και έχει ένα σύνθετο σημασιολογικό φορτίο: προέρχεται από τη λέξη *gabelle*, η οποία αναφερόταν σε έναν αρκετά μη δημοφιλή φόρο πάνω στο αλάτι πριν τη Γαλλική Επανάσταση· μετωνυμικά σήμαινε την επιφορτισμένη υπηρεσία συλλογής του φόρου αυτού, αλλά και την πάταξη του λαθρεμπορίου αλατιού από τους υπαλλήλους της, τους *gabelours* ή περιφρονητικά *gabelous*. Επίσης, οι υπάλληλοι με το όνομα αυτό εννοούντο και οι υπάλληλοι των τελωνείων που περιπολούσαν από τα φυλάκιά τους για κάθε είδους λαθρεμπόριο γενικότερα, όπως και οι τρεις χαρακτήρες της νουβέλας. Το πρόβλημα λοιπόν, έγκειται στη φωνητική σύμπτωση κατά τη φωνητική πραγμάτωση του όρου αυτού με την αντίστοιχη του κρώξιματος των γλάρων: [gablu] και [gab-lu].

Είναι φανερό ότι ο συγγραφέας έχει θέσει, από ένα σημείο και μετά, ένα είδος δράσης των φυσικών φαινομένων, προσωποποιημένων ενίοτε, αλλά και των σμηνών των γλάρων, είτε λόγω της παραβίασης του ρόλου των τελωνοφυλάκων και την υιοθέτηση ενός ρόλου χρυσοθηρών είτε λόγω συμμετοχής στο δράμα τους. Όσον αφορά το δεύτερο στοιχείο, την όσμωση-συμμετοχή των γλάρων για την απώλειά τους, υπάρχει εδώ, αναπάντεχα, με άκρα λιτότητα, ολόκληρη η πτώση της νουβέλας. Η επιτυχημένη νουβέλα θέτει στην πτώση της ερωτήματα στον αναγνώστη ή τον υποβάλλει σε σκέψεις. Το κρώξιμο των γλάρων φαίνεται να δείχνει την τέλεση ενός είδους κηδείας ή μνημόσυνου, ιδιαίτερα μάλιστα αν λάβουμε υπόψη και τη μεταφορά των «*girandoles*»· κάποιους που εν πάση περιπτώσει μοιάζουν πως είναι οι μόνοι που γνωρίζουν την ιστορία του χαμού τους. Όπως και να έχει, μια και ενεργοποιείται στο

¹⁵ Στις αναλύσεις του τέταρτου κεφαλαίου, πολλά από τα παραδείγματα από τις «Στρίγγες» που συζητούνται εκεί για τυχόν παραμόρφωση ή διατήρηση του *γράμματος*, εμπίπτουν προφανώς οπωσδήποτε και στο ζήτημα διατήρησης της διακειμενικής σχέσης υπερκειμένου-υποκειμένου.

σημείο αυτό και η προσωπική ερμηνεία του αναγνώστη, η φωνητική σύμπτωση που μόλις περιγράφηκε πρέπει να παραμείνει στη γλώσσα-στόχο.

Ακριβές ισοδύναμο του όρου *gabelou* στην ελληνική δεν υπάρχει, και επειδή δεν υπάρχει λέξη με την ίδια ιστορικοκοινωνική αφετηρία, αλλά και επειδή η πλησιέστερη λέξη «τελωνοφύλακες» δεν έχει και περιφρονητική απόχρωση. Ωστόσο, το πρόβλημα βρίσκεται στο κρώξιμο των γλάρων: συνήθως, οι ήχοι που παράγουν τα ζώα είναι πάρα πολύ περιορισμένοι· ειδικότερα, όταν επαναλαμβάνουν κάτι, αυτό είναι ηχητικά κάτι το εντελώς μονότονο. Ο συγγραφέας βάζει τους γλάρους να παράγουν δύο συλλαβές [gab-lu], κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί ως εξής: ακούγοντας από πολύ μακριά το συγκεκριμένο κρώξιμο, ενδέχεται να μην είναι κανείς απολύτως σίγουρος για το τι ακριβώς άκουσε· εκμεταλλεύεται λοιπόν ο συγγραφέας αυτή την πιθανότητα και χρησιμοποιεί δύο διαφορετικές συλλαβές αντί για δύο ίδιες. Στα ελληνικά, είτε δεν υπάρχει λέξη με δύο συλλαβές που να πλησιάζει τον όρο *gabelou* [gablu], είτε, εάν υπάρχει, τα σύμφωνα της δεν συνάδουν με κάποιο υποτιθέμενο κρώξιμο πτηνών: «ακτωροί, τελώνηδες, τελωνοφύλακες, αλυκοφύλακες, βιγλάτορες, φρουροί, σκοποί, κ.λπ.». Χώρια που οι περισσότερες προτάσεις για τη λύση του προβλήματος αυτού αποτελούν μια μετατόπιση από την έννοια *τελωνειακός* στην έννοια *φρουρός*.

Η εντελώς άχαρη λύση θα ήταν η υιοθέτηση της μεταγραφής του όρου στα ελληνικά, «γκαμπλού» δηλαδή. Μένει έτσι το ξενικό στοιχείο, αλλά θα είναι πολύ δύσκολο για τον αναγνώστη να αποκτήσει μια ιδέα της έννοιας αυτής. Η επόμενη λύση, την οποία και υιοθέτησα αρχικά, ήταν η υιοθέτηση αφενός της μεταγραφής του όρου στα ελληνικά και η ελεύθερη εναλλαγή με άλλους όρους που να κατατοπίζουν λίγο-πολύ τον αναγνώστη: «άλυκοφύλακες, τελωνοφύλακες, ακτωροί, υπάλληλοι της γκαμπέλας». Με αυτή τη λύση μένει πάλι το ξενικό στοιχείο, γίνεται επιπλέον συνδυασμός των διαφόρων εκφάνσεων του επαγγέλματός τους, ενώ ο αναγνώστης εμπλέκεται ο ίδιος στην “αγωνία” του μεταφραστή για το συγκεκριμένο πρόβλημα. Ωστόσο, η αναπάντεχη συνάντησή μου με τη λέξη *γαμπέλα* στη Διακήρυξη του βρετανού ναυάρχου Horatio Nelson προς τους κατοίκους των Ιονίων Νήσων¹⁶, το 1798, μετά την αποχώρηση της γαλλικής διοίκησης, με έκανε να αλλάξω γνώμη: να εκμεταλλευτώ τη μικρή αυτή λεξηματική σπίθα επαναφέροντάς τη στο προσκήνιο με

¹⁶ Horatio Nelson, *Proclamation of Lord Nelson to the inhabitants of the ex-Venetian islands*, in Italian and Vulgar Greek, Vanguardia, Golfo di Napoli, 9 Ottobre, 1798. Βλ. σχετικό έγγραφο στο Παράρτημα.

τη λέξη «γαμπελότου»· ενισχύω έτσι ακόμη περισσότερο το ξενικό στοιχείο, η αντιστοίχιση «γκαμπλού-γαμπελότου» γίνεται εύκολη για τον αναγνώστη, ενώ επιτρέπω μία μόνο μεταβλητή, το φραστικό σύνολο «υπάλληλοι της γαμπέλας». Στο έγγραφο του Nelson, η *γαμπέλα* αναφέρεται ως γενικός όρος σε φορολογικά συμφραζόμενα, ενώ υπόσχεται ο ίδιος ότι θα απαλλάξει τους κατοίκους των νησιών του Ιονίου από τις γαλλικές «γαμπελες»¹⁷. Μετά από όλα αυτά, ο αναγνώστης, με τη συνδρομή της πρότασης «Ήταν, οί τρεῖς αὐτοὶ γκαμπλού, φρουροὶ στὸ Πόρτ-Ώ», έχει την ξένη λέξη αυτή καθεαυτή αλλά και εξελληνισμένη, δεν χάνει το εφέ της πτώσης της νουβέλας, αποκτά μια πολύ καλή ιδέα και για το επάγγελμα των τριών χαρακτήρων, ενώ ενδέχεται σε μία φιλολογική έκδοση της μετάφρασης της συλλογής να πάρει και την εξήγηση της λέξης *γαμπέλας* στο γλωσσάρι ή στο επίμετρό της¹⁸.

Η στάση του μεταφραστή στο βασικό πρόβλημα που μόλις αναλύθηκε θα καθορίσει εν πολλοίς και τη στάση του στο υπόλοιπο της νουβέλας. Έγινε φανερή η δικαιολόγησή του εξαιτίας του εφέ της πτώσης, εντούτοις δεν αποτελεί αυτό τη μόνη περίπτωση όπου το ξενικό στοιχείο θέτει προβλήματα, όχι τόσο σε επίπεδο ισοδυναμίας όσο σε επίπεδο πρόσληψης και παράδοσης του ακριβούς και άρα διαφορετικού, του μακρινού κατά Berman, στον αναγνώστη. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν σε γενικές γραμμές το βρετονικό όνομα του ενός χαρακτήρα, το ενδυματολογικό και οπλικό λεξιλόγιο 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, καθώς και τα τοπωνύμια. Θα δούμε ότι με βάση τον εξελληνισμό που υιοθετήθηκε στο κύριο πρόβλημα, αλλά και άλλες λέξεις που έχουν παγιωθεί εδώ και πολλές δεκαετίες, αν όχι παραπάνω, οι οποίες υπάρχουν στο γαλλικό κείμενο, η πλάστιγγα έγειρε κυρίως στη διατήρηση του ξενικού στοιχείου.

Κατ' αρχάς το βρετονικό «Pen-Bras», το οποίο σημαίνει κυριολεκτικά «Μεγάλο Κεφάλι»¹⁹, θα μεταγραφεί απλώς στο ελληνικό αλφάβητο, μια και ο ίδιος ο αφηγητής το εξηγεί λέγοντας ότι «τοῦ ἔχε μείνει τ' ὄνομα Ξεροκέφαλος, ἐπειδὴ ἔτρωγε τζάμπα ἅπ' τὴν κούτα γράφοντας τοὺς πάντες στὰ παλιά του τὰ παπούτσια». Εδώ, ο μεταφραστής δεν έχει τη δυνατότητα να κάνει διαφορετικά, αφού η μετάφραση του

¹⁷ *Αυτόθι*.

¹⁸ Να σημειωθεί για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας ότι ενδεχόμενες αναφορές σε πιθανή έκδοση της συλλογής, κάτι που είναι συνήθως και ο σκοπός των λογοτεχνικών μεταφράσεων, αφορά φιλολογική και όχι χρηστική έκδοση: έκδοση δηλαδή με εισαγωγή, επίμετρο, γλωσσάρι και ό,τι τυχόν κριθεί απαραίτητο. Οπότε, οι μεταφράσεις της εργασίας αυτής έχουν γίνει λαμβάνοντας υπόψη και αυτή την παράμετρο.

¹⁹ Jean-François Le Gonidec de Kerdaniel, *Dictionnaire breton-français*, Saint-Brieuc, L. Prud'homme, 1850, λήμματα «BRASA», «BRÂZ» και «PENN», σελ. 158, 159 και 478 αντίστοιχα.

ονόματος αυτού, είτε θα συνεπαγόταν την περικοπή της παραπάνω επεξηγηματικής περιόδου είτε θα την καθιστούσε πλεοναστική. Η λογική στο πρωτότυπο βασίζεται στο ότι δίνεται ένα ξενικό όνομα για την πλειονότητα των Γάλλων αναγνώστων, εξαιρουμένων των Βρετόνων· γι' αυτό και ο συγγραφέας επιλέγει να το εξηγήσει. Το «Μεγάλο Κεφάλι» στην κατ' επέκταση σημασία του γίνεται «Ισχυροκέφαλος, Ισχυρογνώμων, Ξεροκέφαλος» και τα συναφή.

Υπάρχει έπειτα μία ολόκληρη παράγραφος όπου περιγράφεται ό,τι βλέπουν οι τρεις γαμπελότοι, έχοντας μαρμαρώσει από έκπληξη²⁰. Πρόκειται για μια υποτύπωση όπου δίνεται με ενάργεια και ιδιαίτερη επιτυχία η σκηνή των λαθρεμπόρων που φορτώνουν και ξεφορτώνουν κασόνια στην ακτή υπό την επίβλεψη αρματωμένων συντρόφων τους· οι οπτικές και ηχητικές αισθήσεις που μας δίνουν τα παιχνίδια των λάμπσεων των μεταλλικών αντικειμένων καθώς και των λογής λογής θορύβων τους, σε συνδυασμό με τις παλιομοδίτικες φορεσιές και οπλισμό, συνθέτουν μια σκηνή ιδιάζουσας σημασίας για τη νουβέλα. Πέρα από την όποια λογοτεχνικότητα και εκφραστικότητα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει ένα ξενικό μες στο ξενικό εδώ. Αν το θέμα της ιστορίας, οι τρεις γαμπελότοι δηλαδή είναι κάτι το ξενικό τόσο εξ επόψεως ιστορικοκοινωνικής όσο και χρονικής για τον σημερινό αναγνώστη, άλλο τόσο η υποτύπωση αυτή περιέχει ξενικά στοιχεία πάλι εξ επόψεως ιστορικοκοινωνικής και χρονικής, με τη διαφορά, ότι το ξενικό στην περίπτωση αυτή είναι και πιο μακρινό.

Η ιδιάζουσα αυτή όμως σημασία είναι ειδολογικής φύσεως: η νουβέλα κινείται αναμφισβήτητα γύρω από το φανταστικό στοιχείο. Τι δουλειά έχει ένα γαλιόνι και άνθρωποι με ρούχα και οπλισμό 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα σε μια ιστορία του δευτέρου ημίσεως του 19^{ου} αιώνα, όπως μας πληροφορούν τα άρβυλα²¹ που φορούν οι τρεις γαμπελότοι; Είναι ένα ερώτημα που αφορά τον αναγνώστη, το οποίο καλείται ο ίδιος να απαντήσει, αφού το φανταστικό είδος απαιτεί την εμπλοκή του, υπό την έννοια τουλάχιστον ότι πρέπει ο ίδιος να εντοπίσει κειμενικά στοιχεία που θα τον προσανατολίζουν ερμηνευτικά σε σχέση με την ιστορία. Συνεπώς, η παράγραφος αυτή δείχνει στο μεταφραστή ότι πρέπει να εγκύψει πάνω της με περισσή φροντίδα.

Θα είχε ενδιαφέρον να δούμε τι διακυβεύεται ως προς το ξενικό-μακρινό στοιχείο στην παράγραφο αυτή. «Surcots, pourpoints, morions, pertuisane, rondache,

²⁰ M. Schwob, *Cœur double*, σελ. 21-22: « Par la trouée du Port-Eau ils voyaient... leurs chapes semblaient étouffer tout tumulte. »

²¹ Τα «godillots», στρατιωτικά υποδήματα, πήραν το όνομά τους από τον κατασκευαστή τους, Alexis Godillot (1816-1893), ο οποίος ήταν προμηθευτής του γαλλικού στρατού.

brigantines, salades, toques και arquebuses» είναι άλλα λιγότερο κι άλλα περισσότερο ξένα πολιτισμικά στοιχεία προς τον σημερινό ελληνικό πολιτισμό αλλά και συγχρονικά προς τον αντίστοιχο ελληνικό πολιτισμό του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, ο οποίος σε διαφορετική περίπτωση θα τροφοδοτούσε έστω και δια λιγοστών σταγόνων το σημερινό ελληνικό λεξιλόγιο. Τα «πουρπουάν», οι «τόκες» και τα «αρκεβούζια ή αρκεμπούζια» δεν χρειάζεται να αναλυθούν, αφού πρόκειται για λέξεις ήδη παγιωμένες στις αντίστοιχες ελληνικές ενδυματολογικές και οπλικές ορολογίες. Η «στρογγυλή σκουῖτα» για τη λέξη «ron-dache» είναι μια πιστή λογοτεχνική-λαϊκότροπη περίφραση. Η λέξη «ron-dache» σημαίνει τη στρογγυλή ασπίδα μεσαίου μεγέθους σε αντιδιαστολή με τη λέξη «écu», οξυκόρυφη ασπίδα δηλαδή που χρησιμοποιούσαν οι ιππότες πρωύτερα. Ακόμη, τα «θολωτά κράνη» για τις «salades» είναι μια απλή περιγραφική περίφραση που δίνουν την εικόνα.

Οι υπόλοιπες τέσσερις λέξεις εξελληνίστηκαν· αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί ήδη να έχουν χρησιμοποιηθεί άλλοτε άλλες λέξεις ή άλλοι εξελληνισμοί για τις συγκεκριμένες λέξεις σε άλλες περιστάσεις. Ωστόσο, είναι προφανές ότι στο πλαίσιο μιας τέτοιας εργασίας δεν μπορεί η έρευνα να είναι εξαντλητική. Συνεπώς, δεν τίθεται θέμα πρώτης χρησιμοποίησης, καθώς δεν ενδιαφέρει αυτό· εκείνο που ενδιαφέρει είναι η λογική με την οποία οι εξελληνισμοί αυτοί έγιναν και αν μπορούν να γίνουν με κάποιον τρόπο κατανοητές από τον αναγνώστη, χωρίς την καταφυγή στο γλωσσάρι σε μία πρώτη φάση. Έτσι, τις «χλαίνινες σουρκότες με τις κουκούλες τους», με τις οποίες είναι σκεπασμένοι μερικοί από το πειρατικό πλήρωμα, δύναται ο αναγνώστης να τις καταλάβει ως ένδυμα του πάνω μέρους του σώματος, αφού διαθέτουν κουκούλες. Οι «μοριόνες» που έχουν «άνεστραμμένο γείσο» είναι σίγουρα καλύμματα κεφαλής. Στην περίπτωση αυτή έγινε ένας εξελληνισμός με περιγραφική περίφραση ώστε οι αναγνώστες με ευφάνταστο νου ή ιδιαίτερες γνώσεις να συλλάβουν την εικόνα. Έπειτα, η «περτουζάνα» που αναφέρεται δύο φορές στην παράγραφο και είναι δόρυ με λόγχη που έχει δύο μεταλλικές προεξοχές, μία από αριστερά και μία από δεξιά, γίνεται αντιληπτή ως εξής: εφόσον κρατούν «στρογγυλή σκουῖτα», στο άλλο χέρι ασφαλώς κρατούν αγχέμαχο όπλο, και εφόσον πάλι οι «περτουζῆνες [...] χτυποῦσαν ή μιὰ πάνω στὴν ἄλλη», μάλλον πρόκειται για όπλα δύσκολα στον χειρισμό και με τέτοιο μήκος που δύσκολα αποφευγόταν η μεταξύ τους σύγκρουση όταν οι χειριστές τους βρίσκόντουσαν εν κινήσει κοντά ο ένας στον άλλο. Τέλος, οι «μπριγαντίνες» είναι ημιθώρακες, μεταλλικές πλάκες καλυμμένες με δέρμα συνήθως που δένονται μεταξύ τους ώστε να αποτελούν προστατευτικό θώρακα·

πρόκειται για έναν πιο φτηνό θώρακα δηλαδή που ήρθε μαζί με τις διάφορες εξελίξεις στον τομέα των όπλων και των πολεμικών πραγμάτων. Οι «ημιθώρακες» «που προσέκρουαν στους θώρακες» μάλλον μεγαλώνουν τη σύγχυση, ενώ η παραπάνω περιγραφική περιφραση είναι για το γλωσσάρι και όχι για το ίδιο το κείμενο. Το βυζαντινό «κλιβάνιο», ας είναι κι αυτό είδος θώρακα, αποκλείεται γιατί είναι πολύ παλαιότερο αλλά και με εντελώς διαφορετικό μηχανισμό. Απλή περιφραση του τύπου «μεταλλικές πλάκες» θα πρέπει εξίσου να αποκλειστεί, αφού και οι «θώρακες» που ακολουθούν στην πρόταση τις «μπριγαντίνες» μεταλλικές πλάκες είναι ουσιαστικά, αλλά μονοκόμματα. Διαπιστώνουμε ότι από τις τέσσερις περιπτώσεις εξελληνισμών, με τις οποίες όμως διατηρείται το ξενικό-εξωτικό στοιχείο, οι τρεις είναι δυνατόν να κατανοηθούν από τον προσεκτικό αναγνώστη, ενώ της τέταρτης, τουλάχιστον το υλικό μέσω της ακουστικής αίσθησης.

Έτσι, αν γίνει ένας απολογισμός των στοιχείων που μπορούν να σταματήσουν κάπως τον αναγνώστη, αλλά που δεν θα συζητηθούν στο σημείο αυτό, φαίνεται ότι η μεταφρασμένη παράγραφος διατηρεί σχεδόν το σύνολο των στοιχείων που δηλώνουν κάτι το μακρινό για τον Γάλλο αναγνώστη και κάτι το διπλά μακρινό για τον Έλληνα αναγνώστη. Οι λύσεις «καζάκες/κόττα, ρυγχοειδή κράνη, δόρυ/κοντάρι, ημιθώρακες/μεταλλικές πλάκες/κλιβάνια» δεν θα προσέθεταν πραγματολογικά σπουδαία πράγματα και ταυτόχρονα θα χανόταν και το στοιχείο του διαφορετικού. Επιπλέον, υπάρχουν στο υπόλοιπο κείμενο άλλα στοιχεία που ενισχύουν το ξενικό με τις ήδη παγιωμένες λέξεις: «γαμπιέροι-gabiers, γαλιόνι-galion, ταφία-tafia, γαλιότα-galiote και τα εξωτικά θαλασσινά πουλιά φρεγάτες-frégates».

Τέλος, τα πολλά τοπωνύμια που υπάρχουν, άγνωστα τα περισσότερα στον Έλληνα αναγνώστη, είτε είναι τοποθεσίες από τις ακτές γύρω από το φυλάκιο των τριών τελωνοφυλάκων είτε τοποθεσίες από τις υπόλοιπες ακτές της Γαλλίας. Η περιοχή του φυλακίου φαίνεται να έχει ένα όνομα κοινό στον κύκλο των τελωνοφυλάκων και λοιπών θαλασσινών της περιοχής: «Houle». Ενώ τα υπόλοιπα τοπωνύμια βρίσκονται στον κόλπο του Bourgneuf, δηλαδή Port-Eau, Sablons, Port-Min, ακρωτήρι Saint-Gildas, Noirmoutier και νήσοι Piliers, η Houle δεν φαίνεται ούτε στον χάρτη ούτε στον δορυφόρο κοντά σε αυτά, ειδικά στο Port-Eau με το οποίο θα έπρεπε να ταυτίζεται ή να βρίσκεται μέσα σε αυτό. Η ονομασία αυτή μάλλον δεν έχει σχέση με το κύμα, τον σάλο ή τη φουσκοθαλασσιά, αλλά φαίνεται να έλκει τη σημασία της στη συγκεκριμένη περίπτωση μάλλον από τη σκανδιναβική της ρίζα *hol* που σημαίνει που σημαίνει το σπήλαιο· εφόσον το «Πόρτ-Ώ είναι ένας μεγάλος,

ξεκομμένος ὄρμος στὴ βρετονικὴ ἀκτὴ», όπου ἡ «θάλασσα ἔρχεται καὶ γλείφει ἀνάμεσα σὲ δυὸ ζοφερά βραχώδη τείχη μιὰ παραλία ἀπὸ μαύρη ἄμμο», ἀπ' όπου καὶ οἱ τρεῖς τελωνοφύλακες πήραν στο κατόπι το γαλιόνι, τότε ἐνδέχεται νὰ ἔχει ἐπιλεγεῖ ἡ λέξη Houle ἀπὸ τοὺς τελωνειακοὺς τῆς περιοχῆς λόγω τῶν ζοφερῶν βραχωδῶν τειχῶν που δίνουν ἴσως ἀπὸ μακριὰ τὴν ἐντύπωση σπηλιάς.

Ἀν ἐξαιρέσουμε τὸ ακρωτήρι Saint-Gildas καὶ τὸ καμπαναριό τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἀγίας Μαρίας, τὰ ὁποῖα ἔχουν μεταφραστεῖ στα ἐλληνικά, καθὼς τὸ ἓνα εἶναι πολὺ κοινό, ἐνῶ τὸ ἄλλο ὡς ναυτικὸς-γεωγραφικὸς ὅρος ταιριάζει νὰ εἰπωθεῖ πιο ἀπλὰ μέσα στα υπόλοιπα ναυτικὰ συμφραζόμενα, καὶ μάλιστα με τὸν ἦχο [g], ὥστε νὰ μὴ θυμίζει γαλλικὴ ξενότητα, ἀλλὰ βρετονικὴ καὶ διη κελτικὴ²². Ἡ μετάφραση τῶν υπόλοιπων τοπωνυμίων, πέραν τῆς παγιωμένης Διέπης, θὰ συνιστοῦσε ἀκροβασία, δεδομένου ὅτι ἡ μετάφρασή τους εἴτε θὰ θύμιζε ὁμηρικὰ σύνθετα ἐπίθετα που θὰ προκαλοῦσαν φαιδρὴ ἐντύπωση, εἴτε θὰ απαιτοῦσε βαθιὰ ἐτυμολογικὴ ἐρευνα με ἀβέβαια ἀποτελέσματα, δίχως νὰ υπολογίσουμε ὅτι τὸ Saint-Malo, ὅπως καὶ ἄλλα τοπωνύμια που ἔχουν γίνῃ ευρέως γνωστά στὴν ἐλληνικὴ πραγματικότητα τὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια, εἶναι γνωστό με τὴ μεταγραφή του. Ἐτσι ἐπιλέχθηκε γιὰ τὰ περισσότερα ἡ λύση τῆς μεταγραφῆς, μολονότι θὰ μπορούσε νὰ προταθεῖ μιὰ λύση ἀνάλογα με τὴ φωνή του ἀφηγητὴ ἢ τῶν χαρακτήρων: μεταγραφή γιὰ τὸν μεν, μετάφραση γιὰ τοὺς δε. Κάτι τέτοιο θὰ συμφωνοῦσε με τὴν προφορικότητα τοῦ κειμένου. Ὅμως καὶ πάλι, ἀφοῦ κάποια ἀπὸ αὐτὰ ἀναφέρονται καὶ ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ καὶ ἀπὸ τοὺς τελωνειακοὺς, αὐτὸ δὲν στάθηκε ἐφικτό.

Ἄλλο μεγάλο θέμα που χρήζει συνολικῆς ἀντιμετώπισης καὶ που θὰ δέσει ἀρμονικά με τὸ ἐνισχυμένο ξενικὸ στοιχεῖο τοῦ μεταφράσματος εἶναι τὸ θέμα τοῦ ναυτικοῦ κώδικα. Διαβάζοντας κανεῖς τὴ νουβέλα, διαπιστώνει πὼς μέσα σὲ μιὰ περιρρέουσα ατμόσφαιρα μετεωρολογικοῦ λεξιλογίου που χαρακτηρίζει τὸ βρετονικὸ κλίμα καὶ θαλασσινὸ λεξιλόγιο τόσο ἐξ ἐπόψεως γεωγραφικῆς ὅσο καὶ τῆς ἰδίας τῆς θάλασσας ὡς φυσικοῦ στοιχείου, συνυπάρχει ἓνα λεξιλόγιο προσιτὸ σὲ ναυτικούς ἄλλοτε με ἀπλὰ παραγγέλματα καὶ ἄλλοτε με ἐιδικούς ὅρους που ἔχουν νὰ κάνουν με μέρη ἢ εξαρτήματα πλοίων. Ἀν προσθέσουμε καὶ τὴν ἐμφάνιση τῶν πειρατῶν, τότε θὰ λέγαμε ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ κατεξοχὴν θαλασσινὴ ἱστορία.

Μένει νὰ δούμε γιὰτί αὐτός ὁ ναυτικὸς κώδικας πήρε τὴ μορφή που πήρε στο μετάφρασμα, δηλαδὴ τὴν κοινὴ ναυτικὴ γλῶσσα καὶ ὄχι τὴ λόγια ναυτικὴ γλῶσσα. Ἡ

²² «Θὰ χρειαστεῖ νὰ ἔχουμε τὰ μάτια μας δεκατέσσερα, ἅμα καβαντζάρουμε τὸν Ἄη-Γκίλντα.»

νουβέλα έχει σε πολλά σημεία μια εκφραστική γλώσσα του αφηγητή, ενδείξεις προφορικότητας στα διαλογικά μέρη, η οποία ενισχύεται από δυο-τρεις αργκοτικές φράσεις· έχει επίσης, όπως έχει ήδη ειπωθεί, πλήθος ξενικών στοιχείων που περνούν στο μετάφρασμα για τους λόγους που μόλις αναλύθηκαν. Οι τρεις τελωνοφύλακες, με την υποτιμητική ονομασία «γκαμπλού», οι οποίοι ονειρεύονται πλούτη, δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιούν τη λόγια ναυτική γλώσσα αλλά την κοινή. Βέβαια, για τον μέσο αναγνώστη, και η λόγια και η κοινή θα δημιουργούσαν σε πολλά σημεία εμπόδιο στην ομαλή ανάγνωση εκ μέρους του. Ωστόσο, για τον εξοικειωμένο αναγνώστη με κείμενα δημιουργών όπως ο Φώτης Κόντογλου ή ο Νίκος Καββαδίας, όπου λέξεις και εκφράσεις, όπως «στέκω αλά κάπα, καβαντζάρω, μπομπρέσο, φλόκος, μαϊστρα, κουβέρτα, σταβέντο, σοφράνο, σκότα, κ.λπ.» αποτελούν τη συνήθη ύλη, ο ναυτικός κώδικας που ενσωματώθηκε εντέλει στο μετάφρασμα με την κοινή του μορφή, δίχως περιφράσεις, δεν θα αποτελέσει τροχοπέδη στην ανάγνωσή του. Επιπλέον, οι λέξεις αυτές, που έλκουν την καταγωγή τους από τη φραγκολεβαντίνικη κυρίως ναυτική ορολογία, θα συνθέσουν με το υπόλοιπο ξενικό στοιχείο του κειμένου ένα πραγματικά εξωτικό κείμενο και στα ελληνικά. Εν ολίγοις, αφενός η επεξήγηση όλων αυτών των όρων θα κατέστρεφε τις αξιώσεις της νουβέλας ως θαλασσινής ιστορίας, αφετέρου η λόγια γλώσσα, με λέξεις όπως «ανακωχεύω, παραλλάσσω, πρόβολος, αρτέμονας, μεγίστη, κατάστρωμα, υπήνεμα, προσήνεμα, πόδας (κατ' αντιστοιχία των παραπάνω λέξεων της κοινής ναυτικής)», θα άφηνε τη νουβέλα λειψή ως προς τους ξενισμούς της, ενώ δεν θα ταίριαζε με τη συνολική της μορφή.

Η διατήρηση των μακρινών και εξωτικών στοιχείων της νουβέλας και στο μετάφρασμα για όλες τις παραπάνω θεματικές, όχι μόνο δίνουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη για περαιτέρω εξερεύνηση του συγκεκριμένου χωροχρόνου ή σύγκρισή του με τις τυχόν γνώσεις που ήδη έχει, αλλά και τη δυνατότητα περαιτέρω εμπλοκής του μέσω της ερμηνείας που θα κληθεί να δώσει για το εφέ της πτώσης.

3.3. «Οι Πόρτες τοῦ Ὁπίου»: ένας λόγιος αισθητής

Στις «Πόρτες του Ὁπίου», ο αυτοδιηγητικός αφηγητής φαίνεται να είναι πνευματικό παιδί του Baudelaire, τόσο από την ακαθόριστη πλήξη που περιγράφει ότι βιώνει και τον πόθο να βγει από τον εαυτό του και να εισέλθει σε άλλες καταστάσεις, όσο και

από το λογοτεχνικό σχόλιο που κάνει²³. Φαίνεται να θέλει να καταγράψει ένα περιστατικό της ζωής του, όχι για να γνωρίσει τον εαυτό του μέσα από αυτή του την “εξομολόγηση”, αφού δεν υπάρχει έκταση και κατ’ επέκταση ψυχολογική ανάλυση, αλλά για να εξυμνήσει το αίτιο της καταστροφής του: το όπιο. Δηλαδή, παρότι η νουβέλα έχει διαφόρων ειδών διακείμενα, τα οποία έχουν βέβαια τη σημασία τους, έχει εντούτοις ως κύρια θεματική της τις συναισθησίες του Swedenborg, τις οποίες μετουσίωσε ποιητικά ο Baudelaire στο ποίημά του «Correspondances». Εδώ ο Schwob σμίγει τη συνήθεια πολλών δημιουργών που κατέφυγαν στους τεχνητούς παραδείσους από πλήξη κι από έγνοια να εκθέσουν στο χαρτί κάτι το πρωτόγνωρο, με την εμπειρία βίωσης πολλών αισθήσεων μαζί, η οποία και προέρχεται από τη συνήθεια αυτή.

Παρά το γεγονός ότι η νουβέλα πρωτοδημοσιεύτηκε στις 28 Σεπτεμβρίου 1890, σχεδόν τριάντα χρόνια μετά τα *Άνθη του Κακού* και εβδομήντα από τις *Εξομολογήσεις ενός οπιοφάγου* των Baudelaire και Thomas de Quincey αντίστοιχα, ο συγγραφέας δεν φτάνει σε γλωσσικές ακρότητες, ακολουθώντας και σε αυτό τον Baudelaire, ενώ ο αφηγητής του δεν έχει «καμία έπιθυμία νὰ ζήσ[ει] σὰν δανδής». Ο τρόπος του ζην ενός δανδή εκείνη την εποχή αφορά εκείνον που έχει συνήθως τους πόρους και μπορεί να ζει εξεζητημένα κατά ποικίλους τρόπους, ενώ του αφηγητή της ιστορίας είναι αντισυμβατικός. Μολαταύτα, ο αντικομορμισμός του δευτέρου δεν αποκλείει και τον τρόπο ζωής του δανδή. Η αντίθεση που θέτει ο αφηγητής έχει το εξής νόημα: να καταδείξει ολοφάνερα τον αντικομορμισμό του σε σχέση με τους κοινωνικά ομοίους του και να σταθεί με άμεσο τρόπο στις πνευματικές καταβολές από τις οποίες αυτός πηγάζει. Έχουμε δηλαδή έναν αφηγητή κοντύτερα στους πρώτους “μύστες”, ο οποίος περιφέρεται λόγω της ακαθόριστης πλήξης του στην πόλη, και όχι στους σύγχρονούς του.

Η γλώσσα ενός τέτοιου αφηγητή, θα περίμενε κανείς ότι θα έφτανε ορισμένες φορές στα όρια γλωσσικών ακροτήτων στο επίπεδο του λεξιλογίου, όπως στους μεταγενέστερους του Baudelaire. Κάτι τέτοιο όμως δε συμβαίνει για τον λόγο που μόλις εξηγήθηκε. Αντιθέτως, σε δύο παραγράφους, χρησιμοποιεί συχνά ένα λεξιλόγιο μάλλον δυσνόητο: πρόκειται για τις παραγράφους όπου συνδυάζει τα αποτελέσματα

²³ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 95: « Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ; ».

της χρήσης του οπιούχου καπνού με συναισθησίες παραισθητικές²⁴. Η δανεισμένη από τον μουσικό κώδικα ορολογία για να περιγραφεί η ακουστική παραίσθηση του αφηγητή, η οποία χαρακτηρίζεται επιπλέον από μέγεθος που δημιουργεί συγκεκριμένο αποτέλεσμα («μέσα σ' ένα είδος χρωματικής κλίμακας διαστάσεων που μου φαινόταν πώς την άκουγα να ήχει μέσα στα αυτιά μου»), φαίνεται να εμπίπτει εδώ σε μια κατά κάποιο τρόπο υπερρεαλιστική περιγραφή· οι χειρονομίες και οι πόζες της νεαρής γυναίκας παρομοιαζόμενες με «ρύθμικα μέρη ενός χορού εξαιρετικά ποικιλόμορφου του οποίου το όλον αντιλαμβανόταν ή διαίσθησή [τ]ου» δε δίνουν, όπως και προηγουμένως άλλωστε, στον αναγνώστη ακριβή ιδέα περί τίνος πρόκειται. Δηλαδή, παρά το φαινομενικά σαφές κάθε φορά λεξιλόγιο από συγκεκριμένο λεξιλογικό πεδίο, το οποίο συνδυάζεται με λέξεις σημαντικές του πεδίου των αισθήσεων, αφήνεται η εύρεση του νοήματος στην υποκειμενικότητα του αναγνώστη. Κι αυτό ακριβώς για να εισχωρήσει ο αναγνώστης στη λογική των παραισθήσεων. Λεξιλόγιο σαφές λοιπόν με ουδέτερο επίπεδο γλώσσας σε αυτά τα σημεία, το οποίο χρειάζεται μια επίσης σαφή γλώσσα στη γλώσσα-στόχο, έστω κι αν ο αναγνώστης καλείται να δώσει μόνος του απαντήσεις.

Άλλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το κείμενο είναι ο λυρισμός, η διακειμενικότητα, δύο όροι από το πεδίο και της ψυχιατρικής και κάποιες εκφράσεις (ως λογοτεχνικές περιγραφές έργων τέχνης και κατ' αναλογία και άλλων αντικειμένων εδώ). Όσον αφορά τον λυρισμό, οι διάφορες αναφωνήσεις, το *leitmotiv* της προμετωπίδας, παρμένο από το αυτοβιογραφικό έργο του Thomas de Quincey, το οποίο εμφανίζεται μες στο κείμενο μέσω μιας τριπλής δομής, καθώς και οι πομπώδεις αποστροφές του αφηγητή προς τη νεαρή γυναίκα, τον μαρτυρούν. Παράλληλα, η έμπνευση για τη νουβέλα αυτή, η προμετωπίδα της και το αντίστοιχο *leitmotiv*, καθώς και η προσφώνηση του αφηγητή «κόρη του Λιβάνου» αποτελούν είτε μέσω παραθεμάτων είτε υπαινικτικά ενδείξεις διακειμενικότητας, όλες παρμένες από έργα του άγγλου μυθιστοριογράφου, ο οποίος έχει παραλλάξει ελαφρώς τη φράση «κόρη του Λιβάνου», τίτλο παραβολικής ιστορίας του, που την πήρε από το *Άσμα Ασμάτων*. Τέλος, υπάρχει και ένας φανερός παραλληλισμός με το πρόσωπο του Ιώβ, από το ομώνυμο παλαιοδιαθηκικό βιβλίο, ο οποίος θέτει ομοιότητες και διαφορές²⁵ ανάμεσα

²⁴ M. Schwob, *Cœur double*, σελ. 99: «Car je vis passer devant mes yeux aussitôt [...] et continuer à éprouver.» και σελ. 100: «Le désir d'étrangeté qui me tenait [...] dont mon intuition saisissait l'ensemble.».

²⁵ Οι ομοιότητες συνίστανται στο ότι από την πόλη, μετά την πράξη επιτολής στην ιστορία τους, βρίσκονται και οι δύο έξω από την πόλη, καθισμένοι δίπλα σε κοπριά. Η διαφορά τους έγκειται στο ότι

στον αφηγητή και τον Ιώβ. Ο παραπάνω λυρισμός και αυτού του είδους η διακειμενικότητα δείχνουν προδιαθέτουν για μία γλωσσική συγκράτηση και στη γλώσσα-στόχο.

Ο αφηγητής πάλι χρησιμοποιεί κάποιους όρους που ανήκουν και στο πεδίο της ψυχολογίας και της ψυχιατρικής: «m'aliéner» και «étrangeté». Την εποχή του Schwob, το ενδιαφέρον πολλών ανθρώπων, ανάμεσά τους και συγγραφέων, το κέντριζαν οι διάφορες θεωρίες που μελετούσαν παραφυσικά, νευρικά και γενικότερα ψυχιατρικά φαινόμενα. Ονομαστές ήταν στη Γαλλία οι Σχολές της Salpêtrière και της Nancy, όπου οι ίδιοι οι συγγραφείς πολλές φορές παρακολουθούσαν μαθήματα που υπόσχονταν να συμβάλουν στην εξήγηση τέτοιων φαινομένων. Έτσι, ο Schwob, ακολουθώντας σε αυτό τον Guy de Maupassant, ασχολήθηκε και ο ίδιος με τέτοια φαινόμενα: στη συγκεκριμένη νουβέλα, όπως είδαμε, όχι για να περάσει στο φανταστικό, αλλά για να μείνει στους τεχνητούς παραδείσους που υπόσχονται τη διάλυση της πλήξης. Αυτή είναι που οδηγεί τον αφηγητή στο να θέλει να δοκιμάσει νέες καταστάσεις, αφού όλα τα βιώματα τα πρόσφερε ήδη η λογοτεχνία απευθυνόμενη στις φανταστικές δυνάμεις του νου του, αλλά δίχως να τα νιώσει ο ίδιος.

Με βάση πολλά από τα συμφραζόμενα της αφήγησης, είναι πολύ εύκολο να παρασυρθεί κανείς ως προς τους όρους αυτούς, ειδικά αν γνωρίζει ότι μία από τις θεματικές του Schwob είναι και τα αξιοπερίεργα για την εποχή νευρικά και ψυχολογικά φαινόμενα. Σύμφωνα με τους ορισμούς που δίνει για τους όρους ο *Θησαυρός της Γαλλικής Γλώσσας*, οι παραπάνω όροι κινούνται όντως και στα πεδία αυτά, και μάλιστα η χρήση του ενός βοηθάει ή παρασύρει ως προς την κατανόηση του άλλου. Το μέσο ρήμα «m'aliéner» σημαίνει είτε «τρελαίνομαι» είτε «χάνω την προσωπικότητά μου», ενώ το ουσιαστικό «étrangeté» παραπέμπει στο «αίσθημα αποξένωσης» το οποίο νιώθει ο ασθενής που πάσχει από αποπροσωποποίηση ή αποπραγματοποίηση. Αυτές οι διανοητικές διαταραχές δεν ήταν ακόμα εκείνη την εποχή στο προσκήνιο με τους όρους αυτούς, δηλαδή *dépersonnalisation* ή *déréalisation*.

Αξίζει να ασχοληθούμε με κάποιες περιπτώσεις οι οποίες με τον έναν ή άλλο τρόπο είναι αλληλένδετες. Δηλαδή, η επιλογή της απόδοσης της μίας περίπτωσης επηρεάζει τις υπόλοιπες. Οι δύο από αυτές είναι οι όροι «m'aliéner, étrangeté». Οι

ο Ιώβ απώλεσε τα αγαθά του και τα παιδιά του δοκιμαζόμενος από τον Θεό, ενώ ο αφηγητής της νουβέλας την πατρική περιουσία, αφού αναβίβασε τη ναρκωτική ουσία στη θεϊκή σφαίρα.

άλλες δύο περιπτώσεις αφορούν το ουσιαστικοποιημένο επίθετο «étrange» και την απαρεμφατική πρόταση «à égrouter». Έχουν ήδη συζητηθεί κάποια πράγματα σχετικά. Ας αρχίσουμε την ανάλυση του ρόλου των όρων για την ιστορία με τρόπο γραμμικό. Ο αφηγητής, αναφερόμενος στις αναζητήσεις που είχαν πολλοί άνθρωποι μετά τις ανησυχίες που τους γεννούσε η λογοτεχνία, κάνει λόγο και για μερίδα ανθρώπων που «είχανε κυριευτεί από τὸ πάθος γιὰ τὸ ἀλλόκοτο», δηλαδή το «étrange». Έπειτα, φέρνοντας πάλι τον φακό στον εαυτό του, λέει ότι ένιωθε «τὴν ὀδυνηρὴ λαχτάρᾳ νὰ γίν[ει] σκλάβος τοῦ ἴδιου [τ]ου τοῦ ἑαυτοῦ», φράση στην οποία κρύβεται το μέσο ρήμα «m'aliéner» αφού ακολουθείται βέβαια από το προθετικό σύνολο «à moi-même», γεγονός που του αλλάζει κατά πολύ το νόημα από όσα ειπώθηκαν παραπάνω. Έως εδώ, αυτά είναι τα εισαγωγικά για το πρόσωπό του. Αφού συνέβη να διαβεί το κατώφλι της μυστηριώδους πόρτας, να μπει στο χασισοποτείο, να δοκιμάσει όπιο και να έχει παραισθήσεις, ομολογεί ότι αυτό που ήθελε ήταν να συνεχίσει να «égrouter-βιώνει την εμπειρία», την οποία περιέγραψε στο πλαίσιο μιας ολόκληρης παραγράφου. Στο τέλος, περιγράφει την αλλόκοτη πλην σαγηνευτική εμφάνιση της νεαρής γυναίκας και λέει ότι λόγω της λαχτάρας του για «étrangeté-παράξενο», ὀρμησε προς αυτή.

Η κάθε περίπτωση από αυτές τις τέσσερις, αν τυχόν ερμηνευτεί διαφορετικά, κάτι που είναι πολύ πιθανό να συμβεί αφού υπάρχουν στοιχεία που αποπροσανατολίζουν, δεν θα δίνει τότε μαζί με τις άλλες συνολικό νόημα. Το πρόβλημα έγκειται κυρίως στους όρους που ανήκουν και στον χώρο της ψυχιατρικής. Ειδικά ο όρος «étrangeté» αποτελεί και μέρος της αποπροσωποποίησης, διαταραχής σύμφωνα με την οποία ο ασθενής χάνει το αίσθημα της προσωπικής του πραγματικότητας, συχνή σε χρήστες ναρκωτικών ουσιών. Έτσι, μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι υπάρχει σχέση ανάμεσα στη λαχτάρα που είχε ο αφηγητής με τις συναισθητικές παραισθήσεις που βίωσε στο χασισοποτείο. Όμως, τη λαχτάρα αυτή την είχε, ως μία γενική κατάσταση του είναι του, πολύ πριν μάθει τι κρυβόταν πίσω από τη συγκεκριμένη μυστηριώδη πόρτα. Πρωτύτερα δηλαδή, δεν είχε ιδέα τι προκαλούν τα ναρκωτικά. Αν συνδυάσουμε όσα λέει μετά από το ότι ήθελε να γίνει σκλάβος του ίδιου του εαυτού του, δηλαδή ότι ήθελε

συχνὰ νὰ εἶ[ν]αι στρατιώτης, φτωχός, ἢ ἔμπορος, ἢ ἡ γυναῖκα ποὺ ἐβλεπ[ε] νὰ περνᾷ τινάζοντας τὰ φουστάνια της, ἢ ἡ κοπέλα μὲ τὴν ἐλαφρῶς καλυμμένη κεφαλὴ ποὺ ἔμπαινε σὲ ἓνα ζαχαροπλαστεῖο: ἀνασῆκωνε τὸ μισὸ τῆς μαντήλας της, δάγκωνε ἓνα γλυκό, καὶ, ἀφοῦ ἔβαζε νερὸ σὲ ἓνα ποτήρι, ἔμενε μὲ σκυμμένο τὸ κεφάλι,

καταλαβαίνουμε ότι εννοεί κάποιου είδους ετεροεμπειρία, να νιώσει δηλαδή αυτά που διαβάσει στα λογοτεχνικά έργα ότι νιώθουν ή βιώνουν οι άλλοι. Βλέπουμε ότι χρειάζεται μεγάλη προσοχή ώστε να μην παρερμηνευτεί το μέσο ρήμα με τις άλλες του σημασίες, δηλαδή «τρελαίνομαι» και «χάνω την προσωπικότητα», ώστε να μην παρεκκλίνουμε προς τον δρόμο της ψυχιατρικής και της ψυχολογίας, από τον οποίο δεν θα βγούμε εύκολα, αφού τα βιώματα μετά τη χρήση οπίου συμπίπτουν και με συμπτώματα διαφόρων ψυχιατρικών διαταραχών, όπως η αποπροσωποποίηση.

Τέλος, σε δύο τουλάχιστον σημεία υπάρχει μία τάση εκ μέρους του Schwob για “εκφράσεις”, δηλαδή λεπτομερείς περιγραφές αντικειμένων που υποβάλλουν τη ματιά του αναγνώστη: «μιά χαμηλή, όξυκόρυφη, κλειστή πόρτα, με μια κλειδαριά με μεγάλα σιδερένια φίδια· καὶ με πράσινες σανίδες σταυρωτὰ πάνω της» και «τῶν κινεζικῶν φιλντισένιων ἀγαλμάτων, με περίεργα ἄζουρε σχέδια καὶ τονισμένων με παράταιρα χρώματα». Εκ πρώτης όψεως, δεν υπάρχει σε αυτές τίποτε το αξιοσημείωτο. Όμως, η πρώτη, η οποία δεν θέτει σοβαρά μεταφραστικά προβλήματα, ενδεχομένως περιέχει κάποιον ερμητισμό, αν δούμε το ζήτημα συμβολικά. Η πόρτα συμβολίζει τον «ίδιο [τον χώρο] που κρύβει [πίσω της], στον οποίο δίνουμε μια κάποια διάσταση μυστηρίου»²⁶. Έτσι, η χαμηλή πόρτα, μεσαιωνικού μάλιστα τύπου, προδιαθέτει τον αναγνώστη για έναν μάλλον αρνητικό χώρο. Έπειτα η κλειδαριά με τα μεγάλα σιδερένια φίδια συμβολίζει το κλείδωμα και ξεκλείδωμα της γνώσης· το φίδι στην ιουδαιοχριστιανική παράδοση μάλιστα την απαγορευμένη γνώση, κάτι που ενισχύεται στη συγκεκριμένη περίπτωση από τις σανίδες που είναι πάνω της σταυρωτά, σαν να προειδοποιούν. Η συμβολική της έκφρασης αυτής θα παίξει τον ρόλο της με τα υπόλοιπα στοιχεία για την απόδοση του ύφους της νουβέλας. Η δεύτερη έκφραση, πέρα από το γεγονός ότι ως ανατολίτικο, και μάλιστα κινεζικό, μοτίβο εναρμονίζεται με τα υπόλοιπα μοτίβα της νουβέλας, έχει ένα στοιχείο εντούτοις που συμμετέχει στο πλέγμα ενός άλλου μοτίβου: της τρύπας, «συμβόλου του ανοίγματος στο άγνωστο»²⁷. Υπάρχει δηλαδή μες στο κείμενο ένα λεξιλογικό δίκτυο που παραπέμπει στην ιδέα της τρύπας: «gouffre (ως βάραθρο), percé d’yeux grillés, trous grillés, ouvertures étroites et longues, ajourés». Εδώ, ανεξάρτητα από τον ρόλο της έκφρασης αυτής, τίθεται μεταφραστικό ζήτημα που ζητά μάλλον τη

²⁶ Michel Cazenave [υπό τη διεύθυνση], *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, συλλογή «La Pochothèque», 1996, σελ. 552.

²⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, σελ. 979.

διατήρηση της λεξιλογικής ποικιλίας για το μοτίβο, έστω κι αν πρόκειται για δάνειο και μάλιστα όχι και τόσο γνωστό, αφού η λέξη «αζούρ/αζουρέ» χρησιμοποιείται στα ελληνικά για να δηλώσει τύπο σχεδίου στο πλέξιμο. Η γνώση αυτή άνετα μπορεί να παραπέμψει στο ότι πρόκειται για διάτρητα σχέδια που έχουν γίνει πάνω στα αγάλματα αυτά. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτές οι εκφράσεις ενισχύουν την εικόνα του αφηγητή ως *αισθητή* (εστέτ), γεγονός που έχει τη σημασία του στον γενικότερο τρόπο ύφους και έκφρασής του, ο οποίος δεν μπορεί να ξεφύγει από κάποια όρια.

Από όσα ειπώθηκαν, βλέπουμε ότι ο αφηγητής έχει αισθητικές και ερμητικές τάσεις, τόσο από τις περιγραφές που κάνει όσο και από την αναζήτησή του για συναισθησίες και αλλότριες καταστάσεις· ότι εκφράζεται συχνά με λυρισμό και ότι διαλέγεται με συγγραφείς ρομαντικούς και μεταρομαντικούς, οι οποίοι δεν είναι των άκρων ως προς τη γλωσσική έκφρασή τους· βλέπουμε ότι, τέλος, ασχολείται με την ψυχιατρική επικαιρότητα της εποχής του, αν και χρησιμοποιεί τους όρους κάπως συγκεχυμένα. Ενός τέτοιου αφηγητή, το ύφος δεν μπορεί παρά να είναι ανάλογο των προτύπων του, αφού και ο ίδιος δεν φτάνει σε γλωσσικές ακρότητες. Έτσι, στη γλώσσα-στόχο, ταιριάζει στο ύφος μια μέτρια εκζήτηση, με επιλογές όπως «ἄγνωρων, ὥσάν ἐν ῥίπῃ ὀφθαλμοῦ, δοχή, συνετελέσθη, ἄδυτα, ἐπέκεινα». Ωστόσο, χρειάζεται να διατηρηθεί ταυτόχρονα η αμφισημία των λέξεων ή φράσεων που αφενός κυμαίνονται από τον ψυχιατρικό χώρο έως την αλλοτρίωση ή ετεροεμπειρία, και αφετέρου ενισχύουν με τη σύγχυση που προκαλούν την εμπειρία των παραισθήσεων μετά τη χρήση οπίου έστω και από έναν κατά τα άλλα γλωσσικά νηφάλιο αφηγητή.

3.4. «Ένας Σκελετός»: εξάσκηση στο ειρωνικό ύφος

Η συγκεκριμένη νουβέλα αποτελεί κατά μεγάλο μέρος ένα παστίς, μία παραμίμηση δηλαδή του διηγήματος του Mark Twain, «A Ghost Story». Στο διήγημα αυτό, ο Twain αρχίζει να ξεδιπλώνει emphaticά όλα εκείνα τα στοιχεία που προσιδιάζουν σε έναν στοιχειωμένο τόπο, κάτι που ο Schwob ανατρέπει στη δική του νουβέλα αποδομώντας ακριβώς, μέσω ενός *crescendo* αρνητικών προτάσεων, τη γοτθική ατμόσφαιρα, της οποίας την περιγραφή θα περίμενε ο αναγνώστης να βρει μετά την εισαγωγική δήλωση του αφηγητή ότι είχε καταλύσει μια φορά σ' ένα στοιχειωμένο

σπίτι. Έπειτα ο Twain, επιβραδύνει καθώς επιχειρεί να φέρει στο προσκήνιο το φάντασμά της ιστορίας του, με αποτέλεσμα την αύξηση της ανησυχητικής ατμόσφαιρας, πράγμα που ο Schwob μετατρέπει σε μία εισαγωγή του σκελετού-φαντάσματος ως κάτι το φυσιολογικό, ως τον φίλο του αφηγητή, ο οποίος δεν φανερώνει διόλου σημάδια τρόμου, γεγονός που διατηρεί την καθησυχαστική ατμόσφαιρα της δικής του ιστορίας. Ωστόσο, ο Twain κλείνει με μία καθησυχαστική εικόνα του δικού του φαντάσματος, ενώ ο Schwob με αρνητική, ακριβώς επειδή ο αφηγητής διαπιστώνει ότι ο σκελετός-φάντασμα έχει εντέλει ανθρώπινα πάθη, δηλαδή πράγμα χειρότερο από ό,τι περιμένει κανείς από τα υποτιθέμενα φαντάσματα.

Είναι φανερό ότι η νουβέλα αυτή έχει ένα ειρωνικό μήνυμα, μια ειρωνική και μάλλον πεσιμιστική διάθεση σε σχέση με το ανθρώπινο είδος. Τα στοιχεία που κυριαρχούν σε αυτή είναι ο συνδυασμός της αποδόμησης της γοτθικής ατμόσφαιρας μέσω της επαναληπτικής αρνητικής δομής και της καλής διάθεσης που έχει ο αφηγητής μέχρι ενός σημείου και η σταδιακή φανέρωση του σκελετού-φαντάσματος· έπειτα, η κατά σημεία κλασική σύνταξη και μια ελαφρά αργκό, καθώς και κάποια εξωτικά στοιχεία, αν εξετάσουμε την ιστορία συγχρονικά, όπως οι ξενικοί χοροί και τα διάφορα παιγνιόχαρτα, η δάνεια λέξη για το Χρηματιστήριο, το κυνηγετικό μαχαίρι bowie και το λίπασμα γουανό του Ροστοκοστολάδος· και τέλος βέβαια, όπως ήδη σημειώθηκε, η ειρωνική πτώση της νουβέλας.

Αν εξαιρέσουμε τα ξενικά στοιχεία, τα οποία βέβαια δίνουν έναν έμμεσο χωροχρονικό χρωματισμό σε ένα κείμενο στερούμενο απόλυτων χωροχρονικών συντεταγμένων –όπως μία εξωτική νότα που παραπέμπει σε έναν αποικιοκρατικό τυχοδιωκτισμό του 19^{ου} αιώνα– και τα οποία είτε θα μεταγραφούν είτε θα αναφερθούν με μία εξελληνισμένη μορφή («πικέτο, έκαρτέ, πόκερ, κοτιγιόν, μπόουι, γουανό, Ροστοκοστολάδος»), όλα τα υπόλοιπα στοιχεία χρησιμεύουν στη δημιουργία ενός ψευδοαφελούς ύφους, το οποίο κορυφώνεται στο τέλος, με αποτέλεσμα να πρόκειται στην πράξη για ειρωνικό.

Η ασφυκτική αυτή συσσώρευση αρνήσεων στην εισαγωγική παράγραφο εκ μέρους του αφηγητή στοχεύει στην αρχική του αποστασιοποίηση από τις παραδεδομένες πεποιθήσεις περί φαντασμάτων με τρόπο emphatic σφοδραφή· αποτελούν μία επιβράδυνση, η οποία φανερώνει το οξύμωρο ενός ανθρώπου που δεν πιστεύει σε φαντάσματα αλλά που εντούτοις θα διηγηθεί μία ιστορία με φάντασμα. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι αργεί χαρακτηριστικά να καταλάβει ότι ο φίλος του Τομ Μπόμπινς δεν είναι ζωντανός και ότι συνομιλεί με το φάντασμά του. Η

σταδιακή δηλαδή συνειδητοποίηση της κατάστασης εκ μέρους του, που έπεται της αποδόμησης της ανησυχητικής ατμόσφαιρας, συμβάλλει σε αυτή την ψευδή αφέλεια, η οποία λειτουργεί ειρωνικά. Από αυτό το σημείο, στο πεδίο της λεκτικής και συντακτικής έκφρασης του αφηγητή, τον καταιγισμό αρνήσεων ακολουθεί ένας σοβαρός τόνος που επιτυγχάνεται μέσω μιας κλασικής σύνταξης και παρωχημένων λέξεων, την οποία όμως σπάει προοδευτικά η χρήση ενός είτε καθημερινού είτε κωμικού λεξιλογίου, το οποίο κορυφώνεται σε μία ελαφρά αργκό προς το τέλος. Έτσι, η ειρωνική απόβλεψη της αφήγησης έχει εναρμονιστεί υφολογικά με τη λειτουργία της ειρωνείας σε πολλά επίπεδα.

Δεδομένου ότι μία από τις χρήσεις της καθαρεύουσας είναι συνυφασμένη με την πρόκληση του γέλωτα και τη δημιουργία μιας περιρρέουσας ειρωνικής ατμόσφαιρας, ο πειρασμός κατά τη μεταφραστική διαδικασία του κειμένου αυτού είναι εμφανής. Πράγματι, μία κάπως τολμηρή καθαρεύουσα, για την απόδοση της νουβέλας, θα μπορούσε να σημειώσει περισσότερη επιτυχία σε περιόδους της ελληνικής πραγματικότητας όπου το αισθητήριο των αναγνωστών δεν συνέδεε δογματικά σε μεγάλο βαθμό πτυχές του γλωσσικού ζητήματος με τον ιδεολογικό του προσανατολισμό. Ωστόσο, μία τέτοια απόπειρα, σήμερα, θα είχε ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση από την απόβλεψη του δημιουργού, την απώλεια της σοβαροφάνειας και την κλίση προς το κωμικό παρά προς την ίδια την ειρωνεία.

Ύστερα, μιμείται ο συγγραφέας τον Twain για κάποιον συγκεκριμένο λόγο σε σχέση με τον ίδιο ή το είδος του παστίς; Ή πρόκειται απλώς για μία άσκηση ύφους όπως θα την όριζε και θα τη συνιστούσε ο Κοϊντιλιανός; Αν κρίνουμε από τη σειρά παραγωγής της νουβέλας με βάση τις προδημοσιεύσεις φαίνεται πως ο «Σκελετός» είναι από τις πρώτες ιστορίες που συνέθεσε ο Schwob. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας μάλλον αποσκοπούσε στο ακόνισμα του προσωπικού του ύφους μιμούμενος ένα από τα λογοτεχνικά του πρότυπα. Το συμπέρασμα αυτό, αφού μάλιστα δεν υπάρχει άμεση αναφορά στον Πρόλογο για τη νουβέλα²⁸, δεν αφήνει και πολλά περιθώρια για τολμηρές “επεμβάσεις”.

²⁸ Στον Πρόλογο, ο συγγραφέας αναφέρεται εμμέσως στον «Σκελετό», μαζί με άλλες δύο νουβέλες, οι οποίες ακολουθούν, όλες, τις «Πόρτες του Όπιου»: «Όταν ή έσωτερική ζωή των [τον άνθρωπο] έχει οδηγήσει, μέσα από τις πόρτες του Όπιου, μέχρι την κουφότητα των εξάψεων του, θεωρεί τα φοβερά πράγματα με μία κάποια ειρωνεία, αλλά όπου ό ένκευρισμός μεταφράζεται πάλι από μίαν υπερβολική όξύτητα αίσθήσεων. Ή μακάρια πραότητα της ύπαρξης αντίτιθεται ζωηρά μέσα στο πνεύμα της στήν έπιρροή των προκληθεισών φόβων, έξωτερικών ή υπερφυσικών [...]». M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. X. Η ειρωνεία είναι πράγματι διάχυτη σε αυτές τις τρεις νουβέλες, δίχως ωστόσο η συγκεκριμένη εν προκειμένω να φαίνεται ότι αποβλέπει σε κάτι παραπάνω, με βάση πάντοτε τις προγραμματικές του δηλώσεις για φόβο και έλεο.

Αφού λοιπόν δεν προτιμήθηκε μία ακραιφνής αλλά ούτε και μία ήπια καθαρεύουσα, έπρεπε να βρεθεί μία γλώσσα που να προσφέρει μια σοβαροφάνεια, η οποία θα ερχόταν σε άμεση αντίθεση με τις ειρωνικές λειτουργίες του κειμένου. Έτσι, δόθηκε προτεραιότητα σε αρχαιοπρεπείς μετοχές, όπως «πεπεισμένος, ένθουμούμενος, ὠχριῶσες», σε ρηματικούς τύπους με εσωτερική αύξηση, όπως «ἐξέφρασε, συνέστησε, κατέλαβε» και ρήματα όπως «διαταράσσεσαι, σκανδάλιζε, ὑπεριπτάμεθα», τα οποία, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο, δίνουν κι αυτά μια χροιά σοβαρότητας. Ύστερα, λέξεις όπως «πανδοχέας, βλακώδη, ἀγγελτήριο, αἰθέρες, σαββατισμούς, κυκεῶνας» συνεισφέρουν στην οιονεί σοβαρότητα των όσων διηγείται ο αφηγητής.

Οι επιλογές αυτές θα δέσουν αρμονικά και συμμετρικά, όπως στο πρωτότυπο, με τη βαθμιαία λεξικολογική αλλαγή που συναντούμε στο τέλος της νουβέλας, και η οποία δίνει τώρα μία κάπως λαϊκή και κωμική νότα. Για τη συμμετρία και την αντίθεση αυτή, επιλέχθηκαν λέξεις και εκφράσεις όπως «κάσα, συμπράγκαλα, κοσμάκη, φιλετάκι, πασάρει, σούφρωσε, ἀλάφρωσε, ἀπολειφάδι, θὰ τον ἔκανε τόπι στο ξύλο, κ.λπ.». Στην ίδια αντιθετική γραμμή, από την πλευρά της σοβαροφάνειας βοηθούν τα τελικά νι, που ο αναγνώστης θα πρέπει να διαβάζει χωρίς να τα συμποφέρει με τα σύμφωνα των λέξεων που ακολουθούν, αλλά και η αντίφραση «une honnête partie», που ακριβώς αποδόθηκε ως τέτοια, «μία τίμια παρτία», εννοώντας βέβαια το εντελώς αντίθετο. Μένει να δούμε παρακάτω, αφού εξηγήθηκε εδώ ο ρόλος της κλασικής σύνταξης, τις περιπτώσεις αυτές.

4. Αναλυτική της παραμόρφωσης

4.1. Εξορθολογισμός

Είναι ολοφάνερο ότι η γραφή του Schwob είναι δομημένη με μικρές περιόδους, αποτελούμενες από δύο ή μία προτάσεις συνήθως. Σπάνια συναντά ο αναγνώστης μεγάλες περιόδους, οι οποίες, όταν υπάρχουν, χαρακτηρίζονται είτε από το ρητορικό σχήμα της απαρίθμησης και της συσσώρευσης είτε από παραθετικές δομές, με συγκεκριμένη κάθε φορά λειτουργία. Συνεπώς, οι πιθανότητες για συντακτικές αλλαγές, τόσο σε επίπεδο δομικών στοιχείων των προτάσεων όσο και σύνδεσης προτάσεων μέσω παράταξης ή ασύνδετων σχημάτων, δεν θα είναι πάρα πολλές· τουλάχιστον, όχι σε σχέση με τις περιπτώσεις εξορθολογισμού που αφορούν τη στίξη. Ωστόσο, έχει νόημα να εξετάσουμε περιπτώσεις όπου τέθηκε ζήτημα εξορθολογισμού των κειμένων αυτών, όχι τόσο στο πλαίσιο της λογικής της όποιας παραμόρφωσης του *γράμματος*, όσο για τον λόγο ότι μερικές νουβέλες της συλλογής, με την ατμοσφαιρικότητά τους και τις αναφορές στον μη πραγματικό κόσμο, σε παραδόσεις και θρύλους ουσιαστικά, διέπονται εν μέρει και από έναν παραμυθένιο χαρακτήρα, ως προς την ανάγνωσή τους· δηλαδή, έχουν τα χαρακτηριστικά εκείνα που δηλώνουν την ανάλογη *actio* με την οποία θα την αφηγείτο ιδανικά κανείς σε κάποιο ακροατήριο. Έχει δηλαδή σπουδαιότητα και ο τρόπος ανάγνωσής τους, άλλων λιγότερο και άλλων περισσότερο, και πρέπει και από αυτή την πλευρά να ρυθμιστεί και η στίξη.

Ας αρχίσουμε με τις συντακτικές αλλαγές στις «Στρίγγες»: στην 8^η παράγραφο η αναφορική πρόταση που προσδιορίζει την «aventure» μετατρέπεται στην αναφορική επιρρηματική αποτελεσματική «που μου σηκωθήκανε οι τρίχες» με ταυτόχρονη αλλαγή υποκειμένου. Θα μπορούσε να παραλειφθεί αυτή η περίπτωση αφού το ημιβοηθητικό ρήμα *faire* επιτρέπει άνετα αυτή τη μεταβολή· αναφέρεται όμως για να υπογραμμιστεί η μικρή αυτή ασυνταξία που δημιουργήθηκε, η οποία προσθέτει κάτι στην ψευδαίσθηση του ζωντανού προφορικού λόγου του οικοδεσπότη. Στη 13^η παράγραφο πάλι, ο ίδιος ο Schwob έχει μια μικρή ασυνταξία, καθώς δεν παρεμβάλλει τις αναφορικές προτάσεις είτε μετά την «campagne» είτε μετά την «terre», τις οποίες προσδιορίζουν νοηματικά· αντιθέτως, συμπλέκει παρατακτικά μια κύρια πρόταση, με

αποτέλεσμα το συγκεκριμένο ανακόλουθο¹. Έχοντας δημιουργήσει την προηγούμενη ασυνταξία, θα μπορούσε και να απαλειφθεί εδώ το ανακόλουθο, στο πλαίσιο του εξορθολογισμού. Ωστόσο, είναι τόσο ανεπαίσθητη η μεταβολή αυτή και στο πλαίσιο της προφορικότητας, που κρατώ και τις δύο ασυνταξίες.

Ανεπαίσθητη είναι και επιλογή της φράσης «έβλεπα τὸν οὐρανὸ ὑπόφαιο τώρα» αντί για τη φράση «έβλεπα τὸν οὐρανὸ νὰ ᾿χει ἓνα γκρίζο πιὸ ἀνοιχτὸ», η οποία θα συνιστούσε και αυτή μια μορφή εξορθολογισμού, αφού στόχος ήταν να αποφευχθεί είτε η γενική «ἐνὸς γκρί...» είτε η προθετική φράση «μ' ἓνα γκρί». Η επιλογή του υπόφαιου ουρανού έχει τις ρίζες της στην απόδοση των χαρακτηριστικών του οικοδεσπότη, ο οποίος, υποτίθεται, μπορεί να μιλάει και με λόγιο ύφος. Τέλος, μια μεταβολή, σύμφωνη θεωρώ με το πνεύμα της νουβέλας, είναι η πρόσθεση της αναφορικής φράσης αντί της κτητικής αντωνυμίας για τη φράση «μὲ τὸν θίασο ἡθοποιούς ποὺ ἔχω». Στην περίοδο αυτή έχουμε μια απαρίθμηση και μάλιστα πλεοναστική, που υπογραμμίζεται από τις κτητικές αντωνυμίες. Από τη μία, δεν θέλουμε να χάσουμε το στοιχείο αυτό της *satura*, και από την άλλη την αυτοαναφορική οίηση του οικοδεσπότη: ενδιαμέσες λύσεις, όπως «μὲ τὸν θίασό μου», «μὲ τὸν θίασό μου ἀπὸ ἡθοποιούς», «μὲ τὸν θίασο ἡθοποιούς μου», είτε αφαιρούν από την απαρίθμηση, είτε δεν υπογραμμίζουν το κτητικό στοιχείο αφού αυτό μπαίνει σε μειονεκτική θέση ή δεν προσδιορίζει τον επιθυμητό όρο. Η αναφορική πρόταση «ποὺ ἔχω» μπορεί να διαβαστεί διπλά, προσδιορίζοντας και τους δύο όρους («θίασο, ἡθοποιούς») ανάλογα με την αντίληψη του αναγνώστη-ακροατή, συνέχει τη *satura*, ενώ ταυτόχρονα σπάει στην περίπτωση αυτή τη μονοτονία της απαρίθμησης (μου... μου... ποὺ ἔχω... μου... μου... μου... μου... μου), δίχως να της αφαιρεί κάτι.

Και στους «Τρεῖς Γκαμπλού» υπάρχουν μερικές περιπτώσεις όπου τίθεται ζήτημα εξορθολογισμού. Στην περίοδο «Κοκκαλιάρικες φιγοῦρες, σὰ σκελετοί, μὲ μάτια βαθουλά, ἀκουμποῦσαν σκυμμένες κατὰ μῆκος τῆς κουπαστῆς, μὲ μακριὰ μάλλινα σκουφιά» η προθετική φράση στο τέλος δείχνει κάπως ξεκομμένη, όπως και στο πρωτότυπο άλλωστε, αφού ανήκει στην περιγραφή του πειρατικού πληρώματος: έχει παρεμβληθεί η ρηματική φράση που δηλώνει μια κατάσταση. Η προθετική φράση όμως ισοδυναμεί με μετοχική φράση και στην πραγματικότητα δεν είναι τόσο

¹ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 6: «Mes yeux, qui erraient, tombèrent sur la campagne et je vis le ciel et la terre s'illuminer d'une lueur douce, où les buissons lointains s'évanouissaient, où les peupliers ne marquaient plus que de longues lignes grises».

ξεκομμένη όσο δείχνει. Παρακάτω, στην πρώτη περίοδο της προτελευταίας παραγράφου, η πρόταση «Quand il vint» δείχνει εκ πρώτης όψεως αδικαιολόγητα πλεοναστική. Όμως επιλέχτηκε να παραμείνει και στο μετάφρασμα, αφού ακριβώς αυτή η φράση με το καταφορικό «il» αποτελεί μια ένδειξη έμμεσης προσωποποίησης του φυσικού στοιχείου του τυφώνα· σαν να λέει ο αφηγητής ότι ήταν να έρθει για την παράβαση του ρόλου τους.

Τέλος, στην πρώτη από τις δύο περιόδους της τελευταίας παραγράφου:

Καὶ ὁ μονότονος Ἀτλαντικὸς παρέσυρε στὰ σταχτιά του κύματά τὸ χρυσὸ ὄνειρό τους, τὴ γαλιότα τοῦ καπετάνιου Ζὰν Φλορέν, ποὺ δὲν ξεφόρτωσε ποτὲ τὸ θησαυρὸ τοῦ μέγα Μοντεζούμα, ἀφότου κούρσεψε τὸ Φερνάνδο Κορτές, τὸ βασιλικὸ Κουίντο ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴν καθολικοτάτη Αὐτοῦ Μεγαλειότητα τῆς Ἰσπανίας,

χρειάζεται περισσὴ προσοχή εκ μέρους του αναγνώστη τόσο στο πρωτότυπο όσο και στο μετάφρασμα. Το πρόβλημα είναι ότι συνυπάρχουν πολλές πληροφορίες, οι οποίες αν είναι άγνωστες, θα μπορούσαν να κάνουν τον μεταφραστή να οδηγείται στη λύση ενός εξορθολογισμού της σύνταξης. Η φράση «τὸ βασιλικὸ Κουίντο» είναι επεξήγηση στο αντικείμενο του ρήματος «κούρσεψε», «τὸ Φερνάνδο Κορτές»· είναι δηλαδή το πλοίο του κονκισταδόρου, το οποίο πήρε το όνομά του από τον μονάρχη Κάρολο Κουίντο. Έτσι διαβασμένη η περίοδος δεν θέτει τελικά θέμα συντακτικού εξορθολογισμού.

Στις «Πόρτες τοῦ Ὁπίου» μία περίοδος φαίνεται κάπως περίεργη συντακτικά, η οποία παρέμεινε και στο μετάφρασμα με την ίδια ακριβώς σύνταξη: «Πέρασα, με μετέφεραν μέσα ἀπὸ κολλώδεις φυσοῦνες, ἀνάμεσα σὲ ἰξώδη τείχη». Εδώ πρόκειται απλώς για επανατοποθέτηση του αφηγητή, για επανάληψη που διορθώνει την πραγματικότητα αυτού που έζησε. Η διόρθωση ἀπὸ το ρήμα «πέρασα» στο «μετέφεραν» και το αντίστοιχο πέραςμα του υποκειμένου του πρώτου ρήματος σε θέση αντικειμένου δίνει στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση της έγνοιας του αφηγητή να καταστήσει σαφὴ την παραισθητικὴ κατάσταση στην οποία εἶχε περιέλθει. Επειδὴ ὁμως το ρήμα «passer» ἔχει ἀναρίθμητες χρήσεις στη γαλλικὴ γλῶσσα, μπορεί να φέρει τον μεταφραστή σε μία σχεδὸν ἀτέρμονη προσπάθεια ἀναζήτησης των χρήσεών του με πιθανὸ εξορθολογισμό ταυτόχρονα.

Στον «Σκελετό», υπάρχουν μερικές περίοδοι που θυμίζουν το ὕφος του Marivaux. Εξηγήθηκε ἤδη στο προηγούμενο κεφάλαιο ο ρόλος της κλασικῆς αὐτῆς σύνταξης. Επομένως, εφόσον ἔχουμε δεχτὴ ὅτι χρειάζεται ετούτη για τη διατήρηση

των ειρωνικών εφέ της νουβέλας, γίνεται κατανοητό γιατί έγινε ούτως ή άλλως προσπάθεια να αποφευχθεί εδώ κάθε συντακτικός εξορθολογισμός. Από τις τρεις μεγαλύτερες περιόδους, όπου η κλασική σύνταξη δημιουργούσε δυσκολίες, θα εξετάσουμε εδώ τη μία:

Je fus d'autant plus étonné de lui trouver une tête de mort que je l'avais positivement reconnu à sa façon de *cligner de l'œil gauche*.

Ἡ ἐκπληξή μου ὑπῆρξε ἀκόμα μεγαλύτερη διαπιστώνοντας ὅτι πρόκειται για νεκροκεφαλὴ ἂν σκεφθεῖ κανεῖς ὅτι τὸν εἶχα θετικὰ ἀναγνωρίσει ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ἀνοιγόκλεινε τὸ ἀριστερὸ μάτι.

Εδώ, ο συνδυασμός των επιρρημάτων που τροποποιούν το επίθετο «étonné» με το συσχετιστικό «que» δημιουργεί πρόβλημα κατά τη μεταφορά στη γλώσσα-στόχο. Βλέπουμε σαφώς ότι η όποια προσπάθεια διατήρησης μιας κλασικής σύνταξης, καθώς αυτή δεν επετεύχθη ολοκληρωτικά στα ελληνικά, δημιουργεί επιμήκυνση, η οποία όμως είναι προτιμητέα στην περίπτωση αυτή. Ο στόχος είναι να σταματήσει ο αναγνώστης εδώ, όπως και στις παρόμοιες περιπτώσεις, και να διαβάσει και να ξαναδιαβάσει την περίοδο· η μικρή αυτή συντακτική στριφνότητα αποβλέπει δηλαδή στη διερώτηση του αναγνώστη, στον προβληματισμό του, και ενδεχομένως, είτε υποδόρεια είτε ενσυνείδητα, στο να εισδύσει στην προβληματική της σοβαροφάνειας του κειμένου.

Όσον αφορά τη στίξη για την οποία έγινε λόγος, πρέπει να παρατηρήσουμε τα εξής: η στίξη είναι κάτι το οποίο απαιτεί έμπειρο συγγραφέα και αντίστοιχα έμπειρο αναγνώστη. Διαφορετικά, η χρησιμοποίησή της κατά το δοκούν, δεν έχει πάντα ασφαλή αποτελέσματα. Έπειτα, ας έχουμε κατά νου, ότι, πέρα από διαφορές ορισμένων σημείων κατά τη χρήση, ανάμεσα στα γαλλικά και τα ελληνικά εν προκειμένω, το κόμμα χρησιμοποιείται λιγότερο στην ελληνική, τουλάχιστον ως προς το ότι η γαλλική κάνει σε μεγαλύτερο βαθμό χρήση μετοχών. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει τη θέση αυτή, σύμφωνα με την προσωπική του εμπειρία ως αναγνώστη, με βάση μια μη καταγεγραμμένη συχνότητα. Μολαταύτα, ουσιαστικά, όταν το κόμμα έχει και στις δύο γλώσσες τις ίδιες λειτουργίες, κάτι τέτοιο δεν θα ήταν ασφαλές.

Είπαμε προηγουμένως για τη στίξη ότι ενδέχεται να παίζει έναν ρόλο κατεύθυνσης του ρυθμού της ανάγνωσης ενώπιον ακροατηρίου, αλλά και –ας προσθέσουμε, για τον ίδιο τον αναγνώστη, λειτουργεί ασφαλώς εσωτερικά, σε επίπεδο πρόσληψης διαφόρων παράπλευρων μνημάτων μέσω τονισμού φράσεων που επιτελούν οι λογής λογής παύσεις. Στην πρώτη περίπτωση, όπου ο αναγνώστης

λειτουργεί ως αφηγητής σε ακροατήριο, είναι σημαντικότερη η στίξη γιατί δίνει τις ανάλογες εντολές του συγγραφέα –κάτι σαν τις θεατρικές διδασκαλίες– για το πώς πρέπει να διαβαστεί το έργο του ώστε να καταλήγει στα εφέ που εκείνος επιθυμεί. Και στη δεύτερη περίπτωση, το ίδιο ακριβώς συμβαίνει, μόνο που το διακύβευμα είναι μικρότερο, αφού αφορά κάθε φορά έναν μεμονωμένο αναγνώστη. Δεν θα πρέπει να ξεχνούμε άλλωστε ότι παραμύθια, διηγήματα και νουβέλες, δηλαδή η μικρή πρόζα, είχαν μέχρι πρότινος έναν από τους ρόλους που έχουν σήμερα αναλάβει η έβδομη τέχνη και εν γένει η τηλεόραση².

Έτσι, πολλά κείμενα, θεωρούμενα ως τέχνη και από αυτή την πλευρά, δηλαδή της τέρψης μέσω της συγκινησιακής εμπλοκής του αναγνώστη και του ακροατηρίου στην οποία οδηγεί η σωστή ανάγνωση, πρέπει να τυγχάνουν ιδιαίτερης αντιμετώπισης και ως προς τη στίξη τους, ώστε να μην εξορθολογιστεί αυτή ανάλογα με την υποκειμενική, πολλές φορές, άποψη περί γλώσσας του μεταφραστή. Στις ιστορίες αυτές, λιγότερο στις «Πόρτες του Όπιου», πολύ περισσότερο στις υπόλοιπες, η ατμοσφαιρικότητα, η περιγραφή και η ειρωνική γραφή ενισχύονται από την στίξη, εφόσον βέβαια ο αναγνώστης την προσέξει και την αξιοποιήσει. Υπό αυτό το πρίσμα, έγινε προσπάθεια για τον λιγότερο δυνατό εξορθολογισμό της στίξης, ο οποίος, όπως είπαμε, δικαιολογείται από τη μεγαλύτερη συχνότητα μετοχών στη γαλλική. Κατά τα άλλα, διατηρήθηκε η στίξη του πρωτοτύπου, δηλαδή οι οδηγίες ανάγνωσης του συγγραφέα του προς τους αναγνώστες.

4.2. Διαφώτιση

Στην προηγούμενη τάση δεν εξετάσαμε τη στόχευση της συγκεκριμενοποίησης, χαρακτηριστικό της πρόζας, η οποία παραμορφώνεται από τον εξορθολογισμό. Ο

² Τα είδη της μικρής πρόζας είχαν μέχρι πρότινος όλο και πιο στενή σχέση μεταξύ τους, δεδομένου ότι διατηρούσαν τη σχέση τους με αυτό που ονομάζουμε προφορική λογοτεχνία, υπό την έννοια ότι η λογοτεχνία αυτή προϋποθέτει τη φυσική παρουσία του αφηγητή, του παραμυθά. Βεβαίως, στις νουβέλες της συλλογής αυτής, όταν μία νουβέλα έχει όλο και περισσότερο παραμυθιακά ή φανταστικά στοιχεία, αλλά ενίοτε και την περιγραφική αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο (για να μείνουμε σε αυτά), τότε τόσο περισσότερο αυτά προϋποθέτουν τη φυσική παρουσία ενός αφηγητή, ή την ψευδαίσθησή αυτής. «Με την αναπλήρωση της φυσικής αυτής παρουσίας του αφηγητή από τη λογοτεχνία», όπως λέει ο Aubrit, «εξασφαλίζ[εται] σαν με ένα κλείσιμο του ματιού η συμφωνία του κοινού του», του ακροατηρίου. Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, Armand Collin, 1997, σελ. 101-102. Συνεπώς, η σύνδεση οδηγίων ανάγνωσης, μέσω της στίξης, με τη λογοτεχνικότητα μερικών κειμένων έχει νόημα, εφόσον η κατάλληλη ανάγνωση μπορεί να προκαλέσει αναλόγως τη συναισθηματική εμπλοκή του αναγνώστη και του ακροατηρίου.

Berman λέει ότι «η πρόζα είναι επικεντρωμένη στο συγκεκριμένο»³ και ότι ο εξορθολογισμός ισούται με «αφαιρετικότητα [...], γενίκευση»⁴. Δεν την εξετάσαμε διότι οι περιπτώσεις αυτές συμπίπτουν με τις περιπτώσεις οι οποίες παραμορφώνονται εν προκειμένω από την τάση για διαφώτιση, οπότε θα τις εξετάσουμε στη διαφώτιση. Κειμενικά στοιχεία των ιστοριών μας, που συμβαίνει να είναι σκοτεινά ή ασαφή, είναι μάλλον εκ προθέσεως ασαφή, γεγονός το οποίο σημαίνει, ως προς τη στόχευση της συγκεκριμενοποίησης, ότι το ασαφές και το μη συγκεκριμένο είναι παραδόξως το συγκεκριμένο στο οποίο έχει επικεντρώσει ο Schwob· δηλαδή, φαίνεται ο συγγραφέας να στοχεύει να επιμείνει σε αρκετές περιπτώσεις στο μη συγκεκριμένο, στην ασάφεια, ούτως ώστε να συγκεκριμενοποιείται αυτή, να γίνεται αντικείμενο μελέτης και προσοχής πρωτεύουσας σημασίας.

Στις «Στρίγγες», στην 1^η παράγραφο γίνονται στη γλώσσα-στόχο δύο διαφωτίσεις· αυτές αφορούν τις λέξεις «mignon» και «spatule». Και οι δύο αποδόθηκαν περιφραστικά ως εξής: «νεαρός αγαπητικός» και «ἄκρη λαβῆς κουταλιού». Στην πρώτη περίπτωση, η λέξη σημαίνει ακριβώς τον νεαρό αγαπητικό εφόσον η περίφραση συνοδεύεται και από κτητική αντωνυμία που προσδιορίζει αρσενικό πρόσωπο. Τυχόν άλλη επιλογή, ή δεν περικλείει είτε το ένα είτε το άλλο στοιχείο, ή δεν αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο επίπεδο γλώσσας και τείνει προς το χυδαίο. Η δεύτερη περίπτωση –είδαμε σε προηγούμενη ενότητα το σκεπτικό χρησιμοποίησής της εκ μέρους του συγγραφέα– πάλι σημαίνει ακριβώς την περίφραση με την οποία αποδόθηκε. Μετά από έρευνα, δεν έχω βρει από τον χώρο της χρυσοχοΐας μία μόνη λέξη για την απόδοσή της. Οπότε, υπήρξε διαφώτιση σε αυτές τις περιπτώσεις, είτε αναγκαστικά είτε για λόγους διακειμενικών σχέσεων της νουβέλας είτε και για τα δυο μαζί.

Στη 2^η παράγραφο, όπου ο οικοδεσπότης, προτρέποντας τους καλεσμένους του να πλουτίσουν, απαριθμεί διάφορες συμβουλές, συναντούμε την περίπτωση του ρήματος «soufflez»: πρόκειται για μία ιδιαίτερα δύσκολη περίπτωση. Με βάση τα συμφραζόμενα, και δίχως να ερευνήσει ο μεταφραστής, θα μπορούσε να προσανατολιστεί στο νόημα «ξαποστᾶστε»· ωστόσο, το ρήμα αυτό, πάντα στα ίδια συμφραζόμενα, θα μπορούσε να σημαίνει «ξαφρίστε/σουφρῶστε/βουτῆξτε/κ.λπ.», σε οικείο ύφος, ή «φυσῆξτε/σαλπῖστε/παῖξτε το τάδε μουσικό όργανο», ειδικά όταν

³ A. Berman, *ό.π.*, σελ. 53.

⁴ *Αυτόθι.*

τίθεται σε απόλυτη μορφή, δίχως συμπλήρωμα, όπως στην περίπτωση μας. Έτσι, επέλεξα «σαλπίστε τὸ βούκινο», επειδή στην «Cena Trimalchionis» αναφέρονται οι βουκινιστές, ανάμεσα στους φλαουτίστες και τους κορνετίστες. Θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε όργανο των παραπάνω μουσικών, ή ακόμα να επινοηθεί ο αυλός ή το σουραύλι. Ωστόσο, οι βουκινιστές έχουν στο σπίτι του Τριμαλχίωνα την πιο ευτελή αποστολή: να σαλπίζουν ανά τακτά χρονικά διαστήματα, ώστε να ξέρει ο ίδιος πόση διάρκεια ζωής του μένει, καθώς ισχυρίζεται ότι του έχει προβλεφθεί αυτό. Με την επιλογή αυτή, τονώνεται η σχέση διακειμενικότητας που κινδυνεύει κάθε φορά να χάνεται κατά τη μεταφορά της γλώσσας-πηγής στη γλώσσα-στόχο.

Μία ακόμη περίπτωση που θα μπορούσε να γίνει διαφώτιση, αλλά που δεν έγινε, είναι η επιλογή «δέσποινα» για την «*maîtresse*» στο κλείσιμο της προτροπής του οικοδεσπότη προς τους καλεσμένους του για πλουτισμό. Η λέξη συναντάται άλλες δύο φορές παρακάτω για την νεκρή κυρία του κατά το παρελθόν και έχει αποδοθεί με τη λέξη «κυρά». Εδώ όμως, λέει ο οικοδεσπότης ότι «ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ σκουφὶ τοῦ ἀπελευτέρου θὰ ἔχει μπεῖ στὸ κεφάλι σας, θὰ νιώσετε ὑποταγμένοι σὲ μιὰ δέσποινα πιὸ δυνατὴ, ἀπ' ὅπου κανένα κομπόδεμα σηστέρτιοι δὲ θὰ σᾶς λευτερώσει». Αμέσως μετά, παροτρύνει να ζήσουν τη ζωή τους, όσο είναι υγιείς, και περνά στο θέμα του θανάτου, η σκέψη του οποίου δεν τον αφήνει να χαρεί τα πλούτη του. Ο θάνατος στα γαλλικά είναι γένους θηλυκού· ενδέχεται λοιπόν η λέξη «*maîtresse*» να αφορά τον θάνατο και όχι κάποια ερωμένη, αφού απελευθεροί και πλούσιοι στο εξής, δεν γίνεται να υποταχτούν σε γυναίκα στη ρωμαϊκή κοινωνία από πολλές πλευρές: οικονομική, νομική, κοινωνική, κ.λπ. Εδώ η ασάφεια που δημιουργεί η λέξη «δέσποινα» προσφέρει διπλή ανάγνωση, καθώς παραπέμπει και στη σκέψη του αφηγητή για τον θάνατο.

Παρακάτω, όταν ο οικοδεσπότης έχει αρχίσει να μιλά για τις στρίγγες, αναφέρει γι' αυτές ότι «ἔχ[ει] δεῖ ἄνθρωπους δυνατοὺς σὰ βόδια καὶ λυκάνθρωπους μάλιστα ποὺ τοὺς μαγεύανε». Η παρωχημένη έκφραση «*mettaient à mal*» που χρησιμοποιεί εδώ ο συγγραφέας αποτελεί μια περίπτωση που απαιτεί τον χρόνο της. Όταν έχει αντικείμενο πρόσωπο σημαίνει «βιάζω» και κατ' επέκταση «αποπλανώ», σύμφωνα με τον *Θησαυρό της Γαλλικής Γλώσσας* πάντα· όταν το αντικείμενό της είναι κάποιο πράγμα σημαίνει «φθείρω ελαφρώς ή σταδιακά». Ο οικοδεσπότης μόλις έχει περιγράψει τι συμβαίνει σε ανθρώπους που βγαίνουν τη νύχτα στις ρωμαϊκές πόλεις, ότι δηλαδή τους επιτίθενται αόρατα πλάσματα, δηλαδή οι στρίγγες. Η όλη περιγραφή, με τις «ἀνάσες ὀλοῦθε πάνω τους», το ότι «χτυπιοῦνται μὲ σκιές» και το ότι το πρωί,

εκτός από τους μώλωπες, είναι και εξαντλημένοι έχοντας τη «γλώσσα στην ἄκρη στο στόμα», δείχνει δύο πιθανές κατευθύνσεις: την αποπλάνηση-μαγεία, με την οποία καταφέρνουν έπειτα οι στρίγγες και πλήγματα πάνω τους, και η άμεση κακοποίηση-πλήξη τους από αυτές, λύση που αναδεικνύει τη δύναμή τους, αν λάβουμε υπόψη ότι πρόκειται για «άνθρώπους δυνατούς σὰ βόδια καὶ λυκάνθρωπους μάλιστα». Σε περίπτωση υιοθέτησης του δεύτερου προσανατολισμού, θα δινόταν παρωχημένος τύπος για το ρήμα «σκοτώναν», δηλαδή «χαλνοῦσαν, χαλοῦσαν, χαλάγαν, κ.λπ.». Ωστόσο, προσανατολίστηκα προς την πρώτη κατεύθυνση, χρησιμοποιώντας το ρήμα «μαγεύανε», επειδή η λύση αυτή αφήνει μία ασάφεια. Το μάγεμα εδώ δεν έχει να κάνει σε καμία περίπτωση με εκφώνηση διαφόρων ειδών καταρών, ξορκιών, κ.λπ., αλλά με μία εκτέλεσή του με ανεξήγητο τρόπο δια της φυσικής παρουσίας, έστω και αόρατης, των μαγισσών-στριγγών. Θα μπορούσε επιπλέον ο οικοδεσπότης να παραλείπει στοιχεία, που όμως αναφέρει πολύ αργότερα, όπως αποπλάνηση μέσω της ικετευτικής φωνής. Έτσι, αφού φέρουν τα θύματά τους οι στρίγγες σε μειονεκτική θέση, ασφαλώς και τα πλήττουν αργότερα κατά την επιθυμία τους. Μέσα από αυτή την ερμηνεία, η λύση του μαγέματος-αποπλάνησης δημιουργεί μία σύγχυση αντί για διαφώτιση, και η ερμηνεία αφήνεται στον αναγνώστη.

Αν περάσουμε στη θαλασσινή ιστορία, θα δούμε ότι έχουμε κι εκεί κάποιες περιπτώσεις όπου τίθεται ζήτημα διαφώτισης ή μη. Η πρώτη περίπτωση αφορά τον φλόκο του πλοίου που λαμποκοπούσε σαν «ἄλικο εἰλητό». Το εἰλητό είναι λινό ύφασμα που τίθεται στην αγία τράπεζα του ιερού των χριστιανικών ναών. Με την πρώτη ανάγνωση, εκεί όπου το κείμενο αναφέρει «une nappe de sang», καταλαβαίνουμε «ἄλικο τραπεζομάντηλο». Όμως, η λέξη «nappe» φαίνεται να αποτελεί εδώ την απόλυτη ή ελλειπτική μορφή της «nappe d'autel», δηλαδή του εἰλητού· το χρώμα παραπέμπει ἄλλωστε προς αυτή την κατεύθυνση. Η επιλογή του εἰλητού αποτελεί διαφώτιση ή συσκότιση λοιπόν ανάλογα με τον αναγνώστη. Συσκότιση στον αναγνώστη που δεν είναι σε θέση ακόμα να διαβάσει τη νουβέλα σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Αν βέβαια ειδωθεί η περίπτωση μέσα από τη ματιά του κριτικού της λογοτεχνίας, εδώ υπάρχει μόνο το βαθύτερο επίπεδο, οπότε και δεν τίθεται καν ζήτημα διαφώτισης ή μη.

Λίγο παρακάτω, βλέπουμε πειρατές να φορούν «μοριόνες με ἄνεστραμμένο γεῖσο». Έχει εξηγηθεί προηγουμένως ότι προστέθηκε η περίφραση, αφενός για να διατηρηθεί το ξενικό στοιχείο, αφετέρου για να βοηθηθεί ο αναγνώστης. Εδώ πράγματι έγινε διαφώτιση, αν και υπάρχουν και μοριόνες με επίπεδο γεῖσο· ασφαλώς,

οι μοριόνες με ανεστραμμένο γείσο είναι οι πιο συνηθισμένες στην ισπανική, ελβετική και βατικάνεια στρατιωτική παράδοση.

Ύστερα, στο σημείο όπου οι τρεις τελωνοφύλακες ήπιαν το περιεχόμενο του μπουκαλιού και «μπήκαν σ' ένα μαγικό όνειρο μέθης», η επιλογή «μαγικό» για το επίθετο «merveilleux», αντί «καταπληκτικού, θαυμαστού, εξωπραγματικού, κ.λπ.», προκρίθηκε επειδή δίνεται έτσι και η δυνατότητα συνέχισης ανάγνωσης της νουβέλας σε ένα βαθύτερο επίπεδο, σύμφωνα με το οποίο το ποτό είχε ιδιαίτερες ιδιότητες. Με το «μαγικό» διαβάζουμε πάντα και στα δύο επίπεδα, επιφανειακό και βαθύτερο, αφού είναι και συνώνυμο του «μαγευτικού» που έχει σημασία του «καταπληκτικού». Είναι πάλι λεπτό το ζήτημα για το αν η περίπτωση εμπίπτει στη διαφώτιση ή τη συσκότιση.

Υπάρχει τέλος, στην τελευταία περίοδο της νουβέλας, η φράση «les girandoles de goëlands», η οποία αποδόθηκε ως «πολυκέρια τὰ σμήνη τῶν γλάρων». Οι «girandoles» παραπέμπουν στους πολυελαίους, οι οποίοι συνήθως έχουν πυραμιδοειδές σχήμα, με τη μύτη είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω. Η λέξη αυτή δίνει λοιπόν την εικόνα σμήνους γλάρων που προσγειώνεται. Το γεγονός ότι βρίσκεται στον πληθυντικό με οριστικό άρθρο επιτρέπει να μιλήσουμε για σμήνη μεταβιβάζοντάς τους το οριστικό άρθρο και μετατρέποντας την ίδια τη λέξη από υποκείμενο σε επιρρηματικό κατηγορούμενο, δίνοντας δηλαδή μια μεταφορά. Με μία παραπάνω λέξη διατηρήθηκαν όλα τα στοιχεία, κάτι που ήταν πολύ σημαντικό εδώ αφού η συγκεκριμένη λέξη έχει βαρύνουσα σημασία για το εφέ της πτώσης. Έτσι, η περίπτωση φαίνεται να αφορά μία απλή επιμήκυνση, η οποία όμως δεν συνεπάγεται διαφώτιση.

4.3. Επιμήκυνση

Εφόσον η επιμήκυνση είναι το επακόλουθο των δύο προηγούμενων παραμορφωτικών τάσεων κυρίως, δεν θα χρειαστεί να πούμε πολλά, παρά να επαληθεύσουμε τη μέχρι τώρα μάλλον θετική πορεία αναφορικά με την αποφυγή ακριβώς των παραμορφωτικών τάσεων. Αυτό θα γίνει αριθμητικά. Έχει υπολογιστεί η έκταση των νουβελών σε λέξεις αφαιρώντας από τα γαλλικά κείμενα, καθώς για λόγους τυπογραφικούς προσμετρούνται ως λέξεις, τα εξής σύμβολα: εισαγωγικά («»), παύλες (—), ερωτηματικά (?), στιγμή μέτριας παύσης (;), άνω και κάτω στιγμές (:) και θαυμαστικά (!). Όσον αφορά το πρωτότυπο, «Οί Στρίγγες» έχουν 1630 λέξεις, «Οί

τρεις Γκαμπλού» 2567, «Οι Πόρτες του Όπιου» 1780 και ο «Σκελετός» 2108. Τα ίδια κείμενα στη γλώσσα-στόχο έχουν 1558, 2563, 1766 και 1970 λέξεις αντίστοιχα. Διαπιστώνουμε ότι στο μετάφρασμα, «Οι Στρίγγες» έχουν 72 λιγότερες λέξεις, «Οι τρεις Γκαμπλού», 4 λιγότερες λέξεις, «Οι Πόρτες του Όπιου» 14 λιγότερες λέξεις, και ο «Σκελετός» 138 λιγότερες λέξεις. Είναι γνωστό ότι και οι δύο γλώσσες κάνουν μεγάλη χρήση των άρθρων, με τη διαφορά ότι η ελληνική είναι περισσότερο ευέλικτη στη γενική πτώση· επίσης, η γαλλική χρησιμοποιεί συχνά την πρόθεση «de» για τη σύσταση επιθετικών προσδιορισμών. Ασφαλώς, η εκμετάλλευση αυτών των διαφορών μεταξύ των δύο γλωσσών μείωσε αισθητά τη διαφορά σε λέξεις που θα είχαν πρωτότυπο και μετάφρασμα. Εντούτοις, αν σκεφθούμε ότι σε δύο ιστορίες παρουσιάζει το μετάφρασμα την αξιοσημείωτη διαφορά 72 και 138 λιγότερων λέξεων αντίστοιχα, αυτό μάλλον είναι επακόλουθο του μετριασμού των δύο πρώτων παραμορφωτικών τάσεων, αν όχι και των επόμενων.

4.4. Εξευγενισμός

Σε αυτή την παραμορφωτική τάση, η οποία τείνει να προσδίδει μεγαλύτερη μορφική ομορφιά στη μετάφραση από ό,τι προσέφερε το πρωτότυπο, θα μπορούσαμε να συζητήσουμε αρκετά. Θα αναλυθούν στην ενότητα αυτή δηλαδή περιπτώσεις όχι μεμονωμένων λέξεων μόνο, αλλά γενικότερα επιλογές που συζητήσιμο είναι εάν παραμορφώνουν εξευγενίζοντας και κατά ποιο βαθμό. Ωστόσο, πολλές από τις επιλογές αυτές, θα δούμε, θα μπορούσαν να εμπίπτουν στη συζήτηση περισσότερων παραμορφωτικών τάσεων.

Παρατηρούμε στην 1^η παράγραφο, στις «Στρίγγες», ότι ο Schwob έχει μια παρήχηση σε [f] και [v], στη φράση «farcies de fleur de farine». Η παρήχηση αυτή τονίζει με emphaticό τρόπο το στοιχείο της *satura*, που έχει ήδη αναλυθεί. Επειδή δεν κατέστη δυνατό να επιτευχθεί το ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα, επιλέχθηκε η λέξη «πάσπαλη» αντί άλλης για τη φράση «fleur de farine», λόγω των ήχων που περιέχει: δύο φορές το πι, το λάμδα και κυρίως το σίγμα. Το λάμδα δημιουργεί μία υγρή παρήχηση στο φραστικό σύνολο «τσίχλες με σάλτσα γεμιστές πάσπαλη», ενώ το σίγμα έναν συνδυασμό παρηγήσεων σε [st] και [ts] σε ολόκληρη την απαρίθμηση των εδεσμάτων: «γλυκά με ζεστό μέλι, άχινους παστούς, αὐγά καπελάτα τυλιγμένα σὲ τηγανίτες, τσίχλες με σάλτσα γεμιστές πάσπαλη, σταφίδες καὶ καρύδια». Στο

μετάφρασμα, έχουμε δηλαδή ισχυρότερο παρηχητικό αποτέλεσμα, το οποίο όμως δεν προέκυψε ολόκληρο με επιβεβλημένο σκοπό τις παρήχησεις. Παρακάτω, υπάρχει άλλη μία παρήχηση στο ελληνικό κείμενο, η οποία δεν υπήρχε στο πρωτότυπο: «καὶ δὲν ὑπῆρχε πιά μήτε καρδιά μήτε πλεμόνια μήτ' ἄλλο σπλάχνο». Εκτός από τον τριπλό ρυθμό του «μήτε», δημιουργήθηκε μία ακόμα παρήχηση σε [I] με τη μεταβλητή «πλεμόνια», η οποία δυναμώνει το υγρό στοιχείο, συμπληρωματικό της εικόνας: δεν υπήρχαν δηλαδή πια τα σπλάχνα, παρά μόνο τα υγρά απομεινάρια. Η μεταβλητή «πλεμόνια» προκρίθηκε πάντοτε στο πλαίσιο απόδοσης μεικτού ύφους για τον χωριάτη οικοδεσπότη. Οπότε, η δημιουργία της παρήχησης αυτής βοηθά αρμονικά στη διατήρηση της εκφραστικότητας του πρωτοτύπου τόσο ως προς το ύφος του οικοδεσπότη όσο και ως προς την ατμοσφαιρικότητα, συμπληρώνοντας ενδεχομένως εκεί όπου το μετάφρασμα υστερεί.

Ας περάσουμε τώρα σε κάποιες μεμονωμένες λέξεις: «κομπόδεμα, μεφίτις, όχλήσεις, γλυκόλαλες». Αρχικά, η λέξη «κομπόδεμα» είναι κάτι παραπάνω από τη λέξη «somme»: όμως, λόγω του ύφους που υιοθετήθηκε για τον οικοδεσπότη και βάσει των συμφραζομένων, τα οποία μιλούν για δημιουργία περιουσίας και το αυγάτισμα αυτής, η ξερή αριθμητικο-οικονομικής υφής ελληνική λέξη «ποσό» είναι εντελώς παράταιρη, κάτι που δε συμβαίνει στο πρωτότυπο, όπου η λέξη είναι πιο ευέλικτη στα διάφορα επίπεδα γλώσσας. Η «μεφίτις» δεν είναι ακριβώς το ελληνικό δάνειο «anathymiasse» που έχει τόσο το γαλλικό όσο και το λατινικό κείμενο και που χρησιμοποιείται ευφημιστικά: είναι όμως μία λατινική λέξη, προϊταλικής μάλιστα προέλευσης, η οποία βοηθά εδώ στην τήρηση του *γράμματος*, ο οποίος συνίσταται στο να πούμε το ίδιο πράγμα ευφημιστικά με ένα όμως δάνειο, αντιστρόφως, από τη λατινική γλώσσα αυτή τη φορά⁵. Έπειτα, η λέξη «inconvenients» έχει στο πρωτότυπο την παρωχημένη και σπάνια πλέον σημασία της «ενόχλησης», οπότε δεν τίθεται θέμα εξευγενισμού. Τέλος, η επιλογή «γλυκόλαλες» για τις «striges chanteuses» έχει κάτι το παραπάνω που δικαιολογείται όμως. Το γαλλικό επίθετο σημαίνει «ωδικός» για τα πτηνά. Με το επίθετο «γλυκόλαλες», από τη μετάφραση Κακριδή-Καζαντζάκη της *Οδύσσειας*, εγκαινιάζεται μια μικρή μεταφραστική διακειμενικότητα από τη μία, αλλά από την άλλη ταιριάζει και στην ιδιότητά τους ως μάγισσες και πλανεύτρες που αναφέραμε πιο πάνω, παραπέμποντας συνειρμικά τον αναγνώστη στις σειρήνες. Επιπλέον, τα επίθετα «ωδικές, μελωδικές» αποκλείουν τη δεύτερη αυτή ιδιότητα.

⁵ Βλ. Alfred Ernout & Alfred Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001, σελ. 394.

Ακόμη, στο πλαίσιο της απόδοσης ενός ρυθμού στο ελληνικό κείμενο, έχουν γίνει κάποιες επιλογές, κυρίως από ομοιοτέλευτα. Το γαλλικό κείμενο χαρακτηρίζεται από τη στίξη του, η οποία του δίνει τον ρυθμό που ο συγγραφέας κρίνει. Η στίξη αυτή έχει τηρηθεί αναλογικά στο μετάφρασμα, όσο δηλαδή αυτό επιτρέπεται. Για παράδειγμα, η μικρότερη παραθετική χρήση μετοχών μειώνει αντιστοίχως και τη χρήση του κόμματος. Η έγνοια λοιπόν για ρυθμό, θεραπεύεται σε ορισμένα σημεία με τα εξής ομοιοτέλευτα: «**θες** δε **θες**», «Οί ύπηρετρίες σκίζ**αν** τὰ φορέματά **τους** καὶ τραβά**αν** τὰ μαλλιά **τους**», «ή φλόγα σπιθήριζε καὶ κάπνιζε ὅσο ὁ ἀέρας ἀνατάραζε τοὺς γκρίζους στροβίλους μὲς στὴν κάμαρη», «οἱ ρετσινόκομποι κυλά**γανε** κάτω στὸ ξύλο καὶ τριζοβολά**γανε**, κ.λπ.». Ασφαλώς, πρόκειται για μία «ρητορικοποίηση της πρόζας», όπως τη λέει ο Berman, αλλά που έχει συμπληρωματικό σκοπό σε σχέση με τον ρυθμό, αλλά και άλλες λειτουργίες που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Στην πειρατική ιστορία, αξίζει να σημειώσουμε το τετράστιχο εν είδει παραγγέλματος για το οποίο δεν ξέρουμε αν όλοι ή ποιοι από τους τελωνοφύλακες τραγουδούν:

En v'là déjà-z-une.
Oh ! quell'joli-z-une !
Une s'en va en allant
Une vient de s'en aller.
Ἔγια μόλα ἔγια λέσα,
Ἄς τραβήξουμε κουπί!
Ἔγια μόλα ἔγια λέσα,
Θὰ τὸ βροῦμε τὸ φλουρί!

Εδώ υπάρχει μεγάλη απόκλιση: το πρωτότυπο έχει δύο διαδοχικούς πεντασύλλαβους στίχους που ακολουθούνται από δύο επτασύλλαβους· οι δύο πρώτοι είναι ομοιοκατάληκτοι, ενώ οι επόμενοι δεν είναι. Το αντικείμενο αναφοράς όλων των στίχων είναι η κουπιά· έτσι πρόκειται για ένα ρυθμικό εμψυχωτικό παράγγελμα κατά την επίπονη προσπάθεια της κωπηλασίας. Ας προσπαθήσουμε να δούμε τι ακριβώς λέει το τετράστιχο, ποιο είναι το νόημά του: «Να ήδη μια [κουπιά που καταφέραμε]. / Α! τι όμορφα [που την καταφέραμε]! / Μια περνάει φεύγοντας / Μια μόλις έφυγε». Αυτό όπως είπαμε είναι το νόημα, το οποίο όμως, είναι φανερό, έχει ανάγκη από βελτίωση για να αποτελέσει μέρος του υπολοίπου κειμένου του μεταφράσματος. Ή θα έπρεπε να γίνει προσπάθεια μορφολογικής βελτίωσης του παραπάνω υλικού ούτως ώστε να προκύψει πάλι ένα ρυθμικό εμψυχωτικό τετράστιχο, ή να επινοηθεί ή ανασυρθεί διαφορετικό υλικό που να δίνει και αυτό ένα τέτοιο τετράστιχο. Μετά από

προσπάθεια, απορρίφθηκε η πρώτη λύση και ανασύρθηκε το γνωστό εμπνηχτικό φραγκολεβαντίνικο ναυτικό παράγγελμα «έγια μόλα έγια λέσα», ενώ επινοήθηκαν δύο στίχοι, εκ των οποίων ο πρώτος είναι παραινετικός για τράβηγμα κουπιού και ο δεύτερος θυμίζει τον σκοπό και τη δίψα τους για χρυσό με υπωνυμική αναφορά στο νόμισμα που βρήκαν. Το αποτέλεσμα είναι ένα τετράστιχο, αποτελούμενο από τέσσερις τροχαϊκούς οκτασύλλαβους, εκ των οποίων οι δύο αποτελούν οξύτονες παραλλαγές του μέτρου αυτού· το αποτέλεσμα δεν είναι συνεπώς καθόλου μονότονο από αυτή την άποψη. Η επιλογή του παραγγέλματος αυτού ισοδυναμεί ως προς την επανάληψη με τις επαναλήψεις του πρωτοτύπου («une... une... une... s'en va... en allant... une... s'en aller»), ενώ αν ειδωθεί το όλο εκφώνημα εξ επόψεως λεκτικών πράξεων, διαπιστώνουμε ότι ουσιαστικά η μόνη πρόσθεση είναι ο τελευταίος στίχος από το μετάφρασμα, καθώς οι υπόλοιποι τρεις αποβλέπουν στο να εμπυχωσουν την προσπάθεια όπως και οι τέσσερις στίχοι του πρωτοτύπου. Υπάρχει εντέλει μία ποιητικοποίηση εδώ, και, πάντα από την άποψη μόνο του μέτρου και του ρυθμού, φαίνεται το ελληνικό τετράστιχο ομορφότερο. Πιστεύω όμως ότι στέκει να μείνει ως έχει, συμπληρώνοντας άλλες μεταφραστικές δυσκολίες που ίσως δεν καλύφθηκαν.

Άλλες δύο περιπτώσεις είναι οι εξής: μία περίπτωση ομοιοτέλετου και άλλη μία αλλαγής χρονικής βαθμίδας. Με την πρώτη, όπου «ἄκουγες νὰ βλαστημᾶνε καὶ νομίσματα νὰ χτυπᾶνε», όντως το ελληνικό κείμενο γίνεται σε αυτό το σημείο ομορφότερο από το γαλλικό («on entendait jurer et tinter de l'argent»), αλλά ο λόγος που το ομοιοτέλετο προτιμάται είναι ακριβώς η έγνοια για έναν κάποιο ρυθμό σε διάφορα σημεία και στα ελληνικά. Στη δεύτερη περίπτωση διαβάζουμε ότι «ἔνα παραμορφωμένο κεφάλι μὲ ξεδοντιασμένο στόμα, καλυμμένο μὲ χρυσαφιὰ κασίδα, σκύβει πρὸς τοὺς τρεῖς γαμπελότους· ἓνα κοκκαλιάρικο χέρι κραδαίνει ἓνα μπουκάλι καὶ τὸ πετάει στὸ νερό». Το χωρίο αυτό στο πρωτότυπο έχει Απλό Αόριστο, δηλαδή τον κατεξοχήν διηγηματικό. Χρησιμοποίησα Ιστορικό Ενεστώτα για να μη χαθεί το ρήμα «κραδαίνω» για το «brandit», που είναι ελλειπτικό στα ελληνικά και δεν έχει Αόριστο. Σώθηκε μεν αυτό, αλλά με κάποιες συνέπειες: η απότομη αλλαγή χρονικής βαθμίδας, με Ενεστώτα μάλιστα, καλεί σε εγρήγορση τον αναγνώστη, ενώ προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο αντικείμενο του χωρίου, δηλαδή το «μπουκάλι», κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί ως περισσότερη έμφαση για την ανάγνωση σε βαθύτερο επίπεδο, την οποία ο συγγραφέας ίσως να μην είχε θελήσει. Δηλαδή, ενδέχεται να υπάρχει στο ελληνικό, σε επίπεδο τεχνικής της αφήγησης αυτή τη φορά, ένας εξευγενισμός.

Στις άλλες δύο ιστορίες, υπάρχουν κάποιες λέξεις όπως «*αδύτα*» για τις «*profondeurs*», «*αβυσσαλέου βαράθρου*» για το «*précipice ténébreux*», «*κυκεώνας*» για το «*mélange*», οι οποίες εκ πρώτης όψεως να φαίνονται εξευγενισμοί, αλλά που δεν είναι καθώς συμφωνούν η πρώτη με τον υπάρχοντα λυρισμό, οι επόμενες με την περιπρέουσα ατμοσφαιρικότητα.

4.5. Ποιοτική έκπτωση

Στην παραμορφωτική αυτή τάση εμπίπτουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες χάνεται η εικονιστική σωματικότητα της λέξης ή της έκφρασης υπέρ αυτής της ίδιας της σημασίας τους. Δηλαδή, λέξεις ή εκφράσεις με ηχομιμητική ή εικονιστική μορφή, συμβαίνει πολλές φορές να μην έχουν ανάλογη μορφή στη γλώσσα-στόχο, κι έτσι χάνεται αυτό για το οποίο προφανώς ο συγγραφέας τις χρησιμοποίησε, το οποίο συνήθως αντιστοιχεί στη μιμητική αρμονία ανάμεσα στη σημασία της λέξης ή έκφρασης και την εικονιστική ή ηχητική της σωματικότητα.

Η εξέταση λέξεων και εκφράσεων θα μπορούσε να είναι εξαντλητική εδώ, δεδομένου ότι μεγάλο ποσοστό λέξεων έχει δημιουργηθεί μέσω αποτύπωσης ήχων ή εικόνων που έχουν συνάφεια με τη σημασία τους. Ωστόσο είναι πρόδηλο ότι έγινε εξέταση μόνο των προφανών λέξεων που κουβαλούν ηχομιμητική ή εικονιστική μορφή. Για τις περισσότερες από αυτές οι λύσεις είναι γνωστές στον μεταφραστή, και αν κάποιες δεν είναι, ένα καλό λεξικό από τη γλώσσα-πηγή προς τη γλώσσα-στόχο μπορεί να του τις δώσει. Οι περισσότερες λέξεις ήταν ονοματοποιημένες, σχηματισμένες δηλαδή με μίμηση κάποιων φυσικών ήχων: «*susurrait, grommela, marmotter, clapotis, grelottèrent, bourdonner, grincer*, κ.λπ.». Αυτές δεν είχαν κάποια δυσκολία.

Υπήρχαν όμως και κάποιες λέξεις ή εκφράσεις με εικονικό φορτίο: «*flutée, en ribambelle, tire-bouchonna*». Η πρώτη είχε και ηχητικό φορτίο ταυτόχρονα: αντί να αποδοθεί απλώς «*κελαηδιστή, διαπεραστική, κ.λπ.*», προτιμήθηκε η απόδοση «*σουραυλιστή*», ώστε να έρχεται στο νου του αναγνώστη και η εικόνα μουσικού οργάνου, το οποίο περικλείει άλλωστε και τις άλλες ιδιότητες, δηλαδή και τους οξείς τόνους και το ρέον κελάδημα των πουλιών. Η δεύτερη λέξη, η οποία έχει επιρρηματική λειτουργία, οριακά κρύβει μέσα της τη λέξη «*ruban-κορδέλα*». Επιλέχθηκε η ποσότητα «*τσούρμο*», αντί για την εικόνα «*γαϊτανάκι, τρενάκι, κ.λπ.*»

κι αυτό επειδή στο όνειρο του Πέν-Μπρά έχουμε την εικόνα με τα κουτσούβελα να μαसουλάνε κάστανα. Θα πρέπει να φανταστούμε ότι απλώς είναι πολλά τα παιδάκια, μαζεμένα γύρω γύρω κάπως, και τρώνε κάστανα. Πρόκειται για μια χαρούμενη εικόνα, όπου η παράταξη των παιδιών σε σειρά παραπέμπει σε κάποιου είδους πειθαρχία ή αναμονή για να λάβουν τα κάστανα. Έτσι, η εικόνα «γαϊτανάκι, τρενάκι, κ.λπ.» θα ταίριαζε με κάποια άλλη δραστηριότητα ίσως. Η τρίτη λέξη αποδίδεται με το φτωχό ρήμα «έστριψε», που ωστόσο, αν και δεν δίνει την εικόνα της συστροφής με το τριμπουσόν, δίνει οπωσδήποτε την αίσθηση του πόνου. Τέλος, υπάρχει μια λέξη που όλα δείχνουν ότι την σκαρφίστηκε ο συγγραφέας, εννοώντας σπήλαια ή ακτές κάποιας τοποθεσίας στη Λατινική Αμερική· είναι το τοπωνύμιο «Rostocostolados», το οποίο έχει κατάληξη πληθυντικού της ισπανικής γλώσσας, ενώ δεν είναι εύκολο να εξακριβωθούν με βεβαιότητα τα άλλα μορφήματα της γλώσσας. Ωστόσο, η ισπανική κατάληξη με την ύπαρξη δύο ίδιων συλλαβών (-sto-) και το ίδιο φωνήεν (-o-) για τις πέντε από τις έξι συλλαβές της λέξης, προδιαθέτουν τον μεταφραστή στο να την μεταγράψει απλώς, όχι μόνο για λόγους διατήρησης του ξενικού στοιχείου, αλλά και για να δείξει ότι πρόκειται για επινόηση που μιμείται ηχητικά όμως κάτι το λατινοαμερικάνικο.

4.6. Ποσοτική έκπτωση

Ουσιαστικά, η παραμορφωτική αυτή τάση έγκειται στην απώλεια της γλωσσικής ποικιλίας· όπου δηλαδή για το ίδιο αναφερόμενο το πρωτότυπο χρησιμοποιεί διαφορετικές λέξεις, το μετάφρασμα τείνει να χρησιμοποιεί λιγότερες ή και μόνο μία για το ίδιο αναφερόμενο. Κάτι τέτοιο συμβαίνει συχνά και με διάφορα μοτίβα ή περιγραφές, όπου χρησιμοποιείται ποικιλία επιθέτων τα οποία κινούνται γύρω από την ίδια έννοια ή ιδιότητα. Οι «Τρεις Γκαμπλού» έχουν τη μερίδα του λέοντος, καθώς υπάρχει στη νουβέλα αυτή γλωσσική ποικιλία σε μεγάλο βαθμό.

Προηγουμένως όμως, ας αναφερθούμε στις «Στρίγγες», όπου υπήρξαν κάποιες περιπτώσεις, οι οποίες δεν δημιούργησαν πρόβλημα όμως: «striges - *striga*, maison de campagne - “villa”, remuaient - bougeais, aigre - flutée - strident - aigre». Στα γαλλικά, για τη λέξη «στρίγξ», υπάρχει μόνο η λέξη «strige» με τη μεταβλητή της «stryge». Στα λατινικά δύο, «strix, striga», εκ των οποίων η δεύτερη είναι η λαϊκή

εκδοχή της πρώτης και που σχηματίστηκε κατά την αιτιατική της ελληνικής λέξης⁶. Ωστόσο, ο Schwob χρησιμοποιεί τη γαλλική και τη λαϊκή εκδοχή της λατινικής. Με αυτή τη λογική, στο μετάφρασμα χρησιμοποιήθηκαν η ελληνική αρχαιοπρεπής και η λαϊκή κοινή «στρίγλα», και όχι τη νεοελληνική «στρίγκλα». Το ίδιο κάνει ο συγγραφέας και με το ζεύγος «maison de campagne - “villa”». Με τη δεύτερη λέξη δίνει μία επίφαση ρωμαϊκότητας, κάτι που πρέπει να μείνει και στα ελληνικά. Τέλος, τα επίθετα που οικοδομούν το μοτίβο της οξείας φωνής, χωρίζονται σε δύο επίπεδα: το ένα αφορά την οξεία φωνή των ευνουχισμένων σκλάβων και το άλλο τη φωνή των στριγγών. Διατηρήθηκε εδώ η ποικιλία, αλλά και διευρύνθηκε. Δηλαδή για το επίθετο «aigre», το οποίο αφορά αρχικά τον σύρο σκλάβο, προκρίθηκε το χαρακτηριστικό της «τσιρίδας», ενώ κατόπιν, που αφορά τις στρίγγες, έγινε μία διαφοροποίηση με το επίθετο «όξυς».

Από τους «Τρεῖς Γκαμπλού» θα γίνει συζήτηση για τις πιο αξιοσημείωτες περιπτώσεις γλωσσικής ποικιλίας, καθώς είναι πάρα πολλές αυτές, άλλες με λιγότερο ενδιαφέρον και άλλες που διατηρήθηκαν χωρίς προβλήματα. Για παράδειγμα, υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία για το κόκκινο χρώμα και τις αποχρώσεις του, όπως και για το μαύρο και το σκοτάδι. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ελληνική μπορεί να ανταποκριθεί με τα επίσης αμέτρητα επίθετα που διαθέτει.

Αρχικά, απαντάται η λέξη «rames» τέσσερις φορές και η λέξη «avirons» δύο φορές. Με λίγη προσοχή, βλέπουμε ότι την πρώτη λέξη, διαβάζοντας, δεν την βλέπουμε σε εικόνα, αλλά έχουμε την ακουστική αίσθησή της· ενώ της δεύτερης λέξης, έχουμε την εικόνα που τραντάζονται τα κουπιά και τα παίρνει το ρεύμα. Η πρώτη λέξη είναι γενική, περικλείει όλων των ειδών τα κουπιά· η δεύτερη όμως αφορά κουπιά που είναι πάντοτε εγκατεστημένα πάνω στην κουπαστή, σε σκαλμούς. Προφανώς, όταν ο συγγραφέας μας δίνει την εικόνα, χρησιμοποιεί αυτή τη δεύτερη λέξη για να δώσει παράλληλα και την ένταση των κυμάτων που με το τράνταγμά τους προκαλούν το ξεκρέμασμα των κουπιών από τη θέση τους. Το πρόβλημα όμως είναι ότι στα ελληνικά έχουμε τις λέξεις κώπη, κουπί και παγαία. Η πρώτη δεν ταιριάζει στο ύφος του κειμένου και δεν προσθέτει και τίποτε άλλωστε. Η τρίτη αφορά φορητό κουπί μακρόστενων μικρών βαρκών και, αν χρησιμοποιηθεί, μάλλον σύγχυση θα επιφέρει. Το ίδιο και η καταφυγή σε αρχαίες λέξεις.

⁶ Ο.π., σελ. 656.

Έπειτα, έχουμε το ζήτημα των ναυτών με τρεις διαφορετικές λέξεις: «matelots, mathurins, gabiers». Διατηρήθηκε εδώ η γλωσσική ποικιλία, χωρίς ωστόσο να μπορεί να δοθεί για τη δεύτερη λέξη η ιστορία της προέλευσής της. Πρόκειται για μια παρωχημένη λέξη της αργκό, η προέλευση της οποίας έρχεται από ένα θρησκευτικό τάγμα που βοηθούσε αιχμαλώτους ναυτικούς. Αποδόθηκε με τη δάνεια λέξη «μαρνέροι».

Σε κάποιο σημείο πάλι συναντούμε σε μικρή απόσταση τις λέξεις «fusils - flingots» για το ίδιο αναφερόμενο. Η πρώτη λέξη είναι γενική για τα τυφέκια, η δεύτερη λαϊκή εκδοχή της πρώτης και κατ' επέκταση σημαίνει και τα πιστόλια και περίστροφα. Οπότε η δεύτερη αποδόθηκε με το λαϊκότροπο «ντουφέκια», ενώ για την πρώτη χρησιμοποιήθηκε μόνο το πίσω τμήμα του όπλου δηλαδή το «κοντάκι», το οποίο φέρνει κανείς ανάμεσα σε ώμο, μασχάλη και μάγουλο για να σημαδέψει, όπως άλλωστε περιέγραφε ο αφηγητής με τη μετοχή «épaulant».

Οι επόμενες περιπτώσεις είναι πολύ σημαντικές, όχι μόνο για τη γλωσσική ποικιλία καθαυτή, αλλά επειδή η γλωσσική ποικιλία ενδέχεται να αποτελεί ένδειξη για διάφορες ερμηνείες εκ μέρους του αναγνώστη. Είναι σημαντικό, όπως θα δούμε, ο μεταφραστής να τη διατηρήσει. Αφορά το πλοίο-φάντασμα των πειρατών και τη λέμβο των γαμπελότων. Για το πλοίο, ο αφηγητής αναφέρει τρεις φορές «vaisseau» και πέντε φορές «galion»· ο Γέρος το αναφέρει δύο φορές ως «galiote», την πρώτη μάλιστα χαρακτηρίζοντάς την και ως μαγεμένη. Η «γαλιότα» είναι μικρό ιστιοφόρο, ενώ το «γαλιόνι» μεγάλο ιστιοφόρο πλοίο. Ενδέχεται να σημειώνεται με τη «galiote» η τύφλωση των γαμπελότων από τη δίψα για χρυσό σε σημείο που το μεγάλο πλοίο να τους φαίνεται μικρό, παρά το γεγονός ότι λίγο πριν ο Τρυγόνας είχε αναφωνήσει με θαυμασμό ότι είναι ψηλό. Η ποικιλία για τη βάρκα των γαμπελότων, με πέντε διαφορετικές λέξεις, «canot, chaloupe, barque, you-you, yole», ίσως να έχει ως στόχο να κάνει με περισσότερο από εμφανή τρόπο χτυπητή την αντίθεση ανάμεσα στα μεγέθη των σκαφών των κυνηγών και καταδιωκομένων, ώστε να κάνει σκέψεις ο αναγνώστης πάνω σε αυτό. Είναι λογικό μία μικρή βάρκα να κυνηγά ένα γαλιόνι; Μπορεί να το φτάσει; Αν το φτάσει, οι τρεις τους θα καταφέρουν να ελέγξουν ένα ολόκληρο οπλισμένο πλήρωμα πλοίου; Συνεπώς, η γλωσσική ποικιλία μάλλον θέλει να κάνει τον αναγνώστη να σταθεί κάπως, να του δώσει τη δυνατότητα να σκεφτεί και πάνω στο φανταστικό, να δει αν πρέπει να διστάζει σχετικά με το τι έχει διαβάσει ή όχι, με το αν υπάρχει στην ιστορία κάτι το υπερφυσικό, κάτι το περίεργο ή κάτι για το οποίο δεν είναι σε θέση να αποφανθεί.

Από τις πολλές περιπτώσεις που εμπίπτουν στην κατηγορία αυτή, θα συζητηθούν λίγες ακόμα, μια και άλλες δεν έχουν την ίδια βαρύτητα ή εντάσσονται και στο πλαίσιο άλλων παραμορφωτικών τάσεων. Η ποικιλία για τα κράνη ήδη κάπως συζητήθηκε στο πλαίσιο για την αποφυγή εθνοκεντρικής μετάφρασης. «Morigions, salades, armet» αποδόθηκαν όλες με τρόπο που να φαίνεται ότι πρόκειται για διαφορετικά κράνη.

Ένα άλλο σημείο, πολύ υποβλητικό, που φαίνεται ότι ο συγγραφέας θέλει να κάνει τον αναγνώστη να σταθεί, είναι εκεί όπου φεύγει για λίγο από δράση και στρέφει τον φακό στη θάλασσα, δίπλα από τη βάρκα των γαμπελότων, όπου επέπλεαν μέδουσες. Με παραθετικό τρόπο, μας τις περιγράφει «διαφανείς ζελατινώδεις μάζες που κούναγαν τὰ πλοκάμια τους, γλοιώδεις καὶ διαυγείς θύλακες, ἀκτινοβόλα καὶ διάφεγγα ἄστρα, κρυστάλλινος κόσμος φωτοβόλων καὶ ἰξωδῶν πλασμάτων». Συνυπάρχουν στην περίοδο αυτή συνώνυμα για τη διαφάνεια, τη γλιστερή υφή και τη φωτεινότητα των μεδουσών. Ο πειρασμός για περικοπή εδώ είναι εμφανής, αλλά από τη στιγμή που θα γίνει αυτό, παύει να θεωρείται και η μετάφραση λογοτεχνική. Η αναπάντεχη ποιητικότητα της περιόδου μπορεί να λειτουργεί σε βαθύτερο επίπεδο εδώ, δηλαδή στο επίπεδο της συμβολικής. Η επιβλητική αυτή επιβράδυνση καθυστερεί τον αναγνώστη και τον κάνει να αναρωτιέται για αυτά που διαβάζει. Έχουμε μια εικόνα ενός ανεστραμμένου ουρανού και το στοιχείο της μέδουσας. Οι τρεις αδελφές Γοργόνες της ελληνικής μυθολογίας, μία εκ των οποίων η Μέδουσα, συμβολίζουν «τους κινδύνους που παραμονεύουν [όσους] από τα ανατολικά της Μεσογείου τολμούν να ταξιδέψουν προς τα δυτικά»⁷, κάτι που κάνουν και οι τρεις γαμπελότοι, τηρουμένων των αναλογιών. Ακόμη η Μέδουσα συμβολίζει «την πνευματική και εξελικτική ενόρμηση, μα εκφυλισμένη σε ματαιόδοξο λίκνασμα»⁸, το οποίο αντιστοιχεί με το ταξίδι μύησης⁹ που κάνουν οι γαμπελότοι μεταμορφούμενοι από φρουροί της τάξεως σε παραβάτες. Επιπλέον, «η επιφάνεια του νερού [...] χρησίμευε επίσης ως μέσο μαντείας, καθώς έμοιαζε να υπογραμμίζει ένα είδος “αντι-κόσμου”»¹⁰. Στην περίπτωση αυτή, ο αντι-κόσμος της θάλασσας είναι ο ουρανός. Τα άστρα είναι οι μέδουσες, που μέσω της διαφάνειάς τους τονίζουν και το πέρασμα από το ορατό στο αόρατο, και οι οποίες είτε προειδοποιούν για τους κινδύνους είτε

⁷ M. Cazenave, *ό.π.*, σελ. 288.

⁸ Jean Chevalier, *ό.π.*, σελ. 482.

⁹ Το «φιδωτὸ μονοπάτι» στην αρχή της νουβέλας, σε επίπεδο συμβολικής, αποτελεί ένδειξη ιστορίας μύησης ή μυητικής εμπειρίας για τους τρεις γαμπελότους. *Βλ. ό.π.*, σελ. 906: «η σπειροειδής μορφή [...] θυμίζει την εξέλιξη μια δύναμης, μιας κατάστασης».

¹⁰ M. Cazenave, *ό.π.*, σελ. 483.

λειτουργούν ως προοικονομία για το μέλλον των γαμπελότων εξαιτίας της ματαιοδοξίας τους. Πρέπει να δούμε ότι το χωρίο έχει όντως ποιητικότητα, αλλά και ότι ο αν Schwob, ως πολύ κοντινός των συμβολιστών, το χρησιμοποιεί και με συμβολική λειτουργία, δεν θα είναι η πρώτη φορά. Όπως και να έχει, η όποια περικοπή των συνωνύμων, μικρή ή μεγάλη, θα σήμαινε ταυτόχρονα, πέραν της ποσοτικής έκπτωσης, καταστροφή της λογοτεχνικότητας, της επιβράδυνσης και του πιθανού συμβολισμού.

Τέλος, όσον αφορά τους κυματισμούς της θάλασσας, η γαλλική γλώσσα είναι πλουσιότερη. Από τους τέσσερις όρους, «flots, vagues, lames, houle», χρησιμοποιήθηκαν δύο στα ελληνικά, «κύματα» και «φουσκοθαλασσιά». Για τη «φουσκοθαλασσιά» υπάρχουν και άλλοι όροι όπως «σάλος, αποθαλασσία, κ.λπ.», οι οποίοι όμως δεν ταιριάζουν στο επίπεδο γλώσσας του αφηγητή. Οι τρεις πρώτοι γαλλικοί όροι, αν και σημαίνουν όλοι το κύμα, έχουν μικρές διαφοροποιήσεις, οι οποίες δεν υπάρχουν σε κάποια ελληνική λέξη. Κατά συνέπεια, υπήρξε εδώ ποσοτική έκπτωση.

4.7. Ομογενοποίηση

Έχοντας φτάσει στην παραμορφωτική τάση της ομογενοποίησης, η οποία συναθροίζει τις περισσότερες από τις τάσεις, πρέπει να επισημανθεί το εξής: μέχρι στιγμής, στην αναλυτική που προτείνει ο Bergman και που ακολουθήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, διαπιστώνεται ότι στο μεγαλύτερο βαθμό έχουν αποφευχθεί οι προηγούμενες τάσεις, άλλες σχεδόν εξ ολοκλήρου, άλλες σε ικανοποιητικό βαθμό. Εντούτοις, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι γραμμές που χαράχτηκαν για κάθε νουβέλα με γνώμονα τη λογοτεχνική ανάλυσή τους, στο προηγούμενο κεφάλαιο, έχουν έναν ομογενοποιητικό χαρακτήρα: ότι δηλαδή με βάση τα ευρήματα που προκύπτουν από αυτού του είδους την ανάλυση, προσανατολιζόμαστε σε μία γενικευτική γραμμή με την επιλογή ύφους ή με τη διερώτηση ανάμεσα σε εθνοκεντρική ή ξενοποιητική μετάφραση. Οπότε σε αυτό το σημείο, τίθεται ένα ερώτημα που θα συζητηθεί στα συμπεράσματα της εργασίας. Είναι συμβατή η λογοτεχνική ανάλυση με την αποφυγή ή μετριασμό των παραμορφωτικών τάσεων, ιδιαίτερα όταν η πρώτη βγάζει τα δικά της πορίσματα που τείνουν προς γενικευτικές ή ομογενοποιητικές τάσεις;

4.8. Καταστροφή των ρυθμών

Εκτός λιγοστών περιόδων, η γραφή του Schwob, είδαμε ότι έχει την τάση να είναι πολλές φορές κοφτή και κυρίως να σχηματίζει περιόδους συνήθως με δύο ρηματικές προτάσεις. Άλλοτε μπορεί να είναι μία ρηματική πρόταση και μία μετοχική πρόταση. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές φορές η γραφή του έχει μία συμμετρία, την οποία εμμέσως πλην σαφώς ευαγγελίζεται στον Πρόλογο¹¹. Υπό αυτό το πρίσμα, δεν αλλάζει η τονικότητα του κειμένου σε πολύ μεγάλο βαθμό, αφού υιοθετήθηκε η αντίστοιχη στίξη του πρωτοτύπου. Υπάρχει μία πολύ μικρή απώλεια κομμάτων στο μετάφρασμα, διότι, όπως ήδη εξηγήθηκε, οι δύο γλώσσες διέπονται ως προς το σημείο αυτό από διαφορετικούς κανόνες, αφού πρωτίστως η γαλλική χρησιμοποιεί ευρέως μετοχές παραθετικά. Σίγουρα, το αποτέλεσμα δεν είναι ένα στρωτό κείμενο, όχι εξ επόψεως ροής του λόγου, αλλά εξ επόψεως ανοικκείωσης. Υπάρχουν στιγμές, κατά την ανάγνωση, στο μετάφρασμα, όπου δεν διαβάζουμε τα αναμενόμενα, αλλά ένα κείμενο που ακολουθεί πεισματικά την ιδιαίτερή του τονικότητα¹².

¹¹ Παραδείγματα συμμετρικής γραφής: «Elles ont la forme de vieilles femmes, et la nuit elles sont faites en manière d'oiseaux», «Le vent susurrant entre les pierres du mur, mal noyées dans la boue durcie», «il avait les joues creuses, la moustache blanche, et jutait souvent à droite et à gauche», «La serrure était rouillée, les gonds étaient rouillés», «Mais il se mit à causer familièrement, et me demanda les derniers cours du Stock-Exchange» και «Peut-être reviendra-t-il aux véritables mœurs de fantômes, en secouant ses chaînes et en hurlant des imprécations sataniques». M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 3, 19, 20, 97, 113 και 119 αντίστοιχα.

¹² Επί παραδείγματι, στις «Στρίγγες», στο μετάφρασμα, διαβάζουμε την ακόλουθη παράγραφο: «Ο θάνατος είναι πράγμα φοβερό πού ή σκέψη του με πολιορκεί προπάντων άφου φάω. Οί γιατροί πού συμβουλευτήκα δέ μπορουν νά μου δώσουν καμιά συμβουλή. Πιστεύω ότι ή πέψη μου είναι κακή. Είναι μέρες πού ή κοιλιά μου μουγκρίζει σαν ταύρος. Πρέπει νά φυλαγόμεστε άπ' τις όχλήσεις αυτές. Σά στο σπίτι σας, φίλοι μου, άμα νιώθετε άβολα. Η μεφίτις μπορεί ν' άνέβει στο μυαλό, και πάμε χαμένοι. Ό αυτοκράτορας Κλαύδιος είχε τó συνήθειο νά φέρεται έτσι, και κανείς δέ γελούσε. Καλύτερα νά 'σαι άξεστος παρά νά παίζεις τη ζωή σου». Παρατηρούμε στο απόσπασμα αυτό πολλές, όντως, κοφτές περιόδους. Σε πιο στρωτά ελληνικά, ή μία θα μπορούσε νά γίνει ακόμα πιο απότομη με την απόλειψη του ρήματος «πιστεύω». Ακόμη, αν θεωρούσαμε ότι απλώς λείπει στο πρωτότυπο ο συνοχικός δεσμός της συνεκτικότητας, με βάση τις κατηγορίες της Συνοχής που αναλύουν οι Halliday και Hasan στο *Cohesion in English*, και που θα έπρεπε νά υπάρχει στα ελληνικά, θα μπορούσαν νά προστεθούν ενδείκτες αιτίας, σκοπού, χρόνου, κ.λπ., ή αν θεωρούσαμε επίσης ότι θα έπρεπε νά δώσουμε τη συνήθη σύνταξη/έμφαση στα ελληνικά, θα διαβάζαμε το κείμενο ως εξής: «[Άρα] πιστεύω ότι [...]. [Όρισμένες φορές] ή κοιλιά μου [...]. [Γι' αυτό], πρέπει νά φυλαγόμεστε [...]. Άμα νιώθετε άβολα [αναδιάταξη για έμφαση στην υπόθεση-χρόνο εδώ], φίλοι μου, σά στο σπίτι σας. [...]. [Τό λοιπόν,] καλύτερα [...] τη ζωή σου». Ο κοφτός ρυθμός όμως θα χανόταν σε μεγάλο βαθμό, και μαζί του ο τρόπος έκφρασης του ομιλητή, ο οποίος προσιδιάζει σε κάποιον που μιλά απλοϊκά δίχως νά το καταλαβαίνει ο ίδιος και με υπέρμετρη έως αλαζονική αυτοπεποίθηση. Συνάμα θα μειωνόταν και ή όποια δραματοποίηση που ή τάση αυτή του Schwob για δημιουργία μέτρου μες στην πρόζα καλλιεργεί.

4.9. Καταστροφή των υπολανθανόντων σημαινόντων δικτύων

Πραγματικά, ανιχνεύτηκαν στις δύο από τις επιλεγείσες νουβέλες κάποια βαθύτερα επίπεδα ανάγνωσης. Όμως, αυτό έγινε εκκινώντας από μία συμβολιστική αφετηρία και όχι από κάποια υπολανθάνοντα σημαίνοντα δίκτυα. Η έγνοια του Schwob για οικοδόμηση διαφόρων μοτίβων καθιστά πιθανότατο να υπάρχουν τέτοια δίκτυα σε άλλες νουβέλες της συλλογής παρά το μικρό τους μέγεθος. Επιπλέον, είναι εξίσου πιθανό να χρησιμοποιεί στο σύνολο έργο συγκεκριμένα ρήματα κατά παγιωμένο τρόπο, όπως και επίθετα, ρηματικά επίθετα ή επιθετικά σύνολα με τρόπο που να θυμίζουν ομηρικά επίθετα. Αυτά όμως είναι σημεία που χρειάζονται μεγαλύτερο υλικό. Μία τέτοια έρευνα, επί παραδείγματι σε ολόκληρη τη συλλογή, ασφαλώς θα μπορούσε να επιφέρει τροποποιήσεις σε λιγοστά σημεία της τωρινής μετάφρασης.

4.10. Καταστροφή των συστηματισμών

Σε αυτή την παραμορφωτική τάση, εξηγεί ο Berman ότι αλλοιώνεται το σύστημα των χρονικών βαθμίδων των προτάσεων και των δευτερευουσών προτάσεων του πρωτοτύπου, κυρίως μέσω του εξορθολογισμού, της διαφώτισης και της επιμήκυνσης. Αν εξαιρέσουμε την περίοδο από τους «Τρεις Γκαμπλού», όπου έγινε αλλαγή χρονικής βαθμίδας από τον Απλό Αόριστο σε Ιστορικό Ενεστώτα, και την εναρκτήρια πρόταση¹³ από τον «Σκελετό», όπου ο Απλός Αόριστος έγινε Υπερσυντέλικος στη γλώσσα-στόχο, τα σημεία, για τα οποία μπορούμε να πούμε ότι συμβάλλουν σε αυτή του είδους την παραμόρφωση, είναι οι αποδόσεις των γαλλικών μετοχών. Η διατήρηση των μετοχών στα ελληνικά είναι χρήσιμη σε κείμενα που έχουν λόγο να έχουν ένα πραγματικά παλαιό ύφος, καθαρευουσιανό ή άλλο. Η συστηματική διατήρησή τους λοιπόν στα ελληνικά, σε κείμενα όπως αυτά που εξετάσαμε, τα οποία είναι λογοτεχνικά και όχι εκκλησιαστικά, νομικά, κ.λπ., θα είχε

¹³ M. Schwob, *Cœur double*, ό.π., σελ. 111: «J'ai couché une fois dans une maison hantée». Ο γαλλικός Περιφραστικός Αόριστος «είναι ο χρόνος που θα επιλέξει όποιος θέλει το διηγούμενο γεγονός να έχει αντίκτυπο μέχρις εμάς και να το συνδέσει με το παρόν μας»: Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, σελ. 244. Στη συνέχεια του κειμένου, οι χρόνοι που χρησιμοποιούνται είναι ο Απλός Αόριστος και ο Παρατατικός. Επομένως, η χρονική βαθμίδα της πρώτης πρότασης, η οποία με κοφτό τρόπο εισάγει στο θέμα, κρύβει τη συντελεσμένη όψη μέσα της, η οποία όμως θα αποδοθεί με Υπερσυντέλικό, και όχι Παρακείμενο: «Είχα κοιμηθεί μιὰ φορά σ' ένα στοιχειωμένο σπίτι».

ως αποτέλεσμα φαιδρά συνθέματα. Επομένως, έχει γίνει καταστροφή των συστηματισμών στο μετάφρασμα στον βαθμό που υπήρξε εξορθολογισμός, διαφώτιση και επιμήκυνση.

4.11. Καταστροφή ή εξωτικοποίηση των δημωδών γλωσσικών δικτύων

Και πάλι, όσον αφορά αυτές τις νουβέλες, δε βρίσκουμε δημώδεις λέξεις ή εκφράσεις, παρά μόνο μια ιδιαίτερη τάση για παρωχημένες λέξεις, η οποία συνοδεύεται από παλαιότερη ορθογραφία, και που φτάνει μέχρι την επινόηση μάλιστα τέτοιας ορθογραφίας στους «Τρεῖς Γκαμπλού», αν δεν πρόκειται για τυπογραφικό λάθος ή όντως για παλαιότερη ορθογραφία¹⁴. Πρόκειται, άλλωστε και για τη μόνη νουβέλα από τις τέσσερις, όπου βρισκόμαστε στις παρυφές του δημώδους στοιχείου, με το παρατσούκλι «Pen-Bras», που για λόγους που εξηγήσαμε, μεταγράφηκε, και λέξεις όπως «goëmons, goëlands», οι οποίες όμως έχουν εκγαλλιστεί προ πολλού, άσχετα με το αν δημιουργούν ένα βρετονικό κλίμα και λόγω της καταγωγής τους. Επίσης, στα όρια του δημώδους είναι και η τοποθεσία «Houle», η οποία αποδόθηκε σύμφωνα με τη σκανδιναβική της καταγωγή, και όχι με το κύμα της θάλασσας «houle». Σε αυτή την ιστορία, με μια πρώτη ανάγνωση, ο μεταφραστής θα έχει την εντύπωση ότι μάλλον θα έχει να αντιμετωπίσει κάποιο δημώδες γλωσσικό δίκτυο. Ωστόσο, όταν πρόκειται για λέξεις διαδεδομένες ήδη σε ολόκληρη χώρα, δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι βρισκόμαστε στο δημώδες. Από τη μία, είναι κάτι που απαιτεί επίμοχθη έρευνα, με επισφαλή αποτελέσματα, όπως λέει ο Berman, παραδεχόμενος ότι το δημώδες της γλώσσας-πηγής δεν μεταφράζεται από το δημώδες της γλώσσας-στόχου, παρόλο που κάπως πρέπει να μεταφραστεί. Από την άλλη, για να καταφύγουμε έστω στην εξωτικοποίηση, θα πρέπει να είμαστε σίγουροι ότι οι λέξεις ή οι εκφράσεις είναι δημώδεις. Διότι, αν προσέξουμε, οι παραπάνω λέξεις βρετονικής καταγωγής είναι εδώ εκγαλλισμένες, και όχι με τη βρετονική τους μορφή, πράγμα που αποθαρρύνει περισσότερο τις τολμηρές σκέψεις.

¹⁴ Βλ. λέξη «copins» αντί για «copains», δύο φορές. *Ο.π.*, σελ. 25 και 28.

4.12. Καταστροφή των εκφράσεων

Εδώ διακυβεύονται πολλά αναφορικά με τη λογοτεχνικότητα του έργου, διότι κυρίως, είτε πρόκειται για παγιωμένες εκφράσεις, είτε για τροπές, είτε για παροιμίες και παροιμιώδη λόγο, είτε για εικονικές αισθήσεις, είναι δύσκολη πολλές φορές η εξεύρεση λύσης. Αν και θεωρεί ο Berman, κάτι που δεν είναι γενικά αποδεκτό, ότι δηλαδή «τα αντίστοιχα μιας έκφρασης ή μιας παροιμίας δεν τις αντικαθιστούν»¹⁵, είναι από την άλλη δύσκολο να συγκρατηθεί κανείς στις οφθαλμοφανείς αντιστοιχίες. Εκτός αυτού, η κατάχρηση αντιστρόφως του *γράμματος* αυτή τη φορά, δηλαδή του να μην υποπέσει ο μεταφραστής σε εθνοκεντρισμό, κρύβει σοβαρούς κινδύνους για τη δημιουργία ενός δυσνόητου κειμένου στη γλώσσα-στόχο, ανάλογα με τον όγκο τέτοιων εκφράσεων που έχει το πρωτότυπο. Θα δούμε ότι στις περιπτώσεις που αντιμετωπίσαμε, έγινε προσπάθεια να τηρηθεί μία ισορροπία, δίνοντας την προτεραιότητα της διατήρησης του *γράμματος* στις τροπές, οι οποίες πηγάζουν ακόμα περισσότερο από ό,τι οι άλλες εκφράσεις από την έγνοια του δημιουργού για το ξετύλιγμα του ιδιαίτερου ύφους του και τη γραφής του εν γένει.

Στις «Στρίγγες», συναντούμε τρεις τέτοιες εκφράσεις: «elles sont faites en manière d'oiseaux», «mon âme m'est montée au nez» και «font le moulinet». Η πρώτη αποτελεί μία τροπή αφελούς ύφους· επειδή προηγείται η χρονική τοποθέτηση «la nuit», θεωρείται ότι το ρήμα έχει επαναληπτική όψη· η τήρηση του *γράμματος* θα ήθελε εδώ μια λύση του τύπου «τὴ νύχτα γίνονται ἐν εἴδει πουλιῶν»· ας δούμε όμως ολόκληρη την περίοδο: «Elles ont la forme de vieilles femmes, et la nuit elles sont faites en manière d'oiseaux». Ο πρώτος Ενεστώτας εκφράζει μια σταθερή κατάσταση, κάτι που συμμετρικά θα έπρεπε να εκφράζει και ο δεύτερος. Αλλά εδώ η συμμετρία δεν έγκειται μονάχα στις δύο προτάσεις που αποτελούν την περίοδο, μα και στην αντιθετική τους δομή. Υπάρχει μία ταλάντευση που στα ελληνικά χρειάζεται να γίνει σαφής, χωρίς αυτό να έχει κάνει με την παραμόρφωση της διαφώτισης, αφού πρόκειται για έναν λογοτεχνικό τρόπο. Έτσι η παρωχημένη επιλογή «παίρνουν τὸ σχῆμα πουλιῶν» δίνει και την αφέλεια και άμεσα την αντίθεση, αφού ο αναγνώστης δεν θα σταθεί στη φράση «ἐν εἴδει», που δεν ταιριάζει άλλωστε και με το ύφος του οικοδεσπότη.

Η δεύτερη φράση, συνδυασμός παγιωμένης έκφρασης και αφελούς τροπής, θα ήταν δύσκολο να διατηρηθεί ως «μοῦ ἀνέβηκε ἡ ψυχὴ στὴ μύτη», αν δεν

¹⁵ A. Berman, *ό.π.*, σελ. 62.

ακολουθούσε και η αιτιολογία «ἀπ' τὴν τρομάρα». Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι εύκολο να καταλάβει κανείς ότι πρόκειται για το αντίστοιχο «πῆγε νὰ μοῦ βγεῖ ἡ ψυχὴ». Διατηρεῖται ἔτσι και η αφελὴς τροπή. Η τρίτη ἔκφραση ἀπὸ αὐτὴ τὴ νουβέλα, ἀποτελεῖ παγιωμένη ἔκφραση στὴν ξιφασκία. Παρά τὴν ἔρευνα, δὲν βρέθηκε κάτι γιὰ τὴν ἔκφραση αὐτὴ στα ελληνικά ἀπὸ τὸ ορολογικὸ πεδίο τῆς ξιφασκίας. Ωστόσο, ἀκόμη και ἀν βρισκόταν κάτι ἢ ἀν καταφεύγαμε στὴ λύση «μουλινέ», αὐτὸ θὰ ἦταν παράταιρο γιὰ ἕνα Ρωμαῖο τοῦ 1^{ου} αἰῶνα μ.Χ. Ἐτσι, στὴν περίπτωση αὐτή, ἐγίνε μεταφράση μέσω τῆς ἐμπειρίας.

Και στὸ πλαίσιο τῆς εξέτασης αὐτῆς τῆς τάσης, οἱ «Τρεῖς Γκαμπλού» ἔχουν τὸ ποσοτικὸ προβάδισμα. Ἐχουμε ἐδῶ, μεταξύ ἄλλων, τὶς ἐξῆς εἰκόνες: «qui s'épatait, toit fauché, vagues moutonnantes, lames à tête frisée, en crêtes blanches». Οἱ δύο πρώτες ἀφοροῦν τὴν καλύβα-φυλάκιο τῶν γαμπελότων, και οἱ ὑπόλοιπες υποβάλλουν στὸν ἀναγνώστη οπτικές αἰσθήσεις γιὰ τὴν ἀφρόεσσα ράχη τῶν κυμάτων.

Λέει ὁ ἀφηγητὴς ὅτι οἱ γαμπελότοι «longèrent le mur de la cahute, qui s'épatait sur la falaise comme un toit fauché». Στὴν ἴδια περίοδο ἔχουμε και τὶς δύο εἰκόνες. Τὸ ρῆμα τῆς πρώτης εἰκόνας σημαίνει κατ' ἐπέκταση ὅτι γίνεται κάτι πλατὺ, ἀπὸ τὴν πρώτη σημασία που ἔχει σχέση με τὴ στέρηση ποδιῶν ἐνὸς ζώου. Ἐτσι, κρύβεται μιὰ δυναμικὴ στὴν εἰκόνα, ἡ ὁποία θέλει νὰ δείξει ὅτι τὸ κτήριο αὐτὸ εἶχε μικρὸ ὕψος. Επίσης, ἡ ἐπιλογή ρήματος, ἔστω και μέσου, ἀντὶ γιὰ συνδετικὸ ρῆμα με ἐπίθετο ὡς κατηγορούμενο, προδίδει αὐτὴ τὴ δυναμικὴ, ἡ ὁποία ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν παρομοίωση «comme un toit fauché» ἡ ὁποία ἀκολουθεῖ ἀμέσως μετὰ. Ἐδῶ, νομίζω, χρειαζόταν κάτι που θὰ ἔδινε εἰκόνα περικλείοντας ταυτόχρονα μιὰ κάποιου εἶδους συμπίεση. Τὸ ἐπίθετο «πατικωμένη», σύμφωνα με τὴ φωνὴ τοῦ ἀφηγητῆ, δίνει τὴν ὅλη εἰκόνα με τὴ διαφορὰ ὅτι ἡ δύναμη ἀσκεῖται ἀπὸ πάνω, ἐνῶ με τὸ γαλλικὸ ρῆμα ἀσκεῖται ἀπὸ κάτω. Ἐνδέχεται νὰ ὑπάρχουν και ἄλλες λύσεις που νὰ ἐκφράζουν κάτι παρόμοιο κι πιο ικανοποιητικὸ. Ἀλλά, ἀπλὴ λύση τοῦ τύπου «πεπλατυσμένη, ἐπίπεδη κ.λπ.» χάνει πολὺ περισσότερα ἀπὸ ὅσα τὸ πρωτότυπο δίνει. Ἐν συνεχείᾳ, ἡ παρομοίωση, και ολόκληρη ἡ περίοδος δηλαδή, μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ στὸ βαθύτερο ἐπίπεδο ὡς προοικονομία. Εἶναι παγκοίνως γνωστὴ ἡ σχέση δρεπανιοῦ με τὸν θάνατο. Με αὐτὴ τὴ δεύτερη εἰκόνα, ἡ ὁποία μεταφράστηκε κατὰ λέξη, κάτι που συμπίπτει ἐν προκειμένῳ και με τὸ *γράμμα*, ἐνισχύεται ἡ λογικὴ τῆς προηγούμενης σχετικῆς με τὴν πρώτη εἰκόνα ἀποψης.

Ἀκολουθῶς, θὰ συζητηθοῦν οἱ εἰκόνες τῶν κυμάτων τῆς θάλασσας, οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ ἀποτελέσουν και πηγὴ υλικοῦ γιὰ ἄλλη τάση, ὅπως ἡ ποσοτικὴ

έκπτωση. Έχουμε εδώ τρεις εικόνες, οι οποίες νοηματικά εκφράζουν το ίδιο πράγμα: τα αφρισμένα κύματα. Οι δύο πρώτες αντλούν το υλικό τους με τρόπο μεταφορικό από την κτηνοτροφική ζωή· πιο συγκεκριμένα το σγουρό λευκό μαλλί των προβάτων και τα ίδια τα πρόβατα. Η εικόνα «vagues moutonnantes» είναι μια μεταφορά που δείχνει τα κύματα από μακριά να μοιάζουν με προβατάκια. Η άλλη εικόνα «lames à tête frisée» επικεντρώνει κοντύτερα στον αφρό στη ράχη των κυμάτων παρομοιάζοντάς τον με το σγουρό μαλλί των προβάτων. Ενώ η γαλλική γλώσσα έχει για την ίδια εικόνα πλουσιότερες μεταφορές, η ελληνική διαθέτει αντιθέτως μεγάλη πλαστικότητα με τη λέξη «αφρός» και τα παράγωγά της. Στην πρώτη περίπτωση, η λογική Berman, θεωρούμενη επιφανειακά, προσανατολίζει σε μία λύση του τύπου «προβατίσια κύματα», ή στη σύνθεση ενός ομηρικού επιθέτου, πράγμα φαιδρό εν προκειμένω, ή σε μία επιμήκυνση «στα όμοια με προβατάκια κύματα». Αυτό που μπορεί να σωθεί εδώ είναι η μεταφορά και η απόσταση, με τα «αφρισμένα σαμαράκια». Στη δεύτερη περίπτωση, δεν μπορούμε να δώσουμε την εικόνα του μαλλιού χωρίς τη λευκότητα, δηλαδή το στοιχείο του προβάτου. Αυτό που θα σώσουμε εδώ είναι η κορυφή του κύματος που υπονοεί η λέξη «tête», μεταφράζοντας με το αγαπητό και πολύ κοινό στους λογοτέχνες επίθετο «αφροστεφανωμένα». Τόσο κοινό όσο και οι δύο αυτές γαλλικές, πλην όμορφες, εικόνες άλλωστε. Η τρίτη εικόνα δείχνει τον τρόπο που η θάλασσα σκάζει με κύματα πάνω σε μια βραχονησίδα. Εδώ, ο μεταφραστής θα μπορούσε να σκεφτεί κάτι σχετικό με λοφία, αφού και η λέξη το υποδεικνύει, αν δεν είχε πρωτύτερα συναντήσει μία άλλη εικόνα, πιο απλή, των «aigrettes lumineuses». Ωστόσο, ο συνδυασμός των σκαζόντων στον βράχο κυμάτων με τις κορυφές τους εμφατικά προταγμένες απαιτεί κάτι πιο δυνατό, πιο ορμητικό. Έγινε εδώ κάτι πιο τολμηρό, αφού περάσαμε στη λεξιπλασία. «Αφροστεφιά» θα μπορούσε να σημάνει την αφρισμένη ράχη κυμάτων αλλά συνάμα, συνειρμικά, ότι αυτές σκάζουν, εν προκειμένω, στον βράχο, σαν φτυαριές. Παρατηρούμε, από όλες αυτές τις περιπτώσεις, ειδικά στις δύο πρώτες, ότι χάνεται το πρωτότυπο σημαίνον, όχι όμως εις βάρος της εικόνας.

Συναντούμε έπειτα μια σειρά τροπών, παγιωμένων εκφράσεων, μια-δυο εκ των οποίων αργκοτικές: «il avait tiré dans la ligne», «mangeait [...] à l'œil», «se moquant du tiers comme du quart», «se tirailler les yeux», «Il a bu la goutte à la grande tasse», «il a dansé sa dernière galipette», «les tours de bâton», «Nous leur monterons le coup» και «à vau-l'eau».

Η φράση «il avait tiré dans la ligne» αποτελεί μία πολύ δύσκολη περίπτωση, ο συνδυασμός ρήματος και προθετικού συνόλου της οποίας δεν θα εκπλήξει αν πρόκειται εντέλει για κάποιον άπαξ. Το ρήμα φαίνεται να έχει επιλεγεί στο πλαίσιο της φωνής του αφηγητή, ο οποίος μάλλον ευχαριστείται να κινείται και σε λαϊκά γλωσσικά επίπεδα· η λέξη «ligne» αφορά εδώ την ομάδα ατόμων. Προτιμήθηκε να μην επιλεγεί το πιο ακραίο, ανάλογο όμως του ρήματος «avait tiré», «τραβήξει», αλλά να προστεθεί σε κάποιο άλλο σημείο αυτή η απώλεια. Στο ίδιο χωρίο πάντα, όπου ο αφηγητής περιγράφει τον Πέν-Μπρά, συναντούμε και δύο παγιωμένες εκφράσεις, των οποίων οι λύσεις αντίστοιχα δεν μπορούν να πλησιάσουν το *γράμμα*: «mangeait [...] à l'œil» - «έτρωγε τζάμπα» και «se moquant du tiers comme du quart» - «γράφοντας τούς πάντες στα παλιά του τα παπούτσια». Τυχόν κατάχρηση υπέρ του *γράμματος* θα επιφέρει σύγχυση στις εν λόγω εκφράσεις, αν και στη δεύτερη, πρωτότυπο και μετάφρασμα συμφωνούν σε αρκετά στοιχεία, ιδιαίτερα στην ποσότητα.

Στις επόμενες φράσεις προχωρούμε σιγά-σιγά προς μία αργκό. Κατ' αρχάς, το περιφρονητικό επίθημα «-aill-» της έκφρασης «se tirailler les yeux» δείχνει την κατεύθυνση στην οποία πρέπει να στραφεί ο μεταφραστής, και η επιλογή «βγάζανε τα μάτια τους» εγγράφει μέσα της και αυτή την ειρωνεία, η οποία στοχεύει να “ταρακουνήσει” αναλόγως τον αναγνώστη. Έπειτα, όταν οι τρεις τελωνοφύλακες συζητούν για τον κουρσάρο Φλορέν, χρησιμοποιούν μια γλώσσα που ταιριάζει σε πειρατές. «Il a bu la goutte à la grande tasse» λέει με δυσπιστία, αναφορικά με τα πλοία-φαντάσματα, ο Πέν-Μπρά. Είτε έλεγε «il a bu la goutte»¹⁶, είτε «il a bu à la grande tasse»¹⁷ θα σήμαινε το ίδιο, δηλαδή ότι ο Φλορέν πνίγηκε στη θάλασσα. Αφενός παρατηρούμε ότι ο Πέν-Μπρά κάνει σύμφυση των δύο αργκοτικών εκφράσεων, αφετέρου μαντεύουμε μία πικρή ειρωνεία και προοικονομία που κρύβεται στη σύμφυση αυτή. Η ειρωνεία είναι διπλής υφής και η υφή που ενδιαφέρει εδώ είναι η γλωσσική. Η «goutte-σταγόνα» κρύβει αυτή την ειρωνεία, αφού χρησιμοποιείται παγιωμένα στην αργκό για τους πνιγμούς στη θάλασσα. Κατά τον πνιγμό αυτού του είδους, ο πνιγμένος έχει πει νερό πολύ περισσότερο από σταγόνα. Στο δεύτερο μέρος της πρότασης, η θάλασσα παρασταίνεται με ένα μεγάλο φλιτζάνι, κάτι που φανερώνει τη συνυφασμένη στο έπακρο με τη θάλασσα ζωή

¹⁶ Jean-Paul Colin, Jean Pierre Mével & Christian Leclère, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse, 1990, σελ. 406-407.

¹⁷ *Ο.π.*, σελ. 786. Μόνη της η φράση «grande tasse» σημαίνει απλώς τη θάλασσα, τον ωκεανό.

μερικών ανθρώπων. Να επιτευχθεί λοιπόν σύμφυση αργκοτικών θαλασσινών εκφράσεων στα ελληνικά είναι πολύ δύσκολο. Ο μεταφραστής θα βασανίσει ασφαλώς, με όσο ψυχικά και άλλα αποθέματα δύναται, το ζήτημα, αλλά ελλείψει ιδεών, θα πρέπει να κάνει και άλλες σκέψεις. Η λύση «Τὸν ἔχει ρουφήξει ὁ ἀφαλὸς τ' ὠκεανοῦ», η οποία αποτελεί ένα παπαδιαμαντικό διακείμενο¹⁸, προσανατολίζεται από τη μία στη διατήρηση της εικόνας του ότι κάποιος βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο μιας μεγάλης έκτασης, αναλογικά με κάτι απειροελάχιστο που θα βρίσκαμε στο κέντρο μιας κούπας καφέ, και από την άλλη στην αντιστροφή του υποκειμένου: ενώ δηλαδή το πρωτότυπο για να εννοήσει ότι ο Φλορέν πνίγηκε θέτει τον ίδιο σε θέση υποκειμένου, το μετάφρασμα θα τον φέρει σε θέση αντικειμένου και τον ωκεανό σε θέση δράστη. Παρουσιάζεται έτσι το αχανές του ωκεανού και προσωποποιημένος ο ίδιος. Δεν έχουμε το ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα, αν και έτσι η ειρωνεία και η προοικονομία μπορούν να στηριχτούν, αφού και οι ίδιοι γαμπελοίτοι ξανοίγονται στον ωκεανό. Ύστερα όμως, απαντά ο Γέρος ότι ο Φλορέν «a dansé sa dernière galipette au bout de la grande vergue», επιβεβαιώνοντας τα λόγια του Πέν-Μπρά και δείχνοντας ταυτόχρονα ότι αναγκάστηκε, ως αιχμάλωτος, να βουτήξει δεμένος από τη μαΐστρα. Οπότε, η φράση «χόρεψε τὴν τελευταία του γαλιπέτα στὴν ἄκρη τῆς ἀντένας τῆς μαΐστρας» είναι καθ' όλα στο κλίμα του πρωτοτύπου, ενώ ο αναγνώστης δεν θα αντιμετωπίσει πρόβλημα διαβάζοντάς την, αφού το νόημα της βγαίνει από τα συμφραζόμενα, και θα καταλάβει ότι η εξελληνισμένη «γαλιπέτα» της δυτικής Γαλλίας είναι χορευτικό είδος.

Οι δύο επόμενες φράσεις που η μία διαδέχεται την άλλη συνθέτουν μία νοηματική αλληλουχία. Η δεύτερη και πιο εύκολη θα μπορούσε να βοηθήσει στην κατανόηση της πρώτης. Ο Τρυγόνας για να εμψυχώσει τους συντρόφους του, αναφωνεί ότι οι ναύτες τους οποίους κυνηγούν δεν ξέρουν τις τεχνικές της εποχής των τριών τελωνοφυλάκων, αναγνωρίζοντας έτσι εμμέσως ένα υπερφυσικό στοιχείο. Αυτό, ο Τρυγόνας το εκφράζει με τη στερεότυπη έκφραση «tours de bâton», η οποία αποδόθηκε ως «διαολοτερτίπια», με απάλειψη του βήτα για επίφαση προφορικότητας που δεν δόθηκε αλλού, όπου το πρώτο συνθετικό «δια(β)ολο-» μπορεί να διαβαστεί διπλά: αφενός ως τερτίπια υπερφυσικής-μαγικής προέλευσης, όπως το θέλει το γράμμα με το «bâton» του μάγου, αφετέρου ως έκφραση λαϊκού-οικείου ύφους, όπως το απαιτεί το επίπεδο της γλώσσας και όπως το επιβεβαιώνει η αμέσως προηγούμενη

¹⁸ Απαντάται ως «τὰ ἐρρούφηξεν ὁ ἀφαλὸς τῆς θάλασσας» στο διήγημα «Ναυαγίων ναυάγια» (1893).

οικεία έκφραση «Nous leur monterons le coup», της οποίας το επίπεδο γλώσσας εξασφαλίζεται από την έκφραση «Θα τοὺς τὴ φέρουμε». Τέλος, υπάρχει και η έκφραση «à vau-l'eau», η οποία αν και συνήθως χρησιμοποιείται μεταφορικά, εδώ έχει γίνει το αντίστροφο.

Στις «Πόρτες τοῦ Ὁπίου», υπάρχει η στερεότυπη έκφραση «dans un éclair du temps». Εδώ συνειδητά έγινε η παραμόρφωση «ἐν ῥιπῇ ὀφθαλμοῦ». Οι επιλογές «σὲ μιὰ στιγμή, ἀστραπιαία» θα προτιμούντο αν η έκφραση ήταν «en un éclair». Η απόδοση «ἐν ῥιπῇ ὀφθαλμοῦ» ταιριάζει με το λόγιο ὕφος που υιοθετήθηκε, προσθέτει ευγλωττία στο μετάφρασμα, ενώ ακολουθεί το πρωτότυπο ως προς την σύνταξη και τον ρυθμό, αφού είναι περιφραστική.

Και στον «Σκελετό», συναντούμε τέσσερις τέτοιες εκφράσεις. Στις δύο πρώτες, διαδέχεται η μία την άλλη. Βρισκόμαστε στο σημείο όπου ο αφηγητής παίζει μια παρτίδα εκαρτέ με τον Τομ Μπόμπινς, για τον οποίο λέει σε οικείο ὕφος ότι έχει «une veine de pendu», «τύχη/ρέντα κρεμασμένου» κατά λέξη δηλαδή. Σε αυτή την περίπτωση, η ελληνική διαθέτει λύσεις, αλλά η περίοδος που ακολουθεί δεν επιτρέπει κάτι άλλο από την κατά λέξη μετάφραση. Έτσι, θα εξηγηθεί σε υποσημείωση η καταγωγή της λέξης¹⁹, μόνο και μόνο επειδή παρουσιάζει ένα ενδιαφέρον, και θα γίνει προσπάθεια για όσο το δυνατόν καλύτερη απόδοση της επόμενης περιόδου και συγκεκριμένα του ρήματος «ait [...] gigotté», με την παρωχημένη ορθογραφία. Το ρήμα αυτό έχει τη σημασία του ζοηρού τινάγματος των ποδιών εκ μέρους αλόγων, γαϊδάρων, κ.λπ. Κατ' επέκταση υποδηλώνει τα σπασμωδικά τινάγματα κάποιου ο οποίος πεθαίνει αγωνιωδώς, λόγου χάρη σε μία κρεμάλα, όπως αναφέρει το πρωτότυπο. Η λύση «τίναξε τὰ πέταλα» σημαίνει «πέθανε» και φαίνεται να έλκει την καταγωγή της από το σπασμωδικό τίναγμα των πίσω ποδιών των ιπποειδών κατά τον θάνατό τους, με ενδεχόμενο αποτέλεσμα την εκτίναξη των πετάλων τους από τις οπλές τους²⁰. Έτσι, η φράση αυτή περιέχει το σπασμωδικό στοιχείο που έχει η πρωτότυπη, ενώ είναι και οικεία.

¹⁹ Για την υποσημείωση του μεταφράσματος δόθηκε το απολύτως απαραίτητο για να κατανοήσει ο αναγνώστης τα συμφραζόμενα. Να σημειωθεί εδώ αναλυτικότερα ότι η φράση «une veine de pendu», σε συνδυασμό με την αναφορά σε κρεμάλα στην επόμενη περίοδο, φαίνεται ότι έχει χρησιμοποιηθεί ως έλκουσα την προέλευσή της από τη φράση «avoir de la corde de pendu», η οποία, εκτός του ότι σημαίνει ότι κάποιος πετυχαίνει σε ό,τι επιχειρεί, έχει άμεση σχέση με μια δεισιδαιμονία σύμφωνα με την οποία οτιδήποτε έχει χρησιμοποιηθεί σε κάποιον είδους βασανιστήριο (το σκοινί της κρεμάλας εν προκειμένω) διαθέτει θετική μαγική ενέργεια. Βλ. λήμμα «corde»: Alain Rey & Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, «Les Usuels», 1993, σελ. 215.

²⁰ Νίκος Σαραντάκος, *Λόγια του αέρα και 1000 άλλες παρωμένες εκφράσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013, σελ. 221.

Οι άλλες δύο εκφράσεις είναι οι: «“il lui ficherait une sacrée danse”» και «un sou vaillant». Η πρώτη, η οποία είναι ήδη σε εισαγωγικά στο πρωτότυπο, ίσως επειδή ο συγγραφέας να θέλει να κάνει στο σημείο αυτό ξεκάθαρα διακριτή τη φωνή του Τομ Μπόμπινς από αυτή του αφηγητή, εκφέρεται σε οικείο ύφος και περιέχει και την αργκοτική εν προκειμένω λέξη «danse», που το νόημά της είναι «χειροδικία χάριν τιμωρίας». Η απόδοση «θα τὸν ἔκανε τόπι στὸ ξύλο» ανταποκρίνεται πλήρως στο παιχνιδιάρικο και ιλαρό στοιχείο που περιέχει για τέτοιο νόημα η λέξη «danse». Τέλος, στη στερεότυπη έκφραση «sou vaillant» φαίνεται να υπάρχει το στοιχείο της αντίφρασης, αφού το επίθετο έχει κανονικά θετική σημασία, αλλά όπως είναι γνωστό η έκφραση υπονοεί το ελαττωματικό νόμισμα που δεν μπορεί να είναι χρήσιμο στον κάτοχό του. Έτσι, η έκφραση κρύβει τον τρόπο της ειρωνείας, και ουσιαστικά είναι αυτός που πρέπει να δοθεί στη γλώσσα-στόχο· αυτός ενυπάρχει στην έκφραση «δεκάρα τσακιστή». Παρατηρείται εδώ το παράδοξο, νόημα και *γράμμα*, εφόσον *γράμμα* είναι και η λογοτεχνικότητα, τα ρητορικά σχήματα, οι τρόποι κ.λπ., να ταυτίζονται.

4.13. Απάλειψη των γλωσσικών διαστρωματώσεων

Είδαμε παραπάνω, στην παραμορφωτική τάση για καταστροφή των δημωδών γλωσσικών δικτύων, ότι το υλικό από τις επιλεγείσες νουβέλες δεν επαρκεί, και ότι ίσως θα έχει ενδιαφέρον μία τέτοια ανάλυση σε ολόκληρη τη συλλογή *Cœur double*. Το ίδιο συμβαίνει και στην τελευταία τάση που προτείνει ο Berman στην αναλυτική του, την απάλειψη των γλωσσικών διαστρωματώσεων, τις οποίες διακρίνει σε δύο είδη: συνύπαρξη διαλέκτων με μία κοινή ή πρότυπη γλώσσα, και συνύπαρξη διαφόρων κοινών ή πρότυπων γλωσσών. Όσον αφορά το πρώτο είδος, πρέπει να έχει κανείς κατά νου ότι οι σημερινοί διάλεκτοι της γαλλικής και της ελληνικής, μια και για τις δύο αυτές γίνεται λόγος, έχουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Οι γαλλικές διάλεκτοι είναι συνέχεια των δημωδών γλωσσών που άρχισαν να εξελίσσονται στην αρχή της δεύτερης χιλιετηρίδας, εξαιρουμένης της βρετονικής διαλέκτου. Αφετέρου, οι περισσότερες ελληνικές διάλεκτοι έχουν τις ρίζες τους πιο βαθιά στον χρόνο. Όπως είδαμε προηγουμένως, βρισκόμασταν, με όσα ευρήματα συναντήσαμε, στις παρυφές δημωδών γλωσσικών δικτύων, και μάλιστα του βρετονικού. Εντούτοις, οι λέξεις αυτές ήταν εκγαλλισμένες, είχαν περάσει ήδη στην πρότυπη γλώσσα, μονάχα η

ετυμολογία τους θύμιζε το βρετονικό στοιχείο. Γι' αυτό, έγινε λόγος για παρυφές. Αν υπήρχε στο πρωτότυπο η μη εκγαλλισμένη μορφή τους, θα μιλούσαμε και για δημόδες και για διάλεκτο. Εν ολίγοις, σε κάθε γλώσσα, για συγκεκριμένες κάθε φορά αιτίες ιστορικής εξέλιξής τους, οι όροι αυτοί μπορεί να είναι εναλλάξιμοι. Ωστόσο, υπάρχει και η λέξη «galipette» στη φράση «Il a dansé sa dernière galipette au bout de la grande vergue», που αναφέρθηκε και πιο πάνω. Η λέξη αυτή εξελληνίστηκε κρατώντας τη διαλεκτική καταγωγή και που είναι συνηθισμένη στη δυτική Γαλλία, σύμφωνα πάντοτε με τον *Θησαυρό της Γαλλικής Γλώσσας*. Από τα συμφραζόμενα είναι εύκολο να καταλάβει ο αναγνώστης ότι πρόκειται για βουτιά στη θάλασσα παρομοιαζόμενη με χορό σε λαϊκό σπιρτόζο ύφος.

Όσον αφορά το δεύτερο είδος, δηλαδή τη συνύπαρξη κοινών γλωσσών, στις νουβέλες αυτές δεν τη συναντήσαμε. Τα κατά τόπους ξενικά στοιχεία σε σχέση με την ίδια τη γαλλική στο πρωτότυπο, δηλαδή λέξεις οι οποίες προέρχονται από άλλες γλώσσες και αναλύθηκαν ήδη σε προηγούμενη ενότητα, δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως συνυπάρχουσα πρότυπη γλώσσα, αφού πρόκειται για μεμονωμένα δάνεια, είτε πρόκειται για τους φραγκολεβαντίνικους ναυτικούς όρους, είτε για διάφορα όπλα, όπως η «pertuisane», είτε οτιδήποτε άλλο.

5. Επίλογος

Με το πέρας όλων των προηγούμενων αναλύσεων, μπορούμε να κάνουμε μερικές σκέψεις. Διαπιστώσαμε, και με την ανάγνωση των ιστοριών και με τις παρατηρήσεις που έγιναν ανά θέμα, ότι όντως η γραφή του Schwob διακρίνεται από λιτότητα, αποσπασματικότητα, την οποία ευαγγελιζόταν, είτε με άμεσο είτε και ερμητικό τρόπο, στον Πρόλόγό του ως καλλιτεχνικό μέσον. Επίσης, οι καταληκτικές κρίσεις που υποσχόταν σε κάθε νουβέλα, ήταν εμφανείς, τουλάχιστον στις νουβέλες που εξετάστηκαν. Ωστόσο, αυτό συμπίπτει με την τεχνική της νουβέλας που προσπαθεί να επιτύχει το επιθυμητό εφέ στην πτώση της¹. Το γεγονός ότι κάποιες δηλώσεις επαληθεύτηκαν δεν επηρέασε τον μεταφραστή· εντέλει, όχι σε μεγάλο βαθμό. Αυτό που ενδιέφερε τον μεταφραστή ήταν η ανίχνευση στοιχείων που θα τον βοηθούσαν σε σχέση με τη γραφή, την τεχνική και τη λογοτεχνική απόβλεψη του δημιουργού, δίχως αυτό να σημαίνει ότι η οπτική της λογοτεχνικής αισθητικής που με ιδιότυπο τρόπο ξετυλίγει ο Schwob στον Πρόλόγό του δεν είναι σημαντική.

Τελικά, ο μεταφραστής, για να διευκολυνθεί και να δει ενδεχομένως το έργο του ευοδωμένο, χρειάστηκε να έρθει στη θέση του κριτικού της λογοτεχνίας σε επίπεδο ιδεών και μορφών, θεμάτων και τρόπων, με τα μέσα που είχε και μπορούσε. Εκεί σταματά ο ρόλος του. Τα άλλα ερωτήματα θα τον απασχολήσουν αν σε ενδεχόμενη φιλολογική έκδοση χρειαστεί να θέσει και να συγγράψει ο ίδιος περί τέτοιων ζητημάτων. Στην παρούσα εργασία όμως, έπρεπε να είναι σε θέση να εξακριβώσει, να επαληθεύσει τις προγραμματικές δηλώσεις του δημιουργού, για κάθε ενδεχόμενο, και στη συνέχεια να ελέγξει το υλικό, διαβάζοντάς το και ξαναδιαβάζοντάς το.

Τέθηκε το ερώτημα στην παραμορφωτική τάση της ομογενοποίησης για το αν είναι συμβατή η λογοτεχνική ανάλυση με την αποφυγή ή μετριασμό των παραμορφωτικών τάσεων, ιδιαίτερα όταν η πρώτη βγάζει τα δικά της πορίσματα που τείνουν προς γενικευτικές ή ομογενοποιητικές τάσεις. Με άλλα λόγια, έχει νόημα ένας μεταφραστής, εφόσον έχει πειστεί για τη σπουδαιότητα της διατήρησης και του *γράμματος*, να προσπαθεί να μην παραμορφώνει το κείμενο στη γλώσσα-στόχο και να

¹ Κατά τον Baudelaire, «η ενιαία εντύπωση, το *συνολικό* εφέ αποτελεί ένα τεράστιο πλεονέκτημα που μπορεί να δώσει στο είδος αυτό [τη νουβέλα] μια εντελώς ιδιαίτερη ανωτερότητα, μέχρι του σημείου που μια νουβέλα πολύ σύντομη (πρόκειται πράγματι για μειονέκτημα) να αξίζει ακόμη περισσότερο από μια μακροσκελή». Charles Baudelaire, «Études sur Poe : Notes nouvelles sur Poe», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, τ. 2, σελ. 329. Παρατηρούμε ότι οι αισθητικές δηλώσεις του Schwob συμπίπτουν και με την παραπάνω άποψη, σε επίπεδο τεχνικής, το οποίο *συνολικό* εφέ, στην πράξη, τοποθετεί καταληκτικά, στην πτώση κάθε νουβέλας.

χειρίζεται άλλα εργαλεία, όπως τη λογοτεχνική κειμενική ανάλυση, η οποία αναγκαστικά θα έχει τα δικά της συμπεράσματα;

Καταλήξαμε στις αναλύσεις του τρίτου κεφαλαίου σε διάφορα γενικευτικά συμπεράσματα: α) ότι, στις «Στρίγγες» υπάρχει απόσταση στους δύο αφηγητές, ότι ο καθένας έχει τη δική του κοσμοαντίληψη και φωνή· β) ότι τυχόν απάλειψη του ξενικού και μακρινού στοιχείου στους «Τρεις Γκαμπλού» καταστρέφει τις αξιώσεις της νουβέλας ως θαλασσινής και φανταστικής ιστορίας, και ότι έχει και βαθύτερα επίπεδα ανάγνωσης· γ) ότι ο αφηγητής, στις «Πόρτες του Όπιου», θέλει να βιώσει ετεροεμπειρίες και εν γένει νέες εμπειρίες, ακόρεστος από τις πνευματικές του αναζητήσεις και ανησυχίες, και ότι και εδώ υπάρχει το βαθύτερο επίπεδο ανάγνωσης· δ) ότι ο ίδιος ο Schwob εξασκείται στο ύφος του μέσω ενός παστίς.

Όλα τα παραπάνω δεν είναι τόσο απλά όσο φαίνονται. Είδαμε ότι υπάρχουν δήθεν αφελείς τροπές, ευφημισμοί, ρητορικά σχήματα που αποδίδουν τις φωνές των δύο αφηγητών· ότι τα βαθύτερα επίπεδα ανάλυσης εκτός από συμβολισμούς, χρειάζονται και ασαφείς, αμφίσημες επιλογές, ειδικά στο φανταστικό· ότι η διακειμενικότητα, ο λυρισμός και η χρήση διαφόρων όρων χαρακτηρίζουν τον λόγιο· ότι η εξάσκηση στη γραφή σημαίνει εξάσκηση σε όλα τα παραπάνω· ότι τέλος, όλα τα παραπάνω καταλήγουν στη λογοτεχνικότητα, στόχος της οποίας είναι η ανοικειώση, ο ξενισμός δηλαδή. Το να μη συμπεριληφθεί στο μετάφρασμα αυτό που ξενίζει, σημαίνει την αφαίρεση της λογοτεχνικότητας του πρωτοτύπου, δηλαδή του *γράμματος* του οποίου την έγνοια έχει ο Berman, δηλαδή των περιέργων στη γλώσσα-στόχο συντακτικών δομών, της αμφισημίας και της ηθελημένης ασάφειας· δηλαδή την υπέρμετρη χρήση των «ωραίων απίστων» του Georges Mounin, την απώλεια της εικονιστικής και ηχομιμητικής σωματικότητας των λέξεων και εκφράσεων, την επιβολή μονοτονίας, την καταστροφή των ρυθμών, των εκφράσεων, των παροιμιών, των ρητορικών σχημάτων και των λογοτεχνικών τρόπων.

Επομένως, η λογοτεχνική ανάλυση τέτοιων κειμένων, για τη μεταφραστική διαδικασία, επιβοηθεί τον μεταφραστή, στοχεύοντας στα ίδια με την αναλυτική των παραμορφωτικών τάσεων, με τη διαφορά ότι η πρώτη ανακαλύπτει, επισημαίνει, ενώ η δεύτερη αποφεύγει ή μετριάζει. Η δεύτερη δεν μπορεί να λειτουργήσει με ασφάλεια δίχως την πρώτη. Στην πράξη όμως, είδαμε ότι υπάρχει μία αλληλοεπικάλυψη. Ήδη με τη λογοτεχνική ανάλυση, εντοπιζόταν κάθε φορά το σημαντικό εξ'επ'όψεως λογοτεχνικότητας· το αξιοπρόσεκτο του πώς λέει ο συγγραφέας αυτό που λέει. Και είναι αξιοπρόσεκτο αυτό διότι απλώς, δεν το λέει όπως θα το έλεγε ο καθένας.

Αντιθέτως, δημιουργεί κλίμα, ατμοσφαιρικότητα, ρυθμό, μέσω ειρωνείας, λυρισμού, ποιητικότητας, προσφέρει ζωντάνια και ενάργεια, υποβάλλει στο ονειρικό και το μακρινό. Σκοπός της λογοτεχνικής ανάλυσης ήταν ο εντοπισμός αυτής της λογοτεχνικότητας, την οποία ως αναγνώστες αισθανόμαστε ως ξενισμό, αλλά που δεν μπορούμε πάντοτε να την αναγνωρίσουμε ως τεχνική ή μέσο γραφής. Έτσι, επικουρούμενος ο μεταφραστής από τη λογοτεχνική ανάλυση, θα ελέγξει, θα συμπληρώσει, θα διαπιστώσει τις δυνατότητες και τους περιορισμούς του μεταφραστικού λογοτεχνικού εγχειρήματος, μέσω της αναλυτικής της παραμόρφωσης.

Είδαμε, εξετάζοντας την τάση εξορθολογισμού, ότι προστέθηκε μία ασυνταξία στο πνεύμα της προφορικότητας και του χαρακτήρα του οικοδεσπότη, στις «Στρίγγες»: ότι, στον «Σκελετό», η όχι και τόσο ικανοποιητική λύση για τη συντακτική απόδοση μιας περιόδου σε κλασική σύνταξη συνέβαλε στην περαιτέρω φροντίδα για σοβαροφάνεια του αφηγητή. Είδαμε, στην τάση για διαφώτιση, λέξεις που αποδόθηκαν περιφραστικά, όπως «mignon» και «spatule» που επιμήκυναν ελαφρώς την περίοδο στην οποία βρίσκονται, αλλά όπου παράλληλα ήταν ανάγκη αυτό να γίνει για να μην ξεφύγουμε από τη σχέση με το πετρωνικό κείμενο. Είδαμε περιπτώσεις εξευγενισμού, σε λίγες λέξεις με συγκεκριμένο σκοπό στις «Στρίγγες», αλλά κυρίως εξευγενισμό σε επίπεδο ρητορικών σχημάτων, ρυθμικότητας, αλλά και τεχνικής της αφήγησης: ελάχιστες περιπτώσεις αυτές, συμβατές με τη λογοτεχνικότητα του πρωτοτύπου, και, ελπίζω, ικανές να εξισορροπήσουν τυχόν αδυναμίες και παραμορφώσεις που η πείρα και το τάλαντο δεν μπόρεσαν να εξοστρακίσουν, όπως επί παραδείγματι τη φτωχή απόδοση «έστριψε» για το ρήμα «tire-bouchonna», την ποσοτική έκπτωση για τα συνώνυμα των γαλλικών κυμάτων, ή μερικές από τις δύσκολες παροιμιώδεις φράσεις.

Έτσι, η συστηματική τήρηση της αναλυτικής αυτής, συμπλήρωσε τις γραμμές που θα χαράσσονταν μετά τη λογοτεχνική ανάλυση λειτουργώντας ακριβώς ως ελεγκτικός μηχανισμός για την τήρηση της λογοτεχνικότητας, δηλαδή του *γράμματος*. Ωστόσο, στην πορεία αυτή, διαπιστώθηκαν επίσης ένα παράδοξο και ελάχιστα απροσπέλαστα σημεία. Αν και οι περισσότερες περιπτώσεις ενδεχομένης παραμόρφωσης εξετάστηκαν, τυχόν μεταφραστικές αδυναμίες, αβλεψίες και ασυναίσθητες παραμορφώσεις βαρύνουν μάλλον την πείρα και το τάλαντο του μεταφράσαντος παρά τις σχετικές αναλύσεις.

Τέλος, πέρα από τις τεχνικές αυτές αναλύσεις, είδαμε ότι το εφέ κάθε ιστορίας αντιστοιχεί με μια απότομη και καταληκτική κρίση, δηλαδή την πτώση της κάθε νουβέλας με την οποία ο αναγνώστης θέτει στον εαυτό του ερωτήματα, στην προσπάθειά του να συλλάβει το μήνυμα, για τις τραγωδίες αυτές, όπως τις χαρακτηρίζει ο συγγραφέας. Όπως και να έχει, δίχως να έχει εξεταστεί στην παρούσα εργασία ολόκληρη η συλλογή, παρατηρήσαμε σε αυτές τις τέσσερις ιστορίες διαφορετικά θέματα, διαφορετικούς σημειακούς κώδικες, διαφορετικά επίπεδα γλώσσας και διαφορετικά λεξιλόγια. Η πολυγλωσσικότητα και η άμορφη πολυλογία, ολοένα και θα διογκώνονται, με την ανάγνωση επιπλέον νουβέλας. Από την άποψη αυτή, σε συνδυασμό πάντοτε με την προκειμένη σύμπτωση λογοτεχνικότητας-*γράμματος*, ο οδικός χάρτης που προσφέρει η αναλυτική του Berman, αποδεικνύεται σημαντικότερος και ασφαλής.

Βιβλιογραφία

A. ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ή ΕΡΓΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

SCHWOB Marcel, *Cœur double*, Paris, Ollendorff, 1891

- *Œuvres*, Paris, Phébus, «Libretto», 2002

B. ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ - ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ - περί των ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ και το ΕΡΓΟ του

BEAUMARCHAIS de Jean-Pierre, Daniel COUTY, Alain REY, *Dictionnaires des Littératures de Langue française*, Paris, Bordas, 1984, τ. 3

BÉRENGER Henri, « Cœur double », στο *L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature*, Genève, Slatkine, 1968, vol. IV, pp. 49-51

FRANCE Anatole, «La Vie littéraire : M. Marcel Schwob» στη *Le Temps*, 12 Ιουλίου 1891

GHANDER Amany, « Diversité générique dans les récits de *Cœur double* » στο *Spicilège - Cahiers Marcel Schwob*, n° 1, Paris, Société Marcel Schwob, 2008

JUTRIN Monique, *Marcel Schwob : « Cœur double »*, Lausanne, éditions de l'Aire, 1992

LHERMITTE Agnès, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002

PEYLET Gérard, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994

TREMBLEY Georges, *Marcel Schwob : faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969

Γ. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΟΛΟΓΙΚΑ - ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΑ

BERMAN Antoine, *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου* [μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου], Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002

HALLIDAY Michael & Ruqaiya, *Cohesion in English*, London, Longman, 1976

MOUNIN Georges, *Οι ωραίες άπιστες*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002

MUNDAY Jeremy, *Μεταφραστικές σπουδές, θεωρίες και εφαρμογές* [μτφρ. Άγγελος Φιλιππάτος], Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002

VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility*, London & New York, Routledge, 1995

Δ. ΘΕΩΡΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ - ΡΗΤΟΡΙΚΗ

AUBRIT Jean-Pierre, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, Armand Collin, 1997

BAKHTINE MIKHAÏL, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* [μτφρ. Γιώργος Σπανός], Αθήνα, Πλέθρον, 1980

BAUDELAIRE Charles, «Études sur Poe : Notes nouvelles sur Poe», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, τ. 2

CICERO Marcus Tullius, *Scripta quae manserunt omnia*, Lipsiae, Typis B. G. Teubneri, 1878-1902

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

- *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970

Ε. ΛΕΞΙΚΑ - ΓΛΩΣΣΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

ΒΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ Θεολόγος, *Αντιλεξικόν ἢ Ὀνομαστικόν τῆς Νεοελληνικῆς Γλώσσης*, Αθήναι, Πατρίς, 1962

ΓΑΛΑΝΗΣ Γεώργιος [υπεύθυνος έκδοσης], *Γαλλοελληνικό Λεξικό ΠΑΤΑΚΗΣ*, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2012

COLIN Jean-Paul, Jean-Pierre MÉVEL, Christian LECLÈRE, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse, 1990

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΣ Δημήτριος, *Νέον Λεξικόν, Ορθογραφικόν καὶ Ἑρμηνευτικόν ὅλης τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης* [ἐπιτομή τοῦ 9τόμου Λεξικοῦ], Αθήνα, Γιοβάνης, 1970

ERNOUT Alfred & Alfred MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001

FURETIÈRE Antoine, *Le Dictionnaire Universel*, Paris, SNL - Le Robert, 1978, τ. 3

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934

ΗΠΙΘΗΣ Αντώνιος, *Γαλλοελληνικόν Λεξικόν*, ἐν Ἀθήναις, Πετράκος, 1912

- ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Ηλίας, Όνοματολόγιον ιστιοφόρων 1890, [χ.τ.], εκδόσεις Ναυτικού Μουσείου Αιγαίου, 19[--]
- LE GONIDEC de Kerdaniel Jean-François, *Dictionnaire breton-français*, Saint-Brieuc, L. Prud'homme, 1850
- ΠΑΛΑΣΚΑΣ Λεωνίδας, *Γαλλοελληνικὸν Λεξικὸν τῶν ναυτικῶν ὄρων καὶ τῶν ὄρων τῶν συναφῶν ἐπιστημῶν*, ἐν Ἀθήναις, Ἐθνικὸν Τυπογραφεῖον καὶ Λιθογραφεῖον, 1898
- ΠΑΛΑΣΚΑΣ Λεωνίδας, ΚΟΥΜΕΛΑΣ Α[;] & ΦΙΛΙΠΠΟΥ Ἰωάννης, *Όνοματολόγιον ναυτικόν*, ἐκ τοῦ Ἐθνικοῦ Τυπογραφείου, ἐν Ἀθήναις, 1884
- RAY Alain & Sophie CHANTREAU, *Dictionnaire des expressions et des locutions*, Paris, Le Robert, «Les Usuels», 1993
- ΣΑΡΑΝΤΑΚΟΣ Νίκος, *Λόγια του αέρα και άλλες 1000 παγιωμένες εκφράσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013

ΣΤ. ΛΟΙΠΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ - ΔΙΑΦΟΡΑ

- APULEIUS, *Metamorphoseon*, Lipsiae, Aedibus B. G. Teubneri, 1968
- CAZENAVE Michel [υπό τη διεύθυνση], *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, «La Pochothèque», 1996
- CHEVALIER Jean & Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982
- DORON Roland & Françoise PAROT [υπό τη διεύθυνση], *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, 1991
- HORNBLOWER Simon & Antony SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 3^η έκδοση, 1996
- NELSON Horatio, *Proclamation of Lord Nelson to the inhabitants of the ex-Venetian islands*, in Italian and Vulgar Greek, Vanguardia, Golfo di Napoli, 9 Ottobre, 1798
- PETRONIUS Arbiter, *Satyricon reliquiae*, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter, 2009
- QUINCEY de Thomas, *Les Confessions d'un mangeur d'opium*, Paris, Librairie Stock, 1923
- TWAIN Mark, *The Complete short stories of Mark Twain*, New York, Bantam, 1958

Ιστογραφία

<http://www.cnrtl.fr/> (πρόσβαση στον *Θησαυρό της Γαλλικής Γλώσσας*)

<http://gallica.bnf.fr/> (πρόσβαση στο πρωτότυπο της έκδοσης του Ollendorff, 1891)

<http://www.languefrancaise.net/Bob/Introduction> (Λεξικό της αργκό και της οικείας γαλλικής)

<http://www.russki-mat.net/argot/Argoji.php> (Λεξικό γαλλικής κλασσικής αργκό, 1827- 1907)

Παράρτημα

Α. Πίνακας διακειμένων από το *Σατυρικόν* και τις *Μεταμορφώσεις* στις «Στρίγγες»

	ΠΕΤΡΩΝΙΟΥ ΣΑΤΥΡΙΚΟΝ	«Les Striges»
P22.3-4	<i>lucernae quoque umore defectae tenue et extremum lumen spargebant: cum duo Syri expilaturi [lagoenam] triclinium intraverunt, dumque inter argentum avidius rixantur, diductam fregerunt lagoenam. cecidit etiam mensa cum argento, et ancillae super torum marcenti excussum forte altius poculum caput fregit.</i>	1) les lampes d'argent brulaient bas (σελ. 1) 2) un esclave syrien (σελ. 1) 3) αναφορές σε αργυρά σκεύη
P23.2 & P23.5	intrat <i>cinaedus</i> , homo omnium insulsissimus et plane illa domo dignus, qui ut infractis manibus concrepuit, eiusmodi <i>carmina effudit</i> : [...] [per]fluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et <i>inter rugas malarum tantum erat cretae</i> , ut putares detectum parietem nimbo laborare.	1) de son mignon (σελ. 1) 2) chantait sur un mode aigre (σελ. 1) 3) la figure plâtrée (σελ. 7-8)
P27.3-6	notavimus etiam res novas. nam duo <i>spadones</i> in diversa parte circuli stabant, quorum alter <i>matellam tenebat argenteam</i> , alter numerabat pilas, non quidem eas quae inter manus lusu expellente vibrabant, sed eas quae in terram decidebant. cum has ergo miraremur lautitias, accurrit Menelaus et 'hic est' inquit 'apud quem cubitum ponitis, et quidem iam principium cenae videtis'. etiamnum loquebatur Menelaus, cum Trimalchio digitos concrepuit, ad quod signum <i>matellam spado</i> ludenti subiecit. <i>exonerata ille vesica</i> aquam poposcit ad manus, <i>digitosque paululum adpersos in capite pueri tersit...</i>	1) pot d'argent (σελ. 7) 2) Notre hôte effila entre ses doigts les longs cheveux de son mignon (σελ. 1) 3) ayez les cheveux longs comme ceux-ci, où je m'essuie les doigts (σελ. 2)
P28.3 & P28.4	[...] in conspectu eius <i>Falernum</i> potabant, [...] et chiramaxio, in quo <i>deliciae</i> eius vehebantur, <i>puer vetulus</i> [...]	1) du Falerne (σελ. 2) 2) de son mignon (σελ. 1)
P30.11	quae mihi natali meo <i>cliens</i> quidam donaverat	avec des clients comme j'en ais (σελ. 2)
P31.6 & P31.8	paratissimus puer non minus me <i>acido cantico</i> excepit, [...] nam iam omnes <i>discubuerant</i> [...]	1) chantait sur un mode aigre (σελ. 1) 2) Nous étions couchés (σελ. 1)
P33.1 & P33.6	<i>ut deinde pinna argentea dentes perfodit</i> , [...] accipimus nos <i>cochlearia non minus selibras pendentia ovaque ex farina pingui figurata</i> pertundimus.	1) se piqua gracieusement les dents avec une spatule dorée (σελ. 1) 2) des œufs chaperronnés en beignets de pâte (σελ. 1)
P34.1, P34.6, P34.7 & P34.8-10	[...] si quis nostrum iterum vellet <i>mulsum</i> sumere [...] statim allatae sunt <i>amphorae</i> vitreae diligenter gypsatae, [...] 'Falernum Opimianum Annorum Centum' [...] 'eheu' inquit 'ergo diutius vivit vinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. [...] <i>laruam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur. hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit: 'eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. ergo vivamus, dum licet esse bene'.</i>	1) du Falerne (σελ. 2) 2) un hommet (σελ. 2) 2) Il se fit apporter un squelette d'argent articulé, le coucha dans diverses positions sur la table (σελ. 2) 4) Mais pauvres nous, misérables que nous sommes (σελ. 3) 5) Vivons, tandis que nous nous portons bien (σελ. 2)
P35.6	atque ipse etiam taeterrima voce de <i>Laserpiciario mimo</i> canticum extorsit.	et mes mimes (σελ. 7)
P38.12	<i>sestertium</i> suum vidit decies, sed male vacillavit.	aucune somme de sesterces (σελ. 2)
P40.5	[...] ex cuius plaga <i>turdi</i> evolaverunt	des grives à la sauce (σελ. 1)
P41.9	ab hoc ferculo Trimalchio <i>ad lasanum</i> surrexit.	pot d'argent (σελ. 7)
P44.11	<i>asse</i> panem quem emissas, non potuisses cum altero	as (σελ. 4 & 6)

& P44.13	devorare. [...] qui sibi mavult <i>assem</i> quam vitam nostram?	
P45.4	tu si aliubi fueris, dices hic <i>porcos</i> coctos ambulare.	cochons (σελ. 1)
P47.2, P47.3, P47.4, P47.5-6 & P47.9	<i>multis iam diebus venter mihi non respondit. nec medici se inveniunt. [...] alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. [...] ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. hoc solum vetare ne Iovis potest. [...] nec tamen in triclinio ullum vetuo facere quod se iuвет, et medici vetant continere. vel si quid plus venit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. credite mihi, anathymiasis si in cerebrum it, et in toto corpore fluctum facit. multos scio periisse, dum nolunt sibi verum dicere'. [...] ego putabam petauristarios intrasse et porcos, sicut in circulis mos est, portenta aliqua facturos.</i>	1) La mort est une chose terrible, dont la pensée m'assiège surtout quand j'ai mangé. Les médecins que j'ai consultés ne peuvent me donner aucun conseil. Je crois que ma digestion est mauvaise. Il y a des jours où mon ventre mugit comme un taureau. Il faut se garder de ces inconvénients. Ne vous gênez pas, mes amis, si vous êtes incommodés. L'anathymiasis peut monter au cerveau, et on est perdu. L'empereur Claude avait coutume d'agir ainsi, et personne ne riait. Mieux vaut être incivil que risquer sa vie. (σελ. 2-3) 2) cochons savants (σελ. 1)
P48.2	deorum beneficio non emo, sed nunc quicquid ad salivam facit, in suburbano nascitur eo, quod ego adhuc non novi. dicitur confine esse <i>Tarraciniensibus et Tarentinis</i> .	qui peut aller à Baies par mes propriétés (έμμεση αναφορά στα συγκεκριμένα ρωμαϊκά εδάφη)
P52.3, P52.8 & P52.9	[...] in poculis [] ceterum laudatus Trimalchio hilarius bibit et iam ebrio proximus [...] Syrum histrionem	μοτίβα βαρύτιμων κυπέλλων, μέθης, μοτίβο σύρου σκλάβου αλλά και ηθοποιού ή μίμου.
P53.1, P53.7, P53.10, P53.11, P53.12 & P53.13	et plane interpellavit saltationis libidinem actuarius, qui tanquam urbis acta recitavit: [...] 'et ideo in rationem nondum venerunt' [...] et atriensis Baias relegatus; [...] petauristarii autem tandem venerunt. baro insulsissimus cum scalis constitit puerumque iussit per gradus et in summa parte odaria saltare, circulos deinde ardentes trans<il>ire et dentibus amphoram sustinere. [...] petauristarios et cornic<in>es; [...] 'nam et comoedos' inquit 'emeram, sed malui illos Atella<nia>m facere, et choraulen meum iussi Latine cantare'.	Πληροφορίες που βοηθούν να κατανοήσουμε τα όσα αναφέρει ο χαρακτήρας του Schwob, στην προτελευταία παράγραφο, σχετικά με τα κτήματά του, καθώς και ότι πρόκειται για ένα είδος αναφοράς ημερολογίου. Αναφορά στις Βάιες, που αναφέρεται και στις "Στρίγγες", μάλλον ως θέρετρο πλουσίων, όπως και ήταν στην πραγματικότητα. Διπλή αναφορά σε πεταυριστές ή ισορροπιστές, είδος ακροβατών. Αναφορά σε αναμμένα στεφάνια για νούμερο θεάματος. Αναφορά σε αμφορέα. Αναφορά σε κορνετίστες. Αναφορά σε κωμικούς και αυλητή.
P55.3	<i>quare da nobis vina Falerna, puer</i> '.	Enfant, verse du Falerne (σελ. 2)
P57.2	ita tutelam huius loci habeam <i>propitiam</i> , [...]	par mon génie (σελ. 3)
P60.2 & P60.8	et timui, ne per tectum petauristarius aliquis descenderet. [...] unus pateram vini circumferens ' <i>dii propitii</i> ' clamabat...	que les dieux m'assistent ! (σελ. 3)
P61.6 & P61.6-9	'cum adhuc servirem, habitabamus in vico angusto; [...] <i>noveratis Melissam Tarentinam, pulcherrimum bacciballum. sed ego non mehercules corporaliter <illam> [autem] aut propter res vene[ra]rias curavi, sed magis quod benemoria fuit. Si quid ab illa petii, nunquam mihi negatum. ... fecit. assem, semissem habui: in illius sinum demandavi, nec umquam fefellit sum. huius contubernalis ad villam supremum diem obiit.</i>	1) Quand je servais mon maître, le banquier de la voie Sacrée ; (σελ. 4) 2) rue Étroite ; (σελ. 4) 3) car la mienne venait de mourir – belle créature, ma foi, et bien chair – mais je l'aimais surtout pour ses bonnes manières. Tout ce qu'elle gagnait était pour moi ; si elle n'avait qu'un as, elle m'en donnait la moitié. Comme je rentrais à la "villa" [...] (σελ. 4)
P62.4,	Venimus inter monumenta: [...] <i>Mihi [in] anima in</i>	1) je vis des objets qui remuaient

P62.5 & P62.13	<i>naso esse, stabam tamquam mortuus. [...] ut vero domum veni, iacebat miles meus in lecto tamquam bovis, et collum illius medicus curabat. intellexi illum versipellem esse, [...]</i>	parmi les tombeaux ; (σελ. 4) 2) mon âme m'est montée au nez ; (σελ. 3) 3) cependant j'étais comme frappé de stupeur et je ne bougeais pas ; (σελ. 6) 4) J'ai vu des hommes forts comme des bœufs et des loups-garous qu'elles mettaient à mal. (σελ. 4)
P63.1, P63.2, P63.4, P63.6, P63.7, P63.8-9	<i>ut mihi pili inhorruerunt [...] nam et ipse vobis rem horribilem narrabo: [...] cum ergo illum mater misella plangeret et nostrum plures in tristimonio essemus, subito strigae coeperunt: [...] poterat bovem iratum tollere. hic audacter stricto gladio extra ostium procucurrit, involuta sinistra manu curiose, et mulierem tamquam hoc loco — salvum sit quod tang — mediam traiecit [...] et corpus totum lividum habebat quasi flagellis caesus, quia scilicet illum tetigerat mala manus. [...] sed dum mater amplexaret corpus filii sui, tangit et videt manuciolum de stramentis factum. Non cor habebat, non intestina, non quicquam: scilicet iam puerum strigae involaverant et supposuerant stramenticium vavatonem. rogo vos, oportet credatis, sunt mulieres plussciae, sunt Nocturnae, et quod sursum est, deorsum faciunt.</i>	1) qui me fit dresser tous les poils ; (προμετωπίδα και σελ. 4) 2) ils sont couverts de meurtrissures ; (σελ. 4) 3) elle m'aurait peut-être paralysé avec son mauvais œil ; (σελ. 4) 4) aux mannequins de paille qu'on trouve le matin à la place des cadavres ; (σελ. 5) 5) je vis que son corps était couvert de meurtrissures noires ; (σελ. 6) 6) et il n'y avait plus ni cœur ni poumons, ni aucun viscère ; (σελ. 7) 7) car la poitrine et le ventre étaient farcis avec des bouchons de paille. (σελ. 7)
P64.10	<i>nec intra rixam tumultus constitit, sed candelabrum etiam supra mensam eversum et vasa omnia crystallina comminuit, et oleo ferventi aliquot convivas respersit.</i>	Στα αποσπάσματα αυτά, ξεχωρίζουμε το κηροπήγιο και διάφορα βάζα. Δείχνουν κι αυτά τις επιλογές του Schwob για την περιγραφή του σκηνικού. Επίσης, το υγρό των λύχνων ονομάζεται εδώ oleo ferventi-ζεματιστό λάδι.
P65.2 & P65.7	<i>[...] ova anserina pilleata [...] autem iam ebrius</i>	des œufs chaperonnés en beignets de pâte (σελ. 1) και μοτίβο μέθης (ému: σελ. 1)
P66.3	<i>sequens ferculum fuit sc[i]rib[i]lita frigida et supra mel caldum infusum eccellente Hispanum.</i>	des gâteaux au miel chaud (σελ. 1)
P69.6-7	<i>nec ullus tot malorum finis fuisset, nisi epidipnis esset allata, turdi siliginei uvis passis nucibusque farsis. insecuta sunt Cydonia etiam mala spinis confixa, ut echinos efficerent.</i>	1) des grives à la sauce farcies de fleur de farine, de raisins secs et de noix ; (σελ. 1) 2) des oursins confits (σελ. 1)
P72.1	<i>Haec ut dixit Trimalchio, flere coepit ubertim.</i>	Notre hôte se mit à sangloter (σελ. 7)
P74.1	<i>Haec dicente eo gallus gallinaceus cantavit</i>	Soudain, le chant du coq me fit tressauter (σελ. 6)
P75.2	<i>[...] ac per genium [...]</i>	par mon génie (σελ. 3)
P76.1-2, P76.3, P76.8 & P76.9	<i>ceterum, quemadmodum di volunt, dominus in domo factus sum, et ecce cepi ipsimi cerebellum. quid multa? coheredem me Caesari fecit, et accepi patrimonium laticlavium. [...] concupivi negotiari. [...] statim redemi fundos omnes, qui patroni mei fuerant. aedifico domum [...] sustuli me de negotiatione et coepi <per> liberos faenerare.</i>	Travaillez beaucoup, suiez, soufflez, faites campagne en Gaule, en Germanie, en Syrie, en Palestine, amassez votre argent pièce à pièce, servez de bons maîtres, passez de la cuisine à la table, de la table à la cuisine à la table, de la table à la faveur ; ayez les cheveux longs comme ceux-ci, où je m'essuie les doigts ; faites-vous affranchir ; tenez maison à votre tour, avec des clients comme j'en ai ; spéculiez sur les terrains et les transports de commerce, agitez-vous, démenez-

		vous : (σελ. 2). Από την παράγραφο αυτή, πάρθηκαν τα στοιχεία για τις προτροπές πλουτισμού του οικοδεσπότη: φαίνονται κατά σειρά εδώ στο λατινικό κείμενο, η εύνοια που κερδίζει από το αφεντικό του, το ότι επιθύμησε το εμπόριο, το ότι αγόρασε οικόπεδα, το ότι έχτισε σπίτι, και ότι στο τέλος άρχισε να ποντάρει στους απελεύερους.
P78.4-6 & P78.8	<i>'Putate vos' ait 'ad parentalia mea invitatos esse'. ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima gravis novum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se supra torum extremum et 'fingite me' inquit 'mortuum esse. dicite aliquid belli'. consonuere cornic<in>es funebri strepitu. unus praecipue servus libitinarii illius, qui inter hos honestissimus erat, tam valde intonuit, ut totam concitaret viciniam. [...] nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni verba dedimus, raptimque tam plane quam ex incendio fugimus.</i>	nous nous enfiûmes par la porte ouverte. (σελ. 8). Ο Τριμαλχίωνας καλεί τους καλεσμένους του να φανταστούν πως βρίσκονται στην κηδεία του. Παρόντα τα μοτίβα της μέθης και άλλων ειδικών του θεάματος. Ο Εγκόλπιος κάνει λόγο για ναυτία από όσα ακούνε και βλέπουν σε εξαιρετικά απίστευτο βαθμό.
	ΑΠΟΥΛΗΙΟΥ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ	«Les Striges»
AI12	[...] video mulieres duas altioris aetatis ; lucernam lucidam gerebat una, spongiam et nudum gladium altera.	Une flaque de sang et une éponge trempée dedans (σελ. 5). Το σφουγγάρι παρόν, πολλές φορές, στα μαγικά τεχνάσματα των μαγισσών, στις <i>Μεταμορφώσεις</i> .
AII22	<i>nam et aves et rursum canes et mures, immo vero etiam muscas induunt. tunc diris cantaminibus somno custodes obruunt.</i>	1) et la nuit elles sont faites en manière d'oiseaux ; (σελ. 3) 2) mes paupières me parurent de plomb et se fermèrent (σελ. 6) Ολόκληρο το έργο αυτό αναφέρεται σε μάγισσες και μαγεία. Ο Απουλλῆιος έχει κατηγορηθεί επιπλέον ότι έχει γράψει απολογητικό έργο υπέρ της μαγείας.
AII23	His cognitis animum meum conmasculo et ilico accedens praeconem: “Clamare” inquam, “iam desine. adest custos paratus, cedo praemium.” “Mille” inquit “nummum deponentur tibi. sed heus iuuenis, caue diligenter principum civitatis filii cadauer a malis Harpyiis probe custodias.”	Lorsqu'on veille les morts (σελ. 4)
AII24	“ecce”, inquit, “nasus integer, incolumes oculi, saluae aures, inlibatae labiae, mentum solidum.	plus de nez, plus de lèvres, ni de joues, plus d'yeux (σελ. 7)
AII30	tunc digito me demonstrans: “nam cum corporis mei custos hic sagacissimus exertam mihi teneret uigiliam, cantatrices anus exuuiis meis imminentes atque ob id reformatae frustra saepius cum industriam sedulam eius fallere nequiuisent, postremum iniecta somni nebula eoque in profundam quietem sepulto me nomine ciere non prius desierunt, quam dum hebetes artus et membra frigida pigris [...] utque fallaciae reliqua conuenissent, ceram in modum prosectorum formatam aurium ei adplicant examussim nasoque ipsius similem comparant. et nunc adsistit miser hic praemium non industriae, sed debilitationis consecutus.”	1) Lorsqu'on veille les morts ; (σελ. 4) 2) mes paupières me parurent de plomb et se fermèrent (σελ. 6) 3) la figure était un masque de cire sous lequel on vit la chair hideusement rongée (σελ. 7)

B. Έγγραφο ναύαρχου Nelson

PROCLAMATION OF LORD NELSON

To the Inhabitants of the Ex-Venetian Islands, in Italian and Vulgar Greek.

L' AMMIRAGLIO NELSON AGLI ABITANTI DI
CORFU', CEFALONIA, ZANTE, SANTAMAURA,
CERIGO, &c.

PERVENUTACI la sicura notizia, che siete ormai stanchi di soffrire la condotta tirannica de' Francesi; mosso l'animo nostro da solo impulso di procurare il bene all' oppressa umanità, ci siamo affrettati a giungere in questi mari per offrirvi la protezione della Flotta di Sua Maestà Britanica. Nessuna mira interessata del nostro Sovrano dirige l'intrapresa nostra condotta; poichè espulsi che saranno dall' Isole li Francesi colla vostra necessaria cooperazione, non altro vogliamo, che le Navi, ed altri Bastimenti Francesi, e la loro proprietà tanto di guerra, che di mercanzia. Si permette pertanto, che il governo provvisorio dell' Isole possa inalzare la Bandiera Britanica, e così meritare la protezione della Flotta. Niuna contribuzione, gabella, tassa, o cosa simile vi sarà da Noi imposta. Se poi il governo provvisorio dell' Isole desiderasse lo sbarco di alcune Truppe per aguitare alla guarnigione dell' Isole; in tal caso, volendolo noi accordare, bisognerà che i viveri si trovino gratis per le truppe. Oppressi, come al presente vi ritrovate, ed esposti a maggiori disastri, siam persuasi, che sarete per profittarvi prontamente di quanto vi offeriamo per vostro bene; assicurandovi non esser d' altro guidata la nostra condotta, che dal solo desiderio di liberare gli nomini onesti dalla tirannia, ed oppressione.

ORAZIO NELSON.

*Vanguardia, Golfo di Napoli,
9 Ottobre, 1798.*

Ο Αρμυράλιος Νέλσον Αφίτις τις Βασιλικής Αρμάδας Εγκλιζικής
εις τας κατικές τον Κορφό, Κεφαλονίας, Ζακύνθου, αγίας
Μαβρας, Τζήριγης, και τα εξής.

ΕΛΑΒΑΜΕ ιδίσι οπτασίαις αγαναχτισμένον απο τα βασάνων τον Φραντζέζον, και διατετο επαρακινειδικαμε να τρεξομε εις τατα τα πύλαγα εις βοιδιασας, και να σας δοσομε εις διαφεντεψινσας την βασιλικήν φλέτα Εγκλιζική. Δινει νόημα τα βασιλός, i σκοπος πραγμάτα ο πᾶ κανι να ιεργίσι εμάς; επιδι διωγμένι πα φίλι ινι i Φραντζέζι α ποτα νίσια με την χριαζόμενινσας βοιδια οχι αλοδελομε, παριε τα καραβία τοσων τε πολέμων, καί πρμα τιφτιαρκα, και οτι αλο ινι, και απαρθινίβι τον αφτόν Φραντζέζον. Σας δινομε θίλιμα να ασκοσεται παντιέρα Εγκλιζική, και ιτζι κάνοντας, δια να ιχετε την διαφεντεψιν τις αρμάδες. Κανειν δοσιμο, i αλο ομιο, ιγαν γαμπελις, δεν θιλι γιριφομε τιποτις α πο ισαί. Α νισος, και το κριτιριο προβιζιοναλ τον νισόν επιδιμίστι εις βοιδιαν ολιγο γρατιγμα α ποτα καραβιασας, αιδελίσομε, και λαβομε την καλοσινι να σας συντρεξομε, πρέπι ι τοτις i ιδι i νισιότις να δινω τε αφτά γρατιγματος την καθιμερινινσας θροφίν χαρισμα. Ε νοχλισμένι ο πᾶ δια το παρόν ιβρισκετε, και θιλι ιβριδίνε δια το ιρχομενον χειροτερα απο τις ενές γιτόνσας; ιμασε βεβει πως ολι ομογνομος τρεξετε να ανακαλιόσιντε το καλὸ ο πως σας δινομε, το ο πίο ινι ιδιαφεντεψι τις αρμάδαςμας, βιβιονοντάσας, ο πᾶδιν ινε αλι i επιθμισμας, παριε να ελεφτερόσομε τις καλὸς αιδροπος α πο τα παθι, και τιρανία τον Φραντζέζον.

Ορατζιος Νέλσον, Αρμυράλιος.

Νιαπολι, 9 Οβρίη, 1798.



Γ. Πρωτότυπο

CŒUR DOUBLE

LES STRIGES

Vobis rem horribilem narrabo...
mihi pili inhorruerunt.

(T. P. ARBITRI *Satiræ*).

Nous étions couchés sur nos lits, autour de la table somptueusement servie. Les lampes d'argent brûlaient bas; la porte venait de se fermer derrière le jongleur, qui avait fini par nous lasser avec ses cochons savants; et il y avait dans la salle une odeur de peau roussie, à cause des cercles de feu par lesquels il faisait sauter ses bêtes grognantes. On apportait le dessert : des gâteaux au miel chaud, des oursins confits, des œufs chaperonnés en beignets de pâte, des grives à la sauce, farcies de fleur de farine, de raisins secs et de noix. Un esclave syrien chantait sur un mode aigre, tandis qu'on passait les plats. Notre hôte effila entre ses doigts les longs cheveux de son mignon, étendu près de lui, se piqua

gracieusement les dents avec une spatule dorée; il était ému par de nombreuses coupes de vin cuit, qu'il buvait avidement, sans le mêler, et il commença ainsi avec quelque confusion :

« Rien ne m'attriste plus que la fin d'un repas. Je suis obligé de me séparer de vous, mes chers amis. Cela me rappelle invinciblement l'heure où il faudra vous quitter pour tout de bon. Oh ! oh ! que l'homme est donc peu de chose ! Un hommelet, tout au plus. Travaillez beaucoup, suez, soufflez, faites campagne en Gaule, en Germanie, en Syrie, en Palestine, amassez votre argent pièce à pièce, servez de bons maîtres, passez de la cuisine à la table, de la table à la faveur; ayez les cheveux longs comme ceux-ci, où je m'essuie les doigts; faites-vous affranchir; tenez maison à votre tour, avec des clients comme j'en ai; spéculiez sur les terrains et les transports de commerce, agitez-vous, démenez-vous : depuis l'instant où le bonnet d'affranchi vous aura touché la tête, vous vous sentirez asservi à une maîtresse plus puissante, dont aucune somme de sesterces ne vous délivrera. Vivons, tandis que nous nous portons bien. Enfant, verse du Falerne. »

Il se fit apporter un squelette d'argent articulé, le coucha dans diverses positions sur la table, soupira, s'essuya les yeux, et reprit :

« La mort est une chose terrible, dont la pensée m'assiège surtout quand j'ai mangé. Les médecins que j'ai consultés ne peuvent me donner aucun con-

LES STRIGES.

3

seil. Je crois que ma digestion est mauvaise. Il y a des jours où mon ventre mugit comme un taureau. Il faut se garder de ces inconvénients. Ne vous gênez pas, mes amis, si vous êtes incommodés. L'anathymiasse peut monter au cerveau, et on est perdu. L'empereur Claude avait coutume d'agir ainsi, et personne ne riait. Mieux vaut être incivil que risquer sa vie. »

Il songea encore quelques instants; puis il dit :

« Je ne peux chasser mon idée. Quand je pense à la mort, j'ai devant mes yeux toutes les personnes que j'ai vu mourir. Et si nous étions sûrs de notre corps, après que tout est fini! Mais, pauvres nous, misérables que nous sommes, il y a des puissances mystérieuses qui nous guettent, je vous le jure par mon génie. On en voit dans les carrefours. Elles ont la forme de vieilles femmes, et la nuit elles sont faites en manière d'oiseaux. Un jour, quand je demeurais encore dans la rue Étroite, mon âme m'est montée au nez, de frayeur : il y en avait une qui allumait un feu de roseaux, dans une niche du mur; elle versait du vin dans une gamelle de cuivre, avec des poireaux et du persil; elle y jetait des noix avellines et les examinait. Dieux irrités! quels regards elle dardait! Après, elle prit des fèves dans son sac et les éplucha avec ses dents aussi vite qu'une mésange qui pique du chenevis; et elle crachait les enveloppes autour d'elle comme des cadavres de mouches.

« C'était une « striga », je n'en doute pas ; et si elle m'avait aperçu, elle m'aurait peut-être paralysé avec son mauvais œil. Il y a des gens qui sortent, la nuit, qui se sentent parcourus de souffles ; ils tirent leur épée, font le moulinet, se battent contre des ombres. Le matin, ils sont couverts de meurtrissures et la langue leur pend au coin de la bouche. Ils ont rencontré les striges. J'ai vu des hommes forts comme des bœufs et même des loups-garous qu'elles mettaient à mal.

« Ces choses sont vraies, je vous les affirme. D'ailleurs ce sont des faits reconnus. Je n'en parlerais pas et je pourrais en douter s'il ne m'était arrivé une aventure qui me fit dresser tous les poils.

« Lorsqu'on veille les morts, on peut entendre les striges : elles chantent des airs qui vous emportent et auxquels on obéit malgré soi. Leur voix est suppliante et plaintive, flûtée comme celle d'un oiseau, tendre comme les gémissements d'un petit enfant qui appelle ; rien ne peut y résister. Quand je servais mon maître, le banquier de la voie Sacrée, il eut le malheur de perdre sa femme. J'étais triste dans ce moment : car la mienne venait de mourir — belle créature, ma foi, et bien en chair — mais je l'aimais surtout pour ses bonnes manières. Tout ce qu'elle gagnait était pour moi ; si elle n'avait qu'un as, elle m'en donnait la moitié. Comme je rentrais à la « villa », je vis des objets blancs qui remuaient parmi les tombeaux. Je meurs de frayeur,

LES STRIGES.

5

surtout parce que j'avais laissé une morte en ville; je cours à la maison de campagne, et je trouve, en passant sur le seuil, quoi? Une flaque de sang avec une éponge trempée dedans.

« Et à travers la maison j'entends des hurlements et des pleurs; car la maîtresse était morte à la tombée de la nuit. Les servantes déchiraient leurs robes et s'arrachaient les cheveux. On voyait une seule lampe, comme un point rouge, au fond de la chambre. Le maître parti, j'allumai un grand copeau de sapin, près de la fenêtre; la flamme était pétillante et fumeuse tant que le vent agitait les tourbillons gris dans la chambre; la lumière se baissait et se relevait avec un soufflement; les gouttes de résine suintaient le long du bois et crépitaient.

« La morte était couchée sur le lit; elle avait la figure verte et une multitude de petites rides autour de la bouche et aux tempes. Nous lui avions attaché un linge autour des joues pour empêcher ses mâchoires de s'ouvrir. Les papillons de nuit secouaient en cercle, près de la torche, leurs ailes jaunes; les mouches se promenaient lentement sur le haut du lit, et chaque bouffée de vent faisait entrer des feuilles sèches, qui tournoyaient. Moi, je veillais au pied, et je pensais à toutes les histoires, aux mannequins de paille qu'on trouve le matin à la place des cadavres, et aux trous ronds que les sorcières viennent faire dans les figures pour sucer le sang.

« Voilà que s'éleva parmi les hués du vent un son strident, aigre et tendre; on eût dit qu'une petite fille chantait pour supplier. Le mode flottait dans l'air et entraît plus fort avec les souffles qui éparpillaient les cheveux de la morte; cependant j'étais comme frappé de stupeur et je ne bougeais pas.

« La lune se mit à briller avec une lumière plus pâle; les ombres des meubles et des amphores se confondirent avec la noirceur du sol. Mes yeux, qui erraient, tombèrent sur la campagne et je vis le ciel et la terre s'illuminer d'une lueur douce, où les buissons lointains s'évanouissaient, où les peupliers ne marquaient plus que de longues lignes grises. Il me sembla que le vent s'apaisait et que les feuilles ne remuaient plus : je vis glisser des ombres derrière la haie du jardin. Puis mes paupières me parurent de plomb et se fermèrent; je sentis des frôlements très légers.

« Soudain, le chant du coq me fit tressauter, et un souffle glacé du vent matinal froissa les cimes des peupliers. J'étais appuyé au mur; par la fenêtre je voyais le ciel d'un gris plus clair et une traînée blanche et rose du côté de l'Orient. Je me frottai les yeux, — et lorsque je regardai ma maîtresse, — que les dieux m'assistent! — je vis que son corps était couvert de meurtrissures noires, de taches d'un bleu sombre, grandes comme un as, — oui, comme un as, — et parsemées sur toute

LES STRIGES.

7

la peau. Alors je criai et je courus vers le lit; la figure était un masque de cire sous lequel on vit la chair hideusement rongée; plus de nez, plus de lèvres, ni de joues, plus d'yeux : les oiseaux de nuit les avaient enfilés à leur bec acéré, comme des prunes. Et chaque tache bleue était un trou en entonnoir, où luisait au fond une plaque de sang caillé; et il n'y avait plus ni cœur, ni poumons, ni aucun viscère; car la poitrine et le ventre étaient farcis avec des bouchons de paille.

« Les striges chanteuses avaient tout emporté pendant mon sommeil. L'homme ne peut pas résister au pouvoir des sorcières. Nous sommes le jouet de la destinée. »

Notre hôte se mit à sangloter, la tête sur la table, entre le squelette d'argent et les coupes vides. « Ah! ah! pleurait-il, moi le riche, moi qui peux aller à Baies par mes propriétés, moi qui fais publier un journal pour mes terres, avec ma troupe d'acteurs, mes danseurs et mes mimes, ma vaisselle plate, mes maisons de campagne et mes mines de métaux, je ne suis qu'un misérable corps — et les striges pourront bientôt venir le trouver. » L'enfant lui tendit un pot d'argent, et il se souleva.

Cependant les lampes s'éteignaient; les convives s'agitaient lourdement avec un murmure vague; les pièces d'argenterie s'entrechoquaient, et l'huile d'une lampe renversée mouillait toute la table. Un baladin entra sur la pointe des pieds, la figure plâ-

8

CŒUR DOUBLE.

trée, le front rayé de lignes noires; et nous nous enfuimes par la porte ouverte, entre une double haie d'esclaves nouvellement achetés, dont les pieds étaient encore blancs de craie.

LES TROIS GABELOUS

— « Ho, Pen-Bras, n'entends-tu pas un bruit de rames? » dit le Vieux en secouant le tas de foin où ronflait un des trois douaniers gardes-côtes. La grosse figure du dormeur était à demi cachée par son caban, et des brins d'herbe sèche se dressaient sur ses sourcils. Dans l'angle rentrant de la porte de planches clouées, le Vieux éclairait de sa lanterne à flamme vacillante le bat-flanc sur lequel il était étendu. Le vent susurrail entre les pierres du mur, mal noyées dans la boue durcie. Pen-Bras se retourna en grommelant, et continua à dormir. Mais le Vieux le poussa si rudement qu'il dégringola du bat-flanc debout sous la fourchette du toit, les jambes écarquillées, les yeux bêtes.

— Qu'est-ce qu'il y a, Vieux? demanda-t-il.

— Chut! — écoute..., dit l'autre.

Ils écoutèrent, silencieux, en regardant de toutes

leurs forces dans la bruine noire. Parmi les accalmies du vent qui portait d'ouest on entendait un doux clapotis régulier.

— Enfoncés ! dit Pen-Bras. Faut réveiller la Tourterelle.

Le Vieux abrita le haut de sa lanterne avec un pan de caban, et ils longèrent le mur de la cahute, qui s'épatait sur la falaise comme un toit fauché. La Tourterelle était couché de l'autre côté, sous le bout de hangar qui regardait les champs ; une cloison de poutres où l'on avait plaqué de la terre sèche, pétrie de chaume, coupait la bicoque en deux. Les trois gabelous, debout sur le sentier sinueux qui court tout le long de la côte, tendirent l'oreille et essayèrent de percer des yeux la nuit épaisse.

— Pour sûr, j'entends nager, murmura le Vieux après un silence ; mais c'est drôle — on dirait que les rames sont emmitoufflées... c'est du velours — ça ne clapote pas sec.

Ils restèrent là une minute, la main sur leur capuchon pour se garder du vent. Le Vieux était depuis longtemps dans le service ; il avait les joues creuses, la moustache blanche, et jutait souvent à droite et à gauche. La Tourterelle était beau gars, et chantait comme pas un, à la brigade, quand il n'était pas de ronde. Pen-Bras avait les yeux enfoncés, de grosses joues, le nez crochu, et une marque de lie de vin lui zébrait la figure du coin de l'œil au pli du cou. Depuis son temps, qu'il avait tiré dans la ligne, le nom de

LES TROIS GABELOUS.

21

Fort-Tête lui était resté, parce qu'il mangeait de la hoïte à l'œil, se moquant du tiers comme du quart; et les pays gallots l'appelaient maintenant Pen-Bras. Ils étaient, ces trois gabelous, de garde à Port-Eau. Port-Eau est une crique longue, découpée dans la côte bretonne, à mi-chemin des Sablons et de Port-Mi. La mer vient lécher entre deux murailles de rochers sombres une plage de sable noir sur laquelle dorment des monceaux de moules pourries et d'algues pustuleuses. Les contrebandiers y atterrissent, venant d'Angleterre, souvent d'Espagne, parfois avec des allumettes, des cartes et de l'eau-de-vie où dansent des paillettes d'or. La maison blanche de la brigade pointe au fond de l'horizon, perdue dans les champs de blé.

La nuit couvrait tout cela. Du haut de la falaise on pouvait suivre la longue frange d'écume qui bordait la côte, les lames courtes coiffées d'aigrettes lumineuses. Rien ne tranchait sur la mer brune que le bris de la houle. Épaulant leurs fusils, les trois gabelous dévalèrent le long du sentier pierreux qui descend du haut de la falaise au fond de la plage noire. Leurs godillots s'attachaient dans la boue; les canons bronzés de leurs flingots dégouttaient d'eau; et ils marchaient à la file, trois cabans sombres. À mi-chemin ils s'arrêtèrent, penchés sur le bord — et restèrent pétrifiés de surprise, les yeux fixes.

Par la trouée du Port-Eau ils voyaient, à vingt encâblures de la côte, un vaisseau de forme surannée; un fanal attaché au beaupré se balançait çà et là;

le foc rouge, éclairé par moments, scintillait comme une nappe de sang. Une yole était en panne près du rivage, et barbotant à mi-jambes dans la vase, des hommes étrangement accoutrés gagnaient la plage, ployés sous des fardeaux. Quelques-uns, couverts de surcots de bure avec leurs cagoules, tenaient des lanternes dont le reflet était pareil à la flamme du soufre. On ne voyait la figure d'aucun ; mais cette lumière verdâtre illuminait un fouillis de sayons, de pourpoints crevés et tailladés de bleu ou de rose, de toques emplumées, de hauts-de-chausse et de bas de soie. Sous les capes à l'espagnole brodées d'or ou d'argent, brillaient par éclairs les plaques d'émail des ceintures ou des baudriers, flamboyaient le pommeau d'une dague, le bout de quillon d'une épée ; deux haies d'hommes coiffés de morions, portant rondache, pertuisane, encadraient le convoi. Tous se démenaient et s'agitaient ; les uns montraient la falaise du bout de leurs arquebuses ; les autres, drapés de manteaux, sanglés dans leurs pourpoints à la marinière, dirigeaient par leurs gestes les hommes qui s'avançaient pesamment, chargés de caisses oblongues à bandes de fer. Et, malgré leurs gesticulations et le cliquetis qu'on aurait dû entendre des brigantines heurtant les cuirasses, des pertuisanes entre-choquées, des salades tintantes, nul bruit ne montait jusqu'aux trois gabelous : les manteaux déployés de ces hommes et leurs chapes semblaient étouffer tout tumulte.

— Ça doit venir d'Espagne, cette racaille, dit Pen-Bras à mi-voix. On va les pincer au demi-cercle par derrière — après on tirera pour avertir la brigade. Faut rien dire maintenant; faut les laisser débarquer leurs ballots.

Se courbant sous les haies de mûriers qui poussent à l'air salé, Pen-Bras, le Vieux et la Tourterelle se glissèrent jusqu'au bout du sentier. La lumière phosphorescente filtrait à travers les branches d'épines. Comme ils arrivaient au ras du sable, brusquement elle s'éteignit. Les trois douaniers eurent beau se tirailler les yeux à chercher la contrebande bigarrée; plus rien. Ils coururent jusqu'à l'eau mourante; le Vieux balança sa lanterne, elle n'éclaira que la traînée d'algues noires et les tas croupissants de moules et de goëmons. Tout à coup il vit briller quelque chose dans la vase; il fonça dessus: c'était une pièce d'or, — et en l'approchant du hublot, les gabelous remarquèrent qu'elle n'était pas monnayée, mais frappée d'un signe bizarre. — De nouveau ils tendirent l'oreille, et parmi les pleurs du vent, ils crurent percevoir encore les sanglots des rames.

— Les voilà qui démarrent, dit la Tourterelle : vite le youyou à l'eau. Il y a de l'or là-dedans.

— Faut voir, répondit le Vieux.

Le canot de la douane détaché, ils y sautèrent tous trois, le Vieux à la barre, Pen-Bras et la Tourterelle aux rames.

— Oh hisse ! dit Pen-Bras. La coterie, souque ferme !

Le canot vola sur les vagues moutonnantes. La crique de Port-Eau ne parut bientôt plus qu'une échancreure sombre; devant s'étendait la baie de Bourgneuf, peuplée de lames à tête frisée. Au fond, à droite, une lumière rougeâtre s'éclipsait à intervalles réguliers; elle paraissait de temps en temps par les trouées de la pluie fine.

— C'est une nuit, celle-là! dit le Vieux, en se coupant une chique à la lueur du fanal. C'est une nuit sans lune. On aura besoin d'ouvrir l'œil, si on double Saint-Gildas. Ces fraudeurs-là, on ne sait jamais par où ça passe.

— Gare dessous! cria Pen-Bras, la voilà!

Trois encâblures sous le vent, un vaisseau obscur se balançait; la yole semblait rentrée; voiles carguées, il glissait sur l'eau. Le foc seul ballottait, trempant à chaque coup de tangage sa pointe sanguinolente dans la mer. La coque était haute et goudronnée, toute lisse, comme une muraille noire de rempart; par les sabords ouverts, sept gueules de cuivre rouge bâillaient à tribord.

— Mazette! c'est haut, dit la Tourterelle. Ferme, les bras! Nage dur. On va gagner sur eux. N'y a pas trois encâblures.

En v'là déjà-z-une.

Oh! quell'joli'-z-une!

Une s'en va s'en allant

Une vient de s'en aller.

Mais le vaisseau fuyait insensiblement, comme un

oiseau de proie, sans battre des ailes. Le château de gaillard d'arrière plongeait souvent sur eux. Le timonier à la barre regardait fixement le tillac. Des figures osseuses, comme des squelettes, aux yeux caves, se penchaient le long des bastingages, avec de longs bonnets de laine. Dans l'habitable éclairé d'un rouge fumeux, on entendait jurer et tinter de l'argent.

— Nom d'un nom! dit Pen-Bras, nous n'aborderons pas.

— Faut voir, dit tranquillement le Vieux. Pour moi, nous sommes sortis de la Houle à chasser une galiote fée.

— On ne donnerait pas la chasse! cria la Tourterelle. Y a de l'or là-dedans.

— Y a de l'or là-dedans, sûr, répéta Pen-Bras.

— C'est peut-être vrai, tout de même, qu'il y a de l'or, — reprit le Vieux. Quand j'étais au service, les mathurins dégoisaient sur la galiote à Jean Florin — un homme d'attaque qui avait pris dans les temps anciens des millions en or qu'on envoyait au roi des Espagnes. Faut croire qu'il les a pas débarqués. Faut voir, tout de même.

— Ça, c'est des histoires de loups-garous, mon Vieux, dit Pen-Bras. Il a bu la goutte à la grande tasse, ce Florin, depuis le temps des anciens rois.

— Sûr, dit le Vieux, en hochant la tête. Il a dansé sa dernière galipette au bout de la grande vergue. Mais ses copins, faut croire qu'ils se sont terrés quelque part, puisqu'on les a jamais revus. Il y en

avait de Dieppe, et de Saint-Malo, et des matelots de tout le long de la côte, jusqu'à des Basques de Saint-Jean-de-Luz. Ça se connaît, sur la mé, les matelots, et au pays. Qui sait s'ils n'ont pas pris une île, quelque part? Il y en a, des îles, à prendre.

— Bon Dieu, une île, dit Pen-Bras. Mais c'est leurs petits, alors, qu'est devenus grands-pères et qu'a fait d'autres petits qui sont gabiers. Et c'est eux qui débarquent les millions.

— Peut-être bien; qui sait? ricana le Vieux en clignotant des yeux et en poussant sa chique de la langue. Faut voir. Ça pourrait bien être pour terrer l'or et faire de la fausse monnaie.

— Ma vieille, cria la Tourterelle, de l'huile de bras! souquons, nageons! Ces mathurins du vieux temps, ça ne sait pas les tours de bâton du jour d'aujourd'hui. Nous leur monterons le coup. Ah! quelle noce!

La lune montra par une trouée son orbe lavé. Les matelots nageaient depuis trois heures; les veines de leurs bras étaient gonflées; la sueur leur coulait du col. Par le travers de Noirmoutier, ils aperçurent le gros galion qui fuyait toujours sous le vent, une masse noire avec le fanal et le foc, comme une piqûre de sang. Et puis la nuit se referma sur la lune jaune.

— Bon sang de bon Dieu! dit Pen-Bras, on passe les Piliers de ce coup!

— Va toujours! chanta la Tourterelle entre les dents.

— Faut voir, grommela le Vieux. Sortons le mouchoir; on est dans la grosse mé, à cette heure. Ça va souffler présentement dans la grande largeur; Pen-Bras, nage seul! — la Tourte, largue l'écoute!

La petite chaloupe, toile au vent, fila entre Noirmoutier et les Piliers; un moment les trois gabelous virent tourner le phare à éclipses, et la mer phosphorescente rejaillir sur l'îlot rocheux en crêtes blanches. Puis l'obscurité complète de l'océan noir. Le sillage du galion s'éclaira, comme un ruban d'eau verte à broderies mouvantes; les méduses y flottaient, gelées transparentes qui agitaient leurs tentacules, poches visqueuses et pellucides, étoiles radiantes et diaphanes, monde cristallin d'êtres lumineux et gluants. A l'arrière du galion, un sabord s'ouvrit soudain; une tête grimaçante à bouche édentée, casquée d'un armet couleur d'or, s'inclina vers les trois gabelous; une main décharnée brandit une bouteille noire et la jeta à l'eau.

— Ho! cria Pen-Bras, par bâbord! — Une bouteille à la mer!

La Tourterelle, plongeant la main dans une vague, happa le flacon par le col; bouche bée, les trois gabelous admirèrent la couleur orangée du liquide où flottaient encore des ronds moirés d'or, — toujours d'or. Pen-Bras, cassant le goulot, lampa longuement :

— C'est du vieux tafia, dit-il; mais ça sent fort. Une odeur nauséabonde s'échappait de la bouteille.

Les trois copins burent leur saoul pour se ravigoter.

Et puis le vent se leva ; la houle verte roula et tangua la barque ; les lames courtes secouèrent les avirons ; le sillage du galion s'éteignit insensiblement, et la barque resta seule, noyée en pleine mer.

Alors Pen-Bras se mit à jurer, la Tourterelle à chanter, et le Vieux à marmotter tête basse. Les avirons partirent à vau-l'eau ; les trois gabelous ballottèrent d'une joue de la barque à l'autre, tandis que les montagnes d'eau la secouaient comme une coque de noix. Et les douaniers perdus entrèrent dans un rêve merveilleux d'ivresse. Pen-Bras voyait un pays doré, du côté de l'Amérique, où on licherait du vin grenat à pleins pots ; et une femme gentille donc, dans une maisonnette blanche, parmi les fûts verdoyants d'une châtaigneraie ; et des petits en ribambelle grignotant les châtaignes douces. Le potager donnerait des oranges sucrées à manger en salade, et le verger des noix de coco avec du rhum. Et le monde vivrait en paix, sans soldats.

Le Vieux rêvait d'une ville ronde, bien emmurillée de remparts, où pousseraient par allées des marronniers à feuilles dorées et en fleurs ; le soleil d'automne les éclairerait toujours de ses rayons obliques ; il aurait son petit chez-soi de percepteur, et promènerait à la musique, sur les fortifications, la croix rouge que sa ménagère coudrait à sa redingote. L'or lui donnerait cette belle retraite après un long service sans avancement.

La Tourterelle était transporté dans une île frangée par la mer bleue, où les bois de cocotiers venaient baigner dans l'eau. Sur les plages sablonneuses croissaient des prairies de grandes plantes, dont les feuilles avaient l'air de glaives verts ; leurs larges fleurs sanglantes étaient éternellement épanouies. Des femmes brunes passaient parmi ces herbage, le regardant de leurs yeux noirs, humides, et la Tourterelle, chantant ses chansons joyeuses dans l'air pur et bleuâtre de la mer, les embrassait toutes sur leurs lèvres rouges : il était devenu, dans cette île, achetée avec son or, le Roi Tourterelle.

Et puis, quand le jour gris se leva, parmi les traînées de nuages noirâtres, au bout de la mer, les trois douaniers se réveillèrent, la tête vide, la bouche mauvaise, les yeux fiévreux. Le ciel plombé s'étendait à perte de vue sur l'immensité gris-sale de l'océan ; une houle uniforme clapotait autour d'eux ; le vent froid leur balayait les embruns dans la figure. Mornes, accroupis au fond de leur barque, ils contemplèrent cette désolation. Les lames troublées charriaient des paquets de goémon ; les mouettes voletaient en criant, flairant la tempête ; passant de vague en vague, plongeant et se relevant, le you-you pointait au hasard, sans boussole. Un ris fit claquer l'écoute ; puis la voile battit longtemps le petit mât, s'aplatissant sous les bourrasques.

Quand il vint, l'ouragan les poussa au Sud, vers le golfe de Gascogne. Ils ne virent plus jamais la côte

bretonne, à travers les raies de la pluie fine et les rafales du grain. Ils grelottèrent le froid et la faim, sur les bancs de leur barque, qui pourrissaient d'humidité. Peu à peu, ils cessèrent d'écoper l'eau dont les lames déferlantes emplissaient le you-you; la famine leur tire-bouchonna l'estomac et leur fit bourdonner les oreilles; et ils sombrèrent, les trois Bretons, croyant entendre, dans les tintements de leur sang, le glas du clocher de Sainte-Marie.

Et l'Atlantique monotone emporta dans ses flots gris leur rêve doré, le galion du capitaine Jean Florin, qui ne débarqua jamais le trésor du grand Montezuma, flibusté à Fernand Cortès, le Quint royal destiné à Sa Majesté d'Espagne très catholique. Cependant, autour de la quille glissante de la yole renversée, vinrent planer en tournoyant les grandes frégates, et les girandoles de goëlands la frolèrent de leurs ailes, en criant : « *Gab-Lou ! Gab-Lou !* »

LES PORTES DE L'OPIUM

O most just, subtle and potent opium!...

THOMAS DE QUINCEY.

Je fus toujours l'ennemi d'une vie réglée comme celle de tous les autres. La monotonie persistante des actions répétées et habituelles m'exaspérait. Mon père m'ayant laissé la disposition d'une énorme fortune, je n'eus point le désir de vivre en élégant. Les hôtels somptueux ni les attelages de luxe ne m'attiraient; non plus les chasses forcenées ou la vie insolente des villes d'eaux; le jeu ne présentait que deux alternatives à mon esprit agité: c'était trop peu. Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés; plusieurs se laissaient attirer vers un

gouffre d'ombres mystiques et inconnues; d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles; d'autres enfin se fondaient dans une large pitié qui s'étendait sur toutes choses.

Ces poursuites avaient créé en moi une curiosité extravagante de la vie humaine. J'éprouvais le désir douloureux de m'aliéner à moi-même, d'être souvent soldat, pauvre, ou marchand, ou la femme que je voyais passer, secouant ses jupes, ou la jeune fille tendrement voilée qui entraît chez un pâtissier : elle relevait son voile à demi, mordait dans un gâteau, puis, versant de l'eau dans un verre, elle restait, la tête penchée.

Ainsi il est facile de comprendre pourquoi je fus hanté par la curiosité d'une porte. Il y avait dans un quartier éloigné un haut mur gris, percé d'yeux grillés à de grandes hauteurs, avec de fausses fenêtres pâlement dessinées par places. Et au bas de ce mur, dans une position singulièrement inégale, sans qu'on pût savoir ni pourquoi, ni comment, loin des trous grillés, on voyait une porte basse, en ogive, fermée d'une serrure à longs serpents de fer; et croisée de traverses vertes. La serrure était rouillée, les gonds étaient rouillés; dans la vieille rue abandonnée les orties et les ravenelles avaient jailli par bouquets sous le seuil, et des écailles blanchâtres se soulevaient sur la porte comme sur la peau d'un lépreux.

Derrière, y avait-il des êtres vivants? Et quelle

LES PORTES DE L'OPIUM.

97

insolite existence devaient-ils mener, s'ils passaient les journées à l'ombre de ce grand mur gris, cloîtrés du monde par la petite porte basse qu'on ne voyait jamais ouverte ! D'heure en heure mes promenades inactives me ramenaient dans cette rue silencieuse, et j'interrogeais la porte comme un problème.

Un soir que j'errais dans la foule, cherchant de curieuses figures, je remarquai un vieux petit homme qui tressautait en marchant. Il avait un foulard rouge pendant de sa poche, et il frappait le pavé d'une canne tordue, en ricanant. Sous le gaz sa figure semblait barrée d'ombre, et les yeux y étincelaient de lueurs si verdâtres que j'eus invinciblement ramené à l'idée de la porte : dans l'instant je devins sûr qu'il y avait entre lui et elle quelque relation.

Je suivis cet homme. Je ne puis pas dire qu'il ait rien fait pour cela. Mais il m'était impossible d'agir autrement, et quand il parut au bout de la rue abandonnée où était la porte, je fus illuminé de ce pressentiment soudain qui vous fait saisir, comme dans un éclair du temps, qu'on sait ce qui va se passer. Il frappa deux ou trois coups ; la porte roula sur ses gonds rouillés sans grincer. Je n'hésitai pas, et je m'élançai ; mais je trébuchai sur les jambes d'un mendiant que je n'avais pas vu, et qui s'était assis le long du mur. Il avait sur les genoux une écuelle de terre et une cuillère d'étain à la main ; levant son bâton, il me maudit d'une voix rauque, lorsque la porte se referma silencieusement sur moi.

J'étais dans un immense jardin sombre, où les herbes folles et les plantes sauvages poussaient à hauteur de genoux. La terre était détrempée, comme par des pluies continuelles ; elle paraissait de glaise, tant elle s'attachait aux pas. Tâtonnant dans l'obscurité vers le bruit mat du vieux qui avançait, je vis bientôt poindre une éclaircie ; il y avait des arbres où pendaient des lanternes de papier faiblement éclairées, donnant une lumière roussâtre, diffuse ; et le silence était moins profond, car le vent semblait respirer lentement dans les branches.

En approchant, je vis que ces lanternes étaient peintes de fleurs orientales et qu'elles dessinaient en l'air les mots :

MAISON D'OPIMUM

Devant moi se dressait une maison blanche, carrée, avec des ouvertures étroites et longues d'où sortait une lente musique grinçante de cordes, coupée de battements, et une mélodie de voix rêveuses. Le vieux se tenait sur le seuil, et, agitant gracieusement son foulard rouge, il m'invitait du geste à entrer.

J'aperçus dans le couloir une mince créature jaune, vêtue d'une robe flottante ; vieille aussi, avec la tête branlante et la bouche édentée — elle me fit entrer dans une pièce oblongue, tendue de soie blanche. Sur les tentures des raies noires s'élevaient verticalement, croissant jusqu'au plafond. Puis il y

LES PORTES DE L'OPIUM. 99

eut devant moi un jeu de tables de laque, rentrant les unes dans les autres, avec une lampe de cuivre rouge où une fine flamme filait, un pot de porcelaine plein d'une pâte grisâtre, des épingles, trois ou quatre pipes à tige de bambou, à fourneau d'argent. La vieille femme jaune roula une boulette, la fit fondre à la flamme autour d'une épingle, et, la plantant avec précaution dans le fourneau de la pipe, elle y tassa plusieurs rondelles. Alors, sans réflexion, j'allumai, et je tirai deux bouffées d'une fumée âcre et vénéneuse qui me rendit fou.

Car je vis passer devant mes yeux aussitôt, bien qu'il n'y eût eu aucune transition, l'image de la porte et les figures bizarres du vieux homme au foulard rouge, du mendiant à l'écuelle et de la vieille à la robe jaune. Les raies noires se mirent à grandir en sens inverse vers le plafond, et à diminuer vers le plancher, dans une sorte de gamme chromatique de dimensions qu'il me semblait entendre résonner dans mes oreilles. Je perçus le bruit de la mer et des vagues qui se brisent, chassant l'air des grottes rocheuses par des coups sourds. La chambre changea de direction sans que j'eusse l'impression d'un mouvement; il me parut que mes pieds avaient pris la place de ma tête et que j'étais couché sur le plafond. Enfin il y eut en moi un anéantissement complet de mon activité; je désirai rester ainsi éternellement et continuer à éprouver.

C'est alors qu'un panneau glissa dans la chambre,

par où entra une jeune femme comme je n'en avais jamais vu. Elle avait la figure frottée de safran et les yeux attirés vers les tempes ; ses cils étaient gommés d'or et les conques de ses oreilles délicatement relevées d'une ligne rose. Ses dents, d'un noir d'ébène, étaient constellées de petits diamants fulgurants, et ses lèvres étaient complètement blouies. Ainsi parée, avec sa peau épicée et peinte, elle avait l'aspect et l'odeur des statues d'ivoire de Chine, curieusement ajourées et rehaussées de couleurs bariolées. Elle était nue jusqu'à la ceinture ; ses seins pendaient comme deux poires et une étoffe brune guillochée d'or flottait sur ses pieds.

Le désir d'étrangeté qui me tenait devint alors si violent que je me précipitai vers cette femme peinte en l'implorant : chacune des couleurs de son costume et de sa peau semblait à l'hyperesthésie de mes sens un son délicieux dans l'harmonie qui m'enveloppait ; chacun de ses gestes et les poses de ses mains étaient comme des parties rythmées d'une danse infiniment variée dont mon intuition saisissait l'ensemble.

Et je lui disais, en la suppliant : — Fille de Lebanon, si tu es venue à moi des profondeurs mystérieuses de l'Opium, reste, reste... mon cœur te veut. Jusqu'à la fin de mes jours je me nourrirai de l'appréciable drogue qui te fait paraître à mes yeux. L'opium est plus puissant que l'ambroisie, puisqu'il donne l'immortalité du rêve, non plus la misérable

LES PORTES DE L'OPIMUM. 101

éternité de la vie ; plus subtil que le nectar, puisqu'il crée des êtres si étrangement brillants ; plus juste que tous les dieux, puisqu'il réunit ceux qui sont faits pour s'aimer !

— Mais si tu es une femme née de chair humaine, tu es mienne — pour toujours — car je veux donner tout ce qui est à moi pour te posséder...

Elle fixa sur moi ses yeux miroitants entre les cils d'or, s'approcha lentement et s'assit dans une pose douce qui faisait battre mon cœur. « Est-il vrai ? murmura-t-elle. Donnerais-tu ta fortune pour m'avoir ? » — Elle secoua la tête avec incrédulité.

Je vous dis que la folie me tenait. Je saisis mon carnet de chèques — je le signai en blanc et je le lançai dans la chambre — il rebondit sur le parquet. « Hélas ! dit-elle — aurais-tu le courage d'être mendiant pour être à moi ? Il me semble que je t'aimerais mieux ; dis — veux-tu ? » — Elle me déshabillait légèrement. Alors la vieille femme jaune amena le mendiant qui était devant la porte ; il entra en hurlant et il eut mes vêtements d'apparat avec lesquels il s'enfuit ; moi j'eus son manteau rapiécé, son feutre troué, son écuelle, sa cuillère et sa sébile.

Et quand je fus ainsi accoutré : — Va, — dit-elle, et elle frappa dans ses mains.

Les lampes s'éteignirent, les panneaux tombèrent. La fille de l'Opium s'évanouit. A la clarté confuse des murs je vis le vieux homme au foulard rouge, la vieille à la robe jaune, le hideux mendiant vêtu de

mes habits qui se jetèrent sur moi et me poussèrent vers un couloir obscur. Je passai, je fus porté à travers des tunnels gluants, entre des murailles visqueuses. Un temps innappréciable s'écoula. Je perdus la notion des heures, me sentant toujours entraîné.

Tout à coup la lumière blanche me saisit tout entier; mes yeux tremblèrent dans leurs orbites; mes paupières clignèrent au soleil.

Je me trouvai assis devant une petite porte basse, en ogive, fermée d'une serrure à longs serpents de fer et croisée de traverses vertes : une porte rigoureusement semblable à la porte mystérieuse, mais percée dans un immense mur blanchi à la chaux. La rase campagne s'étendait devant moi; l'herbe était brûlée, le ciel d'un bleu opaque. Tout m'était inconnu, jusqu'aux tas de crottins qui gisaient près de moi.

Et j'étais là, perdu, pauvre comme Job, nu comme Job, derrière la seconde porte; je la secouai, je l'ébranlai — elle est fermée à jamais. Ma cuillère d'étain claque contre ma sébile. Oh ! oui, l'opium est plus puissant que l'ambroisie, donnant l'éternité d'une vie misérable — plus subtil que le nectar, mordant le cœur de peines si cruelles — plus juste que les dieux, punissant les curieux qui ont voulu violer les secrets de l'au-delà ! O très juste, subtil et puissant opium ! Hélas, hélas, ma fortune est détruite — oh ! oh ! mon argent est perdu !

UN SQUELETTE

J'ai couché une fois dans une maison hantée. Je n'ose pas trop raconter cette histoire, parce que je suis persuadé que personne ne la croira. Très certainement cette maison était hantée, mais rien ne s'y passait comme dans les maisons hantées. Ce n'était pas un château vermoulu perché sur une colline boisée au bord d'un précipice ténébreux. Elle n'avait pas été abandonnée depuis plusieurs siècles. Son dernier propriétaire n'était pas mort d'une manière mystérieuse. Les paysans ne se signaient pas avec effroi en passant devant. Aucune lumière blafarde ne se montrait à ses fenêtres en ruines quand le beffroi du village sonnait minuit. Les arbres du parc n'étaient pas des ifs, et les enfants peureux ne venaient pas guetter à travers les haies des formes blanches à la

nuit tombante. Je n'arrivai pas dans une hôtellerie où toutes les chambres étaient retenues. L'aubergiste ne se gratta pas longtemps la tête, une chandelle à la main, et ne finit pas par me proposer en hésitant de me dresser un lit dans la salle basse du donjon. Il n'ajouta pas d'une mine effarée que de tous les voyageurs qui y avaient couché aucun n'était revenu pour raconter sa fin terrible. Il ne me parla pas des bruits diaboliques qu'on entendait la nuit dans le vieux manoir. Je n'éprouvai pas un sentiment intime de bravoure qui me poussait à tenter l'aventure. Et je n'eus pas l'idée ingénieuse de me munir d'une paire de flambeaux et d'un pistolet à pierre ; je ne pris pas non plus la ferme résolution de veiller jusqu'à minuit en lisant un volume dépareillé de Swedenborg, et je ne sentis pas vers minuit moins trois un sommeil de plomb s'abattre sur mes paupières.

Non, rien ne survint de ce qui arrive toujours dans ces terrifiantes histoires de maisons hantées. Je débarquai du chemin de fer à l'hôtel des *Trois Pigeons* ; j'avais très bon appétit et je dévorai trois tranches de rôti, du poulet sauté avec une excellente salade ; je bus une bouteille de bordeaux. Après, je pris ma bougie et je montai dans ma chambre. Ma bougie ne s'éteignit pas, et je trouvai mon grog sur la cheminée sans qu'aucun fantôme y eût trempé ses lèvres spectrales.

Mais lorsque je fus sur le point de me coucher, et que j'allai prendre mon verre de grog pour le mettre

sur ma table de nuit, je fus un peu surpris de trouver Tom Bobbins au coin du feu. Il me parut très maigri ; il avait gardé son chapeau haut-de-forme et portait une redingote très convenable ; mais les jambes de son pantalon flottaient d'une manière extrêmement disgracieuse. Je ne l'avais pas vu depuis plus d'un an ; de sorte que j'allai lui tendre la main en lui disant : « Comment vas-tu, Tom ? » avec beaucoup d'intérêt. Il allongea sa manche et me donna à serrer quelque chose que je pris d'abord pour un casse-noisettes ; et comme j'allais lui exprimer mon mécontentement de cette stupide farce, il tourna sa figure de mon côté, et je vis que son chapeau était planté sur un crâne dénudé. Je fus d'autant plus étonné de lui trouver une tête de mort que je l'avais positivement reconnu à sa façon de *cligner de l'œil gauche*. Je me demandais quelle terrible maladie avait pu le défigurer à ce point ; il n'avait plus un cheveu vaillant ; ses orbites étaient diablement creux, et ce qui lui restait de nez ne valait pas la peine d'en parler. Vraiment, j'éprouvais une sorte d'embarras à l'interroger. Mais il se mit à causer familièrement, et me demanda les derniers cours du Stock-Exchange. Après quoi il exprima sa surprise de n'avoir pas reçu ma carte en réponse à sa lettre de faire-part. Je lui dis que je n'avais pas reçu de lettre — mais il m'assura qu'il m'avait inscrit sur sa liste et qu'il avait passé tout exprès chez l'entrepreneur des Pompes Funèbres.

Je m'aperçus alors que je parlais au squelette de Tom Bobbins. Je ne me précipitai pas à ses genoux, et je ne m'exclamai pas : « Arrière, fantôme, qui que tu sois, âme troublée dans ton repos, expiant sans doute quelque crime commis sur la terre, ne viens point me hanter ! » — Non, mais j'examinai mon pauvre ami Bobbins de plus près, et je vis qu'il était bien décati ; il avait surtout un air mélancolique qui me touchait au cœur ; et sa voix ressemblait à s'y méprendre au sifflement triste d'une pipe qui jute. Je crus le reconforter en lui offrant un cigare ; mais il s'excusa sur le mauvais état de ses dents qui souffraient extrêmement de l'humidité de son caveau. Je m'informai naturellement avec sollicitude de sa bière ; et il me répondit qu'elle était de fort bon sapin — mais qu'il y avait un petit vent coulis qui était en train de lui donner un rhumatisme dans le cou. Je l'engageai à porter de la flanelle et je lui promis que ma femme lui enverrait un gilet tricoté. L'instant d'après Tom Bobbins le squelette, et moi, nous avons posé nos pieds sur la tablette de la cheminée et nous causions le plus confortablement du monde. La seule chose qui m'offusquât était que Tom Bobbins persistait à cligner de l'œil gauche, bien qu'il n'eût plus aucune espèce d'œil. Mais je me rassurai en me rappelant que mon autre ami Colliwobles, le banquier, avait coutume de donner sa parole d'honneur, bien qu'il n'en eût pas plus que Bobbins d'œil gauche.

Après quelques minutes, Tom Bobbins commença une sorte de soliloque en regardant le feu. Il dit : « Je ne connais pas une race plus méprisée que nous autres pauvres squelettes. Les fabricants de cercueils nous logent abominablement mal. On nous habille juste avec ce que nous avons de plus léger, un habit de noces ou de soirée : j'ai été obligé d'aller emprunter ce complet à mon huissier. Et puis il y a un tas de poètes et autres farceurs qui parlent de notre pouvoir surnaturel et de notre manière fantastique de planer dans les airs et des sabbats auxquels nous nous livrons dans les nuits de tempête. J'avais envie une fois de prendre mon fémur et de faire craquer un peu la tête de l'un d'eux pour lui donner une idée de son sabbat. Sans compter qu'il nous font traîner des chaînes qui cliquettent avec un bruit infernal. Je voudrais bien savoir comment le gardien du cimetière nous laisserait sortir avec cet attirail. Alors, on vient nous chercher dans les vieux taudis, dans les repaires à hiboux, dans les trous bouchés d'orties et de ravenelles, et on va chanter partout les histoires des fantômes qui effrayent le pauvre monde et poussent des cris de damnés. Je ne vois vraiment pas ce que nous avons de terrifiant. Nous sommes seulement très dégarnis et nous ne pouvons plus donner d'ordres à la Bourse. Si on nous habillait convenablement, nous pourrions encore représenter avec avantage dans le monde. J'ai vu des hommes encore plus déplumés que moi faire de jo-

lies conquêtes. Tandis qu'avec nos logements et nos tailleurs nous ne réussissons certainement pas si bien. » — Et Tom Bobbins regarda un de ses tibias d'un air découragé.

Alors je me pris à pleurer sur le sort de ces pauvres vieux squelettes. Et je me figurai toutes leurs souffrances quand ils moisissaient dans des boîtes clouées et que leurs jambes languissaient après une *scottish* ou un cotillon. Et je fis cadeau à Bobbins d'une paire de vieux gants fourrés et d'un gilet à fleurs qui m'était justement trop étroit.

Il me remercia froidement, et je remarquai qu'il devenait vicieux à mesure qu'il se réchauffait. En un moment je reconnus tout à fait Tom Bobbins. Et nous éclatâmes du plus joli rire de squelettes qu'il fût possible. Les os de Bobbins tintaient comme des grelots d'une manière extrêmement réjouissante. Dans cette hilarité excessive je remarquai qu'il redevenait humain, et je commençai à avoir peur. Tom Bobbins n'avait pas son pareil pour vous coller une liasse d'actions pour une exploitation des Mines de Guano Colorié de Rostocostolados quand il était en vie. Et une demi-douzaine de semblables actions n'éprouvaient aucune difficulté à manger votre revenu. Il avait aussi une manière de vous engager dans une honnête partie de piquet et de vous plumer au rubicon. Il vous soulageait de vos louis au *poker* avec une grâce facile et élégante. Si vous n'étiez pas content, il vous tirait volontiers le nez et procédait

ensuite à votre découpage progressif au moyen de son *bowie-knife*.

J'observai donc ce phénomène étrange et contraire à toutes ces pâles histoires de fantômes, que j'avais peur de voir Tom Bobbins, le squelette, redevenir vivant. Parce que je me souvenais d'avoir été mis dedans un couple de fois. Et parce que mon ami Tom Bobbins de l'ancien temps était d'une remarquable dextérité dans la joûte au couteau. Parce qu'en fait, dans un moment de distraction, il m'avait taillé une aiguillette dans le revers de ma cuisse droite. Et lorsque je vis que Tom Bobbins était Tom Bobbins, et n'avait plus du tout l'air d'un squelette, mon poulx se mit à battre si vite qu'il n'y eut plus qu'un battement; une horripilation générale me saisit, et je n'eus plus le courage de dire un mot.

Tom Bobbins planta son *bowie-knife* dans la table, suivant son habitude, et me proposa une partie d'écarté. J'acquiesçai humblement à ses désirs. Il se mit à jouer avec une veine de pendu. Je ne crois pourtant pas que Tom ait jamais gigotté à une potence, parce qu'il était trop malin pour ça. Et à l'envers des effroyables récits de spectres, l'or que je gagnai à Tom Bobbins ne se changea pas en feuilles de chêne ni en charbons éteints, parce que justement je ne lui gagnai rien du tout et qu'il me râfla ce que j'avais en poche. Après, il commença à jurer comme un damné; il me raconta des histoires épouvantables et corrompit tout ce qui me restait d'innocence. Il

étendit la main vers mon grog et l'avala jusqu'à la dernière goutte; je n'osai pas faire un geste pour le retenir. Parce que je savais que j'aurais eu le moment d'après son couteau dans le ventre; et je ne pouvais pas le prévenir, puisque justement il n'avait pas de ventre. Ensuite il me demanda des nouvelles de ma femme avec une mine terriblement vicieuse, et j'eus un instant l'envie d'enfoncer ce qu'il avait encore de nez. Je réfrérai ce déplorable instinct; mais je résolus intérieurement que ma femme ne lui enverrait pas de gilet tricoté. Puis il prit ma correspondance dans les poches de mon pardessus et se mit à lire les lettres de mes amis, avec diverses remarques ironiques et désobligeantes. Réellement, Tom Bobbins le squelette était très supportable; mais, bonté divine, Bobbins en chair et en os était tout à fait terrifiant.

Quand il eut terminé sa lecture, je lui fis doucement remarquer qu'il était quatre heures du matin, et je lui demandai s'il ne craignait pas d'arriver en retard. Il me répondit d'une manière absolument humaine que si le gardien du cimetière se permettait de lui dire la moindre des choses, « il lui fiche-rait une sacrée danse ». Puis il considéra ma montre d'une façon lubrique, cligna de l'œil gauche, me la demanda, et la mit tranquillement dans son gousset. Immédiatement après il dit qu'il avait « affaire en ville » et prit congé. Avant de s'en aller, il fourra deux chandeliers dans sa poche, dévissa froidement

la pomme de ma canne et me demanda sans l'ombre d'un remords si je ne pourrais pas lui prêter un ou deux louis. Je lui répondis que je n'avais malheureusement plus rien sur moi, mais que je me ferais un plaisir de les lui envoyer. Il me donna son adresse; mais c'était un tel mélange de grilles, de tombeaux, de croix et de caveaux que je l'ai totalement oubliée. Là-dessus, il fit une tentative sur la pendule; mais tout de même la pendule était trop lourde pour lui. Lorsqu'il me fit part ensuite de son désir de s'en aller par la cheminée, je fus si heureux de le voir revenir à de vraies manières de squelette que je ne fis pas un mouvement pour le retenir. Je l'entendis gigotter et grimper par le tuyau avec une joyeuse tranquillité; seulement on mit sur ma note la quantité de suie que Tom Bobbins avait consommée dans son passage.

Je suis dégoûté de la société des squelettes. Ils ont quelque chose d'humain qui me répugne profondément. La prochaine fois que Tom Bobbins arrivera, j'aurai bu mon grog; je n'aurai pas un sou vaillant; j'éteindrai ma bougie et le feu. Peut-être reviendra-t-il aux véritables mœurs des fantômes, en secouant ses chaînes et en hurlant des imprécations sataniques. Alors nous verrons.

Δήλωση συμμόρφωσης με την ακαδημαϊκή δεοντολογία κατά της λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου δικό μου έργο και κανένα μέρος της δεν είναι αντιγραμμένο από έντυπες ή ηλεκτρονικές πηγές, μετάφραση από ξενόγλωσσες πηγές και αναπαραγωγή από εργασίες άλλων ερευνητών ή φοιτητών. Όπου έχω βασιστεί σε ιδέες ή κείμενα άλλων, έχω προσπαθήσει με όλες μου τις δυνάμεις να το προσδιορίσω σαφώς μέσα από την καλή χρήση αναφορών ακολουθώντας την ακαδημαϊκή δεοντολογία.

Υπογραφή

