

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

Ακαδημαϊκό έτος 2020-2021

**Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας**

Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών  
«Ελληνογαλλικές σπουδές στη λογοτεχνία, τον πολιτισμό και τη  
μετάφραση»

**Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: η  
προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων  
της ομάδας του ΟυLiPo**

---

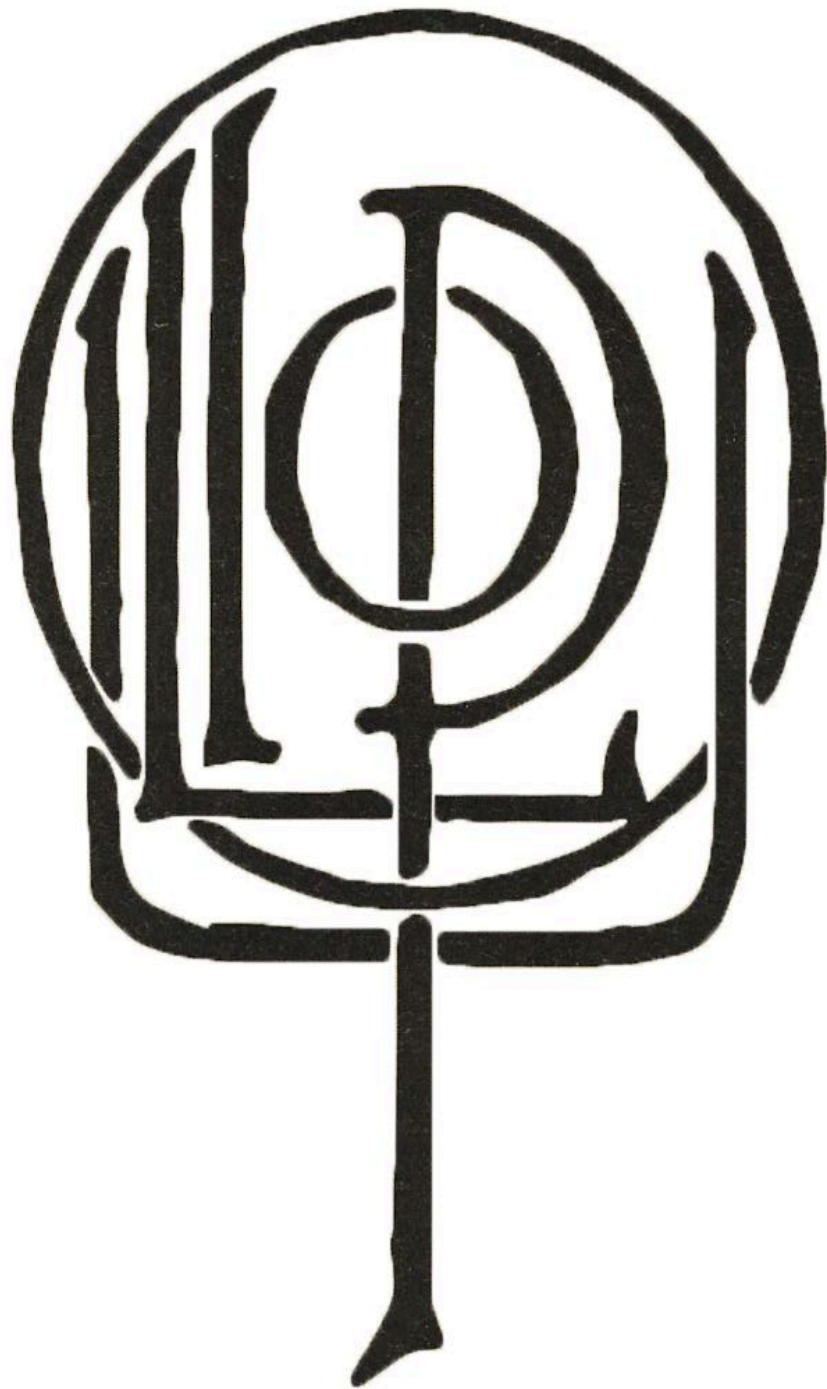
Μαύρη Ιωάννα

Τριμελής επιτροπή:

Παπαδήμα Μαρία (επιβλέπουσα)

Σπυριδοπούλου Μαρία

Σωφρονίδου Φανή



Τίποτα δεν είναι πιο χρήσιμο από αυτή  
την τέχνη που δεν έχει χρησιμότητα.  
-Οβίδιος

## Πίνακας περιεχομένων

Σύνοψη .....	4
<b>Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟυLiPo</b> .....	5
1. Εισαγωγή στον μεταμοντερνισμό .....	5
1.1 Οι εκφάνσεις του μεταμοντερνισμού στη γραφή .....	6
2. Ορίζοντας το ΟυLiPo .....	7
2.1. Τεχνικές γραφής .....	10
<b>Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟυLiPo</b> .....	13
3. Η μετάφραση ως ουλιπιανή άσκηση .....	13
4. ΟυTransPo .....	16
5. Μεταφράζοντας τη δέσμευση: Δυσκολίες και πρακτικές των μεταφραστών .....	20
5.1 Μεταφραστικές δυσκολίες .....	21
5.2 Οι πρακτικές των μεταφραστών .....	25
<b>Γ΄ ΜΕΡΟΣ: Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΤΟΥ ΟυLiPo ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ</b> .....	36
6. Η μετάφραση των συγγραφέων του ΟυLiPo στην ελληνική γλώσσα. Το παράδειγμα των μεταφράσεων των έργων <i>La vie mode d'emploi</i> και <i>La Disparition</i> του Ζ. Περέκ και <i>Exercices de style</i> του Ρ. Κενώ .....	36
6.1 Η μετάφραση των έργων <i>La vie mode d'emploi</i> και <i>La Disparition</i> του Ζ. Περέκ .....	36
6.2 Η μετάφραση του <i>Exercices de style</i> του Ρεϊμόν Κενώ .....	42
7. Η πρόσληψη των έργων του ΟυLiPo στην Ελλάδα .....	47
7.1 Η παρουσία του ΟυLiPo στην Ελλάδα .....	47
7.2 Μεταφραστές και εκδοτικοί οίκοι .....	52
8. Η επιρροή του ΟυLiPo στην νεοελληνική λογοτεχνία .....	57
9. Επίλογος .....	62
Βιβλιογραφία .....	63
Corpus .....	66
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....	68

## Σύνοψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας υπήρξε η παρουσίαση και ο σχολιασμός της προβληματικής που συνεπάγεται η μετάφραση της λογοτεχνίας με δεσμεύσεις (*littérature à contraintes*). Η εργασία ξεκινά με μια εισαγωγή στον μεταμοντερνισμό υπό την οπτική του ΟυLiPo. Προκειμένου να οριστεί με σαφήνεια το πλαίσιο της έρευνάς μας, παρουσιάσαμε την ταυτότητα και τις βασικές επιδιώξεις του Εργαστηρίου Δυνητικής λογοτεχνίας ή αλλιώς ΟυLiPo (*Ouvroir de la Littérature Potentielle*). Στο πρώτο μέρος της εργασίας μελετήθηκαν και σχολιάστηκαν αντιπροσωπευτικά κείμενα του εργαστηρίου, καθώς και οι πρακτικές που ακολούθησαν οι ευρωπαίοι και οι έλληνες μεταφραστές κατά τη μεταφραστική διαδικασία. Τα έργα που μελετήθηκαν είναι τα μυθιστορήματα *La vie mode d'emploi* και *La Disparition* του Ζωρζ Περέκ και το έργο *Exercices de style* του Ρεϊμόν Κενώ. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας σχολιάζεται η παρουσία και η επιρροή του ΟυLiPo στα ελληνικά γράμματα. Αρχικά, παρουσιάζεται ο αριθμός των έργων και των συγγραφέων στους οποίους έχει πρόσβαση ο ελληνόφωνος αναγνώστης, καθώς και τα κίνητρα των εκδοτικών οίκων και των μεταφραστών πίσω από την επιλογή του ουλιπιανού έργου. Τέλος, ερευνήθηκε και παρουσιάστηκε μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα η επιρροή που άσκησε η γραφή του ΟυLiPo στη νεοελληνική λογοτεχνία.

**Λέξεις-κλειδιά:** μετάφραση, λογοτεχνική μετάφραση, λογοτεχνία με δεσμεύσεις, Ουλίπο, δημιουργική μετάφραση, πειραματική λογοτεχνία

## Α' ΜΕΡΟΣ: ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟυLiPo

### 1. Εισαγωγή στον μεταμοντερνισμό

Η κοινωνική, πολιτική και οικονομική μεταβολή ως αποτέλεσμα του ύστερου καπιταλισμού στα τέλη του 19ου αιώνα δημιούργησε μια νέου τύπου κοινωνία με διαφορετικές ανάγκες και απαιτήσεις, τη λεγόμενη μεταβιομηχανική ή καταναλωτική κοινωνία (Τζέημσον, 2014). Η οικονομική ανάγκη παραγωγής και αναπαραγωγής ολοένα και πιο καινοφανών αγαθών είχε ως συνέπεια την αισθητική καινοτομία και τον πειραματισμό. Η άφιξη του νέου αυτού κοινωνικού μοντέλου ταυτίστηκε με την άφιξη του κινήματος του Μεταμοντερνισμού. Οι περισσότεροι θεωρητικοί που αντιμετωπίζουν τον μεταμοντερνισμό σαν κυρίαρχο κίνημα συμφωνούν ότι χαρακτηρίστηκε κυρίως από τα αποτελέσματα του ύστερου καπιταλισμού, την πτώση της αστικής ηγεμονίας και την ανάπτυξη της μαζικής κουλτούρας (Hutcheon, 1988). Σαν όρος παραπέμπει στη συνέχεια του ρεύματος του μοντερνισμού. Ωστόσο, ο μεταμοντερνισμός δεν αποτελεί μια ομαλή μετάβαση, αλλά μία αντίδραση σε αυτόν. Η καθιέρωση των άλλοτε ριζοσπαστικών έργων του μοντερνισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1950 οδήγησε το ρεύμα στον μαρασμό και άρχισε πια να αντιμετωπίζεται σαν «σώμα απονεκρωμένων κλασικών» (Τζέημσον, 2014:468). Ωστόσο, στον μοντερνισμό δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο τόσο για ρεύμα, όσο για κίνημα. Η ελευθερία στην αφήγηση που προϋποθέτει ο πειραματισμός θέτει ως δομικά στοιχεία τη φαντασία και την αισθητική, με αποτέλεσμα τα όρια και οι κατευθύνσεις να είναι ρευστά και να μην μπορούν να οριστούν συγκεκριμένοι κανόνες. Ελλείψει κανόνων, είναι δύσκολο να εντοπίσουμε κοινά χαρακτηριστικά και κατ' επέκταση να κάνουμε λόγο για μια «σχολή» μεταμοντερνισμού.

Βασική παραδοχή του μεταμοντερνισμού αποτελεί η έλλειψη βάθους. Διαχωρίζεται το σημαίνον από το σημαινόμενο, το αντικείμενο ή η λέξη από την ιδέα του. Δεν ψάχνουμε πια να βρούμε ένα βαθύτερο, κρυμμένο νόημα, μια ερμηνεία πίσω από αυτό που αντικρύζουμε, καλούμαστε απλά να το απολαύσουμε ως έχει. Δεν καλούμαστε πλέον να αναζητήσουμε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, αλλά να μείνουμε

σε αυτό που βλέπουμε, στο αντικείμενο και την αισθητική του αποτύπωση. Στον μεταμοντερνισμό, το βάθος θα δώσει τη θέση του στο γλωσσικό παιχνίδι. Με άξονα τον θεμέλιο λίθο του μεταμοντερνισμού, τον πειραματισμό και την αισθητική καινοτομία, δοκιμάζονται τα όρια της γλώσσας και ανιχνεύονται νέες πρακτικές γραφής, με στόχο την τέρψη του αναγνώστη και του συγγραφέα και όχι την παραγωγή βαθύτερων νοημάτων. Όπως επισημαίνει ο J.F. Lyotard, «[...] Δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι παίζουμε για να κερδίσουμε. Μπορούμε να κάνουμε μία κίνηση για την ευχαρίστηση ότι την επινοήσαμε» (Λυοτάρ, 1988:45).

### 1.1 Οι εκφάνσεις του μεταμοντερνισμού στη γραφή

Η ρήξη με τον μοντερνισμό είχε ως επακόλουθο τη ρήξη με την παραδοσιακή μυθιστορηματική γραφή. Ήδη από την περίοδο του μοντερνισμού υπήρχαν τάσεις πειραματισμού ενάντια στην παραδοσιακή γραφή. Ωστόσο, ο μεταμοντερνισμός όχι απλά τις συνέχισε, αλλά αντιτέθηκε με διάφορους τρόπους στις μορφές του μοντερνισμού όταν αυτές άρχισαν πια να θεωρούνται συμβατικές. Ο μεταμοντερνισμός στην τέχνη ταυτίστηκε με το κίνημα του μεταδομισμού. Οι μεταδομιστές «επιχειρούν να ανατρέψουν τα θεμέλια της γλώσσας και να καταδείξουν ότι αν την υποβάλλουμε σε αυστηρό έλεγχο, η φαινομενική ύπαρξη νοήματος διασκορπίζεται σε ένα παιχνίδι αντικρουόμενων απροσδιοριστιών» (Abrams, 2017:275). Η έννοια του βάθους αντικαθίσταται πλέον από το γλωσσικό παιχνίδι. Από τους πρώτους εκφραστές της τάσης αυτής υπήρξε το Νέο μυθιστόρημα (Nouveau roman).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 γεννήθηκε στη Γαλλία το Νέο μυθιστόρημα με σημαντικότερους εκφραστές τον Αλαίν Ρομπ Γκριγιέ (Alain Robbe-Grillet) και τη Ναταλί Σαρράτ (Natalie Sarraute) και «πρωτοστάτησε [...] στην ευρύτερη τάση απορρύθμισης του μυθοπλαστικού αφηγηματικού λόγου, η οποία αποκαλείται «μεταμύθευση» (Μπακογιάννης, 2007:48). Το νέο μυθιστόρημα κατέρριψε τους βασικούς πυλώνες της ρεαλιστικής γραφής, όπως την πλοκή ή την ολοκληρωμένη ψυχολογική παρουσίαση των ηρώων και αντικατέστησε την καθιερωμένη χρονική τοποθέτηση της αφήγησης με την αυθαίρετη διάταξη γεγονότων (Robbe-Grillet, 1963). Με τον τρόπο αυτό, αμφισβητεί τον αφηγητή-παντογνώστη του μυθιστορήματος και

εισάγει στο προσκήνιο τον αναγνώστη, ο οποίος παίρνει τον ρόλο του συνδημιουργού στο έργο και καλείται να κινηθεί αυτοβούλως στο κείμενο και να δώσει τις δικές του ερμηνείες. Είναι σαφές ότι στη μεταμοντέρνα γραφή κερδίζει έδαφος ο αναγνώστης έναντι του συγγραφέα.

Παρόλο που η δράση του νέου μυθιστορήματος ήταν σύντομη (1950-1970) και τα έργα του περιορισμένα, έδωσε το έναυσμα για εντονότερες απόπειρες πειραματισμού στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960, όπως παραδείγματος χάρη τη δημιουργία του εργαστηρίου δυνητικής λογοτεχνίας (**O**uvroir de **L**ittérature **P**otentielle).

## 2. Ορίζοντας το Oulipo

Η ομάδα του Oulipo (Ouvroir de la littérature potentielle) έχει τις ρίζες της στο Κολέγιο Παταφυσικής (Collège de Pataphysique), το οποίο ιδρύθηκε το 1948, βάσει της παταφυσικής επιστήμης, «επιστήμης των φανταστικών γνώσεων», την οποία επινόησε ο Αλφρέντ Ζαρί (Alfred Jarry) το 1888. Η επιστήμη αυτή έγκειται στη μελέτη «των φαινομένων που εκτείνονται έξω από το πεδίο της μεταφυσικής και λειτουργεί παρωδώντας τις αρχές και τις μεθόδους της σύγχρονης επιστήμης» (Κοσμά, Γενεαλογώντας το Oulipo, 2016:25). Το Κολέγιο Παταφυσικής αναγνώρισε το Oulipo ως υπό-επιτροπή του Κολεγίου και συνέταξε ένα άρθρο στο 17<sup>ο</sup> Ντοσιέ του Κολεγίου Παταφυσικής, στο οποίο σημειώνει την σύμπλευση Κολεγίου-Oulipo πάνω στη διερεύνηση των δυνατοτήτων της γλώσσας και την αναζήτηση νέων μεθόδων γραφής. Πιο συγκεκριμένα, τονίζει ότι η εποχή των «Δημιουργημένων Δημιουργιών» («Créations Créées») είναι καιρός να διαδεχθεί την εποχή των «Δημιουργούμενων Δημιουργιών» («Créations Créantes») (Oulipo, La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations, 1973).

Στις 24 Νοεμβρίου 1960, ο Ρεϊμόν Κενώ (Raymond Queneau) μαζί με τον μαθηματικό Φρανσουά Λε Λιονέ (François Le Lyonnais) ιδρύουν στο Παρίσι μια ομάδα που αρχικά ακούει στο όνομα «S.L.E» ή «Sélitex», αρκτικόλεξα του Séminaire de littérature expérimentale (Σεμινάριο πειραματικής λογοτεχνίας). Στη δεύτερη συνάντηση της ομάδας στις 19 Δεκεμβρίου 1960, έπειτα από παρέμβαση του Αλμπέρ-Μαρί Σμιτ



(Albert-Marie Schmidt) προέκυψε το όνομα «OliPo». Λίγο αργότερα, στις 13 Ιανουαρίου 1961, ο Λατίς (Latis) πρότεινε την προσθήκη του «u» για λόγους ευφωνίας και έτσι προκύπτει η τελική ονομασία OuliPo. Είναι αρκετά δύσκολο να βρούμε έναν πλήρη και σαφή ορισμό για την ομάδα του OuliPo, έτσι θα δανειστούμε τα λόγια ενός μέλους της ομάδας όπως αυτά εκφωνήθηκαν σε ένα συνέδριο στο Ινστιτούτο Henri Poincaré (Oulipo, La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations, 1973:1):

1. Δεν είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα
2. Δεν είναι ένα επιστημονικό σεμινάριο
3. Δεν πρόκειται για λογοτεχνία γραμμένη στην τύχη<sup>1</sup>

Κατά την πρώτη τους συνάντηση, τα επτά πρώτα μέλη (Jean Queval, Raymond Queneau, Jean Lescure, François Le Lionnais, Jacques Duchateau, Claude Berge και Jacques Bens) αναρωτήθηκαν σχετικά με τη φύση των εργασιών της ομάδας. Η απάντηση θα έρθει έναν χρόνο αργότερα, το 1961, από τον Φρανσουά Λε Λιονέ, ο οποίος γράφει τα τρία μανιφέστα του OuliPo, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια θεωρητική βάση για την ομάδα. Οι εργασίες τους έχουν, λοιπόν, ως βασικό στόχο την εξερεύνηση των δυνατοτήτων της γλώσσας, την ανακάλυψη και εφαρμογή νέων περιορισμών στη γραφή αλλά και νέων δομών, συχνά με βάση τις αφηρημένες δομές των σύγχρονων μαθηματικών, από την άλγεβρα μέχρι την τοπολογία. Στη δράση του εργαστηρίου παρατηρούνται δύο βασικές τάσεις: η Ανάλυση και η Σύνθεση. Η αναλυτική τάση αφορά στην αναζήτηση των δυνατοτήτων στα έργα του παρελθόντος, ενώ η συνθετική, η οποία αποτελεί και την βασική τάση του OuliPo, αφορά στην επινόηση νέων δυνατοτήτων και κατευθύνσεων, εμπνευσμένων από τα μαθηματικά ή το ειδικό λεξιλόγιο (π.χ. βοτανική, αλγοριθμική γλώσσα κ.ά.). Λογοτέχνες, λόγιοι και μαθηματικοί κατασκευάζουν έργα, με βασικά εργαλεία τους γλωσσικούς πειραματισμούς, τα γλωσσοπαίγνια, τις γλωσσικές ασκήσεις και τις διάφορες δεσμεύσεις (contraintes) με τις οποίες αυτοπεριορίζονται κατά τη διαδικασία της συγγραφής. Με δυο λόγια, , σύμφωνα με τον Ζαν Λεσκύρ (Jean Lescure), ο συγγραφέας του OuliPo «είναι ένας ποντικός που μονάχος του χτίζει το λαβύρινθο από όπου προσπαθεί να βγει» (Oulipo, La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations, 1973:32)

---

<sup>1</sup> «1. Ce n'est pas un mouvement littéraire. 2. Ce n'est pas un séminaire scientifique. 3. Ce n'est pas de la littérature aléatoire ». (Η μετάφραση δική μας)

Η δράση του Εργαστηρίου Δυνητικής Λογοτεχνίας (OuLiPo) επαναφέρει δυναμικά στο λογοτεχνικό προσκήνιο το «*serio ludere*», δηλαδή τη θεώρηση της λογοτεχνίας ως σοβαρό παιχνίδι. Η έννοια του παιχνιδιού καθώς και η χαρά που προκύπτει τόσο από τη συγγραφή όσο και από την ανάγνωση, έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ουλιπιανή γραφή. Ο ουλιπιανός συγγραφέας στήνει ένα καλοσχεδιασμένο παιχνίδι με αυστηρούς κανόνες, χωρίς να αφήνει τίποτα στην τύχη, και καλεί τον αναγνώστη να παίζει μαζί του. Η ανάγνωση ενός τέτοιου έργου είναι σαν το παιχνίδι του παζλ, καθώς

«παρά τα φαινόμενα, το παζλ δεν είναι μοναχικό παιχνίδι: κάθε κίνηση που κάνει ο παίχτης του παζλ, ο κατασκευαστής του παζλ την έχει κάνει πριν απ' αυτόν· κάθε κομμάτι που ο παίχτης το πιάνει και το ξαναπιάνει, που το εξετάζει, που το χαϊδεύει, κάθε συνδυασμός που δοκιμάζει και ξαναδοκιμάζει, κάθε ψηλάφηση, κάθε διαίσθηση, κάθε ελπίδα κάθε απογοήτευση, έχουν αποφασιστεί, έχουν υπολογιστεί κι έχουν μελετηθεί απ' τον άλλο» (Περέκ Ζ. , 2018:15).

Το OuLiPo βάζει τον αναγνώστη ενεργά στο παιχνίδι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ζακ Μπενς (Jacques Bens) «Η δυνητική λογοτεχνία είναι αυτή που αναμένει τον αναγνώστη, που ελπίζει σε αυτόν, που τον χρειάζεται για να ολοκληρωθεί» (Bens, 1981:24).

Από το 1960 μέχρι σήμερα το εργαστήριο μετρά σαράντα-ένα μέλη. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν ο Ζωρζ Περέκ (Georges Perec), ο Μαρσέλ Μπενναμπου (Marcel Benabou), ο Ζακ Ρουμπώ (Jacques Roubaud), ο Ερβέ Λε Τελλιέ (Hervé Le Tellier), ο Ιταλός Ίταλο Καλβίνο (Italo Calvino) αλλά και ο Αμερικάνος Χάρι Μάθιους (Harry Mathews). Να σημειώσουμε ότι μοναδική γυναίκα του εργαστηρίου υπήρξε η Μισέλ Μετάιγ (Michele Metaïl) η οποία εντάχθηκε το 1975 και αποχώρησε είκοσι-πέντε χρόνια μετά, το 2000. Παρόλο που έχουν γραφτεί πολλά σημαντικά έργα στο πλαίσιο του εργαστηρίου, όπως το *La Disparition* γραμμένο με την τεχνική του λιπογράμματος και το πολυμυθιστόρημα *La vie mode d'emploi* του Ζώρζ Περέκ, ή το *Exercices de style* του Ρεϊμόν Κενώ, το έργο που παραμένει το πιο σημαντικό στην ιστορία του εργαστηρίου είναι το *Cent mille milliards de poèmes* του Ρ. Κενώ. Δέκα σονέτα, τυπωμένα σε δέκα σελίδες καθεμία από τις οποίες είναι κομμένη σε δεκατέσσερις λωρίδες, όσες και οι στίχοι κάθε σονέτου, επιτρέποντας έτσι στον αναγνώστη εναλλάσσοντας τις λωρίδες να δημιουργεί κάθε φορά ένα νέο ποίημα. Σύμφωνα με τους υπολογισμούς του ποιητή, προκύπτουν 10<sup>14</sup> ποιήματα, καθιστώντας το κατά κάποιο τρόπο ένα άπειρο βιβλίο.

## 2.1. Τεχνικές γραφής

Για τα μέλη του ΟυLiPo, η λογοτεχνία είναι μια δημιουργική επιστήμη. Αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία σαν παιχνίδι, αλλά σαν «ένα παιχνίδι που πρέπει να παίζεται με τη σοβαρότητα την οποία αποδίδουν στο παιχνίδι τους τα παιδιά»<sup>2</sup>. Πειραματίζονται με τα γλωσσικά παιχνίδια, μπερδεύουν την άλγεβρα με την ποίηση και αυτοπεριορίζονται με κάθε τρόπο. Το βασικό χαρακτηριστικό της ουλιπιανής δράσης είναι η συγγραφή λογοτεχνίας με δεσμεύσεις (*littérature à contraintes*). Για το ΟυLiPo, ο σκοπός της δέσμευσης δεν είναι να περιορίσει την γραφή αλλά, αντίθετα, να την απελευθερώσει, να γίνει το κλειδί που θα ανοίξει νέες πόρτες στη λογοτεχνία (Thomas, 2006).

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, παρατηρούνται δύο βασικές τάσεις στις εργασίες του εργαστηρίου: η Ανάλυση που αφορά στην αναζήτηση δυνατοτήτων σε παλαιότερα έργα, και η Σύνθεση που αφορά στην επινόηση νέων δομών και περιορισμών. Οι δεσμεύσεις αυτές ποικίλλουν και αφορούν διαφορετικά επίπεδα της γλώσσας, όπως το λεξιλόγιο, η γραμματική, η σύνταξη, η μορφή και η στιχουργική. Το 1973 ο Ρ. Κενώ προσπάθησε να ταξινομήσει, με τη χρήση ενός πίνακα, τις εργασίες του ΟυLiPo. Σε αυτόν τον πίνακα περιγράφονται συνοπτικά οι τεχνικές που αφορούν στα γράμματα και τα τυπογραφικά σύμβολα, τις συλλαβές, τις λέξεις, τις φράσεις και τις παραγράφους σε συνάρτηση με την έκταση, τον αριθμό, την τάξη και τη φύση τους. Ειδικότερα, στον «ανουλιπισμό» (*anoulipisme*), στην αναλυτική δηλαδή τάση του εργαστηρίου, οι συγγραφείς ανασύρουν τεχνικές γραφής, οι οποίες έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί σε παλαιότερα έργα. Πιο συγκεκριμένα, το «λιπόγραμμα», τεχνική η οποία έγκειται στην συγγραφή με την απουσία ενός ή παραπάνω γραμμάτων, τρανό παράδειγμα της οποίας αποτελεί το έργο *La Disparition* του Ζωρζ Περέκ, από το οποίο απουσιάζει παντελώς το γράμμα –e, το συχνότερο φωνήεν της γαλλικής γλώσσας. Σύμφωνα με τον Ζ. Περέκ ο αρχαιότερος «λιπογράφος» ήταν ο Λάσος ο Ερμόνιος, ο οποίος έζησε τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., και είχε γράψει μια Ωδή από την οποία απουσίαζε το γράμμα σίγμα (Αμανίτης, 1987). Το παλίνδρομο ή αλλιώς καρκινικό κείμενο, το οποίο

---

<sup>2</sup> Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον (1850-1894)

μπορεί να διαβαστεί από την αρχή προς το τέλος και αντίστροφα. Οι «χιονοστιβάδες», τις οποίες στην αρχαιότητα ονόμαζαν ροπαλικούς, ευρυφαλικούς ή αναπτυσσόμενους στίχους (Αμανίτης, 1987) και αποτελούν μορφική τεχνική της ποίησης. Αναλυτικότερα, πρόκειται για την προοδευτική αύξηση και μείωση του αριθμού των γραμμάτων των λέξεων ανά στίχο. Το ταυτόγραμμα, κατά το οποίο κάθε λέξη ξεκινά από το ίδιο γράμμα, δημιουργώντας ένα είδος παρήχησης. Η περιγραφική λογοτεχνία (*littérature définitionnelle*), όπου κάθε σημαίνουσα λέξη (ρήμα, ουσιαστικό, επίθετο, επίρρημα) ενός κειμένου αντικαθίσταται με τον ορισμό της όπως αυτός παρουσιάζεται στο λεξικό. Η τεχνική LSD (*Littérature Sémo-Definitionnelle*) η οποία δεν έχει αποδοθεί στα ελληνικά, παρόμοια με την προηγούμενη, κατά την οποία σε μια ήδη διατυπωμένη πρόταση αντικαθιστούμε κάθε λέξη με τον ορισμό του αντίστοιχου λήμματος ενός λεξικού και η διαδικασία αυτή επαναλαμβάνεται στην καινούρια πρόταση μέχρι να φτάσει στο τελικό αποτέλεσμα. Η μέθοδος S+7 ή Λ+7 ή Ου+7, σύμφωνα με την οποία κάθε λέξη (Λ) ή κάθε ουσιαστικό (Ου), αντικαθίσταται από το 7<sup>ο</sup> επόμενο κατά σειρά σε ένα οποιοδήποτε λεξικό. Εκτός από τις παραπάνω μεθόδους, που αποτελούν τις βασικότερες του εργαστηρίου, υπάρχουν και ορισμένες πιο σπάνιες όπως τα διπλά χαϊκού (η πρώτη ή οι πρώτες λέξεις μιας σειράς στίχων τοποθετούνται στον τελευταίο στίχο, δημιουργώντας διπλό χαϊκού), η αντωνυμική ποίηση (σε συνέχεια της «ομοσύντακτης» μετάφρασης, κατά την οποία κάθε στοιχείο –επίθετο, ουσιαστικό, ρήμα- αντικαθίσταται από το αντίθετο του), η χίμαιρα (τα ουσιαστικά, τα επίθετα και τα ρήματα του κειμένου αντικαθίστανται με τα αντίστοιχα άλλων κειμένων) και ο «Λευκός Αλεξανδρινός» στο έργο του Β. Ουγκώ με τίτλο *L'histoire d'un crime* (ο αλεξανδρινός σπάει και σχηματίζεται ένα σονέτο).

Σειρά έχει ο «Συνθουλιπισμός», δηλαδή η συνθετική τάση του εργαστηρίου, η οποία αποτελεί και την πιο αντιπροσωπευτική της δράσης του. Η Σύθεση αφορά στην ανακάλυψη των νέων δρόμων και είναι το αποτέλεσμα της αρχικής ιδέας των ιδρυτών του ΟυLiPo για τον συνδυασμό των μαθηματικών με την ποίηση. Τα έργα της δεύτερης αυτής τάσης του εργαστηρίου είναι μοναδικά και συνήθως φέρουν τη σφραγίδα κυρίως του συγγραφέα και όχι της ομάδας του ΟυLiPo (Αμανίτης, 1987). Επομένως, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για τεχνικές της ομάδας, αλλά για εξατομικευμένες ιδέες των συγγραφέων. Για τον λόγο αυτό, θα σταθούμε κυρίως στις πιο σημαντικές τεχνικές της

συνθετικής τάσης. Το πιο σημαντικό έργο του συνθουλιπισμού, σύμφωνα με τα μέλη της ομάδας, είναι τα *Εκατό τρισεκατομύρια ποιήματα* (*Cent mille milliards de poèmes*) του Ρ. Κενώ, και αποτελεί το πρώτο αμιγώς ουλιπιανό έργο. Ο Ρ. Κενώ πίστευε στον μαθηματικό χαρακτήρα της γλώσσας και για τον λόγο αυτό χρησιμοποιούσε συχνά τύπους της άλγεβρας και των αφηρημένων μαθηματικών στο λογοτεχνικό του έργο. Ομοίως και στο *Cent mille milliards de poèmes* ακολούθησε τη συνδυαστική μέθοδο, η οποία αποτελεί κλάδο των μαθηματικών και ασχολείται με τη μελέτη των πεπερασμένων και των άπειρων αλλά μετρήσιμων διακριτών δομών. Τη θέση για το δεύτερο ουλιπιανό έργο διεκδικούν, σύμφωνα με τον Ζακ Ρουμπώ (Jacques Roubaud), τα *41 «παράλογα» σονέτα* (*41 sonnets irrationnels*) του Ζακ Μπενς (Jacques Bens) (Thomas, 2006). Πρόκειται για μία νέα ποιητική φόρμα που επινόησε ο Ζακ Μπενς και έγκειται στην παραλλαγή του κλασικού σονέτου βάσει της μαθηματικής σταθεράς  $\pi = 3,1415$ . Έτσι, η πρώτη στροφή αποτελείται από τρεις στίχους, η δεύτερη από έναν, η τρίτη από τέσσερις, η πέμπτη από έναν και η τελευταία από πέντε. Στη συνέχεια ακολουθούν τα ποιήματα ALGOL, γραμμένα σε προστακτική γλώσσα προγραμματισμού αλλά και τα ποιήματα γραμμένα βάσει της θεωρίας των συνόλων και την άλγεβρα του Boole (*poèmes booliens*).

Τέλος, πέρα από τις δεσμεύσεις που παρατηρούνται στα ουλιπιανά έργα, σημαντικό ρόλο παίζουν τα κλίναμεν, τα οποία φαίνεται ότι εισήχθησαν από τον Ζαν Κεβάλ (Jean Queval) αλλά στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκαν και από άλλα επιφανή μέλη της ομάδας, όπως ο Ζ. Περέκ. Η ονομασία «κλίναμεν» ανήκει στον Λουκρήτιο και εκφράζει την κίνηση κατά παρέκκλιση (Καρπούζος, 2014). Στο ουλιπιανό έργο, λοιπόν, το κλίναμεν αποτελεί την εκούσια ή ακούσια παρέκκλιση από τη δέσμευση. Ο Ζ. Περέκ χαρακτηρίζει το κλίναμεν ως «αντιδέσμευση» (Perec G. , *Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska*, 1983) και τονίζει τη σημασία του επικαλούμενος τη θεωρία των ατόμων του Επίκουρου, σύμφωνα με την οποία ο κόσμος δεν φτιάχτηκε μέσω κάποιας αιτιοκρατίας αλλά ότι το στοιχείο του τυχαίου είναι εξίσου σημαντικό. Συμπερασματικά, παρόλο που το κλίναμεν συναντάται στα ουλιπιανά έργα, έρχεται σε αντίθεση με τις αρχές της ομάδας, η οποία, από τον ορισμό της κιόλας, αποκλείει οποιοδήποτε στοιχείο τυχαιότητας. Έτσι, δεδομένου ότι αυτό το χαρακτηριστικό της γραφής παρατηρείται κυρίως στη δεύτερη γενιά συγγραφέων του εργαστηρίου, θα μπορούσαμε να κάνουμε

λόγο για μία αντιδραστική τεχνική απέναντι στον ενίοτε «ασφυκτικό» και «ανελεύθερο» χαρακτήρα της δέσμευσης, όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Ζ. Ρουμπώ (Thomas, 2006).

## **B' ΜΕΡΟΣ: ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟυLiPo**

### **3. Η μετάφραση ως ουλιπιανή άσκηση**

Μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του πειραματισμού τους, τα μέλη του εργαστηρίου ενέταξαν στις εργασίες τους και την πρακτική της μετάφρασης. Οι ίδιοι ορίζουν τη μετάφραση ως μια μέθοδο που έγκειται στην αντικατάσταση ενός εκφωνήματος από ένα άλλο, αλλάζοντας κυρίως το λεξιλόγιο και αφήνοντας τις άλλες παραμέτρους όσο το δυνατό πιο ανεπηρέαστες. Μέχρι εδώ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για έναν συμβατικό ορισμό της μετάφρασης, χωρίς καμία υπόνοια πειραματισμού. Ο ορισμός όμως συνεχίζει ως εξής:

[...] αλλά δεν υπάρχει κανένας λόγος να μείνουμε εκεί. Τίποτα δεν απαγορεύει να αντικαταστήσουμε στοιχεία που συνήθως τροποποιούνται. Έτσι, μπορούμε να βάλουμε στο παιχνίδι στοιχεία όπως ο ήχος, το νόημα, η σύνταξη, ακόμα και το λογοτεχνικό είδος. (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, 1981:143)<sup>3</sup>

Από τον ορισμό κιόλας, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μια πιο παιγνιώδη προσέγγιση της μετάφρασης. Η μετάφραση γίνεται πρακτική για την παραγωγή ενός νέου κειμένου, όπου ο στόχος δεν είναι πλέον η μεταφορά ενός λόγου από μία γλώσσα σε μία άλλη αλλά η διερεύνηση των δυνατοτήτων της ίδιας της γλώσσας, εν ολίγοις μια άσκηση πάνω σε αυτή. Παρακάτω θα σχολιαστούν αναλυτικότερα οι ασκήσεις αυτές, χρησιμοποιώντας παραδείγματα από το βιβλίο του ΟυLiPo, *Atlas de littérature potentielle* (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, 1981).

---

<sup>3</sup> « Mais il est nul besoin de s'en tenir là. Rien n'interdit d'opérer des substitutions qui portent sur les éléments habituellement modifiés. Ainsi, on peut mettre en jeu des éléments tels que le son, le sens, la syntaxe et même le genre littéraire ». Η μετάφραση δική μας.

Κάθε άσκηση εστιάζει σε συγκεκριμένα επίπεδα τις γλώσσας. Υπάρχουν ασκήσεις που αφορούν στη σύνταξη του κειμένου, στο λεξιλόγιο, στο νόημα, στη φωνητική ή στο λογοτεχνικό είδος του κειμένου. Ειδικότερα, η άσκηση της «ομοφωνικής μετάφρασης» (traduction homophonique), η οποία συχνά διαχωρίζεται σε «ομοφωνήεντη» (homovocalisme) και «ομοσύμφωνη» (homoconsonantisme), αφορά στη χρήση των ίδιων φωνηέντων ή/και συμφώνων κατά τη μετάφραση, χωρίς αυτό όμως να προϋποθέτει τη διατήρηση του νοήματος του πρωτοτύπου. Ένα παράδειγμα πλήρους ομοφωνικής μετάφρασης είναι η μετάφραση στίχων του Ρωμαίου ποιητή Κάτουλλου από τον Μαρσέλ Μπεναμπού (Marcel Benabou): «*Passer d'ailes/ici aimé/Époux ailé/Qui, comme loup des raies/Qu'ainsi nouent tes nerfs recuits,/Primes -on dit-/Gites, heaumes, dards à paix [tendus.]*»/«*Passer, deliciae meae puellae,/ Quicum ludere quem in sinu/[tenere/Quoi primum digitum dare/[adpenteti]*. Στη συνέχεια, η άσκηση που αφορά στη σύνταξη είναι η «ομοσύντακτη μετάφραση» (traduction homosyntaxique), κατά την οποία διατηρείται η σύνταξη του πρωτοτύπου και η οποία συχνά συνδυάζεται με την αντωνυμική μετάφραση (traduction antonymique). Κατά την αντωνυμική μετάφραση, διατηρείται και πάλι η ίδια σύνταξη αλλά οι λέξεις αντικαθίστανται αυτή τη φορά από τις αντίθετες τους, όπως συμβαίνει στο παρακάτω παράδειγμα του Ζ. Περέκ: «*Longtemps je me suis couché de bonne heure.*»/«*Pendant une courte période tu te leveras en mauvais lieu.*».

Σειρά έχουν οι ασκήσεις που εστιάζουν στο νόημα του κειμένου. Η βασική άσκηση είναι η «ομοσημασιολογική» μετάφραση (traduction homosémantique), κατά την οποία ο στόχος είναι να διατηρηθεί το νόημα, παραδείγματος χάρη «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*»/«*Durant de nombreuses années, mezingue s'est mis au lit entre chien et loup*». Σε αυτή την τελευταία έρχονται να προστεθούν δύο ακόμη παραλλαγές, η «ομοσημασιολογική μετάφραση με μετατροπή της λογοτεχνικής φόρμας» (traduction homosémantique avec modification de la forme littéraire) όπου ο στίχος μετατρέπεται σε πρόζα και το αντίθετο και η «ομοσημασιολογική μετάφραση με μετατροπή του λογοτεχνικού είδους» (traduction homosémantique avec modification du genre littéraire). Ένα παράδειγμα της τελευταίας άσκησης αποτελεί το έργο *Ασκήσεις ύφους* του Ρ. Κενώ, όπου ένα αρχικό κείμενο παρουσιάζεται σε 99 διαφορετικές παραλλαγές χρησιμοποιώντας την αφήγηση, τους εσωτερικούς μονολόγους ή τη

θεατρική φόρμα. Πέρα όμως από τη σύνταξη και το νόημα, υπάρχουν και οι ασκήσεις που εστιάζουν στο λεξιλόγιο. Έτσι, έχουμε την «ομολεξιλογική μετάφραση» (traduction homolexicale), κατά την οποία διατηρείται το λεξιλόγιο, όπως παραδείγματος χάρη η μετάφραση «*L'heure de se coucher? Se coucher longtemps... Bon. Je me couche.*» της φράσης που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω. Η «διαλεξιλογική μετάφραση» (traduction translexicale), στην οποία νόημα και σύνταξη μένουν ανέπαφα, ενώ το λεξιλόγιο είναι δανεισμένο από ένα συγκεκριμένο σημασιολογικό πεδίο. Σε συνέχεια της τελευταίας, είναι η «διαλεξιλογική μετάφραση» με δέσμευση στο γράμμα, όπως το «κλιπόγραμμα», το «πάνγραμμα», το «ετερόγραμμα» και άλλα. Τέλος, η «Εμφύτευση» ή διπλή «διαλεξιλογική μετάφραση» (La Transplantation ou traduction translexical double) κατά την οποία ξαναγράφουμε τα δύο κείμενα, αλλάζοντας το λεξιλόγιο του ενός με το άλλο. Μελετώντας λοιπόν τις μεταφραστικές εργασίες των μελών του εργαστηρίου, συμπεραίνουμε ότι το ΟυLiPo ανοίγει έναν νέο δρόμο για τη μετάφραση. Προσπερνά τις παραδοσιακές θεωρίες και πρακτικές της μετάφρασης, όπως το τότε σύγχρονο μοντέλο των Ζαν-Πωλ Βιναί και Ζαν Νταρμπελνέτ (Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet), καθώς αψηφά την έννοια της ισοδυναμίας στη μετάφραση (Munday, 2004). Εν ολίγοις, η μετάφραση αντιμετωπίζεται σαν πρακτική επανεγγραφής του κειμένου, με αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές το μετάφρασμα να διαφέρει είτε στο νόημα είτε στη μορφή από το πρωτότυπο.

Μία ακόμη πτυχή που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι αυτή των μεταφραστών μελών του ΟυLiPo. Παρόλο που η δράση τους αυτή δεν είναι αρκετά γνωστή, πολλά από τα μέλη του εργαστηρίου μετέφρασαν σημαντικά έργα ακολουθώντας πρακτικές που αξίζει να σχολιαστούν. Για την ακρίβεια, τα 17 από τα 40 μέλη του εργαστηρίου έχουν μεταφράσει, μόνοι τους ή συνεργατικά, τουλάχιστον ένα βιβλίο (Bloomfield & Salceda), με πιο σημαντικούς τους Ρ. Κενώ, Ζ. Κεβάλ, Ι. Καλβίνο, Σ. Τσάπμαν και Ζ. Ρουμπώ. Τα έργα των ουλιπιανών μεταφραστών παρουσιάζουν ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που κάνουν τις μεταφράσεις τους να ξεχωρίζουν. Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά είναι ότι είναι παρόντες στις μεταφράσεις τους. Με άλλα λόγια, δεν συμμερίζονται την άποψη ότι η φωνή του μεταφραστή δεν πρέπει να αντηχεί στο μετάφρασμα, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να μπορεί να εντοπίσει την πένα τους στις μεταφράσεις τους (Bloomfield & Salceda). Παρατηρείται



επίσης η τάση από τα μέλη του εργαστηρίου να αλληλεμεταφράζονται. Ο Ίταλο Καλβίνο μεταφράζει το έργο *Fleurs bleues* του Ρ. Κενώ, ο Στάνλεϊ Τσάμπαν μεταφράζει το μνημειώδες *Cent mille milliards de poèmes* του Ρ. Κενώ ενώ ο Ζακ Ρουμπώ μεταφράζει Ι. Καλβίνο. Από αυτό το τελευταίο προκύπτει ένα ακόμη χαρακτηριστικό των ουλιπιανών μεταφραστών, αυτό της συνεργασίας. Για τους ουλιπιανούς μεταφραστές, η συνεργασία μεταφραστή-συγγραφέα είναι υψίστης σημασίας. Έτσι, βλέπουμε τη συνεργασία Ζ. Περέκ και Χ. Μάθιους στις μεταφράσεις των έργων του Χ, Μάθιους *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* και *Naufrage du stade Odradek* από τον Ζ. Περέκ. Οι μεταφράσεις τους, όπως και η γραφή τους, χαρακτηρίζονται από δομές και φόρμες πολύ προσεκτικά δουλεμένες, φαντασία και δημιουργικότητα.

#### 4. OuTransPo

Το OuTransPo (Ouvroir de Translation Potenciel) ιδρύθηκε «στις 5 Οκτωβρίου 2012 στις έντεκα και μισή και δώδεκα δευτερόλεπτα» στο Ρότσεστερ των Ηνωμένων Πολιτειών, από τη Γαλλίδα Καμίλ Μπλούμφιλντ (Camille Bloomfield), την Αγγλίδα Ρέιτσελ Γκάλβιν (Rachel Galvin) και τον Ισπανό Πάμπλο Μαρτίν Ρουίζ (Pablo Martin Ruiz). Πρόκειται για μία ετερογενή ομάδα συγγραφέων και μουσικών που ασχολείται με τις δημιουργικές εκφάνσεις της μετάφρασης και δρα κυρίως μέσω διαδικτυακών συναντήσεων.

Όπως παρατηρούμε, το όνομα της ομάδας αποτελείται από λέξεις σε τρεις διαφορετικές γλώσσες, γαλλικά (ouvroir), αγγλικά (translation) και ισπανικά (potenciel), τις μητρικές δηλαδή γλώσσες των τριών ιδρυτών. Παρόλο που το OuTransPo ιδρύθηκε αρχικά το 2012, η δράση του στην πραγματικότητα ξεκινά δύο χρόνια αργότερα, το 2014, έπειτα από ένα συνέδριο στη Βαλτιμόρη με τίτλο «Μεταφράζοντας τη λογοτεχνία με δεσμεύσεις» («Translating constrained literature/Traduire les littératures à contraintes»). Όπως προκύπτει και από το όνομα ήδη της ομάδας, το OuTransPo έχει τις ρίζες του στο OuLiPo. Για την ακρίβεια είναι αυτό που ο Φρανσουά Λε Λιονέ ονόμαζε Ou-X-Po (Ouvroir d'X Potentielle), δηλαδή μια ομάδα βασισμένη στις αρχές του OuLiPo η οποία επεκτείνεται και σε άλλους τομείς πέρα από τη λογοτεχνία. Το X αντικαθίσταται

κάθε φορά από μια συλλαβή δηλωτική του τομέα της εκάστοτε ομάδας και σχηματίζει το τελικό της όνομα, όπως παραδείγματος χάρη στο OuCiPo (Ouvroir Cinématographique Potentielle) για τον κινηματογράφο ή στο OuBaPo (Ouvroir de Bandes dessinée Potentielle) για τα κόμικς.

Πιστοί στις αρχές του OuLiPo, τα μέλη του εργαστηρίου του OuTransPo αντιμετωπίζουν τη μετάφραση σαν μια διασκεδαστική και δημιουργική επιστήμη. Ό,τι πληροφορία έχουμε σχετικά με τη φύση και τις επιδιώξεις αυτού του ιδιόμορφου εργαστηρίου προκύπτει από ένα άρθρο εν είδη μανιφέστου που δημοσίευσαν τα τρία ιδρυτικά μέλη στην ιστοσελίδα του εργαστηρίου<sup>4</sup> στις 29 Μαρτίου του 2016, το οποίο αποτελείται από 9 άρθρα γραμμένα και στις τρεις γλώσσες. Οι βασικές επιδιώξεις του έργου τους είναι το άνοιγμα νέων προοπτικών στη μετάφραση και παράλληλα η διεύρυνση της σκέψης γύρω από αυτή, ξεφεύγοντας από τις κλασικές πρακτικές της. Θα λέγαμε ότι μέσω των διάφορων «ασκήσεων» που θα μελετήσουμε στην πορεία, τα μέλη του OuTransPo προσπαθούν να προβάλουν τη δημιουργική πλευρά της μετάφρασης, αποκηρύσσοντας κάθε μορφή πιστότητας («Artículo 3º :¡Al diablo la Fidelidad!/ Article 3: To the devil with Fidelity!/ Article 3 :Au diable Fidélité !») (OuTransPo, 2016). Μέσα από τις εργασίες τους αγκαλιάζουν όλες τις φανταστικές, επινοημένες, πιθανές και μελλοντικές γλώσσες, απορρίπτουν την αμεταφρασιμότητα και ενδιαφέρονται για «όλα όσα μπορούν να μεταφραστούν αλλά και για αυτά που το επιζητούν αλλά δεν μπορούν» (OuTransPo, 2016).

Σύμφωνα με τα μέλη του εργαστηρίου, «κάθε Ou-X-Po, άξιο του ονόματος του, οφείλει να έχει ταξινομημένες τις δεσμεύσεις του». Έτσι, λοιπόν, τον Απρίλιο του 2017 δημοσιεύουν ένα πρώτο άρθρο στο ηλεκτρονικό περιοδικό τέχνης «Drunken Boat #24» το οποίο περιγράφει τις εργασίες τους και το οποίο, τρία χρόνια αργότερα στις 8 Σεπτεμβρίου του 2020 αναρτάται και στην επίσημη ιστοσελίδα τους. Έπειτα από πρωτοβουλία του Πάμπλο Μαρτίν Ρουίζ, συνιδρυτή του εργαστηρίου, το όνομα κάθε νέας τεχνικής που δημιουργεί η ομάδα προκύπτει από την εισαγωγή ενός προθήματος στην λέξη traduction ή translation ή traducción, καθώς κάθε εργασία ή οδηγία γράφεται πάντα και στις τρεις ιδρυτικές γλώσσες. Οι τεχνικές του εργαστηρίου χωρίζονται σε δύο

---

<sup>4</sup> <http://www.outranspo.com>

βασικές κατηγορίες: στις μεταφραστικές πρακτικές που επηρεάζουν άμεσα το κείμενο-στόχο και το κείμενο-πηγή και σε αυτές που επηρεάζουν τις αρχές και τους σκοπούς της ίδιας της μεταφραστικής επιστήμης. Μερικά σημαντικά παραδείγματα της πρώτης κατηγορίας είναι η «soundtranslation» που αφορά στη μεταφορά ή μεταγραφή του ήχου του εκφωνήματος του κειμένου-πηγή, χωρίς αυτό να προϋποθέτει τη μεταφορά του νοήματος. Η τεχνική αυτή είναι όμοια με την ουλιπιανή άσκηση «traduction homophonique» και με την «traducson» του Ζεραρντ Ζενέτ (Gérard Genette) (Genette, 1982). Η «microtranslation», κατά την οποία οι λέξεις του κειμένου-πηγή χωρίζονται σε μορφήματα, τα οποία στη συνέχεια μεταφράζονται, «*A thing of beauty is a joy for ever.*» — «*Une chose de beau thé est une joie pour toujours.*». Στη συνέχεια, η «rebustranslation», η οποία βασίζεται στην ιδέα του γρίφου «Ρέμπους», την αναπαράσταση δηλαδή μιας λέξης με τη βοήθεια εικόνων γραμμάτων ή άλλων λέξεων, και έγκειται στην ανάλυση των λέξεων σε μικρότερα μορφήματα και στη συνέχεια στη μετάφρασή τους, όπως στην περίπτωση της «microtranslation», «*cinéma*» — «*saw nose mast*». Μια τεχνική με ιδιαίτερα παιγνιώδη χαρακτήρα που υπογραμμίζει τη θέση του εργαστηρίου για την διασκεδαστική πτυχή της μετάφρασης. Αντίθετα με την τελευταία, στην «macrotranslation» οι λέξεις του κειμένου-πηγή συνενώνονται σχηματίζοντας μεγαλύτερες μονάδες που στη συνέχεια μεταφράζονται, «[...] *par le* [...]— [...] *habla* [...]». Τέλος, η «Paleotranslation», η οποία μεταφράζει τις ρίζες των λέξεων του κειμένου-πηγή, «*A thing of beauty is a joy for ever*» — «*Une affaire de charme est un plaisir pour toujours*».

Η δεύτερη κατηγορία, η οποία αφορά στις πρακτικές που επηρεάζουν τους σκοπούς και τις επιδιώξεις της μετάφρασης, χωρίζεται σε διάφορες υποκατηγορίες. Πιο συγκεκριμένα, οι πρακτικές που επηρεάζουν την επιλογή του κειμένου-πηγή όπως η «Prototranslation» κατά την οποία μεταφράζεται ένα ανύπαρκτο κείμενο ή η «Ultratranslation», δηλαδή η μετάφραση ενός κειμένου γραμμένου σε μία μη αναγνωρίσιμη ή μη κατανοητή γλώσσα. Έπειτα, οι πρακτικές που αφορούν στην επιλογή της γλώσσας ή των γλωσσών του κειμένου-στόχου, όπως η «Neotranslation» όπου κατά τη μετάφραση χρησιμοποιείται μια γλώσσα επινοημένη αποκλειστικά για τους σκοπούς της συγκεκριμένης μετάφρασης. Οι πρακτικές όπως η «Pluritranslation», η παράλληλη δηλαδή μετάφραση από πολλούς μεταφραστές, αφορούν στις συνθήκες παραγωγής της

μετάφρασης. Στη συνέχεια οι πρακτικές που επηρεάζουν τις αρχές της μεταφραστικής επιστήμης όπως «Hypertranslation», δηλαδή η μετάφραση με χρήση δεσμεύσεων ενός κειμένου γραμμένου με δεσμεύσεις. Έτσι, σύμφωνα με την θεωρία του OuTransPo, η μετάφραση κάθε ουλιπιανού έργου αποτελεί μια «Hypertraduction». Η τελευταία κατηγορία περιλαμβάνει τις πρακτικές που επηρεάζουν τα αποτελέσματα της μετάφρασης, όπως στην περίπτωση της «Isotranslation», η οποία αποτελεί μια ιδιότυπη συνεργατική μετάφραση, κατά την οποία όλοι οι μεταφραστές καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα χωρίς να έχουν συνεργαστεί προηγουμένως. Παράδειγμα της παραπάνω τεχνικής αποτελεί η Μετάφραση των Εβδομήκοντα, η οποία όπως λέγεται, πραγματοποιούταν παράλληλα από εβδομήντα μεταφραστές και το αποτέλεσμα ήταν το ίδιο σε όλους (OuTransPo, 2016).

Μία από τις σημαντικότερες εργασίες του OuTransPo, είναι το ποίημα *Renga-O* (Renga-Outranspien) (βλέπε παρ. 1). Η αρχική ιδέα προέρχεται από το *Renga-P* (1970), μια συλλογική εργασία του Ζακ Ρουμπώ, του Οκτάβιο Παζ, του Εντουάρντο Σαγκινέτι (Eduardo Sanguineti) και του Τσαρλς Τόμλινσον (Charles Tomlinson), κατά την οποία αντικατέστησαν τη δομή του ιαπωνικού τάνκα από το τρίστιχο και κάθε ποιητής έπρεπε να γράψει ένα τρίστιχο που να ενώνεται με το προηγούμενο. Η Κ. Μπλούμφιλντ πρότεινε στο εργαστήριο να προσαρμόσουν την παραπάνω εργασία στη μετάφραση. Έτσι, δημιουργήθηκε ένα ποίημα, όπου κάθε τρίστιχο περιέχει τη μετάφραση με τη χρήση δέσμευσης ενός τουλάχιστον στίχου του προηγούμενου τρίστιχου. Οι μεταφραστικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν η «Sonotranslation», η «Exotranslation», η «Antonotranslation» και η «Microtranslation», και ορισμένες ακόμη που παραμένουν καλά κρυμμένες για τις ανάγκες του «παιχνιδιού» με τον αναγνώστη. Το *Renga-O* είναι ένα κείμενο υβριδικό, όπου η ποίηση μπερδεύεται με τη δημιουργική μετάφραση με δεσμεύσεις (Gayraud & Bloomfield, 2016).

Τέλος, το Outranspo παρουσιάζει μια διαφορετική έκφανση της μετάφρασης, την δημιουργική μετάφραση με δεσμεύσεις. Αναθεωρεί τον ορισμό της ίδιας της μετάφρασης για μεταφορά ενός κειμένου από μια γλώσσα σε μια άλλη, κατασκευάζοντας και μεταφράζοντας από γλώσσες που δεν υπάρχουν και δεν υπήρξαν ποτέ. Επιχειρεί, μέσω της μετάφρασης, να φέρει κοντά όλες τις γλώσσες, φωτίζοντας τα ιδιαίτερα σημεία της καθεμίας. Το Outranspo, βαδίζοντας στον δρόμο που άνοιξε το Oulipo με τη χρήση της

μετάφρασης ως δεσμευτική άσκηση, δίνει νέα πνοή στη μετάφραση και μας καλεί να προβληματιστούμε γύρω από τις δυνατότητες που αυτή μπορεί να προσφέρει.

## 5. Μεταφράζοντας τη δέσμευση: Δυσκολίες και πρακτικές των μεταφραστών.

Η γραφή με δεσμεύσεις αποτελεί μια πρόκληση για κάθε μεταφραστή. Η αποστολή του δεν είναι στην προκειμένη η μεταφορά του κειμένου από τη γλώσσα-στόχο στη γλώσσα-πηγή και η αναζήτηση μιας λεξιλογικής, γραμματικής και πολιτισμικής ισοδυναμίας αλλά η επανεγγραφή ενός κειμένου που θα εξυπηρετεί τον ίδιο σκοπό με το πρωτότυπο. Το ουλιπιανό κείμενο βρίθει δεσμεύσεων που φανερά ή κρυφά έχει εντάξει ο συγγραφέας στο εσωτερικό του, με στόχο κατά πρώτον τον αυτοπεριορισμό του και κατά δεύτερον την επικοινωνία με τον αναγνώστη και την ένταξη του τελευταίου σε ένα λογοτεχνικό παιχνίδι στο οποίο παίζει πολλές φορές τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Έτσι, προκύπτει πλέον μια νέα διάσταση στην ισοδυναμία κειμένου-πηγή και κειμένου-στόχου, αυτή της δέσμευσης και του παιχνιδιού. Ο μεταφραστής καλείται να ισορροπήσει τα δύο γλωσσικά συστήματα, σε συνάρτηση πάντα με τη δέσμευση ή τις δεσμεύσεις του συγγραφέα, με σκοπό να διατηρήσει όχι μόνο το νόημα και τη μορφή του πρωτοτύπου, αλλά και τη λειτουργία του.

Στην παρακάτω ενότητα, θα αναδείξουμε τις δυσκολίες που προκύπτουν κατά τη μεταφραστική διαδικασία ενός έργου γραμμένου με δεσμεύσεις και στη συνέχεια τις λύσεις που προτείνουν οι μεταφραστές, μέσω των πρακτικών που ακολούθησαν στις δικές τους μεταφράσεις. Για τον λόγο αυτό, έχουν επιλεγεί δύο ενδεικτικά έργα της ουλιπιανής γραφής, το μυθιστόρημα *La vie mode d'emploi* του Ζωρζ Περέκ και το *Exercices de style* του Ρεϊμόν Κενώ, καθώς και οι μεταφράσεις τους στις βασικές ευρωπαϊκές γλώσσες. Ειδικότερα, θα μελετηθούν η ισπανική, αγγλική και γερμανική μετάφραση του *La vie mode d'emploi* και η ιταλική, αγγλική και ισπανική μετάφραση

του *Exercices de style*. Σκοπός μας είναι να αναδείξουμε και να σχολιάσουμε τις διαφορετικές μεταφραστικές τάσεις που παρουσιάζονται στη λογοτεχνία με δεσμεύσεις. Όπως θα δούμε και παρακάτω, οι πρακτικές που έχουν μέχρι σήμερα ακολουθηθεί, τόσο στην Ελλάδα όσο και σε ολόκληρη την Ευρώπη, παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις, όχι μόνο σε επίπεδο πρακτικής αλλά και σε επίπεδο θεωρητικής προσέγγισης της μετάφρασης της λογοτεχνίας με δεσμεύσεις.

## 5.1 Μεταφραστικές δυσκολίες

Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο μεταφραστής απέναντι σε ένα έργο γραμμένο με δεσμεύσεις είναι πολλές και πολυεπίπεδες. Όπως αναφέραμε και παραπάνω, δεν αφορούν μόνο στη μεταφορά του νοήματος από τη μία γλώσσα στην άλλη, αλλά στη μεταφορά ενός ολόκληρου συστήματος γλώσσας και φόρμας που έχει προηγουμένως κατασκευάσει ο συγγραφέας. Οι δύο πιο βασικές κατηγορίες δυσκολιών που ξεχωρίσαμε είναι, πρώτον, ο εντοπισμός της δέσμευσης και των κλίναμεν του συγγραφέα και δεύτερον ο τρόπος μεταφοράς της δέσμευσης στη γλώσσα-στόχο.

Ο χαρακτήρας και η φύση της δέσμευσης παίζουν καθοριστικό ρόλο στη μεταφραστική διαδικασία. Υπάρχουν δεσμεύσεις που μπορεί εύκολα να διαπιστώσει ο μεταφραστής κατά την πρώτη ανάγνωση του κειμένου και άλλες που απαιτούν ενδελεχή εξέταση και μελέτη του πρωτοτύπου. Με ευκολία μπορεί να διαπιστώσει κανείς τη δέσμευση του λιπογράμματος στο έργο *La Disparition* του Z. Περέκ, λόγω της παντελούς απουσίας του γράμματος –e, και αντίστοιχα την αποκλειστική χρήση του γράμματος –e στο μονοφωνήεντο μυθιστόρημα *Les revenentes* του ίδιου. Αντίθετα, στο μυθιστόρημα *La vie mode d'emploi*, δεσμεύσεις όπως οι 179 αυστηρά ισομήκεις στίχοι (60 χτυπήματα γραφομηχανής), οι ακροστιχίδες και οι ομοφωνικές μεταγραφές κύριων ονομάτων κρυμμένες μέσα σε προτάσεις, απαιτούν μια πολύ προσεκτική ανάγνωση του κειμένου προκειμένου να εντοπιστούν. Το ζήτημα της αόρατης δέσμευσης παίζει καίριο ρόλο στην ουλιπιανή γραφή. Ορισμένοι συγγραφείς επιλέγουν να διατηρούν πάντα κρυφή τη δέσμευση, ανάμεσα τους ο X. Μάθιους και ο P. Κενώ, με τον τελευταίο, σύμφωνα με τον Z. Ρουμπώ «να αναζητά πάντα για εκείνον την αόρατη δέσμευση» (Collombat, 2005:9). Αντίθετα, άλλοι συγγραφείς όπως ο I. Καλβίνο τίθενται υπέρ της προβολής της δέσμευσης. Ο Z. Περέκ εξέφρασε τον φόβο του μήπως ο εμφανής

χαρακτήρας της δέσμευσης αποσυντονίζει τον αναγνώστη, ο οποίος εξαιτίας της υπερβολικής του προσήλωσης σε αυτή μπορεί να χάσει την απόλαυση της ανάγνωσης. Έτσι, ο συγγραφέας παρομοιάζει τη δέσμευση με «ένα παιδί που παίζει κρυφτό και δεν ξέρει τι φοβάται ή τι επιθυμεί περισσότερο, να μείνει κρυμμένο ή να φανερωθεί»<sup>5</sup> (Collombat, 2005:9). Το δίλλημα αυτό του Ζ. Περέκ κληρονομείται φυσικά και από τον μεταφραστή του, ο οποίος καλείται να διαλέξει στρατόπεδο. Εξίσου σημαντικά είναι τα κλίναμεν που συχνά εντοπίζονται στα ουλιπιάνα έργα. Όπως εξηγήσαμε και παραπάνω, τα κλίναμεν αποτελούν τις ακούσιες ή εκούσιες παρεκκλίσεις του συγγραφέα από τον δεσμευτικό κανόνα, έτσι αποτελούν ορισμένες φορές μια «αντιδέσμευση» και πρέπει να αντιμετωπιστούν με την ίδια σοβαρότητα που αντιμετωπίζεται η δέσμευση. Φυσικά, ο εντοπισμός ενός κλίναμεν απαιτεί τη διπλάσια προσήλωση από ότι η δέσμευση, με αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές να παραλείπεται και να μην μεταφέρεται κατά τη μετάφραση.

Η δεύτερη και βασικότερη δυσκολία η οποία θα αναδειχθεί, είναι ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει ο μεταφραστής να μεταφέρει –ή να μην μεταφέρει καθόλου– τη δέσμευση του συγγραφέα. Ο αόρατος χαρακτήρας της δέσμευσης που αναφέραμε παραπάνω, δίνει στον μεταφραστή την ελευθερία είτε να προσεγγίσει το κείμενο με άξονα τον δεσμευτικό κανόνα είτε να τον παραλείψει και να το αντιμετωπίσει σαν ένα οποιοδήποτε λογοτεχνικό κείμενο, να αποφασίσει με άλλα λόγια αν θα μεταφέρει τη δέσμευση ή όχι. Ωστόσο, αυτή η μεταφραστική ελευθερία εισάγει ένα νέο ζήτημα, αυτό του ρόλου και της σημασίας της μεταφοράς της δέσμευσης. Σύμφωνα με την πρώτη βασική αρχή των εργασιών του Ουίπρο από τον Ζ. Ρουμπώ, «ένα κείμενο γραμμένο με μια δέσμευση, μιλάει για αυτή τη δέσμευση» (Roubaud, 1981:90), καθιστώντας την έτσι αναπόσπαστο κομμάτι του κειμένου. Αντίστοιχα, σύμφωνα με τους Ζαν Μπέτενς (Jan Baetens) και τον Μπερνάρντο Σκιαβέτα (Bernardo Schiavetta):

«[...] για να διατηρηθεί πολύ απλά η «νοηματική ισοδυναμία» ανάμεσα στο πρωτότυπο και το μετάφρασμα, οι δεσμεύσεις (οι οποίες φέρουν πάντα νόημα, άρα

---

<sup>5</sup> « un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert » G. Perec(1975) στο W, ou le souvenir d'enfance, Denoël. (Η μετάφραση δική μας)

αποτελούν σύμβολα) θα έπρεπε να μεταφέρονται υποχρεωτικά στη μετάφραση»<sup>6</sup> (Schiavetta & Jan, 1998:9).

Οι δεσμευτικοί κανόνες είναι κατά κάποιο τρόπο οι κανόνες του παιχνιδιού που στήνει ο συγγραφέας και αν δεν τους σεβαστεί ο μεταφραστής, το κείμενο χάνει μια από τις βασικές του λειτουργίες, αυτή της εμπλοκής του αναγνώστη. Παρ' όλη όμως την κριτική που ασκείται σε αυτή τη μεταφραστική πρακτική, πολλοί μεταφραστές, όπως θα δούμε στην παρακάτω ενότητα, συνεχίζουν να επιλέγουν μια πιο επιφανειακή μέθοδο, αγνοώντας τη δέσμευση του συγγραφέα. Για τον λόγο αυτό, ο Ερμές Σαλσεντά (Hermès Salceda) και η Καμίλ Μπλούμφιλντ δημιούργησαν, έπειτα από μελέτη των σχετικών μεταφράσεων, την εξής μέθοδο κατάταξης των μεταφραστικών στρατηγικών ως προς τον βαθμό αναδημιουργίας του κειμένου (Bloomfield & Salceda):

- Βαθμός 0: Μετάφραση μόνο του σημαινομένου, χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν η δέσμευση.
- Βαθμός 1: Μετάφραση του σημαινομένου, δίνοντας προτεραιότητα στη δέσμευση.
- Βαθμός 2: Μετάφραση πολύ πιστή στη δέσμευση, σε βάρος του σημαινομένου, το οποίο παραποιείται σημαντικά ή περιφρονείται.
- Βαθμός 3: Μετάφραση δίνοντας την ίδια βαρύτητα στο σημαινόμενο και τη δέσμευση.
- Βαθμός 4: Επαναπροσδιορισμός της δέσμευσης ή/και προσθήκες σημασιολογικών στρωμάτων της γλώσσας-στόχου.

Η παραπάνω κατάταξη πραγματοποιείται στην ουσία βάσει του βαθμού προσέγγισης ή απομάκρυνσης του μεταφραστή από τη δέσμευση, γεγονός που υπερτονίζει από μόνο του την αξία της σε ένα ουλιπιανό κείμενο. Είναι γεγονός ότι σε αυτού του είδους τα κείμενα, οι κλασικές έννοιες της Θεωρίας της Μετάφρασης όπως η πιστότητα, η μετάφραση λέξη προς λέξη, η μεταφρασσιμότητα ή η ισοδυναμία, δεν αποφαίνονται ιδιαίτερα χρήσιμες (Keating, 2001). Η διαδικασία της μετάφρασης ενός ουλιπιανού κειμένου

---

<sup>6</sup> « Pour préserver tout simplement l' « équivalence du sens » entre le texte traduit et sa traduction, les contraintes (qui porteraient toujours du sens qui seraient donc des signes) devraient être nécessairement transposées dans la traduction ». (Η μετάφραση δική μας)



χαρακτηρίζεται περισσότερο από έννοιες όπως αναδημιουργία, μίμηση ή προσαρμογή και απαιτεί επομένως φαντασία και επινοητικότητα από τον μεταφραστή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πολλά από τα ουλιπιανά έργα θεωρούνται αμετάφραστα, καθώς πολλές φορές φαίνεται αδύνατο να διατηρηθεί κατά τη μετάφραση το νόημα του κειμένου και την ίδια στιγμή να μεταφερθεί η δέσμευση. Δέσμευση όμως από δέσμευση διαφέρει, καθώς ο βαθμός δυσκολίας ως προς τη μεταφορά τους δεν είναι πάντα ο ίδιος. Πολλοί δεσμευτικοί κανόνες αποτελούν μια εξερεύνηση στο εσωτερικό της ίδιας της γλώσσας και των δυνατοτήτων της, γεγονός που δυσχεραίνει τη μεταφορά ή την προσαρμογή τους στο αντίστοιχο σύστημα μιας άλλης γλώσσας, η οποία διέπεται από διαφορετικούς κανόνες. Τέτοιες δεσμεύσεις είναι εκείνες που αφορούν στους χειρισμούς του σημαινομένου, όπως για παράδειγμα οι προσθέσεις, αφαιρέσεις ή μετακινήσεις γραμμάτων και οι δεσμεύσεις που αφορούν στη σχέση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο και έχουν ως στόχο τη δημιουργία λογοπαιγνίων, τα οποία είναι άρρηκτα συνυφασμένα με την ουλιπιανή γραφή. Επιπλέον, οι δεσμεύσεις είναι συχνά συνδεδεμένες με το νόημα του κειμένου, όπως στην περίπτωση του *La Disparition* του Z. Περέκ, το οποίο είναι γραμμένο με την δέσμευση του λιπογράμματος σε –e και εξιστορεί την απουσία του ίδιου γράμματος (Roubaud, 1981). Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό να υπάρξει ένας διαχωρισμός ανάμεσα στις δεσμεύσεις που αφορούν στη γλώσσα (λεξιλογικές, γραμματικές, συντακτικές, σημασιολογικές, φωνητικές) και σε αυτές που αφορούν στη μορφή (κατανομή κειμένου στη σελίδα, κεντρώνες<sup>7</sup>). Η πρώτη κατηγορία είναι αυτή που αποτελεί μεταφραστική πρόκληση, καθώς πολλές φορές οι αποκλίσεις ενός γλωσσικού συστήματος από ένα άλλο δεν επιτρέπει τη μεταφορά της δέσμευσης και ο μεταφραστής πρέπει να καταφύγει στη μέθοδο της προσαρμογής. Στην περίπτωση του *La Disparition*, παραδείγματος χάρη, ο Z. Περέκ χρησιμοποιεί κυρίως Παρατατικό (Imparfait) διότι στις καταλήξεις του χρησιμοποιείται κυρίως το –a και όχι το –e που έχει επιλέξει να παραλείψει. Στην ελληνική γλώσσα θα ήταν αδύνατο, λόγω της αύξησης –e του Παρατατικού, να διατηρηθεί ο ίδιος χρόνος και έτσι αν ο μεταφραστής επιλέξει να μείνει πιστός στη δέσμευση θα πρέπει να αντικαταστήσει τον Παρατατικό με έναν άλλον

---

<sup>7</sup> Κεντρών (γαλ. Centon): ποιητική φόρμα κατά την οποία το ποίημα συντίθεται από δάνειους στίχους άλλων ποιητών. Ο Κεντρών αποτελεί δεσμευτικό κανόνα του ΟυLiPo και εφαρμόζεται τόσο στην ποίηση όσο και στην πρόζα. Τα κείμενα, οι φράσεις ή λέξεις που χρησιμοποιούνται μπορούν να προέρχονται από οποιοδήποτε πεδίο ενώ συχνή είναι η χρήση διαφημιστικών σλόγκαν.

χρόνο ή να καταφύγει σε έναν διαφορετικό ρηματικό τύπο. Αντίθετα, οι δεσμεύσεις που επηρεάζουν τη μορφή, είναι αρκετά εύκολο να μεταφερθούν αυτούσιες. Οι δεσμεύσεις όμως, οι οποίες συχνά επινοούνται από τον συγγραφέα για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες ενός έργου, είναι πολλές και διαφέρουν από συγγραφέα σε συγγραφέα, όπως ακριβώς και τα προβλήματα που προκύπτουν κατά τη μεταφραστική διαδικασία.

Συμπερασματικά, οι προβληματικές που προκύπτουν από τη μετάφραση αυτού του είδους κειμένων έχει να κάνει με τον σεβασμό των κανόνων και την ισορροπία ανάμεσα στον δεσμευτικό κανόνα και το νόημα. Επομένως, ο μεταφραστής πρέπει να μιμηθεί τη δομή της δέσμευσης και να την προσαρμόσει στο κείμενο-στόχο, χωρίς αυτό να χάσει το νόημα και τη λειτουργία του. Με άλλα λόγια, η αποστολή του μεταφραστή είναι να «ανοίξει το παιχνίδι, να το συνεχίσει και στο τέλος να το προτείνει και σε άλλους» (Paliczka, 2009:217). Αν οι ουλιπιανοί συγγραφείς είναι «οι ποντικοί που χτίζουν μόνοι τους τον λαβύρινθο από τον οποίο πρέπει να βγουν», όπως υποστηρίζει ο P. Κενώ, τότε «οι μεταφραστές είναι αυτοί που εισχωρούν στους διαδρόμους του λαβυρίνθου για να δουν πώς είναι κατασκευασμένος και βγαίνοντας να κατασκευάσουν έναν ίδιο σε διαφορετική τοποθεσία» (Paliczka, 2009:225).

## 5.2 Οι πρακτικές των μεταφραστών

Η πειραματική γραφή του Ουλίρο γεννά την ανάγκη για έναν εκ νέου προβληματισμό γύρω από τη μετάφραση και τις πρακτικές της. Το «serio ludere» της ουλιπιανής γραφής ωθεί τον μεταφραστή να αντιμετωπίσει τη μεταφραστική διαδικασία σαν ένα παιχνίδι με αυστηρούς κανόνες και να βιώσει την απόλαυση του παιχνιδιού. Δεδομένου όμως, ότι δεν υπάρχει μια μοναδική μεταφραστική μέθοδος, μια συνταγή για την τέλεια μετάφραση, ο μεταφραστής του Ουλίρο έρχεται καταρχάς αντιμέτωπος με το εξής δίλλημα: πρέπει να προσεγγίσει τη γλώσσα του κειμένου και να το αντιμετωπίσει σαν ένα οποιοδήποτε κείμενο ή πρέπει να λάβει υπόψιν του τον ρόλο της δέσμευσης; Παρόλο που η κυρίαρχη πρακτική είναι η μεταφορά της δέσμευσης, δεν λείπουν τα παραδείγματα των μεταφραστών που συνεπαρμένοι από τον τρόπο γραφής του συγγραφέα επιλέγουν να μεταφέρουν αποκλειστικά την λογοτεχνική διάσταση του κειμένου, παραλείποντας τον δεσμευτικό κανόνα. Προκειμένου να μελετήσει αυτές τις

δύο τάσεις, η Μαρία Εντουάρντα Κίτινγκ (Maria Eduarda Keating) τις διαχώρισε σε «ουλιπιανές» και «επιφανειακές» μεταφράσεις, σχολιάζοντας τις πρώτες ως σωστές και τις δεύτερες ως λανθασμένες (Keating, 2001). Ο όρος λανθασμένες έγκειται στο γεγονός ότι στα ουλιπιανά έργα η δέσμευση είναι συχνά ζωτικής σημασίας για τη λειτουργία του κειμένου και η παράλειψη της θα σήμαινε συνεπώς την παραμόρφωση του κειμένου-πηγή. Τον πιο περιγραφικό ορισμό για τις λεγόμενες ουλιπιανές μεταφράσεις τον δίνει ο Ο. Έκο, μεταφραστής του *Exercices de style* του Ρ. Κενώ στα ιταλικά, σημειώνοντας ότι «η πιστότητα [σε αυτού του είδους τα κείμενα], σημαίνει να καταλάβεις τους κανόνες του παιχνιδιού, να τους σεβαστείς και έπειτα να ξεκινήσεις μια νέα παρτίδα με τις ίδιες κινήσεις» (Eco, Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau, 1998:19). Με άλλα λόγια, μια μετάφραση για να θεωρηθεί ουλιπιανή, πρέπει πέρα από το πνεύμα του κειμένου να μεταφέρει και τον μηχανισμό του. Ο μεταφραστής του Ζ. Περέκ, Ντέιβιντ Μπέλλος (David Bellos) επιλέγει να διαχωρίσει αυτές τις δύο τάσεις με τους όρους «μετάφραση» και «μίμηση» (Bellos, 1992). Με τον όρο μετάφραση δηλώνει την μεταφορά της γλώσσας, ενώ με τον όρο μίμηση την μεταφορά του μηχανισμού που κρύβεται πίσω από την γλώσσα στην οποία είναι γραμμένο το κείμενο. Σύμφωνα με τον Ν. Μπέλλος, λοιπόν, η ουλιπιανή μετάφραση είναι μια μιμητική πράξη κατά την οποία ο μεταφραστής αντιγράφει ή αναπροσαρμόζει τους κρυμμένους κώδικες του συγγραφέα. Η αναπροσαρμογή όμως αυτή έχει πολλές φορές ως αποτέλεσμα την ιδιοποίηση του κειμένου από τον μεταφραστή και, τελικά, αυτό που ο Αντουάν Μπερμάν ονομάζει μια «εθνοκεντρική μετάφραση», η οποία ταυτίζεται με την «επιχώρια μετάφραση» του Βενούτι (Munday, 2004). Οι δύο αυτοί όροι περιγράφουν την ελαχιστοποίηση της ξενικότητας του κειμένου-στόχου και την πλήρη αφομοίωση του πολιτισμού-πηγή στον πολιτισμό-στόχο. Η αφαίρεση των «ξένων» χαρακτηριστικών του έργου και η ιδιοποίηση του κειμένου από τον μεταφραστή έχουν συχνά ως αποτέλεσμα την απαλοιφή της φωνής του συγγραφέα. Το κείμενο παύει να αντανακλά την πένα του συγγραφέα και αυτό που μένει είναι η φωνή του μεταφραστή. Έτσι, η υπερβολική προσήλωση του μεταφραστή στη δέσμευση μπορεί ορισμένες φορές να οδηγήσει στην υπερπροβολή της σε σχέση με το πρωτότυπο, αλλάζοντας με αυτό τον τρόπο, τόσο τη μορφή όσο και τη λειτουργία της. Δεν σημαίνει, όμως, ότι κάθε προσαρμογή της δέσμευσης αποτελεί και ιδιοποίηση.

Ορισμένες φορές, λόγω της αναντιστοιχίας των γλωσσικών συστημάτων της γλώσσας-στόχου και της γλώσσας-πηγής, η αναπροσαρμογή της δέσμευσης κρίνεται απαραίτητη.

Με στόχο την πιο ενδελεχή μελέτη όλων των παραπάνω, επιλέξαμε να σχολιάσουμε το παράδειγμα των μεταφραστικών στρατηγικών στις μεταφράσεις των έργων *La vie mode d'emploi* του Ζωρζ Περέκ και *Exercices de style* του Ρ. Κενώ, στην ιταλική, ισπανική (καστιλιανή και καταλανική), αγγλική και γερμανική γλώσσα. Ο σχολιασμός θα πραγματοποιηθεί βάσει της ταξινόμησης της Μ. Ε. Κίτινγκ σε ουλιπιανές και επιφανειακές μεταφράσεις, τον οποίο ορίσαμε παραπάνω.

### *La vie mode d'emploi*, Georges Perec

Το μυθιστόρημα ή πολυμυθιστόρημα (« romans »), όπως το ονομάζει ο Ζ. Περέκ (Perec G. , 1978), με τίτλο *La vie mode d'emploi*, αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά έργα του Ουλίρο αλλά και του ίδιου του συγγραφέα. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα αποτελούμενο από πολλά επιμέρους μυθιστορήματα, τα οποία επιτρέπουν στον αναγνώστη να επιλέξει τον τρόπο ανάγνωσης, η οποία μπορεί να είναι είτε ενιαία είτε αποσπασματική. Αυτά ενώνονται, σαν κομμάτια από παζλ, για να συνθέσουν το κεντρικό μυθιστόρημα στο οποίο περιγράφεται με ακρίβεια κάθε διαμέρισμα, αλλά και η ζωή των ενοίκων της πολυκατοικίας της οδού Σιμόν-Κρυμπελλιέ 11 στο Παρίσι. Σε αυτό το μυθιστόρημα, τίποτα δεν έχει αφηθεί στην τύχη. Το κείμενο πιστό στο περεκικό «rester caché, être découvert», κρύβει πίσω του ένα σύνολο υπόρρητων δεσμεύσεων, που μπορούν να παρατηρήσουν μόνο όσοι ακολουθήσουν την οδηγία που δίνει ο συγγραφέας στην πρώτη σελίδα: «Κοίτα με όλα σου τα μάτια, κοίτα» (Περέκ Ζ. , 2018:1)<sup>8</sup>. Ωστόσο, ο Ζ. Περέκ άφησε πίσω του το *Cahiers de charges. La vie mode d'emploi*<sup>9</sup>, ένα πολύτιμο εργαλείο για κάθε μεταφραστή του, το οποίο αποτελείται από τις σημειώσεις που κρατούσε ο συγγραφέας σχετικά με την «κατασκευή» του μυθιστορήματος και στις οποίες αναλύει πολλές από τις δεσμεύσεις που χρησιμοποίησε κατά τη συγγραφή. Ένα εξίσου σημαντικό εργαλείο για τον εντοπισμό των δεσμεύσεων του *La vie mode d'emploi*, είναι η ενότητα « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi » στο συλλογικό

<sup>8</sup> «Regarde de tous tes yeux, regarde» (Jules Verne, *Michel Strogoff*)

<sup>9</sup> Perec. G. (2001), *Cahiers de charges. La vie mode d'emploi*. Zulma : Paris.

βιβλίο του Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, 1981).

Περνώντας στις μεταφράσεις, θα ξεκινήσουμε τον σχολιασμό μας με τις δύο ισπανικές μεταφράσεις, την καστιλιανή (1988) από τον Ζοζέπ Εσκουέ (Josep Escué) και την καταλανική (1998) από τον Ραμόν Γιαντό (Ramon Lladó) και την Άννι Μπατς (Annie Bats). Η καστιλιανή του Ζ. Εσκουέ είναι μια επιφανειακή μετάφραση καθώς ο μεταφραστής εστιάζει το ενδιαφέρον του αποκλειστικά στην πλοκή και το πνεύμα του κειμένου. Σχετικά με τη δέσμευση επιλέγει να την μεταφράσει κατά λέξη, επεξηγώντας την σε υποσημείωση ή ακόμα και να παραλείπει εντελώς τα αποσπάσματα που παρουσιάζουν μεταφραστική δυσκολία. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στο τέλος της μετάφρασης, ο μεταφραστής στο σημείωμα του, έχει συγκεντρώσει περίπου 70 διευκρινήσεις και αποσαφηνίσεις. Σύμφωνα με την Μ. Ε. Κίτινγκ (Keating, 2001) πρόκειται για μια διδακτική και εγκυκλοπαιδική προσέγγιση της μετάφρασης, δεδομένου ότι ο Ισπανός μεταφραστής δεν επιθυμεί να παραδώσει στον αναγνώστη ένα κείμενο αντίστοιχο του πρωτοτύπου, αλλά αντίθετα ένα κείμενο που επεξηγεί το πρωτότυπο. Διασαφηνίζει, «καθιστά δηλαδή σαφές αυτό που στο πρωτότυπο κείμενο δεν θέλει να είναι σαφές» και αυτό σύμφωνα με τον Μπερμάν αποτελεί παραμορφωτική τάση του κειμένου (Munday, 2004). Αντίθετα, οι μεταφραστές Άννι Μπατς και Ραμόν Γιαντό επιλέγουν την οδό της ουλιπιανής μετάφρασης, μένοντας πιστοί στη δέσμευση του συγγραφέα. Πιο συγκεκριμένα, διατηρούν το «Compendium de Valène», στο οποίο ο Περέκ έχει αυτοδεσμευτεί τηρώντας αυστηρά 60 χτυπήματα γραφομηχανής ανά στίχο. Στο ίδιο απόσπασμα ο Περέκ έχει κατασκευάσει μία ακροστιχίδα που σχηματίζει την γαλλική λέξη «*âme*», η ακροστιχίδα μεταφέρεται στην ισπανική μετάφραση, στην οποία όμως αντί για τη λέξη «*âme*» σχηματίζεται η ισπανική λέξη «*alè*» (ανάσα). Τέλος, στο κεφάλαιο ΝΘ' διατηρείται η ομοφωνική μεταγραφή των ονομάτων των 23 βασικότερων μελών του Oulipo, τα οποία ο Περέκ έχει προσεκτικά εντάξει στις περιγραφές των 24 πορτρέτων του ζωγράφου Χάτινγκ. Πρόκειται, λοιπόν, για μία μετάφραση που καταφέρνει να μεταφέρει το παιχνίδι του Περέκ και συνεπώς να δώσει την δυνατότητα στον αναγνώστη να εμπλακεί και ο ίδιος σε αυτό.

Η αγγλική μετάφραση του Ν. Μπέλλος (1987), με την οποία θα συνεχίσουμε τον σχολιασμό μας, αποτελεί μία από τις πιο πολυσυζητημένες μεταφράσεις του *La Vie mode*

*d'emploi*. Καταρχάς, να αναφέρουμε ότι πρόκειται για ακόμη μία ουλιπιανή μετάφραση, καθώς σέβεται και μεταφέρει και αυτή τη δέσμευση. Ο Ν. Μπέλλος μιλώντας για τη μετάφραση αυτού του έργου, κάνει λόγο για «διαπραγμάτευση ανάμεσα στη μετάφραση και τη μίμηση» (Bellos, 1992:4). Η μεταφορά της δέσμευσης πραγματοποιείται μέσω της μίμησης της φόρμας του συγγραφέα και όχι της υιοθέτησής της, επιχειρώντας να δημιουργήσει μια αναλογία ανάμεσα στις δύο γλώσσες και κατ' επέκταση να συνεχίσει το παιχνίδι. Παρ' όλα αυτά, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η υπερβολική προσήλωση του μεταφραστή στη δέσμευση οδηγεί τελικά στην ιδιοποίηση του κειμένου από τον μεταφραστή. Ο Μπερνάρντ Μανιέ (Magné, 1993) χαρακτηρίζει τη μετάφραση του Ν. Μπέλλος άστοχη, διότι εξαιτίας της ανάγκης του να προβάλει τη γνώση του γύρω από τις δεσμεύσεις του συγγραφέα, ο μεταφραστής χάνει το περεκικό «rester caché, être découvert», αποκαλύπτοντας αυτά που ο συγγραφέας έχει επιλέξει να κρατήσει κρυμμένα. Λόγω της επιδειξιμανίας του μεταφραστή, σημειώνει ο Μανιέ, το προϊόν που φτάνει στα χέρια του αγγλόφωνου αναγνώστη απέχει αρκετά από το πρωτότυπο. Την άποψη αυτή έρχεται να ενισχύσει η επιλογή του μεταφραστή να αντικαταστήσει την γαλλική λέξη «*âme*» που σχηματίζει η ακροστιχίδα του «Compendium de Valène», με την αγγλική «*ego*», επιτρέποντας στον Μανιέ να κάνει λόγο για «εγωκεντρική» προσέγγιση της μετάφρασης (Magné, 1993). Η ιδιοποίηση αυτή είναι φανερή και στην τάση του μεταφραστή να αντικαθιστά τα υπόρρητα (*implicites*) χωρία άλλων συγγραφέων που έχει ενσωματώσει ο Περέκ στο κείμενο, με τις αντίστοιχες αγγλικές μεταφράσεις των έργων, δηλώντας ότι θεωρεί «αδιανόητο να αναμεταφράσει τον Τζόους στα αγγλικά από τη στιγμή που γνωρίζει ήδη το πρωτότυπο» (Bellos, 1992:11). Έτσι, δεδομένης της αναδημιουργικής διάθεσης του μεταφραστή θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μετάφραση του Μπέλλος βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ ουλιπιανής μετάφρασης και ουλιπιανής γραφής, καθώς βάσει όσων αναφέραμε παραπάνω, φαίνεται πως η μετάφραση του έγκειται περισσότερο σε μια επανεγγραφή (*ré-écriture*) του κειμένου.

Η γερμανική μετάφραση από τον Οιγκέν Ελμλέ (Eugen Helmlé) που θα σχολιάσουμε στη συνέχεια, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1982 και αποτελεί μία από τις πρώτες μεταφράσεις του *La Vie mode d'emploi*. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της μετάφρασης είναι ότι πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια του ίδιου του Ζ. Περέκ. Ο Ελμλέ αναγνωρίζει ως μόνη εναλλακτική την ουλιπιανή μετάφραση καθώς, όπως

υποστηρίζει, οποιαδήποτε άλλη πρακτική θα αφαιρούσε την παιγνιώδη διάσταση του έργου, η οποία αποτελεί και την κυρίαρχη φωνή της «περεκιανής» γραφής (Helmlé, 1983). Ο Περέκ του δίνει όλα τα κλειδιά του κειμένου και έτσι ο μεταφραστής μεταφέρει επιμελώς όλες τις δεσμεύσεις, όπως παραδείγματος χάρη τους 60 τυπογραφικούς χαρακτήρες του «Compendium» καθώς και την ακροστιχίδα που συναντάται στο ίδιο απόσπασμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Ελμλέ επιλέγει να αντικαταστήσει την γαλλική λέξη «*âme*» της γαλλικής ακροστιχίδας, με την γερμανική λέξη «*ich*» που σημαίνει «εγώ», την ίδια δηλαδή λέξη που θα επιλέξει μερικά χρόνια αργότερα και ο άγγλος μεταφραστής Ν. Μπέλλος.

### *Exercices de style*, Ρ. Κενώ

Το *Exercices de style*, παρόλο που είναι ένα έργο προγενέστερο του εργαστηρίου, καθώς εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1947, αποτελεί τον «ακρογωνιαίο λίθο του ουλιπιανού οικοδομήματος που έμελλε να ανεγερθεί 13 χρόνια μετά» (Κυριακίδης, Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: Η προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων του ΟυLiPo, 2021). Ο Κενώ εμπνεύστηκε αυτό το βιβλίο τη δεκαετία του 1930 ακούγοντας το έργο *Τέχνη της Φούγκας* του Γ. Σ. Μπαχ, το οποίο αποτελείται από μια συλλογή από φούγκες και κανόνες πάνω στο ίδιο θέμα. Ομοίως και το έργο του Ρ. Κενώ, *Exercices de style*, αποτελείται από ένα κείμενο-βάση και ακολουθούν 99 παραλλαγές, η καθεμία βασισμένη σε έναν διαφορετικό δεσμευτικό κανόνα. Οι περισσότερες δεσμεύσεις αφορούν στη μορφή του κειμένου, με παραλλαγές όπως παραδείγματος χάρη η αλλαγή του κειμενικού είδους («*Récit*», «*Lettre officielle*», «*Alexandrins*») ή του επιπέδου της γλώσσας («*Injurieux*», «*Vulgaire*»). Έντονο είναι επίσης το στοιχείο της παρωδίας, όπως στις παραλλαγές «*Aglicisme*», «*Italianismes*» και στην παραλλαγή «*Paysan*» όπου παρατηρούνται λάθη στις κλίσεις των ρημάτων («*J'avions*», «*j'm'y trouvons*»). Καταπιάνεται επίσης με διαφορετικά λεξιλογικά πεδία όπως τα χρώματα («*Arc-en-ciel*») ή οι πέντε αισθήσεις («*Olfatif*», «*Gustatif*», «*Tactile*», «*Visuel*», «*Auditif*»). Δεν λείπουν φυσικά και ασκήσεις επηρεασμένες από το μελλοντικό Ουλιπο, όπως η Λεσκυριανή μέθοδος S+7 (S+7 Lescurien) στην παραλλαγή «*Translation*», η παραλλαγή «*Lipogramme*» και πολλές

ακόμη που σχετίζονται με λεξιλογικές μετατροπές όπως οι «Anagrammes», «Aprocores», «Syncores» και άλλες.

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι όλο το έργο αφορά σε 99 παραλλαγές του κειμένου-βάση, 99 μεταφράσεις, με άλλα λόγια, του αρχικού κειμένου «Notations». Πρόκειται, λοιπόν, για ένα παράδειγμα ενδογλωσσικής μετάφρασης όπου από ένα απλοϊκό αρχικό κείμενο προκύπτει μία σειρά από διαφορετικά «oulipèmes»<sup>10</sup> (Genette, 1982). Σύμφωνα με τον Μαρτίν Ρινγκό (Ringot, 2014), το *Exercices de style* θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα εγχειρίδιο ενδογλωσσικής μετάφρασης. Όσον αφορά στη μετάφραση, σύμφωνα με τον Ο. Έκο ο μόνος δρόμος για να προχωρήσει κανείς είναι η ριζική διασκευή (Eco, *Εμπειρίες μετάφρασης*, 2000). Πράγματι, το συγκεκριμένο έργο δεν επιτρέπει την επιλογή μεταξύ στην ουλιπιανή ή την επιφανειακή μετάφραση, καθώς το αποτέλεσμα μιας πιο επιφανειακής μετάφρασης θα ήταν ακατανόητο. Στην περίπτωση των *Exercices de style*, ο μεταφραστής είναι υποχρεωμένος να παίζει το παιχνίδι που του επιβάλλει ο συγγραφέας, ακολουθώντας παράλληλα τις επιταγές της γλώσσας-στόχου. Παρακάτω, θα δούμε τις μεταφραστικές επιλογές που έγιναν στη μετάφραση της παραλλαγής «Vulgaire» στην αγγλική, ισπανική και ιταλική γλώσσα. Η παραλλαγή αυτή είναι γραμμένη στη δημόδη γαλλική και χαρακτηρίζεται από έντονα στοιχεία προφορικότητας. Στη γαλλική γλώσσα παρατηρείται μεγάλη απόκλιση ανάμεσα στον προφορικό και γραπτό λόγο και αυτό είναι το στοιχείο που καθιστά δύσκολη τη μεταφορά της σε άλλες γλώσσες. Έτσι, η επιλογή της συγκεκριμένης παραλλαγής οφείλεται στο γεγονός ότι παρατηρούνται σημαντικές αποκλίσεις στις τρεις αυτές μεταφράσεις.

Η αγγλική μετάφραση του *Exercices de style* από την Μπάρμπαρα Ράιτ (Barbara Wright) δημοσιεύτηκε το 1958 και αφορά στην πρώτη έκδοση του βιβλίου του Κενώ (1947). Για την Μπάρμπαρα Ράιτ ο βασικός στόχος της μετάφρασης είναι η αναπαραγωγή του τόνου του συγγραφέα:

«Η πρώτη σου δουλειά, τότε, είναι να προσπαθήσεις να σκεφτείς ακολουθώντας το ύφος του συγγραφέα – ή μάλλον, νιώθοντάς το, γιατί μόνο ένα αυθόρμητο έργο της

---

<sup>10</sup> Σύμφωνα με τη ταξινόμηση του G. Genette το «oulipisme» είναι ένα κείμενο που φέρει τα χαρακτηριστικά της δυνητικής λογοτεχνίας σε αντίθεση με το «oulipème» που είναι ένα κείμενο γραμμένο από το OuLiPo.



φαντασίας, το οποίο, επιπλέον, κατά πάσα πιθανότητα μπορεί να επιτευχθεί μόνο όταν θαυμάζεις και αγαπάς το έργο του συγγραφέα «σου»<sup>11</sup>. (O'Sullivan, 2006:75)

Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι η ίδια έχει μεταφράσει και τις δύο εκδόσεις του βιβλίου, αυτή του 1947 και αυτή του 1969. Όπως αναφέραμε και παραπάνω η μελέτη των μεταφραστικών επιλογών θα περιοριστεί στην παραλλαγή «Vulgaire», η οποία αποδόθηκε στα αγγλικά ως «Cockney». Η μεταφράστρια προκείμενου να μεταφέρει τόσο το στοιχείο της προφορικότητας όσο και της τοπικής διάστασης του γαλλικού «Vulgaire», επέλεξε να χρησιμοποιήσει την λονδρέζικη διάλεκτο *cockney*. Πρόκειται για μία διάλεκτο που παραδοσιακά ομιλούταν από την εργατική τάξη του Λονδίνου και συχνά χρησιμοποιούταν για να περιγράψει οποιονδήποτε προερχόταν από το ανατολικό Λονδίνο (East End) (Boinod, 2020). Με την επιλογή της διαλέκτου *cockney*, η Μ. Ράιτ πετυχαίνει μεν να μεταφέρει τον τοπικό χαρακτήρα της διαλέκτου, τον ενισχύει όμως αρκετά, δεδομένου ότι πρόκειται για μία πολύ συγκεκριμένη λονδρέζικη διάλεκτο, σε αντίθεση με τα ευρέως διαδεδομένα «néo-français». Επιπλέον, η διάλεκτος *cockey* έχει έναν ταξικό δείκτη εφόσον οι ομιλητές της προέρχονται από την εργατική τάξη του Λονδίνου, γεγονός που προσθέτει στο μετάφρασμα μία διάσταση, η οποία δεν συναντάται στο πρωτότυπο κείμενο. Στο μεταφρασμένο κείμενο της Μ. Ράιτ, συναντάται μια πιο παλαική εκδοχή της διαλέκτου με αποτέλεσμα, δεδομένης της εξέλιξης της, να γίνεται λόγος για αναχρονιστική μετάφραση, που δίνει την εντύπωση ενός ξεπερασμένου κειμένου (Salceda & Bloomfield, 2016). Σύμφωνα με τους Ε. Σαλσεντά και Κ. Μπλούμφιλντ, η αγγλική μετάφραση της Μ. Ράιτ, γίνεται κατανοητή μόνο αν την διαβάσει κανείς φωναχτά (Salceda & Bloomfield, 2016). Αυτό οφείλεται στην φωνητική καταγραφή του λόγου, κάτι το οποίο προϋποθέτει την απουσία της ορθογραφίας, κάνοντας έτσι το λεξιλόγιο του κειμένου πολύ πιο δυσνόητο από αυτό του συγγραφέα. Ο Κενώ προκείμενου να αποφύγει την παραγωγή ενός ακατανόητου στα γαλλικά κειμένου, επιλέγει να διατηρήσει κάποια ορθογραφικά χαρακτηριστικά ακόμα και αν αυτά δεν ακούγονται κατά την εκφορά του λόγου, έτσι ώστε να κάνει το κείμενο πιο ευανάγνωστο και κατανοήσιμο («*On dirait [...] qu'on vous l'ait faites essprais [...] deum marcher toutltemps sullé panards.*»).

---

<sup>11</sup> «Your first task, then, is to try to think yourself into the author's tone of voice - or rather, to feel yourself into it, because this can only be a spontaneous work of the imagination which, further more, can probably only be achieved when you love and admire the work of "your" author.» (Η μετάφραση δική μας)

Παρ' όλα αυτά, δεδομένου ότι πρόκειται για μία παραλλαγή συνδεδεμένη άμεσα με την γαλλική γλώσσα, της οποίας η μεταφορά χωρίς σημαντικές αποκλίσεις κρίνεται δύσκολη, η Μ. Ράιτ έχει αποδώσει το κείμενο με την απαραίτητη φαντασία και δημιουργικότητα, μένοντας πιστή στο κάλεσμα του Κενώ για εύρεση μιας διαλέκτου με έντονα στοιχεία προφορικότητας και τοπικό χαρακτήρα.

Η μετάφραση του *Exercices de style* στην ισπανική γλώσσα πραγματοποιήθηκε από τον Αντόνιο Φερνάντες Φερρέρ (Antonio Fernández Ferrer) το 1991. Η σχολιασμός μας για τη συγκεκριμένη μετάφραση βασίστηκε στο άρθρο του Ε. Σαλσεντά και της Κ. Μπλούμφιλντ με θέμα τη δέσμευση σε συνάρτηση με τις ευρωπαϊκές γλώσσες (Salceda & Bloomfield, 2016). Ο Α. Φ. Φερρέρ, σε αντίθεση με την Μ. Ράιτ και τον Ο. Έκο που θα σχολιάσουμε παρακάτω, δεν επέλεξε τη χρήση κάποιας διαλέκτου της ισπανικής γλώσσας αλλά τη δημόδη ισπανική. Το κυριότερο χαρακτηριστικό όμως του γαλλικού «Vulgaire» είναι το έντονο στοιχείο προφορικότητας, το οποίο στη γαλλική γλώσσα ξεχωρίζει λόγω της μεγάλης απόστασης του γραπτού από τον προφορικό λόγο και της ποικιλίας των επιπέδων γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα, η γαλλική γλώσσα διαθέτει πέντε διαφορετικά επίπεδα ύφους και γλώσσας: λογοτεχνικό (*littéraire*), λόγιο (*soutenu*), επίσημο (*standard*), οικείο (*familier*), λαϊκό (*vulgaire*), ενώ στην ισπανική το οικείο συγγέεται συχνά με το λαϊκό (Salceda & Bloomfield, 2016). Επιπλέον, ο μεταφραστής φαίνεται να μην εκμεταλλεύεται όλες τις διαθέσιμες δυνατότητες της ισπανικής γλώσσας ώστε να τονίσει την αντίθεση προφορικού και γραπτού λόγου. Δεν επιλέγει να χρησιμοποιήσει για παράδειγμα το «B» στη θέση του «V», το «K» στη θέση του «C» και το «Y» στη θέση του «LL», στοιχειώδεις δηλαδή διαφοροποιήσεις του προφορικού με τον γραπτό λόγο. Μεταφράζει ωστόσο το αρχικό «L'était» με το ισπανικό «¿Sabes?», προσδίδοντας, μέσω της ερώτησης, ένα στοιχείο προφορικότητας. Παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι ο μεταφραστής κρατάει μια διστακτική στάση απέναντι στο πρωτότυπο, μένει πιστός στην σύνταξη του Κενώ χωρίς περαιτέρω πειραματισμό πάνω στις δυνατότητες της γλώσσας-στόχου. Η μεταφραστική στρατηγική του Α. Φ. Φερρέρ μας παραπέμπει σε αυτό που ο Μπερμάν ονομάζει «ποιοτική εκπτώχευση», την αντικατάσταση, δηλαδή, λέξεων και εκφράσεων που «στερούνται τον ηχητικό πλούτο και τα σημασιολογικά ή “εικονικά” γνωρίσματά τους» (Munday, 2004:241). Στη μετάφραση του συγκεκριμένου έργου το ζητούμενο δεν είναι η λεξιλογική ισοδυναμία με

το γράμμα του πρωτοτύπου, αλλά η αναζήτηση μιας στρατηγικής, ικανής να δώσει ένα ισοδύναμο αποτέλεσμα.

Η ιταλική μετάφραση του *Exercices de style* από τον Ο. Έκο αποτελεί μία από τις πιο δημιουργικές και σημαντικές μεταφράσεις του έργου του Κενώ, καθώς αποτελεί σημείο αναφοράς για πολλούς μεταγενέστερους μεταφραστές. Σύμφωνα με τον Ο. Έκο για κάποιες –λίγες– παραλλαγές, όπως η «Ensemble» ή «Parties de discours», αρκεί η κατά λέξη μετάφραση ενώ για άλλες, και πιο συγκεκριμένα για τις 35 από τις 99, απαιτείται αυτό που ίδιος ονομάζει «ριζικός ανασχηματισμός» («*rifacimento radicale*») (Ringot, 2014:6). Ο Έκο, πιστός στη θέση του ότι στο συγκεκριμένο έργο δεν πρόκειται για μετάφραση αλλά για αναδημιουργία σε μια άλλη γλώσσα (Eco, Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau, 1998), έχει ακολουθήσει μια στρατηγική απομάκρυνσης πολλές φορές από το πρωτότυπο κείμενο. Επιπλέον, έχει κατηγορηθεί ότι σε ορισμένες «ασκήσεις», προσπαθεί να ανταγωνιστεί το κειμενικό παιχνίδι του Κενώ, όπως στην περίπτωση της παραλλαγής «Homéotéleutes» για την οποία χαρακτηριστικά αναφέρει (Eco, Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau, 1998:25):

*Αν στο Homéotéleutes ο Κενώ φτιάχνει 27 λέξεις με κατάληξη /ule/, γιατί να μην μπορεί ο μεταφραστής να αποπειραθεί μια διπλή άσκηση (τη μία σε /ate/ και την άλλη σε /ello/), πραγματοποιώντας 28 λέξεις στην πρώτη περίπτωση και 30 στην δεύτερη; Και αν ο Κενώ παίζει με την παρήχηση 34 λέξεων, γιατί να μην προσπαθήσουμε να το κατορθώσουμε το ίδιο με τις 67;*

Το δεύτερο επιχείρημα για την ανταγωνιστική διάθεση της μετάφρασης του Έκο, το δίνει ο ίδιος με τη φράση «*Les courses améliorent les races*» στην εισαγωγή της μετάφρασης του, υποστηρίζοντας ότι «όταν κάποιος σημειώσει ένα ρεκόρ, πρέπει να προσπαθήσουμε να βάλουμε τον πήχη ψηλότερα» (Eco, Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau, 1998:25)

Περνώντας στον σχολιασμό της παραλλαγής «Vulgaire» στην ιταλική γλώσσα, να σημειώσουμε ότι ο Έκο επιλέγει να ακολουθήσει την ίδια οδό με την αγγλίδα μεταφράστρια Μ. Ράιτ, να κάνει δηλαδή χρήση μιας τοπικής ιταλικής διαλέκτου. Η διάλεκτος που επιλέγει, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος στην εισαγωγή της μετάφρασης του (Eco, Introduzione, 2000), είναι μια διάλεκτος βασισμένη στην *romanesco*, την ντοπιολαλιά, δηλαδή, της Ρώμης, η οποία παρόλο που δεν αποτελεί ακριβώς διάλεκτο, απέχει αρκετά από την φύση των *néo-français* του πρωτοτύπου. Καταρχάς, ακριβώς

όπως και στην περίπτωση της αγγλικής μετάφρασης, προσδίδεται στο κείμενο ένα έντονο γεωγραφικό πρόσημο, καθώς πρόκειται για τον χαρακτηριστικό τρόπο ομιλίας ενός περιορισμένου συνόλου ομιλητών. Το σημείο όμως που αρχίζει η ελευθερία του Έκο να γίνεται προβληματική είναι κυρίως η προσθήκη υβριστικού λεξιλογίου όπως «*stronzo*», «*li mortacci sui*», «*vaffanculo*», που σε καμία περίπτωση δεν απαντώνται στο γαλλικό κείμενο. Με άλλα λόγια, ο Έκο οδηγεί το μετάφρασμα ένα βήμα πέρα από το πρωτότυπο.

Το 1955, ο Κενώ είχε γράψει σχετικά με τη λαϊκή γλώσσα: «Το χρέος του συγγραφέα, το ιερό αυτό χρέος, είναι να χρησιμοποιήσει αυτή τη γλώσσα και να την υψώσει, με κάθε δυνατό τρόπο, στο επίπεδο της λογοτεχνικής γλώσσας» (Queneau, *Bâtons, chiffres et Lettres*, 1950:76)<sup>12</sup>. Αυτό ακριβώς προσπάθησε να κάνει και στην άσκηση «*Vulgaire*», εντάσσοντας την δημώδη γαλλική γλώσσα σε ένα λογοτεχνικό έργο. Όσον αφορά όμως στη μετάφραση τα πράγματα δυσκολεύουν, καθώς η παραλλαγή αυτή είναι βασισμένη σε μια ιδιαίτερη έκφανση της γλώσσας, η οποία αν μεταφερθεί αυτούσια θα είναι ακατανόητη σε οποιονδήποτε μη γαλλόφωνο αναγνώστη. Έτσι, και οι τρεις μεταφραστές προσπάθησαν, ο καθένας με τη δική του στρατηγική, να μεταφέρουν την αίσθηση του γαλλικού κειμένου στην γλώσσα τους. Η κυρίαρχη τάση ήταν αυτή που ακολούθησαν οι Ο. Έκο και Μ. Ράιτ στις μεταφράσεις τους, η χρήση δηλαδή μιας τοπικής διαλέκτου αποβλέποντας στη μεταφορά της προφορικότητας, προσθέτοντας όμως παράλληλα ένα γεωγραφικό «βαρίδι» στις μεταφράσεις τους. Όσο για την ισπανική μετάφραση, ο μεταφραστής Α. Φ. Φερρέρ κινήθηκε σε ένα πιο ασφαλές πλαίσιο, χάνοντας τα δύο βασικά κλειδιά της μετάφρασης ενός τέτοιου κειμένου, τη δημιουργικότητα και τη φαντασία.

---

<sup>12</sup> «Le devoir de l'écrivain, son sacré devoir et d'utiliser cette langue et de la hasser, avec tous les efforts nécessaires, au niveau de la langue littéraire» (Η μετάφραση δική μας).

## Γ' ΜΕΡΟΣ: Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΤΟΥ ΟυLiPo ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

6. Η μετάφραση των συγγραφέων του ΟυLiPo στην ελληνική γλώσσα. Το παράδειγμα των μεταφράσεων των έργων *La vie mode d'emploi* και *La Disparition* του Ζ. Περέκ και *Exercices de style* του Ρ. Κενώ

Στην παρακάτω ενότητα θα σχολιαστούν οι μεταφραστικές επιλογές των ελλήνων μεταφραστών Αχιλλέα Κυριακίδη και Σεσίλ Ιγγλέση-Μαργέλλου σε επιλεγμένα έργα των ουλιπιανών συγγραφέων, Ζ. Περέκ και Ρ. Κενώ. Ο σχολιασμός θα χωριστεί σε δύο διαφορετικές υποενότητες για λόγους συνοχής του σχολιασμού. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη υποενότητα θα ασχοληθούμε με τις μεταφράσεις των δύο έργων του Περέκ, *La vie mode d'emploi* από τον Α. Κυριακίδη και την αποσπασματική μετάφραση του *La Disparition* από την Σ. Ι. Μαργέλλου ενώ στη δεύτερη με αυτήν του έργου *Exercices de style* του Ρ. Κενώ από τον Α. Κυριακίδη. Ο λόγος για τον οποίο αποφασίσαμε να προβούμε στη συγκεκριμένη ταξινόμηση, είναι διότι οι δεσμεύσεις που χρησιμοποιεί στη γραφή του ο Ζ. Περέκ διαφέρουν ως προς το είδος και το ύφος από αυτές που συναντώνται στις «ασκήσεις» του Κενώ. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για έναν διαχωρισμό των «λογοτεχνικών» δεσμεύσεων του Περέκ από τις πιο «πρακτικές» ασκήσεις του Κενώ.

### 6.1 Η μετάφραση των έργων *La vie mode d'emploi* και *La Disparition* του Ζ. Περέκ

Το έργο «Ζωή οδηγίες χρήσεως» κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1991 σε μετάφραση Αχιλλέα Κυριακίδη, από τις εκδόσεις Ύψιλον. Στη συνέχεια, ακολούθησαν ακόμη τέσσερις επανεκδόσεις το 1992, το 2004, το 2014 και η τελευταία το 2018. Αυτό που ώθησε τον Α. Κυριακίδη να μεταφράσει το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, δεδομένου ότι πρόκειται για δική του μεταφραστική πρωτοβουλία

σύμφωνα με τον εκδότη, ήταν η λογοτεχνική αξία του έργου, το οποίο ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «ένα από τα 2-3 μείζονα έργα του μοντερνισμού (ή του μεταμοντερνισμού)» (Κυριακίδης, Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: Η προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων του ΟυLiPo, 2021).

Ο έλληνας μεταφραστής ακολουθεί τη δημιουργική προσέγγιση της μετάφρασης, επιτρέποντάς μας να κάνουμε λόγο για μια ακόμη ουλιπιανή μετάφραση του έργου. Ο Α. Κυριακίδης αντιμετωπίζει τη δέσμευση σαν ένα προσωπικό στοίχημα του συγγραφέα με τον εαυτό του, την εντοπίζει και τη μεταφέρει χωρίς να την προβάλλει, μένοντας πιστός στο «περεκικό» παιχνίδι της δέσμευσης «*rester caché, être découvert*». Παρόλο που, όπως έχει δηλώσει ο μεταφραστής, δεν πάσχισε να εντοπίσει τη δέσμευση, από φόβο μην αποπροσανατολίσει την προσοχή του και αλλοιωθεί η «γοητευμένη προσήλωσή» του στο έργο της απόδοσης (Κυριακίδης, Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: Η προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων του ΟυLiPo, 2021), ο προβληματισμός που προκύπτει από τα κεφάλαια NA' και NΘ' είναι αναπόδραστος. Πιο συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο NA' ο μεταφραστής, αν και διατηρεί τον περιορισμό των 60 χτυπημάτων γραφομηχανής ανά στίχο σε ένα σύνολο 179 στίχων, χάνει το κλίναμεν του 54<sup>ου</sup> στίχου ο οποίος αποτελείται, κατά παρέκκλιση, από 59 στίχους («*L'atomiste lisant aux lèvres de l'homme-tronc sourd et muet\_*»/«ο ατομικός επιστήμονας που «διαβάζει» τα χείλη του κωφάλαου»). Επιπλέον, να σημειώσουμε ότι όλοι οι στίχοι έχουν μεταφραστεί πιστά, εκτός από τον εκατοστό «*la petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu*» ο οποίος αντικαταστάθηκε από τον ελληνικό «*Ο Ροβινσών Κρούσος που έχει βολευτεί μια χαρά στο νησάκι του*».

Στο ίδιο κεφάλαιο, ο συγγραφέας έχει κατασκευάσει μια ακροστιχίδα μεταξύ των στίχων, η οποία τελικά σχηματίζει την λέξη «*âme*». Λόγω αδυναμίας μεταφοράς της συγκεκριμένης μορφικής και ταυτόχρονα λεξιλογικής δέσμευσης, ο μεταφραστής αποφασίζει να μείνει πιστός στο πνεύμα του συγγραφέα και να αυτοπεριοριστεί με δικό του, διαφορετικό τρόπο. Έτσι, επιλέγει να μην χρησιμοποιήσει ποτέ δύο φορές το ίδιο ρήμα, με εξαίρεση το ρήμα «ζω», και να ανακατατάξει την σειρά των στίχων με τέτοιο τρόπο, ώστε τα πρώτα γράμματα, μετά το άρθρο, αναγνωσμένα με κάθετο τρόπο, να δίνουν τα ονόματα των 26 βασικών πρωταγωνιστών του μυθιστορήματος: Βαλέν, Μπάρτελμπουθ, Ουενκλέρ, Γκρατιολέ, Χάτινγκ, Αλταμόν, Μορώ Μπωμόν, Μαρσιά,

Ρορσάς, Ντεντεβίλ, Μπερζέ, Μαρκιζώ, Φουλρό, Ρεόλ, Λουβέ, Σινόκ, Πλασσέρ, Σμωφ, Σάττον, Ορλόφσκα, Αλμπέν, Κρεσπί, Ντανγκλάρ, Μαργκερίτ, Αππεντσελ, κατά σειρά. Η αναπροσαρμογή που επιλέγει να κάνει ο Α. Κυριακίδης, μεταφέρει τη διάθεση του συγγραφέα χωρίς να αλλάζει το νόημα και το πνεύμα του γαλλικού κειμένου.

Με μια προσεκτική ανάγνωση του κεφαλαίου ΝΘ', ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι στην περιγραφή των 24 πορτρέτων του ζωγράφου Χάττινγκ, βρίσκονται καλά κρυμμένα τα ονόματα των 23 μελών του Ουίρο καθώς και το όνομα του ίδιου του εργαστηρίου. Ο Περέκ εντάσσει τα ονόματα μέσα στις αυτόνομες νοηματικά περιγραφές με τη μέθοδο της ομοφωνικής μεταγραφής («*Tham Douli portant les authentiques tracteurs métalliques rencontre trois personnes déplacées*»). Ο περιορισμός αυτός μεταφέρεται από τον Α. Κυριακίδη στην ελληνική μετάφραση, με ορισμένες αναπόφευκτες λεξιλογικές και νοηματικές διαφοροποιήσεις και προσθήσεις («*Livingstone, s'apercevant que la prime promise par Lord Ramsay lui échappe, manifeste sa mauvaise humeur*»/«*Ο Λίβινγκστούν, την ώρα που κάνει push-up μανιωδώς, μαθαίνει ότι χάνει το πριμ του Λόρδου Ράμσεϋ και δείχνει την κακή πλευρά του εαυτού του*», «*Coppélia enseigne à Noé l'art nautique*»/«*Η Κοπέλια, αρνούμενη τα πάντα, διδάσκει στον Νόε κολύμπι*»). Είναι σημαντικό να σημειώσουμε, ότι ακόμα και οι προσθήκες ή οι αλλαγές τις οποίες επιλέγει να κάνει ο έλληνας μεταφραστής, προσδίδουν στο κείμενο ένα περιπαιχτικό και ανάλαφρο τόνο, μεταφέροντας έτσι το ουλιπιανό πνεύμα του «*serio ludere*».

Την ίδια διάθεση και επινοητικότητα διακρίνουμε και στην μεταφορά των λογοπαιγνίων του κεφαλαίου ΝΒ', εν είδη επαγγελματικών καρτών και επιστολών. Κατά τη μεταφορά των λογοπαιγνίων παρατηρούνται τρεις διαφορετικές στρατηγικές: η προσαρμογή, όπως στις περιπτώσεις «*Adolf Hitler-Fourreur*»/«*Αδόλφος Χίτλερ-Εκατόμβες*» και «*Dr Thomas GEMAT-LALLES- Gastro-Entérologue Diplôme SGDG*»/«*Δρ. Εμμ. Ο. Ροϊδης-Γαστρεντερολόγος*», η μετάφραση: «*JEAN BONNOT-charcutier*»/«*X. PINOS-ΑΛΛΑΝΤΙΚΑ*» και η παράθεση: «*Madeleine Proust "Souvenirs"*», ενώ μια παραλείπεται εντελώς («*M. et Madame HOCQUARD de Tours (I. & L.) ont la joie de vous annoncer la naissance de leur fils ADHÉMAR*»). Στην περίπτωση της αυτούσιας μεταφοράς του «*Madeleine Proust "Souvenirs"*», το λογοπαίγνιο είναι λογοτεχνικής φύσης και έτσι μπορεί να γίνει αντιληπτό ακόμα και στην πρωτότυπη μορφή του από τον

ελληνόφωνο αναγνώστη. Ο μεταφραστής παίζει με την ηχητική των λέξεων, όπως κάνει άλλωστε και ο ίδιος ο συγγραφέας, προκειμένου να μεταφέρει τα λογοπαίγνια. Προσαρμόζει και αποδίδει με λεπτότητα τη χιουμοριστική διάθεση του πρωτοτύπου στην ελληνική γλώσσα, σεβόμενος τους κανόνες της, παραδίδοντας τελικά στον αναγνώστη ένα φυσικό και πλήρως αντιληπτό αποτέλεσμα. Αντίθετα, σύμφωνα με την Μ. Ε. Κίτινγκ (Keating, 2001), στην ισπανική και συγκεκριμένα στην καστιλιανή μετάφραση του Ζ. Εσκουέ παρατηρείται μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση της μεταφοράς του λογοπαίγνιου. Ο Ισπανός μεταφραστής επιλέγει να μην μεταφράσει τα κύρια ονόματα και να επεξηγήσει το λογοπαίγνιο σε υποσημείωση, με αποτέλεσμα να αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη από την ροή της ανάγνωσης, καθώς το αποτέλεσμα της μετάφρασης δεν γίνεται αντιληπτό σε εκείνον («*JEAN BONNOT-charcutier*»/«*JEAN BONNOT-charcutero*» (1): «N. T. Juego de palabras: Jean Bonnot suena como jamboneau, Iacón»<sup>13</sup>). Να υπενθυμίσουμε ότι στην συγκεκριμένη μετάφραση ο Ζ. Εσκουέ έχει επιλέξει να μην μεταφέρει καμία από τις δεσμεύσεις του συγγραφέα, αλλά αντίθετα να τις επεξηγήσει με τη βοήθεια υποσημειώσεων και σημειώσεων του μεταφραστή.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω παραδείγματα αλλά και το συνολικό ύφος της μετάφρασης του Α. Κυριακίδη καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μια ουλιπιανή μετάφραση, αντιπροσωπευτική του είδους της. Ο μεταφραστής μεταφέρει επιτυχώς το πνεύμα και το γράμμα το πρωτοτύπου, μπαίνει στο πετσί του συγγραφέα επιβάλλοντας στον εαυτό του δικές του δεσμεύσεις, εκεί όπου δεν μπορούν να μεταφερθούν οι δεσμεύσεις του συγγραφέα. Τέλος, ο μεταφραστής Α. Κυριακίδης γνωρίζει σε βάθος το έργο και την γραφή του Περέκ και έτσι, σε συνδυασμό με την άριστη γνώση τόσο της ελληνικής όσο και της γαλλικής γλώσσας, δίνει στον ελληνόφωνο αναγνώστη το εισιτήριο για τον μαγικό μικρόκοσμο της πολυκατοικίας της οδού Σιμόν-Κρυμπελιέ. Εν ολίγοις, φαίνεται ότι ο μεταφραστής προσέγγισε το ουλιπιανό αυτό κείμενο «με τη χαρά, το δέος και τον ανομολόγητο τρόμο ενός παιδιού που ανοίγει το απαγορευμένο κι αραχνιασμένο σεντούκι της σοφίτας» (Κυριακίδης, Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: Η προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων του ΟυΛίΠο, 2021).

---

<sup>13</sup> ΣτΜ Λογοπαίγνιο: το Jean Bonnot ηχεί σαν το *jamboneau*, το χοιρομέρι. (Η μετάφραση δική μας)



Το έργο το Ζ. Περέκ με τίτλο *La Disparition* κυκλοφόρησε στη Γαλλία το 1969 από τις εκδόσεις Gallimard και πρόκειται για ένα από τα σπουδαιότερα ουλιπιανά έργα και ίσως το πιο γνωστό «λιπογράμματο» μυθιστόρημα στη σύγχρονη γραμματεία. Το έργο *La Disparition* είναι γραμμένο με την δέσμευση του λιπογράμματος σε –e, του συχνότερου δηλαδή φωνήεντος της γαλλικής γλώσσας. Η δέσμευση που επέλεξε να χρησιμοποιήσει εδώ ο Περέκ, δεν πρόκειται για έναν κενό νοήματος φορμαλισμό. Αντίθετα η δέσμευση στο συγκεκριμένο έργο πέρα από αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας (Roubaud, 1981) αποτελεί παράλληλα βιογραφικό στοιχείο του, γνωστού για την αυτοβιογραφική του γραφή, Περέκ, καθώς η απουσία του –e συμβολίζει την απουσία των γονιών του συγγραφέα από την ζωή του (Parayre, 1998). Έτσι, σύμφωνα με τον Ισπανό μεταφραστή του *La Disparition*, Μαρκ Παράιρε (Marc Parayre), μια μετάφραση που παραβλέπει αυτή τη δέσμευση θα ήταν σίγουρα ελλιπής (Parayre, 1998). Παρόλο που στην Ελλάδα το έργο παραμένει ακόμα αμετάφραστο, το ελληνικό αναγνωστικό κοινό μπορεί να πάρει μια γεύση από ένα απόσπασμα, σε μετάφραση της Σεσίλ Ιγγλέση-Μαργέλλου, που έχει κυκλοφορήσει στον συλλογικό τόμο *Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυLiPo και η σοβαρότητα του παιχνιδιού* σε επιμέλεια του Α. Κυριακίδη. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα θα βασιστεί και ο δικός μας σχολιασμός.

Η ελληνική έκδοση φέρει τον τίτλο *Η Αφάνιση*, δεδομένου ότι η μεταφράστρια επιλέγει να διατηρήσει την δέσμευση του συγγραφέα και να μην χρησιμοποιήσει πουθενά το γράμμα –e. Η επιλογή αυτή, δυσχεραίνει σημαντικά το μεταφραστικό έργο καθώς το –e είναι ένα συχνό φωνήεν στην ελληνική γλώσσα, ιδίως στους ρηματικούς τύπους. Παρ' όλα αυτά, η μεταφράστρια ισορροπεί άρτια τη δέσμευση και το νόημα στη μετάφρασή της, κάνοντας τους ανάλογους ελιγμούς. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης, η στρατηγική που ακολούθησε η ισπανική ομάδα μεταφραστών<sup>14</sup>, η οποία επέλεξε αντί για λιπόγραμμα σε –e, να μεταφράσει με λιπόγραμμα σε –a, προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να εξισώσει την δυσκολία της δέσμευσης στις δύο γλώσσες, δεδομένου ότι το συχνότερο φωνήεν στην ισπανική γλώσσα είναι το –a (Parayre, 1998).

Οι χρόνοι που χρησιμοποιούνται στο πρωτότυπο κατά τη διήγηση, είναι κυρίως ο Παρατατικός (Imparfait) και ο Αόριστος (Passé Simple). Όπως είναι λογικό, στην

---

<sup>14</sup> Η μετάφραση του *El secuestro* στην ισπανική γλώσσα αποτελεί προϊόν της συνεργασίας πέντε Ισπανών μεταφραστών: Marisol Arbués, Merci Burrell, Marc Parayre, Hermes Salceda και Regina Vega.

ελληνική μετάφραση η χρήση αυτών των δύο χρόνων είναι απαγορευτική λόγω της χρονικής αύξησης σε –ε. Επομένως, η μεταφράστρια επιλέγει να αντικαταστήσει συνήθως τους κλιτούς ρηματικούς τύπους της γαλλικής με ελλειπτικές προτάσεις («*Il y avait un manquant*»/«Κάποια απουσία, πάντως, αναμφίβολα»), ενεργητικές μετοχές («*il divaguait*»/«παραληρώντας κάπου κάπου») και ουσιαστικοποιημένα ρήματα («*Il voulait saisir un in-folio*»/«Διακαής ο πόθος του για αρπαγή κάποιου δίπτυχου»). Να σημειώσουμε παρ' όλα αυτά, ότι στις περιπτώσεις που το ρήμα το επιτρέπει, η μεταφράστρια επιλέγει να μεταφράσει κατ' αντιστοιχία με τον χρόνο του πρωτοτύπου («*Il marchait dans un haut corridor*»/«Βρισκόταν τάχα σ' άγνωστο ψηλοτάβανο διάδρομο»). Εκτός όμως από τις γραμματικές διαφοροποιήσεις, η μετάφραση της δέσμευσης επιβάλλει αποκλίσεις και στις λεξιλογικές επιλογές, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των αριθμών «*cinq*», ο οποίος μεταφράζεται ως «τρία» και το «*vingt-six in-folio*» αποδίδεται ως «τριάντα τρία δίπτυχα». Επιπλέον, η Σ. Ι. Μαργέλλου επιλέγει σε ορισμένα σημεία να προσαρμόσει τα πραγματολογικά στοιχεία του κειμένου στην ελληνική πραγματικότητα, όπως στην περίπτωση του γαλλικού κοκτέιλ «*porto-flip*», ένα κοκτέιλ από κρασί πόρτο και ασπράδια αυγού, με το οποίο ο ελληνόφωνος αναγνώστης δεν είναι εξοικειωμένος και έτσι επιλέγει να το αποδώσει ως «ντράι μαρτίνι».

Μια ακόμη παράμετρος της μετάφρασης της Σ. Ι. Μαργέλλου που μένει να σχολιαστεί, είναι οι προσθήκες και οι αποκλίσεις στο ύφος, που παρατηρούνται σε ορισμένα αποσπάσματα της ελληνικής μετάφρασης. Να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη πρακτική της μεταφράστριας δεν προκύπτει από κάποια δυσκολία στη μεταφορά της δέσμευσης, καθώς στα συγκεκριμένα αποσπάσματα δεν παρουσιάζεται ιδιαίτερος προβληματισμός γύρω από αυτή. Αναλυτικότερα, στην πρόταση «*voix du barman (qui paraît souffrir) Oh...n'a...pas...ça...ici...*» η οποία αποδίδεται ως «Φωνή του μπάρμαν(σαν βογκητό πόνου) Αχαχαχάχ... και... που...να...το βρω;», η προσθήκη του «Αχαχαχάχ» παρόλο που πιθανόν αφορά στο επιφώνημα πόνου «αχ», η εντύπωση που δίνει κατά την ανάγνωση είναι αυτή του γέλιου, γεγονός που προκύπτει από την ενωμένη γραφή του επιφωνήματος. Επιπλέον, σε συνδυασμό με τη συνέχεια της πρότασης, από την οποία λείπει το αίσθημα του δισταγμού που απαντάται στο πρωτότυπο, το ύφος παραποιείται σημαντικά. Εξίσου αναίτιες προσθήκες, συναντάμε και σε άλλα σημεία του ελληνικού κειμένου όπως για παράδειγμα το «τάχα σ' άγνωστο» στην πρόταση

«Βρισκόταν τάχα σ' άγνωστο ψηλοτάβανο διάδρομο» η οποία αντιστοιχεί στη γαλλική «*Il marchait dans un haut corridor*». Πρόκειται, λοιπόν, για μια αυθαίρετη προσθήκη, ανεξάρτητη από τον δεσμευτικό κανόνα, η οποία καταλήγει να παραποιεί αναίτια το ύφος του κειμένου. Παρατηρούμε επίσης προσθήκη υβριστικού λεξιλογίου, άνισης βαρύτητας με αυτό που έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας· ειδικότερα, βλέπουμε το «*dingo aux gyrus ramollis*» το οποίο αντιστοιχεί περισσότερο στην ελληνική λέξη «βλάκας», να μεταφράζεται ως «*αρχιπαπάρας*», μια λέξη σημαντικά βαρύτερη από αυτή του πρωτοτύπου.

Ωστόσο, κατά τη διάρκεια του σχολιασμού μας, πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας ότι δεν πρόκειται για την ολοκληρωμένη μετάφραση του έργου αλλά για μια αποσπασματική μεταφραστική απόπειρα. Ο βασικός άξονας του *La Disparition* είναι η απουσία του –e, καθώς όλο το μυθιστόρημα «ως δομή και ως ιστορία, αφηγείται ακριβώς αυτόν τον κανόνα και εξαρτάται απολύτως από αυτόν» (Κοσμά & Μανούκα, Εισαγωγή στην "Ιστορία του λιπογράμματος" του Ζορζ Περέκ, 2016:58). Επομένως, εφόσον η μεταφράστρια Σ. Ι. Μαργέλλου έφερε σε πέρας τη διατήρηση της δέσμευσης και την ίδια στιγμή την απόδοση ενός κειμένου το οποίο διαβάζεται με φυσικότητα από τον ελληνόφωνο αναγνώστη, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια εύστοχη, ουλιπιανή μετάφραση που εκπληρώνει τον σκοπό της.

## 6.2 Η μετάφραση του *Exercices de style* του Ρεϊμόν Κενώ

Η ελληνική μετάφραση του έργου *Exercices de style* του Ρ. Κενώ με τίτλο *Ασκήσεις Ύφους* κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το 1984, σε μετάφραση του Αχιλλέα Κυριακίδη, από τις εκδόσεις Ύψιλον. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το βιβλίο *Exercices de style* έχει κυκλοφορήσει σε δύο διαφορετικές εκδόσεις στη Γαλλία, την αρχική το 1947 και μια αναθεωρημένη το 1969 κατά την οποία οι ασκήσεις νούμερο 61, 63, 66, 67, 69 αντικαταστάθηκαν από τις παραλλαγές «Tanka», «Definitionnel», «Ensemble», «Translation», και «Lipogramme» (Renouard & Debra, 2013). Να σημειώσουμε στο σημείο αυτό ότι η ελληνική μετάφραση αφορά στην αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου.

Ο μεταφραστής Αχιλλέας Κυριακίδης παραθέτει στο τέλος της μετάφρασής του ένα λακωνικό αλλά περιεκτικό σημείωμα σχετικά με τη στρατηγική που ακολούθησε για τη μετάφραση των *Ασκήσεων Υφους*. Σύμφωνα με τον μεταφραστή:

«οι 79 παραλλαγές αποδόθηκαν όσο πιο πιστά στο πρωτότυπο, οι 2 παρατέθηκαν αυτούσιες και οι 15 αποδόθηκαν με (σχεδόν υποχρεωτική) ελευθερία, με την εφαρμογή δηλαδή αναλογικών ευρημάτων ή τεχνασμάτων» (Κενώ, 1984).

Ειδικότερα, οι παραλλαγές που φαίνεται να παρουσίασαν τα πιο σημαντικά μεταφραστικά προβλήματα, είναι όσες βασίζονται σε λογοπαίγνια, στην ηχητική των λέξεων, σε έμμετρες μορφές και γενικότερα όσες είναι πιο στενά συνδεδεμένες με την γλώσσα («Λεξιπλαστικό», «Διευκρινιστικό», «Ομοιοτέλετο», «Παρηχητικό», «Σε χρόνο Παρακείμενο», «Δεκαπεντασύλλαβο», «Σονέτο», «Οσφρητικό», «Τραγούδι», «Κρυπτογραφικό», «Αμερικανισμοί», «Ιταλισμοί», «Κύρια Ονόματα», «Ομόηχο», «Για τους τουρίστες»). Όσες παραλλαγές αφορούν σε λογοπαίγνια, όπως για παράδειγμα το «Διευκρινιστικό», ο μεταφραστής τις προσαρμόζει στην ελληνική γλώσσα μένοντας όμως πιστός στην διάθεση του συγγραφέα [*un personnage (qui ne perd son âge)*]/«έναν τύπο μ' ένα (και όχι τυπωμένα)». Όπως είναι λογικό, μια κατά λέξη μετάφραση σε αυτού του είδους τις ασκήσεις θα έχανε την περιπαιχτική διάθεση του πρωτοτύπου. Το ίδιο συμβαίνει και στις περιπτώσεις των ασκήσεων που παίζουν με την ηχητική των λέξεων όπως το «Ομόηχο» («*Ange ouvert m'y dit*»)/«*E! Nά 'μια! Σςς! Η Μαίρη*») ή με σχήματα λόγου όπως το «Ομοιοτέλετο» («*Un jour de canicule sur un véhicule*»)/«*Ένα μεσημέρι, μες στο καλοκαίρι*»).

Σχετικά με τις έμμετρες μορφές, οι διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στις παραλλαγές «Σονέτο» και «Δεκαπεντασύλλαβο». Στο «Σονέτο», προκειμένου να διατηρηθεί η στιχουργική δομή και η ομοιοκαταληξία, ο μεταφραστής υποχρεώνεται στην ελεύθερη απόδοση του νοήματος («*Glabre de la vaisselle et tressé du bonnet*»)/«*Ένας φτωχοταλαίπωρος, που θύμιζεν απόχη*». Η γαλλική παραλλαγή «*Alexandrins*» (Αλεξανδρινός), στην οποία απαντά η ελληνική παραλλαγή «Δεκαπεντασύλλαβος», παρωδεί τη γαλλική παραδοσιακή ποίηση (Eco, Εμπειρίες μετάφρασης, 2000). Έτσι, ο έλληνας μεταφραστής επιλέγει, ακολουθώντας την τακτική του συγγραφέα, να χρησιμοποιήσει κατά τη μετάφραση τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, τον πιο προσφιλή στην ελληνική λογοτεχνική παράδοση. Η ίδια τακτική ακολουθήθηκε και στην ολλανδική μετάφραση, όπου μεταφέρθηκε στον παραδοσιακό δεκατρισύλλαβο

(O'Sullivan, 2006). Αντίθετα, στην ιταλική μετάφραση ο Ο. Έκο επιλέγει να αφηγηθεί την ίδια ιστορία παρωδώντας μια ωδή του Λεοπάρντι (Leopardi) και να την αποδώσει ως «Canzone». Παρόλο που και σε αυτή την περίπτωση, η προσαρμογή της μετρικής προκύπτει από το γεγονός ότι ο αλεξανδρινός στίχος είναι μικρής σημασίας στην ιταλική ποίηση, με τη χρήση της μετρικής της ωδής, η παραλλαγή αλλάζει λογοτεχνικό είδος και μεταπηδά στην λυρική ποίηση.

Στην πραγματικότητα, όμως, η πιο προβληματική κατηγορία ασκήσεων είναι αυτές που είναι συνδεδεμένες με την ίδια την φύση της γλώσσας, που αναφέρονται κατά κάποιο τρόπο σε αυτήν. Στην κατηγορία αυτή, εντοπίζουμε χρήση διαλέκτων («Loucherdem», «Javanais», «Vulgaire»), παρωδιακές διαστάσεις της γλώσσας («Anglicisme», «Poor lay Zanglay», «Italianismes») αλλά και ορισμένες «ουλιπιανές ασκήσεις» («Lipogramme», «Translation»). Οι παραλλαγές οι οποίες είναι γραμμένες στις δύο γαλλικές διαλέκτους Loucherdem<sup>15</sup> και Javanais<sup>16</sup>, δεν μεταφέρονται από τον Έλληνα μεταφραστή, ο οποίος αποφασίζει, μένοντας πιστός στην λεπτή, σκωπτική διάθεση του συγγραφέα, να τις αντικαταστήσει με δύο δικές του παραλλαγές με τίτλο «Σημειολογικό» και «Αρχαίο». Όσο για την παραλλαγή «Vulgaire», η οποία είναι γραμμένη σε «néo-français», δηλαδή σε δημώδη γαλλική, στην ελληνική μετάφραση εμφανίζεται ως «Μάγκικο». Όπως διαπιστώνουμε από τον τίτλο, επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια ελληνική αργκό προκειμένου να αποδώσει την προφορικότητα του γαλλικού «Vulgaire». Ωστόσο, η «μάγκικη» γλώσσα ομιλείται από ένα συγκεκριμένο κοινωνικό στρώμα στην Ελλάδα, φέρει επομένως ένα κοινωνικό πρόσημο σε αντίθεση με τη δημώδη γαλλική και επιπλέον ο αριθμός των ομιλητών της ελληνικής αυτής αργκό είναι αρκετά πιο περιορισμένος σε σύγκριση με τη γαλλική. Στη συνέχεια, έχουμε την «Anglicisme» η οποία στα ελληνικά αποδίδεται ως «Αμερικανισμοί» αλλά μένει πιστή στην στρατηγική του συγγραφέα και η «Italianismes» που αποδίδεται ως «Ιταλισμοί». Και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται για ένα συγκερασμό των δύο γλωσσών, για την εκφορά των αγγλικών και των ιταλικών υπό το πρίσμα της γλώσσας-στόχου. Στους

---

<sup>15</sup> **Lucherdem**: αργκό των κρεσπλών του Παρισιού, στην οποία οι λέξεις σχηματίζονται τοποθετώντας το γράμμα -l στην αρχή της λέξης, ενώ τα αρχικά σύμφωνα της λέξης μετατίθενται στο τέλος και προστίθεται ένα επίθημα όπως: -em/ème, -ji, -ngue, -oc, -ic, -uche, -ès κ.ά. (π.χ. jour→lourjingue) (L'Argenton Françoise, 1991)

<sup>16</sup> **Javanais**: αργκό του 1857, σχηματίζεται με την εισαγωγή μια συλλαβής v+φωνήεν πριν ή μετά την κανονική συλλαβή (π.χ. bonjour→bavonjour) [Larousse](#)

«Αμερικανισμούς», ο Α. Κυριακίδης προσαρμόζει την παραλλαγή στην ελληνική γλώσσα, απομακρυνόμενος αναπόφευκτα από τη λέξη του πρωτότυπου για να γίνει το αποτέλεσμα κατανοητό. Πιο συγκεκριμένα, μεταγράφει φωνητικά τις αγγλικές λέξεις, σύμφωνα με το παράδειγμα του συγγραφέα («*dai*»/«*ντέι*»), τις ελληνοποιεί προσθέτοντας καταλήξεις της ελληνικής γλώσσας στα ρήματα και τα ουσιαστικά του πρωτοτύπου («*νούνι*», «*λοκάρω*», «*οπίνιες*»), ή το αντίστροφο προσθέτοντας σε ελληνικές λέξεις, ξενικές καταλήξεις («*ξαφνικήσιον*»). Το γεγονός ότι ο Α. Κυριακίδης αποφασίζει να «αλλάξει εθνικότητα» στην παραλλαγή, οφείλεται πιθανόν στο γεγονός ότι η αγγλική γλώσσα έχει περάσει στην ελληνική κοινωνία κυρίως μέσω της αμερικάνικης κουλτούρας και όχι τόσο της αγγλικής. Αντίστοιχη είναι και η τακτική του μεταφραστή στην παραλλαγή «Ιταλισμοί». Στο σημείο αυτό έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι στην ιταλική μετάφραση της παραλλαγής «*Italianismes*», ο Ο. Έκο αντιστρέφει το παιχνίδι και δημιουργεί ένα ιταλικό κείμενο με γαλλισμούς («*Francesismi*»), καθώς σύμφωνα με τον ίδιο «αυτά που ακούγονται σαν ιταλισμοί για τον γάλλο αναγνώστη δεν κάνουν την ίδια αίσθηση στον Ιταλό» (Eco, Εμπειρίες μετάφρασης, 2000:399). Αντίστοιχη τακτική ακολουθεί και η αγγλίδα μεταφράστρια Μ. Ράιτ, η οποία μεταφέρει την παραλλαγή «*Anglicisme*» ως «*Gallicismes*», αντιστρέφοντας δηλαδή και σε αυτή την περίπτωση τις γλώσσες. Τέλος, η παραλλαγή «*Poor lay Zanglay*» παρωδεί την γλώσσα των τουριστικών ταξιδιωτικών οδηγών για τους αγγλόφωνους. Πρόκειται για ένα είδος φωνητικής μεταγραφής της γαλλικής γλώσσας, αλλά με τον τρόπο που την ακούν οι αγγλόφωνοι («*Ung jour vare meedee*»). Ο Α. Κυριακίδης δίνει το τίτλο «Για τους τουρίστες», αφαιρώντας τον εθνικό περιορισμό του Κενώ («*Lay Zanglay=Les Anglais*»), προσαρμόζοντας την μετάφραση στην φωνητική της ελληνικής γλώσσας κάνοντάς την να παραπέμπει σε ελληνικό τουριστικό οδηγό που προορίζεται για τουρίστες («*Mia mera,ghiro sto messimeri*»). Αντίθετα, στην αγγλική μετάφραση διαπιστώνουμε μεν την διατήρηση της φωνητικής μεταγραφής, διατηρείται όμως εδώ ο εθνικός περιορισμός, ο οποίος αντιστρέφεται και αναφέρεται στους Γάλλους («*For ze Freensh*»).

Οι παραλλαγές που προστέθηκαν από τον Ρ. Κενώ στην αναθεωρημένη έκδοση των *Ασκήσεων Υφους* το 1969, είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένες από το Ουίμπο, δεδομένου ότι εκείνη τη χρόνια το εργαστήριο μετρούσε ήδη εννέα χρόνια δράσης. Έτσι, εισάγονται πλέον τα μαθηματικά με τη θεωρία των Συνόλων («*Ensembliste*»), το

λιπόγραμμα («Lipogramme»), η μεταφραστική μέθοδος S+7 («Translation») και η περιγραφική μέθοδος («Définitionnel») κατά την ουλιπιανή «περιγραφική λογοτεχνία» («littérature définitionnelle»). Στην ελληνική μετάφραση παρατηρούμε ορισμένες διαφοροποιήσεις, ως προς τη μέθοδο αυτή τη φορά. Πιο συγκεκριμένα, στην παραλλαγή «Translation», η οποία είναι γραμμένη με τη λεσκυριανή μέθοδο S+7, αποδίδεται στα ελληνικά ως «Κρυπτογραφικό», ενώ μεταφραστής φαίνεται να ακολουθεί μια διαφορετική μέθοδο από αυτήν του συγγραφέα. Η δέσμευση S+7, γνωστή και ως N+7 αφορά στην αντικατάσταση κάθε ουσιαστικού του κειμένου από το 7<sup>ο</sup> επόμενο, κατά σειρά, λήμμα ενός οποιουδήποτε λεξικού. Στην ελληνική μετάφραση ο Α. Κυριακίδης αντικαθιστά κάθε ουσιαστικό με ένα άλλο φαινομενικά άσχετο, το οποίο όμως κρύβει μέσα, ολόκληρη ή ένα μέρος της σωστής λέξης (π.χ. «τύπος→τυπογράφος», «λεωφορείο→λεοπάρδαλη»). Παρόλο, που οι μέθοδοι γραφής και μετάφρασης διαφέρουν, το αποτέλεσμα μοιάζει να έχει κοινά χαρακτηριστικά. Το αποτέλεσμα των δύο πρακτικών είναι ένα κείμενο χωρίς νοηματική συνοχή («Dans l'Y, en un hexagone d'affouragement »/«Στη λεοπάρδαλη Y, γύρω στο μεσοφόρι»). Έτσι, φαίνεται ότι στην συγκεκριμένη παραλλαγή ο μεταφραστής, αδυνατώντας να μεταφέρει τη δέσμευση, επέλεξε να μεταφέρει απευθείας το αποτέλεσμα, αυτοπεριορίζοντας τον εαυτό του με διαφορετικό τρόπο. Τέλος, η παραλλαγή «Lipogramme», γραμμένη με την δέσμευση του λιπογράμματος σε -e, αποδίδεται ως «Φτωχό». Όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα, έτσι και εδώ ο μεταφραστής χωρίς να ακολουθεί την δέσμευση του συγγραφέα, στοχεύει στο ίδιο αποτέλεσμα. Έτσι, κρατάει το -lipo του «Lipogramme» και προσπαθεί να περιορίσει δραματικά την λεξιλογική ποικιλία του μεταφράσματος, κάνοντας το να μοιάζει ελλιπές («στάθηκα στη στάση ώπου στάθηκε το λεωφορείο»). Ακριβώς αντίθετη τακτική φαίνεται να ακολουθεί ο ιταλός μεταφραστής, ο οποίος επιλέγει να ξεπεράσει τον συγγραφέα και να δημιουργήσει τέσσερις διαφορετικές λιπογράμματα παραλλαγές («Lipogramma in a», «Lipogramma in e», «Lipogramma in o», «Lipogramma in u»). Η επιλογή αυτή κάνει εντονότερη την «ανταγωνιστική διάθεση» του Ο. Έκο απέναντι στον Ρ. Κενώ, για την οποία κάναμε λόγο στην παραπάνω ενότητα.

Αν και μια από τις βασικές επιδιώξεις του Ουλίπο είναι να ενεργοποιήσουν, να προκαλέσουν τον αναγνώστη να πάρει θέση, στην περίπτωση των *Ασκήσεων Ύφους* η πρόκληση αφορά, πρώτο απ' όλους τον μεταφραστή. Στην πραγματικότητα, ο

μεταφραστής του συγκεκριμένου έργου δεν έχει άλλη εναλλακτική από το να μπει στο παιχνίδι του συγγραφέα. Η αόρατη δέσμευση, όπως είναι συχνά για παράδειγμα οι δεσμεύσεις του Ζ. Περέκ, δίνει την δυνατότητα στον μεταφραστή να επιλέξει ανάμεσα σε ουλιπιανή και επιφανειακή μετάφραση, αντίθετα με τις *Ασκήσεις Ύφους*, οι οποίες φέρνουν τον μεταφραστή προ τετελεσμένου, αναγκάζοντας τον να έρθει αντιμέτωπος με την δέσμευση και την ίδια την γλώσσα. Ο Α. Κυριακίδης παρέδωσε ένα κείμενο πιστό, μέχρι τέλους, στην ιδέα του Κενώ. Παρατηρούνται φυσικά διαφορετικές προσεγγίσεις στις μεταφράσεις άλλων γλωσσών, δεν μπορούμε ωστόσο να κάνουμε λόγο για «σωστή» ή «λανθασμένη» μετάφραση, καθώς τα βασικά κριτήρια για τέτοιου είδους μεταφράσεις είναι η φαντασία, η ευρηματικότητα και ο σεβασμός της δέσμευσης του πρωτοτύπου, στοιχεία που αδιαμφισβήτητα εντοπίζονται σε όλες τις παραπάνω μεταφράσεις

## 7. Η πρόσληψη των έργων του ΟυLiPo στην Ελλάδα

### 7.1 Η παρουσία του ΟυLiPo στην Ελλάδα

Η ύπαρξη και η δράση του Ουλιπό είναι ήδη γνωστή στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1980, όπως μαρτυρούν αφιερώματα και δημοσιεύματα λογοτεχνικών περιοδικών της εποχής. Ανάμεσα τους, το λογοτεχνικό περιοδικό «η Λέξη», το οποίο στο τεύχος 69-70 του Νοεμβρίου-Δεκεμβρίου 1987, δημοσιεύει ένα πολυσέλιδο αφιέρωμα στο Ουλιπό με τίτλο «*Εργαστήρι δυνητικής λογοτεχνίας ή σοβαρά παιχνίδια έξυπνων ανθρώπων*» και φέρει την υπογραφή του Νίκου Αμανίτη. Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι η συμβολή του Νίκου Αμανίτη στην διάδοση των έργων του εργαστηρίου υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική, διότι πέρα από την αρθρογραφία του πάνω στο θέμα, εντοπίσαμε και ορισμένες δικές του μεταφράσεις στις σελίδες του περιοδικού. Πιο συγκεκριμένα, στο ίδιο τεύχος έχει δημοσιευτεί ένα ανέκδοτο ποίημα του Ρ. Κενώ με τίτλο *Ένα παραμύθι στα μέτρα σας* καθώς και ένα κείμενο του Φ. Λ. Λιονέ με τίτλο *Ποιος είναι ο ένοχος;*, και τα δύο σε δική του μετάφραση. Επιπλέον, στο τεύχος 45 του Ιουνίου 1985, διαβάζουμε ένα άρθρο του, αφιερωμένο στον Ζ. Περέκ, καθώς και τη



μετάφραση ενός αποσπάσματος του έργου *Espèces d'espaces* επίσης από τον ίδιο. Αφιερώματα στο έργο και την γραφή των συγγραφέων του Ουλίρο, όπως ο Ρ. Κενώ<sup>17</sup> ή ο Μπορίς Βιάν (Boris Vian)<sup>18</sup>, συναντούμε και στο περιοδικό «Διαβάζω», χωρίς όμως να γίνεται νύξη στην επιρροή και τη δράση του εργαστηρίου.

Το πρώτο ουλιπιανό βιβλίο που μεταφράζεται και εκδίδεται στην Ελλάδα είναι οι *Ασκήσεις Ύφους* (1984) του Ρ. Κενώ από τον εκδοτικό οίκο Ύψιλον, σε μετάφραση του Αχιλλέα Κυριακίδη. Στην πραγματικότητα, έχει προηγηθεί η μετάφραση του *Η Ζαζί στο μετρό* (*Zazie dans le métro*) του Κενώ, αλλά δεδομένου ότι δεν θεωρείται ουλιπιανό έργο, σαν πρώτο υπολογίζονται οι *Ασκήσεις Ύφους*. Έπειτα, ακολούθησε μία σειρά από μεταφράσεις και εκδόσεις έργων των σημαντικότερων μελών του Ουλίρο. Είναι γεγονός, όμως, πως μέχρι και σήμερα ο αριθμός των ουλιπιανών συγγραφέων που έχουν μεταφραστεί στη γλώσσα μας, παραμένει μικρός. Πιο συγκεκριμένα, από ένα σύνολο σαράντα-δύο συγγραφέων και ποιητών μελών του Ουλίρο, από το 1960 μέχρι σήμερα, ο έλληνας αναγνώστης έχει γνωρίσει μόλις τους εξής πέντε: Ρεϊμόν Κενώ, Ζωρζ Περέκ, Ερβέ Λε Τελιέ (Hervé Le Tellier), Μπορίς Βιάν και Ίταλο Καλβίνο. Από τους πέντε τελευταίους συγγραφείς, έχει μεταφραστεί ένα σημαντικό μέρος της εργογραφίας τους.

Όσον αφορά στον Κενώ, έχουν μεταφραστεί εννέα βιβλία του στην ελληνική γλώσσα, ωστόσο παραμένει ακόμα αμετάφραστο το σημαντικότερο ουλιπιανό έργο, *Cent mille milliards de poèmes*. Όπως εξηγήσαμε και σε προηγούμενη ενότητα πρόκειται για ένα υπερκείμενο βασισμένο δομικά στην μαθηματική θεωρία της συνδυαστικής, που δίνει την εντύπωση του άπειρου βιβλίου, καθώς οι ατέλειωτοι διαφορετικοί πιθανοί συνδυασμοί μεταξύ των στίχων, δημιουργούν παραπάνω ποιήματα από όσα μπορεί να διαβάσει ένας άνθρωπος κατά τη διάρκεια της ζωής του. Αντίστοιχα, πλήθος μεταφρασμένων έργων συναντούμε και στην περίπτωση του Περέκ, ο οποίος μετρά δεκαπέντε ελληνικές μεταφράσεις. Παρόλο που το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του Περέκ έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του δεν έχουν έρθει ακόμα στο φως. Ανάμεσα τους, το μοναδικό «λιπογράμματο» έργο του Ουλίρο, *La Disparition*, καθώς και το μονοφωνήεντο *Les Revenentes*. Έχει μεταφραστεί, ωστόσο, ίσως το σημαντικότερο έργο του, *Ζωή οδηγίες χρήσεως*: ένα ευφυώς

<sup>17</sup> Διαβάζω (13 Οκτωβρίου 1993) Τεύχος: 320, Ραϊμόν Κενώ σελ.58-79

<sup>18</sup> Διαβάζω (11 Ιανουαρίου 1984) Τεύχος: 85, Μπορίς Βιάν σελ. 12-40

κατασκευασμένο παζλ μικρότερων ιστοριών (εξού και ο υπότιτλος «Roman(s)»/«ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ(ΤΑ)»), που περιγράφει λεπτομερώς τα διαμερίσματα και τους ενοίκους μιας παρισινής πολυκατοικίας.

Ο Ερβέ Λε Τελιέ, ανήκει στην νέα γενιά των συγγραφέων του Ουλίρο, και συστήθηκε στο ελληνικό κοινό μέσω του μεταφραστή Α. Κυριακίδη, ο οποίος αποτελεί και τον αποκλειστικό μεταφραστή του έργου του. Πιο συγκεκριμένα, έχουν μεταφραστεί έξι έργα του Ε. Λ. Τελιέ, ανάμεσα τους και *Η ανωμαλία*, το μυθιστόρημα που βραβεύτηκε το 2020 με το Γκονκούρ. Δύο έργα που αντικατοπτρίζουν το ευφρές και χιουμοριστικό ύφος της γραφής του Τελιέ είναι το *Όλα τα μανιτάρια τρώγονται, αν και ορισμένα μόνο μια φορά* και το *99+1 απόψεις για την Τζοκόντα*. Το πρώτο αποτελείται από χίλιες απαντήσεις στην ερώτηση «Τι σκέφτεσαι;», άλλες καθημερινές, άλλες βαθυστόχαστες, άλλες ξεκαρδιστικές και όλες αυτόνομες, χωρίς καμία συνοχή μεταξύ τους. Πρόκειται για ένα ιδιότυπο βιβλίο, με πειραματική μορφή από το οποίο απουσιάζει οποιοδήποτε είδος αφήγησης ή ήρωα. Στην ίδια λογική κινείται και το *99+1 απόψεις για την Τζοκόντα*, το οποίο πρόκειται για 99+1 καυστικές απόψεις με θέμα έναν από τους διασημότερους πίνακες. Χαρακτηριστικός είναι ο αριθμός που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας, ο οποίος κλείνει το μάτι στις 99 *Ασκήσεις ύφους* και στα 99 κεφάλαια του *Ζωή οδηγίες χρήσεως*. Θα λέγαμε ότι ο αριθμός 99 «είναι ένας πρώτης τάξεως σταθμός στη διαδρομή προς το άπειρο», λειτουργεί σαν το «τέλειο ατελές» που αφήνει την πόρτα ανοιχτή στον αναγνώστη ώστε να κάνει εκείνος την τελευταία κίνηση (Κυριακίδης, *Η λογοτεχνία οδηγίες χρήσεως*, 2016).

Πριν σχολιάσουμε την περίπτωση του Ι. Καλβίνο, θα ήταν σημαντικό να αναφέρουμε ότι παρόλο που ήταν ένας δραστήριος συγγραφέας με αρκετούς τίτλους στο ενεργητικό του, μόνο δύο εξ αυτών έχουν χαρακτηριστεί ως ουλιπιανά (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, 1981). Πρόκειται για τα έργα *Il castello dei destini incrociati* (1973) (*Το κάστρο των διασταυρωμένων πεπρωμένων*, 1994) και το *Se una notte d'hiverno un viaggiatore* (1979) (*Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης*, 2009). Οι ελληνικές μεταφράσεις και των δύο έργων πραγματοποιήθηκαν από τον Ανταίο Χρυσοστομίδα. Το *Κάστρο των διασταυρωμένων πεπρωμένων* είναι ένα βιβλίο που, σύμφωνα με τον Ι. Καλβίνο, «είναι ένα είδος σταυρόλεξου φτιαγμένου με εικόνες αντί

για λέξεις»<sup>19</sup> (Motte, 1999:188). Όλη ιδέα και η δομή του βιβλίου είναι βασισμένη στην τράπουλα ταρώ. Πιο συγκεκριμένα, το βιβλίο αποτελείται από δύο μέρη και το κάθε μέρος έχει οχτώ ιστορίες. Για την «κατασκευή» των ιστοριών χρησιμοποιήθηκε η τράπουλα ταρώ Μπέμπο, τα φύλλα της οποίας τοποθετήθηκαν σε διπλή σειρά και διασταυρώνονται με άλλες τρεις διπλές, οριζόντιες ή κάθετες σειρές φύλλων που σχηματίζουν νέες ιστορίες (Καλοκύρη, 1984). Ο τρόπος της αφήγησης που έχει επιλέξει ο Ίταλο Καλβίνο παραπέμπει στην μαθηματική συνδυαστική μέθοδο, η οποία έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς στις εργασίες του Oulipo (littérature combinatoire). Το δεύτερο με τίτλο *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης*, πρόκειται για ένα υπερκειμενικό μυθιστόρημα που αποτελείται από τις πρώτες γραμμές 10 ανολοκλήρωτων ιστοριών, εν δυνάμει μυθιστορημάτων. Ιστορίες που μπορούν να συμπληρωθούν από τον αναγνώστη ή ακόμα και από κάποιον άλλο συγγραφέα σε δεύτερο χρόνο. Είναι ένα βιβλίο γραμμένο για την απόλαυση της ανάγνωσης, για την οποία ο συγγραφέας δίνει συμβουλές στις πρώτες σελίδες του μυθιστορήματος: «Ξεκινάς να διαβάζεις το νέο μυθιστόρημα του Ίταλο Καλβίνο, *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης*. Χαλάρωσε. Συγκεντρώσου. Διώξε κάθε άλλη σκέψη. Άσε τον κόσμο γύρω σου να σβήσει»<sup>20</sup>. Πρόκειται, λοιπόν, ακόμα και για τον ίδιο, για μία διπλή εμπειρία ανάγνωσης και γραφής.

Στην αρχή της ενότητας, μιλώντας για τους ουλιπιανούς συγγραφείς οι οποίοι έχουν μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα, κάναμε λόγο για τον Μπορίς Βιάν. Στην πραγματικότητα, ο Μπορίς Βιάν δεν έγινε ποτέ μέλος του Oulipo, καθώς πεθαίνει έναν χρόνο πριν την δημιουργία του εργαστηρίου, το 1959. Ωστόσο, οι επιρροές του από το Κολλέγιο Παταφυσικής και τον Αλφρέντ Ζαρρύ αλλά και από συγγραφείς όπως ο Ρ. Κενώ, ήταν εμφανείς στην γραφή του (Λεοντάρη & Παπαδήμα, 2013). Μέσα στο έργο του Μ. Βιάν μπορούμε να εντοπίσουμε διάσπαρτα διάφορα χαρακτηριστικά της ουλιπιανής γραφής, όπως τα λογοπαίγνια και η παράδοξη χρήση της γλώσσας, το παιγνιώδες ύφος αλλά και μία υφέρπουσα κριτική στον σουρεαλισμό, χαρακτηριστικά που μας επιτρέπουν να χαρακτηρίσουμε τον Βιάν ως «πρόδρομο του Oulipo» (Vaz Leão, 2004:235). Αυτή την επιρροή έρχεται να επισφραγίσει η συνέχεια ενός έργου του Μ.

<sup>19</sup> «crossword puzzle» made of tarots rather than words. (Η μετάφραση δική μας)

<sup>20</sup> «You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Relax. Concentrate. Dispel every other thought. Let the word around you fade. (Μετάφραση από ιταλικά Warren Motte. Μετάφραση από τα αγγλικά δική μας.)

Βιάν από την ομάδα του Oulipo. Το 1950 ο Βιάν ξεκινά να εργάζεται πάνω σε ένα «μυθιστόρημα *série poïre*», αφού όμως ολοκληρώσει την σύνοψη και τα τέσσερα πρώτα κεφάλαια, θα το εγκαταλείψει. Εβδομήντα χρόνια μετά, θα ανατεθεί στην ομάδα του Oulipo να ολοκληρώσει το βιβλίο του Βιάν, όπως και κάνει. Έτσι, το 2020 δημοσιεύεται το έργο *On n'y échappe pas, Boris Vian & L'Oulipo*, με τα τέσσερα κεφάλαια του Μ. Βιάν *απαράλλαχτα* και δώδεκα νέα κεφάλαια γραμμένα από την ομάδα του Oulipo. Την ίδια χρονιά, το βιβλίο μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Β. Πατσογιάννη και κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Πλέθρον. Στην ελληνική γλώσσα κυκλοφορούν ακόμη δεκαεφτά έργα του Μπορίς Βιάν.

Από τον παραπάνω σχολιασμό προκύπτει, ότι παρόλο που ο αριθμός των συγγραφέων του Oulipo που έχουν κυκλοφορήσει στις ελληνικές εκδόσεις είναι περιορισμένος, έχει μεταφραστεί σημαντικός αριθμός των έργων τους. Δεν μπορούμε ωστόσο, να μην κάνουμε λόγο για τις ηχηρές απουσίες που παρατηρούνται. Έκτος από τους υπόλοιπους ουλιπιανούς συγγραφείς στους οποίους δεν έχει πρόσβαση ο ελληνόφωνος αναγνώστης, έχει παραμείνει άγνωστη μια ιδιαίτερα σημαντική διάσταση του εργαστηρίου, αυτή της ποίησης. Ο πειραματισμός και η ποιητική γραφή με δεσμεύσεις αποτελούν δύο αρκετά συνηθισμένα χαρακτηριστικά στους κύκλους του εργαστηρίου. Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι μία από τις βασικότερες επιδιώξεις του Κενώ ήταν η σύνδεση των μαθηματικών με την ποίηση μέσω των εργασιών του Oulipo (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, 1981). Ένα ενδεικτικό παράδειγμα της ποιητικής του Oulipo, είναι τα *41 «παράλογα» σονέτα*<sup>21</sup> (*41 sonnets irrationnels*) του Ζακ Μπενς (Jacques Bens), ένα είδος σονέτου που επινόησε ο ίδιος και είναι βασισμένο στην μαθηματική σταθερά  $\pi=3,1415$ . Έτσι, το σονέτο του Μπενς αποτελείται από 5 στροφές, και κάθε στροφή από 3,1,4,1,5 στίχους αντίστοιχα. Σύμφωνα, με τον Ζακ Ρουμπώ, έναν από τους σημαντικότερους ποιητές του Oulipo, τα *41 sonnets irrationnels*, αποτελούν το δεύτερο αντιπροσωπευτικότερο έργο του εργαστηρίου μετά τα *Εκατό τρισεκατομμύρια ποιήματα* (*Cent mille milliards de poèmes*) του Κενώ (Thomas, 2006).

Πράγματι, η μετάφραση της λογοτεχνίας και πόσο μάλλον της ποίησης με δεσμεύσεις, δεν είναι μια απόφαση που παίρνει εύκολα ένας μεταφραστής. Η ίδια τάση

---

<sup>21</sup> Η μετάφραση δική μας.

παρατηρείται και στον εκδοτικό χώρο, δεδομένου ότι τις περισσότερες φορές η πειραματική λογοτεχνία φαίνεται να αντιμετωπίζεται ως ρίσκο. Έτσι, με στόχο πιο ασφαλή συμπεράσματα, παρακάτω θα μελετηθούν αναλυτικά τα προφίλ τόσο των μεταφραστών όσο και των εκδοτικών οίκων που έχουν επιλέξει να προβάλλουν τα έργα του Ουλίρο.

## 7.2 Μεταφραστές και εκδοτικοί οίκοι

Στοχεύοντας στον εντοπισμό κοινών χαρακτηριστικών και τάσεων ανάμεσα στους μεταφραστές και τους εκδοτικούς οίκους, που έχουν κατά καιρούς ασχοληθεί με την δημοσίευση των ουλιπιανών έργων, θεωρήσαμε ενδιαφέρον να αναφερθούμε στην ταυτότητα και τα κίνητρα των ελλήνων μεταφραστών και των εκδοτικών οίκων. Μελετώντας τις ελληνικές μεταφράσεις των ουλιπιανών έργων διακρίνουμε ότι η ενασχόληση των περισσότερων μεταφραστών με τους ουλιπιανούς συγγραφείς, είναι σε μεγάλο βαθμό αποσπασματική. Να διευκρινίσουμε ότι η έρευνα μας δεν περιορίστηκε στις μεταφράσεις των έργων που είναι γραμμένα με δεσμεύσεις, αλλά αφορά στην συνολική εργογραφία των συγγραφέων του Ουλίρο.

Πράγματι, είναι αρκετοί οι μεταφραστές που μετέφρασαν ένα ή δύο έργα συγγραφέων του Ουλίρο, και έπειτα φαίνεται να αποστασιοποιήθηκαν. Τέτοια παραδείγματα μεταφραστών είναι η καθηγήτρια του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, Λίζυ Τσιριμώκου, η οποία μετέφρασε το έργο του Ζ. Περέκ *Σκέψη/Ταξινόμηση*<sup>22</sup>. Η μετάφραση συνοδεύεται από μια εισαγωγή της μεταφράστριας σχετικά με το έργο αλλά και με τον ίδιο τον συγγραφέα, την ζωή του, το έργο του και την σύνδεσή του με το εργαστήρι δυνητικής λογοτεχνίας. Αυτό μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για μια μεταφράστρια ενημερωμένη, που γνωρίζει καλά τον συγγραφέα που μεταφράζει αλλά και το λογοτεχνικό του πεδίο. Μια ακόμη, δική της, μετάφραση, η οποία εμφανίζεται στον συλλογικό τόμο *Περί βιβλιοθηκών*<sup>23</sup>, είναι το «Μικρές σημειώσεις για την τέχνη και τον τρόπο να τακτοποιούμε τα βιβλία μας» του Ζ. Περέκ. Πέρα από αυτές τις δύο

<sup>22</sup> G. Perec (2005). *Σκέψη/Ταξινόμηση*. (Λίζυ Τσιριμώκου, Μετάφρ.). Αθήνα: Άγρα

<sup>23</sup> G. Perec (1993). Μικρές σημειώσεις για την τέχνη και τον τρόπο να τακτοποιούμε τα βιβλία μας. (Λίζυ Τσιριμώκου, Μετάφρ.). σε συλλογικός τόμος *Περί βιβλιοθηκών*. Αθήνα: Άγρα

περιπτώσεις, φαίνεται ότι η Λίζυ Τσιριμώκου δεν καταπιάστηκε ξανά με την μετάφραση παρόμοιων κειμένων. Άλλα τέτοια παραδείγματα μεταφραστών με αποσπασματική ενασχόληση με τους ουλιπιανούς συγγραφείς είναι ο μεταφραστής Δημήτρης Ζορμπαλάς [*To υποσύνηθες*<sup>24</sup>/*L'infra-ordinaire* (1989)], η μεταφράστρια Δέσποινα Ψαλλή [*Τα πράγματα. Μια ιστορία της δεκαετίας του '60.*<sup>25</sup> / *Les choses. Une histoire des années '60* (1965)], η Γεωργία Κατωπόδη [*Η Ζαζί στο μετρό*<sup>26</sup> / *Zazie dans le métro* (1972)], η Ιουλία Ραλλίδη [*Ιδιαίτερες απολαύσεις*<sup>27</sup> / *Singular pleasures* (1983)] και ορισμένοι ακόμη. Από την άλλη μεριά, ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της μεταφράστριας Ιωάννας Κυριακοπούλου, της οποίας η μεταφραστική δραστηριότητα περιορίζεται στα έργα του Περέκ, *Γεννήθηκα*<sup>28</sup> (*Je suis né*, 1990) και *Ταξίδι μέσα στο χειμώνα*<sup>29</sup> (*Le voyage d'hiver*, 1993).

Υπάρχει όμως και το αντίθετο παράδειγμα των μεταφραστών, οι οποίοι από την στιγμή που γνώρισαν την εμπειρία της μετάφρασης ενός ουλιπιανού κειμένου, δεν σταμάτησαν μέχρι και σήμερα να την εξασκούν. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο μεταφραστής Αχιλλέας Κυριακίδης, στον οποίο οφείλουμε τις περισσότερες και σημαντικότερες μεταφράσεις των έργων του εργαστηρίου στην ελληνική γλώσσα. Ανάμεσα σε δεκάδες άλλα, ο Α. Κυριακίδης σύστησε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, δύο από τα πιο αντιπροσωπευτικά και απαιτητικά έργα του εργαστηρίου, το πολυμυθιστόρημα *Ζωή οδηγίες χρήσεως*<sup>30</sup> του Ζ. Περέκ και τις *Ασκήσεις Ύφους*<sup>31</sup> του Ρ. Κενώ. Ειδικότερα, έχει μεταφράσει επτά έργα του Ζ. Περέκ ανάμεσα τους την *Ιδιωτική πινακοθήκη*<sup>32</sup> (*Un cabinet d'amateur*, 1979), το *Ποιο παπάκι με νικέλινο τιμόνι στο προαύλιο*<sup>33</sup> (*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, 1996) το *Χορείες χώρων*<sup>34</sup> (*Espèces d'espaces*, 1974) και τις δύο πρόσφατες κυκλοφορίες *Έλις Άιλαντ*<sup>35</sup>

<sup>24</sup> G. Perec (1991). Το υποσύνηθες. (Δημήτρης Ζορμπαλάς, Μετάφρ.) Αθήνα: Χατζηνικολή

<sup>25</sup> G. Perec (1965). Τα πράγματα. Μια ιστορία της δεκαετίας του '60 (Δέσποινα Ψάλλη, Μετάφρ). Αθήνα: Χατζηνικολή

<sup>26</sup> Κ. Ραιημόν (1965). Η Ζαζί στο μετρό. (Γεωργία Κατωπόδη, Μετάφρ.). Αθήνα: Γράμματα

<sup>27</sup> H. Mathews (1986). Ιδιαίτερες απολαύσεις (Ιουλία Ραλλίδη, Μετάφρ.). Αθήνα: Άγρα

<sup>28</sup> G. Perec (1994). *Γεννήθηκα*. (Ιωάννα Κυριακοπούλου, Μετάφρ.). Αθήνα: Χατζηνικολή

<sup>29</sup> G. Perec (1994). *Ταξίδι μέσα στον χειμώνα*. (Ιωάννα Κυριακοπούλου, Μετάφρ.). Αθήνα: Χατζηνικολή

<sup>30</sup> Ζ. Περέκ (1991). *Ζωή οδηγίες χρήσεως* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.). Αθήνα: Ύψιλον

<sup>31</sup> Ρ. Κενώ (1984). *Ασκήσεις Ύφους* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.) Αθήνα: Ύψιλον

<sup>32</sup> Ζ. Περέκ (1992). *Ιδιωτική πινακοθήκη* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.). Αθήνα: Ύψιλον

<sup>33</sup> Ζ. Περέκ (1995). *Ποιο παπάκι με νικέλινο τιμόνι στο προαύλιο;* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.) Αθήνα: Ύψιλον

<sup>34</sup> Ζ. Περέκ (2000). *Χορείες Χώρων* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ). Αθήνα: Ύψιλον

(*Ellis Island*, 1980) και *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*<sup>36</sup> (*Un homme qui dort*, 1967). Επιπλέον έχει μεταφράσει τέσσερα έργα του Ρ. Κενώ, ενώ είναι ο μοναδικός μεταφραστής του Ερβέ Λε Τελιέ στην ελληνική γλώσσα. Ο Α. Κυριακίδης, έχοντας εντυπώσει στην μετάφραση των ουλιπιανών κειμένων, παρατηρεί δύο παρηγορητικά στοιχεία για τον μεταφραστή σημειώνοντας ότι:

[...] ο μεταφραστής δέχεται μετωπικά την επίθεση της ξένης γλώσσας με όλα της τα όπλα και ξέρει ότι τουλάχιστον τα νότα του είναι ασφαλή, κι από την άλλη, όταν βασανίζεται για να μεταφράσει ένα κυριολεκτικά «διστραμμένο» ουλιπιανό κείμενο, τον ανακουφίζει η σκέψη ότι εξίσου (αν όχι περισσότερο) βασανίστηκε και ο συγγραφέας για να το γράψει (Κυριακίδης, *Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: Η προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων του ΟυΛίΡο*, 2021)

Ωστόσο, η μετάφραση δεν υπήρξε η μοναδική συμβολή του Α. Κυριακίδη στην διάδοση του Ουλίρο στην Ελλάδα. Το 2016, επιμελήθηκε και εξέδωσε ένα θεωρητικό βιβλίο με τίτλο *Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυΛίΡο και η σοβαρότητα του παιχνιδιού*. Στις σελίδες του βιβλίου συγκεντρώνονται οι τρεις, ανέκδοτες μέχρι τότε, μεταφράσεις των τριών μανιφέστων του εργαστηρίου από τον Φ.Α. Λιονέ, μεταφρασμένα άρθρα του Περέκ, του Κενώ, του Ρουμπώ γύρω από το Ουλίρο αλλά και αποσπάσματα έργων, αντιπροσωπευτικών του ύφους του εργαστηρίου, όπως το «Εγώ και ο Φρανσουά» του Τελιέ. Το βιβλίο αυτό, μικρό αλλά μεστό, συστήνει για πρώτη φορά, με άμεσο τρόπο, τη φύση και τη δράση του Ουλίρο στον έλληνα αναγνώστη. Αξίζει να αναφέρουμε ότι πρόκειται για το μοναδικό «εγχειρίδιο» του Ουλίρο που κυκλοφορεί στην Ελλάδα και που στην πραγματικότητα βοηθά τον αναγνώστη να μπει στα ενδότερα των ουλιπιανών μυθιστορημάτων και να κατανοήσει την ιδιαίτερη γραφή των συγγραφέων τους. Δεν μπορούμε φυσικά να παραλείψουμε και την συμβολή της μεταφράστριας Σεσίλ Ιγγλέση-Μαργέλλου, η οποία παρόλο που δεν μετέφρασε πλήθος έργων, έχει ασχοληθεί με δύο ιδιαίτερα απαιτητικά έργα. Το πρώτο είναι το πολυδαίδαλο μυθιστόρημα του Κενώ *Γαλάζια Άνθη*<sup>37</sup> (*Les fleurs blues*, 1965) και το δεύτερο *Η αφάνιση*<sup>38</sup> (*La Disparition*, 1969), που παρόλο που δεν πρόκειται για μια ολοκληρωμένη μετάφραση, φέρνει τον έλληνα αναγνώστη για πρώτη φορά αντιμέτωπο με το λιπογράμματο έργο του Περέκ.

<sup>35</sup> Ζ. Περέκ (2019). *Έλις Άιλαντ* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.) Αθήνα: Ύψιλον

<sup>36</sup> Ζ. Περέκ (2020). *Ένας άνθρωπος που κοιμάται* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.) Αθήνα: Ύψιλον

<sup>37</sup> R. Queneau (2003) *Τα γαλάζια άνθη* (Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου, Μετάφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης

<sup>38</sup> Περέκ (2016) *Η Αφάνιση* (Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου, Μετάφρ) σε συλλογικός τόμος *Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυΛίΡο και η σοβαρότητα του παιχνιδιού* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Επιμ.) σελ. 96-103. Αθήνα: Opera

Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται ο μεταφραστής Ανταίος Χρυσοστομίδης, ο οποίος έχει μεταφράσει από την ιταλική γλώσσα, τα δύο ουλιπιανά έργα του Ι. Καλβίνο *Το κάστρο των διασταυρωμένων πεπρωμένων* (1994) και το *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης* (2009).

Στον εκδοτικό χώρο, αν και παρουσιάζεται η ίδια διστακτικότητα, οι αιτίες συνήθως διαφέρουν από αυτές της περιορισμένης μεταφραστικής δραστηριότητας. Είναι γεγονός πως ο εκδοτικός χώρος είναι πιο άμεσα συνδεδεμένος με τον κόσμο της αγοράς, με αποτέλεσμα πολλές φορές οι επιλογές να γίνονται βάσει της ανταπόκρισης του έργου σε αυτήν. Έτσι, πολλές φορές παρατηρούμε την τάση να είναι περιορισμένοι και συγκεκριμένοι οι εκδοτικοί οίκοι, που επιλέγουν να προωθήσουν την πειραματική και καινοτόμα γραφή. Η τάση αυτή ήταν αρκετά έντονη και στην Γαλλία, όπου βλέπουμε ότι όλα τα έργα του Νέου Μυθιστορήματος, που αποτέλεσε ένα αντιδραστικό λογοτεχνικό κίνημα τη δεκαετία του 1950, εκδίδονται αποκλειστικά από τις εκδόσεις «Les Éditions de Minuit» (Μπακογιάννης, 2007). Παρόμοια, στον ελληνικό εκδοτικό χώρο παρατηρούμε και πάλι την τάση τα ουλιπιανά έργα να συγκεντρώνονται σε συγκεκριμένους εκδοτικούς οίκους. Αναφορικά με τις εκδόσεις, ένας διαχωρισμός τον οποίο πρέπει να κάνουμε είναι αυτός ανάμεσα στο έργο και τον συγγραφέα. Ειδικότερα, το πρόβλημα δεν εντοπίζεται γενικά στην επιλογή των ουλιπιανών συγγραφέων, αλλά συγκεκριμένα στην επιλογή των αντιπροσωπευτικών έργων του Ουλίρο, όσων δηλαδή υπακούν σε δεσμευτικούς κανόνες κατά τη γραφή. Έτσι, παρόλο που συναντάμε έργα του Περέκ ή του Κενώ σε διάφορους εκδοτικούς οίκους, όπως παραδείγματος χάρη η «Άγρα», ο «Καστανιώτης» ή τα «Γράμματα», τα έργα που επιλέγουν να εκδώσουν δεν αφορούν στην ουλιπιανή γραφή. Επίσης, ο αριθμός των τίτλων που έχουν κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις αυτές, καταδεικνύει ότι πρόκειται για μεμονωμένες επιλογές. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στις εκδόσεις «Άγρα» έχει κυκλοφορήσει μόλις ένα έργο του Περέκ (*Σκέψη/Ταξινόμηση*) και ένα το Χ. Μάθιους (*Ένοχες Απολαύσεις*).

Αντίθετα, βλέπουμε ότι πιο σταθερές συνεργασίες με την ουλιπιανή λογοτεχνία έχουν οι εκδοτικοί «Υψιλον», «Χατζηνικολή» και «Opera». Πιο συγκεκριμένα, από τις εκδόσεις «Υψιλον» έχουν κυκλοφορήσει τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα του Ουλίρο στην Ελλάδα, το *Ζωή οδηγίες χρήσεως* και οι *Ασκήσεις ύφους*, καθώς και το μεγαλύτερο



μέρος των έργων του Ζ. Περέκ. Παρ' όλα αυτά σύμφωνα με την Κατερίνα Χαρμάνη, κόρη του Θανάση Χαρμάνη, ιδιοκτήτη των εκδόσεων «Υψιλον», η έκδοση των έργων του Περέκ, ήρθε ως επακόλουθο της συνεργασίας του εκδοτικού με τον μεταφραστή Α. Κυριακίδη καθώς τα περισσότερα έργα εκδόθηκαν με πρωτοβουλία του ίδιου. Στις εκδόσεις «Χατζηνικολή» από την άλλη, παρόλο που δεν έχουν εκδώσει κάποιο έργο γραμμένο με δεσμεύσεις, παρατηρείται μια εκτενέστερη ενασχόληση με το έργο συγκεκριμένα του Περέκ. Να σημειώσουμε στο σημείο αυτό, ότι το πρώτο βιβλίο του Περέκ που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το 1988, με τίτλο *Τα πράγματα. Μια ιστορία της δεκαετίας του '60*, ανήκει στις εκδόσεις «Χατζηνικολή». Στην συνέχεια, ακολούθησαν ακόμη τέσσερα μυθιστορήματα του Περέκ, ανάμεσα τους και τα όχι και τόσο δημοφιλή *Γεννήθηκα* και *Ταξίδι μέσα στον χειμώνα*. Πρόκειται για έναν εκδοτικό οίκο προσανατολισμένο στην γαλλική λογοτεχνία, ο οποίος σύμφωνα με τον Γιώργο Χρονά «παρουσιάζει βιβλία που έχουν μια φιλοσοφία και μια ενότητα που τα συνδέει εσωτερικά, μακριά από τα μπεστ-σελλερς και τις βιαστικές κινήσεις επιτυχίας» (Χρονάς, 1989). Τέλος, οι εκδόσεις «Opera» έχουν εκδώσει κατ' αποκλειστικότητα το έργο του Ε. Λ. Τελιέ, πάντα σε μετάφραση Αχιλλέα Κυριακίδη. Επιπλέον, έχουν εκδώσει τα έργα *Το απόκρυφο ημερολόγιο της Σάλλυ Μάρα*<sup>39</sup> και *Φταίμε εμείς που είμαστε καλοί με τις γυναίκες*<sup>40</sup> του Ρ. Κενώ και τα δύο σε μετάφραση Α. Κυριακίδη. Ιδιαίτερη σημασία έχει, επίσης, ότι από τις συγκεκριμένες εκδόσεις κυκλοφόρησε και το θεωρητικό βιβλίο για το Ουλίρο σε επιμέλεια Α. Κυριακίδη.

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι οι δύο βασικοί παράγοντες που καθορίζουν το ταξίδι της λογοτεχνίας από χώρα σε χώρα είναι οι μεταφραστές, ως διαμεσολαβητές, και οι εκδότες. Στην δική μας περίπτωση, η αποσπασματική ενασχόληση των μεταφραστών και η επιλεκτικότητα των εκδοτικών οίκων, ως επακόλουθα της απαιτητικής και ιδιαίτερης γραφής του Ουλίρο, έχουν οδηγήσει στην περιορισμένη κυκλοφορία των έργων του εργαστηρίου στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο. Παρ' όλα αυτά, η εντατική δράση ορισμένων μεταφραστών, σε συνδυασμό με την στήριξη των αντίστοιχων εκδοτικών οίκων, είναι δύο από τους λόγους που βλέπουμε συνεχώς νέες κυκλοφορίες ουλιπιανών

<sup>39</sup> R. Queneau (1993). *Το απόκρυφο ημερολόγιο της Σάλλυ Μάρα* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.). Αθήνα: Opera

<sup>40</sup> R. Queneau (1995). *Φταίμε εμείς που είμαστε καλοί με τις γυναίκες* (Αχιλλέας Κυριακίδης Μετάφρ.). Αθήνα: Opera

στην γλώσσας μας, όπως η πρόσφατη *Ανωμαλία*<sup>41</sup>, του Ε. Λ. Τελιέ, που κυκλοφόρησε στα ελληνικά μόλις λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία του στη Γαλλία.

## 8. Η επιρροή του Oulipo στην νεοελληνική λογοτεχνία

Παρόλο που το εργαστήριο δυνητικής λογοτεχνίας δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο στην Ελλάδα, φαίνεται ότι έχει ασκήσει αξιόλογη επιρροή στην σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνία. Η έννοια της λογοτεχνίας ως παιχνίδι και ο πειραματισμός στους τρόπους γραφής φαίνεται ότι επηρέασαν ορισμένους από τους σύγχρονους ποιητές και λογοτέχνες, οι οποίοι πρόθυμα τα αποτύπωσαν στο έργο τους.

Μια από αυτές τις περιπτώσεις είναι η ποιητική συλλογή *Έρδυλον*<sup>42</sup> της Αγγελικής Δημουλή. Η ποιήτρια Αγγελική Δημουλή γεννήθηκε στην Αθήνα το 1980. Είναι απόφοιτος του τμήματος φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών καθώς και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου της Σορβόννης ενώ εργάζεται και ως μεταφράστρια. Κατά την περίοδο της παραμονής της στο Παρίσι γνωρίζει το Oulipo, και την περίοδο 2006-2010 παίρνει μέρος στις συναντήσεις της ομάδας («Les jeudis de l’Oulipo») που λαμβάνουν χώρα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Έτσι, με την επιστροφή της στην Ελλάδα το 2011, δημοσιεύει την ποιητική συλλογή *Έρδυλον*, εμπνευσμένη από τη δράση του εργαστηρίου. Όπως δήλωσε η ίδια σε εμάς, γράφοντας τη συλλογή, είχε πάντα στο μυαλό τους «ουλιπιανούς» (oulipiens). Το όνομα της συλλογής προκύπτει από την ακρωνυμιακή μετάφραση της ονομασίας Oulipo στα ελληνικά, **Ε**ργαστήρι **δ**υνητικής **λ**ογοτεχνίας, ενώ το -ν το πρόσθεσε η ίδια για λόγους ευφωνίας. Στη συλλογή της Α. Δημουλή, εντοπίζουμε ποιήματα επηρεασμένα από τις *Ασκήσεις Υφους* του Κενώ, είτε μέσω του τίτλου και της μορφής τους είτε μέσω του περιεχομένου. Πιο συγκεκριμένα εμφανίζονται οι τίτλοι «Τάνκα», «Χαϊκού» και «Ύμνος», οι οποίοι μας παραπέμπουν στις αντίστοιχες «ασκήσεις» του Κενώ, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια σύνδεση ως προς το περιεχόμενο ή τη θεματική. Σε αντίθεση με το ποίημα «Εις ανάμνησιν» (βλέπε παρ. 2), το περιεχόμενο του οποίου μας φέρνει στον μυαλό την παραλλαγή «Ουράνιο τόξο». Ειδικότερα,

<sup>41</sup> H. Le Tellier (2021). *Η ανωμαλία* (Αχιλλέας Κυριακίδης, Μετάφρ.). Αθήνα: Opera

<sup>42</sup> Α. Δημουλή (2011) *Έρδυλον*. Αθήνα: Ποιήματα των φίλων

φαίνεται ότι και στα δύο κείμενα γίνεται χρήση ενός συγκεκριμένου λεξιλογικού πεδίου, αυτό των χρωμάτων. Στο «Ουράνιο τόξο» ο Κενώ αναφέρεται σε «βιολετί λεωφορείο», «λουλακί λαιμό», «πράσινη φωνή», «πορτοκαλί σταθμό» και «κόκκινο παλτό», αντίστοιχα η Α. Δημουλή στο ποίημα της αναφέρεται σε «κόκκινους έρωτες», «μωβ εραστές», «ώρες μαύρες», «κίτρινο της σιωπής», «λευκά σεντόνια» και χρησιμοποιεί τη φράση «μ' άφησες κόκκινο». Η τεχνική αυτή μας παραπέμπει στην ουλιπιανή πρακτική της γραφής ή μεταγραφής με τη χρήση λεξιλογίου από ένα συγκεκριμένο θεματικό πεδίο. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο της ποιητικής συλλογής, είναι η επιλογή της ποιήτριας να εφαρμόσει το παιχνίδι του λεξικού στο ποίημα «La chambre fut vide» (βλέπε παρ. 3). Πρόκειται για μια ουλιπιανή τεχνική, κατά την οποία ο γράφων ανοίγει ένα λεξικό, παίρνει τυχαίες λέξεις και έπειτα τις ενώνει σε ένα ενιαίο κείμενο, ή, στην δεδομένη, ποίημα. Το *Έρδυλον* είναι μια ποιητική συλλογή με άμεση αναφορά στο Ουίπρο, δανείζεται τις τεχνικές του ενώ ταυτόχρονα αποτίνει φόρο τιμής στα μέλη του.

Ένα ακόμη έργο της νεοελληνικής γραμματείας με επιρροές από την παιγνιώδη γραφή του εργαστηρίου δυνητικής λογοτεχνίας είναι το *Μηνολόγιο ενός απόντος*<sup>43</sup>, του Σταύρου Κρητιώτη. Οι πληροφορίες που έχουμε για τον συγγραφέα είναι πολύ περιορισμένες καθώς υπογράφει όλα του τα έργα με ψευδώνυμο. Η μόνη πληροφορία που μοιράζεται με τους αναγνώστες του στο πίσω μέρος του εξωφύλλου του βιβλίου του, είναι ότι γεννήθηκε το 1960 στα Χανιά. Το *Μηνολόγιο ενός απόντος* είναι ένα αυτοαναφορικό μυθιστόρημα, γραμμένο με τη μέθοδο της αντιγραφής. Πιο συγκεκριμένα, το βιβλίο αποτελείται από πλήθος κειμένων, επιστολών, γνήσιων και επίπλαστων δημοσιευμάτων εφημερίδων και άλλων έντυπων πηγών. Η πλοκή περιπλέκεται με την φαντασία και ο αναγνώστης καλείται να διακρίνει τα γνήσια από τα κατασκευασμένα δημοσιεύματα, βάσει ενός ιδιότυπου συστήματος τονισμού που παρουσίασε ο Γεώργιος Μπαμπινιώτης σε ένα δημοσίευμα του στα «Νέα» το 1998 (Παπαδοπούλου, 2006). Ο Σ. Κρητιώτης προσδιορίζει το έργο στον υπότιτλο του βιβλίου ως «μυθιστόρημα» κεντρώνων. Αρχικά, το μυθιστόρημα βρίσκεται εντός εισαγωγικών καθώς στο βιβλίο αυτό καταργούνται τα βασικά χαρακτηριστικά της μυθιστορηματικής γραφής (Αράγης, 2006). Πρόκειται για ένα έργο με αγραμμική εξέλιξη, χωρίς ήρωες και πλοκή, το οποίο αποτελείται, στο μεγαλύτερο μέρος του, από συμπλημένα παραθέματα

<sup>43</sup> Σ. Κρητιώτης (2005). *Το μηνολόγιο ενός απόντος*. Αθήνα: Πόλις

έντυπων πηγών. Το ποσοστό του κειμένου που έχει γραφτεί από τον συγγραφέα ανάγεται μόλις στο 25% (Κρητιώτης, 2005). Ο συγγραφέας, λάτρης του Ζ. Περέκ (Κρητιώτης, 2005) χρησιμοποιεί έναν μη γραμμικό τρόπο αφήγησης, όμοιο με αυτόν του *Ζωή οδηγίες χρήσεως*, καλώντας τον αναγνώστη να εμπλακεί και να επιλέξει μόνος του την πορεία της ανάγνωσης. Όσο για τον Κέντρωνα (centon), πρόκειται για έναν αρχαίο λογοτεχνικό τρόπο παραγωγής κεντρώνων, δηλαδή κειμένων που είναι αποτέλεσμα συρραφής άλλων κειμένων (Κυριακίδης, Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυLiPo και η σοβαρότητα του παιχνιδιού, 2016). Στο σημείο αυτό να προσθέσουμε ότι στο πρώτο μανιφέστο του Ουliπο, ο Φ. Λ. Λιονέ, εντάσσει την μέθοδο του κέντρωνα στις εργασίες της Αναλυτικής τάσης του εργαστηρίου (Le Lionnais, 1973). Στην δεδομένη περίπτωση, ο αποσπασματικός χαρακτήρας του έργου λόγω των κεντρώνων, αφήνει τον αναγνώστη να αναδημιουργήσει το κείμενο και να λύσει εν τέλει τον γρίφο. Επιπλέον, στην πρώτη σελίδα ο συγγραφέας τοποθετεί ένα κρυπτόγραμμα για τον αναγνώστη, το οποίο θα αποκρυπτογραφηθεί με την ολοκλήρωση του βιβλίου, εμπλέκοντας και πάλι ενεργά τον αναγνώστη στο έργο του. Το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα *Το μηνολόγιο ενός απόντος* μας παραπέμπει στην ουλιπιανή γραφή μέσω της χρήσης δεσμευτικού κανόνα αλλά και της γενικότερης προσέγγισης του κειμένου σαν «δυνητικό μυθιστόρημα». Όπως έχουμε ήδη τονίσει, στην ουλιπιανή γραφή η δέσμευση είναι συχνά βασικό συστατικό του ίδιου του έργου και της πλοκής του. Αντίστοιχα και στην περίπτωση του *Μηνολογίου*, όπως μας πληροφόρησε ο ίδιος ο συγγραφέας, «η αντιγραφή αποτελεί μέρος της ουσίας του, είναι η πρωταγωνίστριά του, η κεντρική ιδέα και η κινητήρια δύναμη, αποτελεί την πεμπουσία της δομής και της πλοκής». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η «μετάφραση» του *Μηνολογίου ενός απόντος* στα γαλλικά από την Πιερέττα Σακελλαρίου (Pieretta Sakellariou) σε συνεργασία με τον Σταύρο Κρητιώτη, με τίτλο *5413359... (Roman de centons)*<sup>44</sup>. Όπως μας ενημέρωσε ο συγγραφέας, το *5413359... (Roman de centons)* δεν αποτελεί ακριβώς μετάφραση του *Μηνολογίου* καθώς παρόλο που ακολουθείται πιστά η μέθοδος της αντιγραφής, τα κείμενα είναι τελείως διαφορετικά, επειδή αποτελούν συμπύληση αντιγραμμένων γαλλικών κειμένων, πάλι από έντυπες πηγές. Στην περίπτωση του γαλλικού έργου οι επιλογές ήταν της μεταφράστριας, εκείνη διάλεξε, δηλαδή, τί και από πού να αντιγράψει. Δεν αντιστοιχεί συνεπώς το

---

<sup>44</sup> Sakellariou P. Kritiotis S. (2016) *5413359... (Roman de centons)*. Τουλούζη: az' art atelier Editions

κείμενο του *Μηνολογίου* στο κείμενο του 5413359..., για τον λόγο αυτό διαφέρουν και οι τίτλοι, γεγονός που καθιστά την μεταφράστρια «συνσυγγραφέα». Πρόκειται λοιπόν για μια αντισυμβατική προσέγγιση της μετάφρασης που θυμίζει αρκετά αυτή των ουλιπιανών μεταφράσεων.

Ο Σ. Κρητιώτης ορίζει τον ιδανικό αναγνώστη του έργου του ως «Παιχνιδιάρη...Να του αρέσουν τα σταυρόλεξα, τα παιχνίδια, τα κρυπτογραφήματα, τα περίεργα ερανίσματα, οι περίεργες εγκυκλοπαίδειες» (Κρητιώτης, 2005). Ένας ορισμός που προσιδιάζει άμεσα σε αυτόν του ιδανικού αναγνώστη του Ζ. Περέκ ή και ολόκληρου του Ουλίρο.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της ανάλυσής μας αφορά στα πολυπαραμύθια ή πολύκλινα παραμύθια του Ευγένιου Τριβιζά, *Τα 33 ροζ ρουμπίνια*<sup>45</sup> και *Τα 88 ντολμαδάκια*<sup>46</sup>. Ο όρος πολυπαραμύθια ή πολύκλινα παραμύθια όπως έχει ονομαστεί αυτή η σειρά βιβλίων, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένα τα βιβλία ώστε μέσα από ένα παραμύθι να μπορούν να προκύπτουν πολλά ακόμη. Πρόκειται για ένα είδος ανοιχτού βιβλίου, που απαιτεί την συμμετοχή του αναγνώστη, ο οποίος είναι αυτός που διαμορφώνει την πλοκή και τελικά αποφασίζει την έκβαση της ιστορίας, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο το βιβλίο συνώνυμο του παιχνιδιού. Στην αρχή του παραμυθιού, αναγράφονται οι οδηγίες ανάγνωσης, όπως ακριβώς συμβαίνει σε ένα επιτραπέζιο παιχνίδι. Στη συνέχεια ο αναγνώστης διαμορφώνει την ιστορία βάσει των ερωτήσεων που εμφανίζονται σε κάθε σελίδα κάτω από το κείμενο, όπως για παράδειγμα «*Τι θέλεις να κάνει ο ιππότης; - Να μπει στο κάστρο και να τη ζητήσει σε γάμο; Διάβασε τη συνέχεια στην σελίδα 95 –Να συνεχίσει τον δρόμο του; Διάβασε τη συνέχεια στη σελίδα που ο αριθμός της είναι όσα και τα καναρίνια της σελίδας*». Έτσι, ο βασικός δημιουργός, ή μάλλον αναδημιουργός, είναι πλέον ο αναγνώστης και όχι ο συγγραφέας. Αυτό το στοιχείο του «πολλαπλού κειμένου», δηλαδή ενός κειμένου που μπορεί δυνητικά να πολλαπλασιαστεί στο εσωτερικό του, δίνοντας δεκάδες νέα κείμενα, είναι ιδιαίτερα συχνό στην γραφή του Κενώ και βασίζεται στην μαθηματική θεωρία της Συνδιαστικής. Το σημαντικότερο «πολλαπλό» κείμενο του Κενώ είναι τα *Τρία Τρισεκατομμύρια ποιήματα*, για τα οποία έχουμε κάνει λόγο σε προηγούμενη ενότητα. Ωστόσο, ο Ρ. Κενώ

<sup>45</sup> Ε. Τριβιζάς (2003) *Τα 33 ροζ ρουμπίνια*. Αθήνα: Καλέντης

<sup>46</sup> Ε. Τριβιζάς (1997) *Τα 88 ντολμαδάκια* Αθήνα Καλέντης

έχει γράψει ένα ακόμα ποίημα βάσει της Συνδυαστικής, το οποίο φαίνεται να έχει πανομοιότυπη δομή με τα πολυπαραμύθια του Ε. Τριβιζά. Το ποίημα του Κενώ με τίτλο *Ένα παραμύθι στα μέτρα σας*<sup>47</sup> (*Un conte à votre façon*, 1967), χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως ένα «συνθουλιπικό κείμενο». Και σε αυτήν την περίπτωση, πρόκειται πάλι για ένα ανοιχτό κείμενο, χωρίς οδηγίες χρήσης αυτή τη φορά, αλλά με εντολές όπως «*Θέλετε να μάθετε την ιστορία των τριών μπιζελιών; Αν ναι πηγαίσετε στο 4, αν όχι πηγαίσετε στο 2*». Το κείμενο του Κενώ, δίνει περισσότερο χώρο στον αναγνώστη καθώς τον καλεί να επιλέξει ποια ιστορία θέλει να διαβάσει, την οποία αργότερα θα διαμορφώσει και πάλι ο ίδιος. Αντίθετα, ο Τριβιζάς επιλέγει να εισάγει τον παράγοντα της διαδραστικότητας και να βάλει τον αναγνώστη να λύσει έναν γρίφο για να συνεχίσει την ιστορία («*Διάβασε τη συνέχεια στη σελίδα που ο αριθμός της είναι όσα και τα καναρίνια της σελίδας*). Πέρα όμως από τις παραπάνω λεπτές διαφοροποιήσεις, η αλληλεπίδραση του αναγνώστη με το κείμενο παραμένει η ίδια και στις δύο περιπτώσεις. Είναι δύο κείμενα που υπακούν στις επιταγές του μεταμοντερνισμού, ανάγουν την λογοτεχνία σε παιχνίδι όπου πρωταγωνιστικό ρόλο έχει πια ο αναγνώστης. Πρόκειται για δύο κείμενα που υπηρετούν το ίδιο λογοτεχνικό είδος, αυτό του παραμυθιού και μοιράζονται ακριβώς την ίδια δομή. Το γεγονός ότι το κείμενο του Κενώ είναι προγενέστερο του Τριβιζά, καθώς κυκλοφορεί το 1987 στην Ελλάδα, σε αντίθεση με *Τα 88 ντολμαδάκια* και *Τα 33 ροζ ρουμπίνια*, τα οποία εκδίδονται το 1997 και το 2003 αντίστοιχα, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η σειρά πολυπαραμύθια του Τριβιζά είναι εμπνευσμένη από την συνδυαστική λογοτεχνία (*littérature combinatoire*) του Κενώ. Ως εκ τούτου μπορούμε να πούμε ότι τα πολυπαραμύθια δεν είναι τίποτα άλλο παρά «συνθουλιπικά» κείμενα.

---

<sup>47</sup> Ρ. Κενώ (1987) *Ένα παραμύθι στα μέτρα σας* (Νίκος Αμανίτης, Μετάφρα) *Η λέξη* (69-70), σσ. 1035-1037

## 9. Επίλογος

Η παρούσα εργασία είχε ως στόχο την παρουσίαση του λογοτεχνικού κινήματος του Ουλίπο υπό το πρίσμα της μετάφρασης. Έπειτα από μια σύντομη αναφορά στην ιστορία και τη φύση του εργαστηρίου, εντοπίστηκε και μελετήθηκε η προβληματική που παρουσιάζει η λογοτεχνία με δεσμεύσεις κατά τη μεταφορά της σε μία άλλη γλώσσα, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάστηκαν οι πρακτικές που ακολούθησαν οι έλληνες και ορισμένοι ευρωπαίοι μεταφραστές. Ως εκ τούτου, παρουσιάστηκαν επιλεγμένα ουλιπιανά κείμενα και οι μεταφράσεις τους, με σκοπό να αποτυπωθεί με μεγαλύτερη σαφήνεια τόσο το πρόβλημα όσο και οι πιθανές λύσεις στη μετάφραση αυτού του κειμενικού είδους. Στο πλαίσιο αυτής της ιδιαίτερης προσέγγισης της μεταφραστικής πράξης, ασχοληθήκαμε με ένα σύγχρονο διαπολιτισμικό κίνημα, εγγενές του ΟυLiPo, που έχει ως στόχο την ανάδειξη των νέων προοπτικών της μετάφρασης μέσω δεσμεύσεων και ακούει στο όνομα ΟυTransPo. Στη συνέχεια ερευνήθηκε ο βαθμός της πρόσληψης του έργου του εργαστηρίου στην Ελλάδα ενώ παράλληλα μελετήθηκαν και οι δύο βασικοί παράγοντες που την επηρεάζουν, οι μεταφραστές και οι εκδότες. Μελετώντας την πορεία του κινήματος στον ελληνικό χώρο, αναζητήθηκε η επιρροή που άσκησαν τα λογοτεχνικά παιχνίδια του εργαστηρίου στην νεοελληνική λογοτεχνία και έπειτα σχολιάστηκαν μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων. Τα παραδείγματα αφορούν σε τρία διαφορετικά λογοτεχνικά είδη: την ποίηση, το μυθιστόρημα και το παραμύθι. Τέλος, η εργασία επικεντρώθηκε κυρίως στην προβληματική της μετάφρασης του ουλιπιανού μυθιστορήματος, αφήνοντας ακόμα ανεξερεύνητο το πεδίο της ποίησης, μιας εξίσου σημαντικής πτυχής του εργαστηρίου. Έτσι, μεταξύ των προτάσεων για συνέχιση της έρευνας προκύπτει η μεταφραστική προσέγγιση της ιδιότυπης ποίησης του Ουλίπο, με παράλληλη μελέτη παραδειγμάτων από γλώσσες στις οποίες έχουν πραγματοποιηθεί ανάλογες μεταφράσεις.

## Βιβλιογραφία

- Abrams, M. (2017). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. (Γ. Δεληβοριά, & Σ. Χατζηιωάννιδου, Μεταφρ.) Πατάκης.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*(5).
- Bellos, D. (1992). Appropriation, imitation, traduction. Réflexions à propos de la version anglaise de La vie mode d'emploi de Georges Perec. *TransLittérature*(4), σσ. 4-12.
- Bens, J. (1981). Queneau Oulipien. Στο Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (σσ. 22-33). Παρίσι: Gallimard.
- Bloomfield, C., & Salceda, H. (n.d.). La traduction comme pratique oulipienne: par delà le texte "original". Ανάκτηση Απρίλιος 2021, από [https://www.academia.edu/36638222/La\\_traduction\\_comme\\_pratique\\_oulipienne\\_par\\_del%C3%A0\\_le\\_texte\\_original](https://www.academia.edu/36638222/La_traduction_comme_pratique_oulipienne_par_del%C3%A0_le_texte_original)
- Boinod, A. (2020, Μάρτιος 24). Cockney. *Encyclopedia Britannica*. Ανάκτηση από <https://www.britannica.com/topic/Cockney>
- Collombat, I. (2005). L'Oulipo du traducteur. *Semen*. doi:<https://doi.org/10.4000/semen.2143>
- Eco, U. (1998). Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau. (M. Calle-Gruber, Επιμ.) *Formules*(2), σσ. 15-27.
- Eco, U. (2000). Introduzione. Στο U. Eco, *Esercizi di Stile* (σσ.18-19). Μιλάνο: Einaudi
- Eco, U. (2000). *Εμπειρίες μετάφρασης* (3η εκδ.). (Ε. Καλλιφατίδη, Μεταφρ.) Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Gayraud, I., & Bloomfield, C. (2016). L'outraspò, creuset d'interactions linguistiques et culturelles. *MediAzioni*(21). Ανάκτηση από <http://mediazoni.sitlec.unibo.it>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Παρίσι: Seuil.
- Helmlé, E. (1983). Traduire La vie, mode d'emploi. *Littératures*(7), σσ. 99-103. doi:<https://doi.org/10.3406/litts.1983.1238>
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Λονδίνο: Routledge.
- Keating, M. (2001, Σεπτέμβριος). Traduction et trompe-l'oeil: les version ibériques de La vie mode d'emploi de Georges Perec. *Meta*, 46(3), σσ. 478-496. doi:<https://doi.org/10.7202/003298ar>



- L'Argenton Françoise, R. (1991). Larlépem largomuche du louchébem. Parler l'argot du boucher. *Langue française*(90), σσ. 113-125. doi: <https://doi.org/10.3406/lfr.1991.6200>
- Le Lionnais, F. (1973). La Lipo (le priemer Manifeste). Στο *Oulipo, La littérature potentielle. Créations Ré-Créations Récréations* (σσ. 19-22). Παρίσι: Gallimard.
- Magné, B. (1993, Σεπτέμβριος). De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de La vie mode d'emploi de Georges Perec. *Meta*, 38(3). doi:<https://doi.org/10.7202/003536ar>
- Motte, W. (1999). ITALO CALVINO AND THE OULIPO. *Romance Notes*, 39(2), σσ. 185-193. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/43802989>
- Munday, J. (2004). *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και πρακτικές*. (Α. Φιλιππάτος, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- O'Sullivan, C. (2006). Around the continent in 99 exercices: Tracking the movements of the Exercices de style. (E. Monti, & F. Regattin, Επιμ.) *RiLUnE*(4), σσ. 71-86.
- Oulipo. (1973). *La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations*. Παρίσι: Gallimard.
- Oulipo. (1981). *Atlas de littérature potentielle*. Παρίσι: Gallimard.
- OuTransPo. (2016, Μάρτιος 29). Acts de fundación. *OuTransPo*. Ανάκτηση από OuTransPo: <http://www.outranspo.com>
- Paliczka, A. (2009). Traduction est un jeu d'oulipien ou sur le caractère ludique et oulipique de la traduction. *Romanica Silesiana*(4), σσ. 213-230.
- Parayre, M. (1998). La Disparition: Ah, le livre sans e!, El Secuestro: Euh...un livre sans a? *Formules*(2), σσ. 61-70.
- Perec, G. (1983). Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska. *Littératures*(7), σσ. 69-77. doi:<https://doi.org/10.3406/litts.1983.1234>
- Renouard, M., & Debra, K. (2013). *Barbara Wright: Translation as Art*. Dalkey Archive Press. Ανάκτηση Ιούnius 2021, 20, από <https://www.asymptotejournal.com/criticism/raymond-queneau-exercises-in-style/>
- Ringot, M. (2014). Traduction sous contrainte d'un livre mythique. *Cahier d'Etudes Romanes*, σσ. 269-283. doi:<https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4667>
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour Un Nouveau Roman*. Παρίσι: Les Editions de Minuit.
- Roubaud, J. (1981). Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens. Στο Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* (σ. 90). Παρίσι: Gallimard.

- Salceda, H., & Bloomfield, C. (2016, Σεπτέμβριος). La contrainte et les langues (portugais, italien, français, espagnol, anglais). *MLN*, 131(4), σσ. 964-984. doi:<https://doi.org/10.1353/mln.2016.0070>
- Schiavetta, B., & Jan, B. (1998). Traduire la contrainte. *Formules*(2).
- Thomas, J.-J. (2006). Oulipo: Down with the Tyranny of Constraints. *French Forum*, 31(1), σσ. 113-126. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/40552594>
- Vaz Leão, B. (2004, Δεκέμβριος). Boris Vian, un précurseur de l'OULIPO. *Caligrama Revista de Estudos Românicos*(9), σσ. 235-245. doi:10.17851/2238-3824.9.0.235-245
- Αμανίτης, Ν. (1987, Νοέμβριος-Δεκέμβριος). Ουλίπο: Το εργαστήριο δυνητικής λογοτεχνίας ή σοβαρά παιχνίδια έξυπνων ανθρώπων. *Η λέξη*(69-70), σσ. 1026-1034.
- Αράγης, Γ. (2006, Ιούνιος). Σταύρου Κρητιώτη: Το μνηολόγιο ενός απόντος. *Πλανόδιον*, 6(40), σσ. 716-721.
- Καλοκύρη, Ε. (1984, Μάιος). Σελίδες για τον Ίταλο Καλβίνο: Το κάστρο των διασταυρωμένων πεπρωμένων. Η ιστορία του Ορλάνδου που τρελάθηκε από έρωτα. *Χάρτης*(11), σσ. 581-584. Ανάκτηση από <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/xartis/1984/11/142400>
- Καρπούζος, Α. (2014). *Ελληνιστικοί Χρόνοι: Μεταμορφώσεις της Σκέψης*. Αθήνα: Εργαστήριο Σκέψης.
- Κοσμά, Ε. (2016). Γενεαλογώντας το ΟυΛιΡο. Στο Α. Κυριακίδης, *Παίζουμε Λογοτεχνία; Το ΟυΛιΡο και η σοβαρότητα του παιχνιδιού* (σσ. 25-28). Αθήνα: Opera.
- Κοσμά, Ε., & Μανούκα, Α. (2016). Εισαγωγή στην "Ιστορία του λιπογράμματος" του Ζορζ Περέκ. Στο Α. Κυριακίδης, *Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυΛιΡο και η σοβαρότητα του παιχνιδιού* (σσ. 55-60). Αθήνα: Opera.
- Κρητιώτης, Σ. (2005, Αυγούστου 26). Εγώ έβαλα τη λάσπη για να κολλήσουν τα κείμενα άλλων. *Ελευθεροτυπία – Βιβλιοθήκη*. (Β. Γεωργακοπούλου, Υπεύθυνος συνεντεύξεων) Ανάκτηση από <https://stavroskritiotis.files.wordpress.com/2020/11/vivliothiki-eleftherotypia-26aug2005-001-merged.pdf>
- Κυριακίδης, Α. (2016). Η λογοτεχνία οδηγίες χρήσεως. Στο *Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυΛιΡο και η σοβαρότητα του παιχνιδιού* (σσ. 29-53). Αθήνα: Opera.
- Κυριακίδης, Α. (Επιμ.). (2016). *Παίζουμε λογοτεχνία; Το ΟυΛιΡο και η σοβαρότητα του παιχνιδιού*. Αθήνα: Opera.

- Κυριακίδης, Α. (2021, Μάιος 22). Το παιχνίδι της γραφής και της μετάφρασης: Η προβληματική της μετάφρασης των συγγραφέων του ΟυΛίΡο. (Ι. Μαύρη, Υπεύθυνος συνεντεύξεων)
- Λεοντάρη, Μ., & Παπαδήμα, Μ. (2013). Εισαγωγικό σημείωμα. Στο Β. Vian, *Ο αφρός των ημερών* (σσ. 7-16). Αθήνα: Νεφέλη.
- Λυοτάρ, Ζ.-Φ. (1988). *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. (Κ. Παπαγιώργης, Μεταφρ.) Αθήνα: Γνώση.
- Μπακογιάννης, Μ. (2007). Μοντερνισμός Μεταμοντερνισμός: Διαχωριστικές Γραμμές, Άφοιροι (;) πειραματισμοί στις παρυφές του Μοντερνισμού: Το "νέο μυθιστόρημα" στην ελληνική πεζογραφία. *ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ* (9), σσ. 45-60.
- Παπαδοπούλου, Α. (2006). Αντιγραφές, *δέ(κατα)*(4).
- Τζέημσον, Φ. (2014). Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Υστερου Καπιταλισμού. Στο Κ. Newton, *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα* (Α. Κατσικέρος, Μεταφρ., σσ. 464-476). Ηράκλειο: Πανεπιστημικές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χρονάς, Γ. (1989, Ιανουάριος-Φεβρουάριος). Δευτέρα. *Οδός Πάνος*(40), σσ. 68-73.

## Corpus

- Perec G. (1982). *Das Leben/Gebrauchsanweisung*. (E. Helmlé, Μεταφρ.) Φρανκφούρτη: Zweitausendeins,.
- Perec, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*. Παρίσι: Hachette.
- Perec, G. (1978). *Life: A User's Manual*. (D. Bellos, Μεταφρ.) Λονδίνο: Collins Harvill.
- Perec, G. (1988). *La vida instrucciones de uso*. (J. Escué, Μεταφρ.) Βαρκελώνη: Anagramma.
- Perec, G. (1997). *El secuestro*. (M. Arbués, M. Burrell, M. Parayre, H. Salceda, & R. Vega, Μεταφρ.) Barcelona: Anagrama.
- Perec, G. (1998). *La vida manual d'ús*. (A. Bats, & R. Lladó, Μεταφρ.) Βαρκελώνη: Proa.
- Queneau, R. (1947). *Exercices de style*. Παρίσι: Gallimard.
- Queneau, R. (1979). *Exercises in style*. (B. Wright, Μεταφρ.) Λονδίνο: John Calder (Publishers).

- Queneau, R. (1983). *Esercizi di stile*. (U. Eco, Μεταφρ.) Μιλάνο: Einaudi.
- Queneau R. (1991). *Ejercicios de estilo*. (A. Fernández Ferrer, Μεταφρ.) Μαδρίτη: Cátedra.
- Κενώ, Ρ. (1984). *Ασκήσεις Ύφους*. (Α. Κυριακίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ύψιλον.
- Περέκ, Ζ. (2016). Η Αφάνιση (απόσπασμα). Στο Α. Κυριακίδης, *Παίζουμε λογοτεχνία: Το ΟυLiPo και η σοβαρότητα του παιχνιδιού* (Σ.-Ι. Μαργέλλου, Μεταφρ., σσ. 98-103). Αθήνα: Opera.
- Περέκ, Ζ. (2018). *Ζωή οδηγίες χρήσεως* (5η εκδ.). (Α. Κυριακίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: ύψιλον.

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## 1. RENG-A-O

### Sequence 1

*Camille begins*

Dans l'antre des langues de la mémoire du lieu  
Dans l'antre des limbes de l'enfance multilingue  
Dans l'âtre de l'ombre du souvenir du peu

\*

Danza el antro entre las lenguas del olvido del lugar

sono anto

Danza el otro desde limbos de la infancia bárbara

Sono anto

Danza el astro en el hombro del recuerdo del todo

sono anto

\*

A dance without language in a time you know all too well

anto anto anto

Dancing by yourself smack dab in the middle of the measured speech of the ancients

anto exo anto anto

To dance with the stars, with a woman who will never remember you

exo anto anto anto

\*

Es denso el language como un amigo desconocido

sono anto

Es denso e inseguros murmuramos a las estrellas

sono anto

Es denso nos perdemos como la luz en un pozo.

micro

\*

Dense et lent, sans gages, un ami joue au go et, déconcerté, aussitôt

sono sono micro sono

Se demande : « Est-ce dans sa main que le bonheur se tient, comme une poignée de Mûres très lasses? »

sono sono

Est-ce dans une paire de mots, comme on l'a lue, saine et posée? »

sono sono sono sono

\*

Dans Ceylan s'engagent des ennemis, Joseph, au zoo, et des cons sortent aussitôt

sono sono anto sono sono sono

C'est des hommes de l'Est, au bonheur pressé comme un fruit mûr.

sono sono

L'Est danse et perd le nord, comme Eulalie, folle et nerveuse.

\*            sono            sono            sono            anto

1917: Major Wilson sends out a battalion to quell the rebels  
Gazette notification n°6 awarding a reward of 2,000 Rix dollars to the head of each rebel leader. Wilbawe, Kiulegedara, Mohottala, Butawe Rate Rala and Ehelepola are beheaded.

Their heads rolling like an overturned basket of apples.

And so the rebels burned. Villages, houses, livestock too. Until the English had retaken control.

Burn burn burn burn burn.

exo

OuTransPo

## 2. ΕΙΣ ΑΝΑΜΝΗΣΙΝ

Ρόδινα καλοκαίρια

σε ακρογιάλια γεμάτα σκιές

κόκκινοι έρωτες

σε ώρες μαύρες

σε γυάλινα τραγούδια

δάκρυα ηδονής

σε βροχερά τοπία

κίτρινο της σιωπής.

Άγγελοι γυμνοί

δίχως αιδώ

ορίζουν τις ψυχές

και σε λευκά σεντόνια

σ'αφήσαν.

Κόκκινο.

A. Δημουλή

### 3. LA CHAMBRE FUT VIDE

Μολπή θανάτου είμαστε  
σε βαλτοτόπια άσπρα  
αγέλη από πιθήκους γκρι  
που ψάχνουν καταφύγιο  
άτριχα ζώα  
μιαροί φονιάδες των γονιών τους  
που από ντόπιους μουσικούς  
έμαθαν το μαχαίρι  
(έχεις για όλους κάμαρα-  
Μέλη χωλού θιάσου-)  
Τις γυάλες με τα έμβρυα  
τις σφράγισαν με μέλι  
και κλαίνε άφωνα, βουβά  
όσες καλούνται Μάνες  
κι όλο πηγαίνουνε λοξά  
στα γύρω πετροχώρια  
Έχουν κοινό και θύτη τους  
ένα ζηλιάρη νάνο

A. Δημουλή

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

Μαύρη Ιωάννα