



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών  
— IΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Ακαδημαϊκό έτος 2018-2019

Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Σπουδών  
«Ελληνογαλλικές Σπουδές στη Λογοτεχνία, τον Πολιτισμό  
και τη Μετάφραση»

**Μετάφραση και υποτιτλισμός στα γαλλικά  
της θεατρικής παράστασης «...et moralité»,  
βασισμένης στο πρωτότυπο έργο  
*Farces et moralités* του Octave Mirbeau**

Ειρηναίος Καινουργιάκης

Τριμελής επιτροπή:

Ελένη Τζιάφα, Επίκουρη Καθηγήτρια (Επιβλέπουσα)

Ανδρομάχη-Βιργινία Πανταζάρα, Επίκουρη Καθηγήτρια

Γεώργιος Βάρσος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Αθήνα, Οκτώβριος 2019

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|   |    |
|---|----|
| <b>Περίληψη</b> .....   | 3  |
| <b>Εισαγωγή</b> .....   | 3  |
| <b>1. Μεθοδολογία και θεωρητικό πλαίσιο</b> .....   | 4  |
| 1.1. Διασκευή.....  | 5  |
| 1.2. Θεατρική μετάφραση.....  | 9  |
| 1.3. Οπτικοακουστική μετάφραση και υποτιτλισμός.....  | 14 |
| <b>2. Η παράσταση ...et moralité: Η διασκευή</b> .....  | 23 |
| 2.1. Γενικά χαρακτηριστικά του έργου του Octave Mirbeau .....   | 23 |
| 2.2. Farces et moralités .....  | 27 |
| 2.3. Η παράσταση ...et moralité και το θέμα της διασκευής .....   | 29 |
| 2.4. Τα τμήματα της παράστασης και τα κείμενα που την πλαισιώνουν .....   | 31 |
| 2.5. Η παράσταση αναλυτικά .....  | 33 |
| 2.6. Σκηνοθετικά στοιχεία της παράστασης.....   | 45 |
| <b>3. Επιλογές υποτιτλισμού</b> .....   | 47 |
| 3.1. Υποτιτλισμός της θεατρικής παράστασης στα ελληνικά .....   | 48 |
| 3.2. Υποτιτλισμός της θεατρικής παράστασης στα γαλλικά .....  | 50 |
| <b>Συμπεράσματα</b> .....   | 53 |
| <b>Ξενόγλωσση βιβλιογραφία</b> .....  | 54 |
| <b>Ελληνική βιβλιογραφία</b> .....  | 61 |
| <b>Ηλεκτρονικές σελίδες για τον υποτιτλισμό</b> .....   | 62 |
| <b>Παράρτημα</b>  |    |
| Α. Ερωτήσεις για τη συνέντευξη των σκηνοθετριών, Ζωής Μυλωνά και Σταυρούλας Κοντοπούλου, σχετικά με την παράσταση «...et moralité» του Octave Mirbeau |    |
| Β. Έργο του Octave Mirbeau  |    |
| Γ. Μεταφράσεις στα ελληνικά διηγημάτων του Octave Mirbeau   |    |

*Στους γονείς μου*

## **Μετάφραση και υποτιτλισμός στα γαλλικά της θεατρικής παράστασης ...*et moralité*, βασισμένης στο πρωτότυπο έργο *Farces et moralités* του Octave Mirbeau**

### **Περίληψη**

Ο Octave Mirbeau έζησε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αναρχικός και ιδεαλιστής, υπηρέτησε τα περισσότερα είδη του γραπτού λόγου. Ένα από τα έργα του που αποτελεί (με σατιρικό ύφος) ένα «κατηγορώ» για την εποχή του αλλά με διαχρονικές διαστάσεις αποτελεί το θεατρικό έργο *Farces et moralités*. Με τον τίτλο ...*et moralité* παρουσιάστηκε μια διασκευή του παραπάνω έργου το 2017, 100 χρόνια από τον θάνατό του. Μετά από μελέτη της ζωής, του έργου και των χαρακτηριστικών του Mirbeau, όπως και κειμένων τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στην παράσταση, έγινε μεταγραφή και υποτιτλισμός του θεατρικού κειμένου στα ελληνικά, στη συνέχεια μετάφραση του ελληνικού κειμένου στα γαλλικά και τέλος δεύτερος υποτιτλισμός στα γαλλικά.

Λέξεις κλειδιά: Mirbeau, *Farces et moralités*, θέατρο, μετάφραση, διασκευή, υποτιτλισμός, Société Octave Mirbeau

### **Εισαγωγή**

Η εργασία στόχο έχει να παρουσιάσει ένα γενικό περίγραμμα του έργου και των χαρακτηριστικών του Octave Mirbeau, βάσει των οποίων μελετήθηκε η θεατρική παράσταση ... *et moralité* η οποία έλαβε χώρα τον Ιούνιο του 2017 στη Β΄ Σκηνή του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας. Η μελέτη της παράστασης έγινε με βάση το πρωτότυπο θεατρικό έργο του Octave Mirbeau *Farces et moralités*. Στη συνέχεια η παράσταση υποτιτλίστηκε στα ελληνικά και έπειτα στα γαλλικά. Σκοπός της μετάφρασης του θεατρικού κειμένου από τα ελληνικά στα γαλλικά είναι η παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο διασκευάστηκε και παραστάθηκε σε ελληνική θεατρική σκηνή για πρώτη φορά έργο του Octave Mirbeau. Για τη μελέτη, τη μεταγραφή, τη μετάφραση και τον διπλό υποτιτλισμό της παράστασης δεν ελήφθη υπόψη μόνο το πρωτότυπο

κείμενο του Mirbeau, αλλά και κείμενα τα οποία χρησιμοποίησαν οι συντελεστές της παράστασης, προκειμένου να συνθέσουν το έργο, όπως ήταν το βιβλίο του Yuval Noah Harari *Sapiens*, το *Les yeux verts* της Marguerite Duras, το *Έγχειρίδιον τοῦ καλοῦ κλέφτη* του Ηλία Πετρόπουλου και τα *La grève des électeurs* και *L'amour de la femme vénale* του Octave Mirbeau (βλ. αναλυτικότερα ενότ. 2.5.). Επίσης, κατά τη μετάφραση από τα ελληνικά στα γαλλικά συμβουλευτήκαμε τα πρωτότυπα κείμενα όσον αφορά τα *Farces et moralités*, *Les yeux verts*, *La grève des électeurs*, ενώ για το *Sapiens* συμβουλευτήκαμε τη μετάφραση του βιβλίου στα γαλλικά. Ο έλεγχος του υποτιτλισμού στα γαλλικά έγινε από φυσικό ομιλήτή της γλώσσας, την Isabelle Κλέαυ. Ακόμη, βασιστήκαμε στις απαντήσεις που έδωσαν οι συντελεστές της παράστασης σε συνέντευξη στην Αντιγόνη Σαμίου, η οποία θα επιμεληθεί τη μετάφρασή τους στα γαλλικά. Στη συνέχεια, αυτή η μετάφραση θα δημοσιευθεί επίσης στο επόμενο τεύχος των *Cahiers Octave Mirbeau* και θα πλαισιώνεται από άρθρο σχετικά με τη μελέτη της παράστασης και τα επιπλέον κείμενα που χρησιμοποιήθηκαν. Επιπλέον, έγινε συνάντηση με τις δύο σκηνοθέτιδες της παράστασης, τη Ζωή Μυλωνά και τη Σταυρούλα Κοντοπούλου, και με τον μεταφραστή, Αλέξη Αλάτση, οι οποίοι έδωσαν σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τα κείμενα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν και την οπτική τους για το έργο (βλ. αναλυτικότερα Παράρτημα Α.). Επίσης, είχε προηγηθεί συνάντηση με έναν από τους ηθοποιούς της παράστασης, τον Γιάννη Παναγόπουλο, ο οποίος επίσης συνέβαλε πολύ με τις πληροφορίες που προσέφερε. Για τον υποτιτλισμό τόσο στα ελληνικά όσο και στα γαλλικά χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Subtitle Edit 3.5.9.

## 1. Μεθοδολογία και θεωρητικό πλαίσιο

Η εργασία, έχοντας ως αντικείμενο τον υποτιτλισμό στα γαλλικά θεατρικής παράστασης, η οποία ήταν διασκευή θεατρικού έργου, από πλευράς μεθοδολογίας και θεωρίας βασίστηκε σε θεωρίες οι οποίες αφορούν αρχικά τη διασκευή και στη συνέχεια την οπτικοακουστική μετάφραση και τον υποτιτλισμό. Καταρχάς, η έννοια της διασκευής προσεγγίστηκε υπό το πρίσμα της σχέσης ανάμεσα στο πρωτότυπο έργο και το τελικό πολιτισμικό προϊόν. Στη συνέχεια, για την έννοια της μετάφρασης η προσοχή επικεντρώθηκε στη θεατρική μετάφραση, και δη στη σχέση της με τη λογοτεχνία και στις παραμέτρους που λαμβάνει υπόψη ο μεταφραστής θεατρικών κειμένων.

Ακολούθως, μελετήθηκε η έννοια της οπτικοακουστικής ή πολυμεσικής μετάφρασης με αναφορά στις υποκατηγορίες της με έμφαση στον υποτιτλισμό. Συγκεκριμένα για τον υποτιτλισμό, αναλύθηκε το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε κατά τον υποτιτλισμό της παράστασης, δηλαδή το Subtitle Edit 3.5.9 ως προς τις δυνατότητες που προσφέρει, ενώ παράλληλα έγινε σύγκριση των χαρακτηριστικών του με αυτά άλλων προγραμμάτων και τεχνικών υποτιτλισμού.

### *1.1. Διασκευή*

Κατά τη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων διαπιστώνονται μεταξύ τους ομοιότητες ως προς τη θεματολογία τους και τον τρόπο με τον οποίο την πραγματεύονται παρά τη διαφορά χώρου και χρόνου στη σύνθεση και την πρόσληψή τους. Πρόκειται για την έννοια της διακειμενικότητας, συγχρονικής και διαχρονικής (Ζερβού, 1997: 166), η οποία συγκροτεί δεσμούς όχι μόνο ανάμεσα στα λογοτεχνικά έργα αλλά και μεταξύ αυτών και άλλων πολιτισμικών προϊόντων, στο θέατρο, τον κινηματογράφο, τη μουσική, τη ζωγραφική (Οικονομίδου, 2011: 7).

Η διασκευή διακρίνεται σε τέσσερις βασικούς τύπους: α. όταν υπάρχουν μέσα σε ένα κείμενο αποσπάσματα ή αναφορές από κάποιο άλλο, β. όταν διασκευάζεται ανά τους αιώνες ένα καταξιωμένο και ευρέως διαδεδομένο κείμενο, όπως τα ομηρικά έπη, γ. όταν μεταγράφεται ένα αρχικό κείμενο, το οποίο ενδέχεται να υποστεί τόσο μεγάλες αλλαγές, ώστε να υπάρξει υπονόμεισή του ή και αντιστροφή του και δ. όταν ένα κείμενο μετουσιώνεται σε μια εντελώς διαφορετική μορφή έκφρασης, όπως είναι μια κινηματογραφική ταινία ή ένα θεατρικό έργο (Ζερβού, 1997: 166) και (ό.π., σ. 172-173). Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα αν αυτά τα έργα, που έχουν την αφετηρία τους σε άλλα κείμενα, είναι αυθεντικά ή δευτερογενή. Κατά τον Edward Said, ο συγγραφέας, όταν συνθέτει το έργο του, προβαίνει περισσότερο σε μια επαναγραφή παρά προτίθεται να γράψει κάτι αυθεντικό (Said, 1983: 135, στο Sanders, 2006), ενώ ο Jacques Derrida θεωρεί ότι, όταν ο συγγραφέας επιθυμεί να γράψει ένα έργο, στην πραγματικότητα επιθυμεί να ξεκινήσει ένα καινούργιο έργο με βάση όλα όσα έχει εκ των προτέρων δεχτεί (Derrida, 1985: 157, στο Sanders, 2006). Επίσης, ο Roland Barthes υποστηρίζει ότι «κάθε κείμενο είναι ένα διακείμενο» (Barthes, 1981: 39, στο Sanders, 2006).

Στα δευτερογενή κείμενα ο «σταθερός καμβάς» πάνω στον οποίο αυτά δημιουργούνται και αναπτύσσονται είναι ο πυρήνας του αρχικού κειμένου, δηλαδή ο

μύθος, η δράση, η πλοκή, οι αξίες και οι έννοιές του (Γραμματάς & Μουδατσάκις, 2008: 50). Η σύγχρονη άποψη περί δευτερογενών κειμένων υποστηρίζει πως, είτε πρόκειται για μετάφραση, διασκευή ή μεταγραφή, τα έργα που έχουν ως αφετηρία κάποιο άλλο έργο δεν αποτελούν απλή μίμηση, αλλά είναι νέα έργα, από τη στιγμή που λειτουργούν συμπληρωματικά, ανανεωτικά ή ακόμη και ανατρεπτικά προς τα αρχικά. Ως αποτέλεσμα προκύπτει η δημιουργικότητα στα νέα έργα να συνίσταται όχι στην πιστότητά τους στα αρχικά (Sanders, 2006: 20), αλλά στο κατά πόσο έχουν διαφοροποιηθεί ή ακόμη και αντιταχθεί σε αυτά. Ακόμη, η διασκευή αξιολογείται και με βάση το κατά πόσο ο διασκευαστής έχει μεταμορφώσει το αφετηριακό έργο έτσι ώστε το νέο έργο να ανταποκρίνεται στους κανόνες του είδους στο οποίο ανήκει, χωρίς να έχει προδοθεί η ουσία του αρχικού έργου (McGibbon, 2014: 8). Όχι μόνο η διασκευή, αλλά και το θέατρο στο σύνολό του όπως και γενικά η τέχνη αποτελούν αφενός ένα είδος μίμησης της πραγματικότητας, αλλά υπακούν στους δικούς τους νόμους, έχουν τους δικούς τους κώδικες, οι οποίοι υπερβαίνουν τους κώδικες της πραγματικότητας (Παπαγεωργίου, 2013-2014: 7).

Η διασκευή, σύμφωνα με τη Linda Hutcheon, δεν είναι αντιγραφή ούτε αναπαραγωγή, αλλά περισσότερο επανάληψη με τη μορφή παραλλαγής και εμπεριέχει μια «παλίμψηστη» δυαδικότητα (Lieblein, 2007: 2), καθώς το πρωτότυπο έργο έχει ενσωματωθεί στη νέα αποτύπωσή του. Ωστόσο, θεωρείται ένα αυτόνομο έργο, από τη στιγμή που έχει «τη δική του παρουσία μέσα στον χρόνο και στον τόπο» (Benjamin, 1968), το οποίο, όμως, βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση και διάλογο με την πρωτότυπη δημιουργία (Lieblein, 2007: 2). Μάλιστα, πιο συγκεκριμένα, ένα θεατρικό έργο που αποτελεί διασκευή είναι ένα σύστημα από σχέσεις και αναφορές ανάμεσα σε κείμενα, κινήσεις, φωτισμό και ένα πλήθος πολιτισμικών στοιχείων (Fischlin & Fortier, 2000: 7).

Από μόνη της η λογοτεχνία, και γενικά η τέχνη, χρησιμοποιεί τη γλώσσα, προκειμένου να προσδώσει αισθητική αξία στα μεταδιδόμενα μηνύματα. Αυτό ισχύει περισσότερο στο θέατρο, όπου οι επιλογές των κοστούμιών, των σκηνικών, του φωτισμού, των κινήσεων και της στάσης του σώματος του ηθοποιού συμβάλλουν στην πρόσληψη μιας αισθητικής εμπειρίας που είναι διαφορετική από οποιαδήποτε επικοινωνία που επιτελείται στην καθημερινότητα (Παπαγεωργίου, 2013-2014: 7). Η διασκευή δεν είναι απαλλαγμένη από τους συγκεκριμένους νόμους τους οποίους πρέπει να ακολουθήσει ανάλογα με το είδος που υπηρετεί, νόμους που αφορούν την αισθητική, την αρμονία μορφής και περιεχομένου (ό.π., σ. 7). Με λίγα λόγια, η

διασκευή είναι: α) μια αναγνωρισμένη μετάθεση ενός ή περισσότερων αναγνωρίσιμων έργων, β) μια δημιουργική και ερμηνευτική πράξη οικειοποίησης και διατήρησης και γ) μια εκτεταμένη διακειμενική σύμπλεξη με το πρωτότυπο έργο. Γι' αυτό, η διασκευή αποτελεί παραγωγή που βασίζεται σε κάτι πρωτότυπο και όχι απλώς ένα παράγωγο προϊόν, είναι ένα έργο που έρχεται μεν δεύτερο σε σχέση με το αρχικό, αλλά δεν είναι δευτερεύον (Hutcheon, 2006: 8-9).

Παρόμοια είναι και η άποψη η οποία υποστηρίζει ότι διασκευή είναι όχι μόνο το αποτέλεσμα, αλλά ένας ολόκληρος μηχανισμός μετασχηματισμού ενός αρχικού κειμένου, αφού έχει προηγηθεί μια δεύτερη ανάγνωση και ερμηνεία του και έχουν χρησιμοποιηθεί για τον μετασχηματισμό αυτό συγκεκριμένες τεχνικές, με αποτέλεσμα την παραγωγή ενός νέου έργου που έχει τη δική του υπόσταση στο σύνολο της εκάστοτε λογοτεχνικής παραγωγής (Γραμματάς & Μουδατσάκης, 2008: 50). Το διασκευασμένο έργο είναι δυνατόν να αποδίδει τις ιδέες του αρχικού, αλλά μπορεί να συμβαίνει και το αντίθετο, δηλαδή να προσφέρει νέες ιδέες, να αμφισβητεί ή και να αντιπαρατίθεται με το αρχικό ανάλογα με τις αντιλήψεις του χωροχρονικού πλαισίου της διασκευής (Οικονομίδου, 2011: 11).

Το νέο έργο παράγεται με τη χρήση των τεχνικών της προσθήκης, της παράλειψης και της αλλαγής του είδους (ό.π., σ. 11). Όταν η διασκευή αποτελεί ένα διαφορετικό είδος από αυτό του αρχικού έργου, τότε προσαρμόζεται στα χαρακτηριστικά του νέου είδους (ό.π., σ. 11). Οι μεταβολές που συμβαίνουν κατά την αλλαγή του είδους δε σταματούν εδώ, καθώς οι διασκευές, ακόμη και όταν ανήκουν στο ίδιο είδος, παρουσιάζουν μεταξύ τους διαφορές, ανάλογα με την πρόθεση και την αισθητική του εκάστοτε διασκευαστή (ό.π., σ. 12).

Κάθε αρχικό-αφετηριακό κείμενο, κατά την εποχή της δημιουργίας του, είναι φορέας συγκεκριμένων ιδεών και προσδοκιών· αυτές ακριβώς προσπαθεί να εκμεταλλευτεί ο διασκευαστής, αναδεικνύοντας όσες από αυτές εξακολουθούν να ισχύουν και στην εποχή του. Πρόκειται για «μεταδιηγητικά σχήματα», τα λεγόμενα *metanarratives*, δηλαδή για «αθέατες ιδεολογικές παραδοχές που λειτουργούν καθολικά σε μία κοινωνία για να ρυθμίσουν τη γνώση και την εμπειρία.» (Stephens & McCallum, 1998: 6). Το σύνολο αυτών των μεταδιηγητικών σχημάτων που υφίστανται στην κοινωνία μέσα στην οποία συντελείται η διασκευή, σύμφωνα με τους Stephens και McCallum, ονομάζεται μετα-ήθος (*metaethic*) (ό.π., σ. 7). Έτσι, η διασκευή δεν αποτελεί αποκλειστικά μια λεκτική μεταγραφή του αρχικού κειμένου σε μια άλλη «γλώσσα», σε έναν διαφορετικό κώδικα, αλλά μια «υπερκειμενοποίηση» με αφετηρία



την ανάγνωση του «κειμένου-πηγής» και κατάληξη την επανεγγραφή του σε ένα «κείμενο-στόχο» σύμφωνα με εσωτερικά-υποκειμενικά κριτήρια, όπως είναι οι προσωπικές επιλογές του διασκευαστή, και εξωτερικά-αντικειμενικά, όπως είναι τα χαρακτηριστικά του είδους στο οποίο ανήκει η διασκευή (Καλκάνη, 2004: 45-57).

Κατά τον Genette, «δεν υπάρχει αθώα μετατροπή – μετατροπή, δηλαδή, που να μην μεταβάλλει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τη σημασία του υπο-κειμένου της.» (Genette, 1982: 27). Οι λόγοι που ωθούν έναν διασκευαστή να «ανεβάσει» ένα γνωστό θεατρικό έργο είναι ότι συχνά μια τέτοια επιλογή αποτελεί ασφαλές καταφύγιο για τον δημιουργό, ιδίως σε περιόδους οικονομικής δυσπραγίας, αν και δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο να επιλέγονται γνωστά θεατρικά έργα και σε περιόδους κατά τις οποίες η οικονομία δε διέρχεται κρίση (Hutcheon, 2006: 5). Αυτό δείχνει την εσωτερική ανάγκη του διασκευαστή είτε να αφομοιώσει το πρωτότυπο έργο και να το κάνει να μην είναι ορατό στη διασκευή είτε να το θέσει υπό αμφισβήτηση είτε απλώς να αποτίσει φόρο τιμής σε αυτό αντιγράφοντάς το (ό.π., σ. 7). Ακόμη, η διασκευή μπορεί να είναι η επιθυμία του διασκευαστή να έχει το έργο του την ίδια ή καλύτερη ανταπόκριση σε σχέση με το προγενέστερο έργο σε οικονομικό επίπεδο, να αντιπαρατεθεί με τον αρχικό δημιουργό σε επίπεδο καλλιτεχνικής-αισθητικής έκφρασης και σε επίπεδο νοημάτων και αξιών ή να δηλώσει ότι συμπορεύεται με ό,τι εκφράζει ο αρχικός δημιουργός. Όποιο κι αν είναι το κίνητρο, η διασκευή είναι μια πράξη επανερμηνείας και η δημιουργία ενός καινούργιου πολιτισμικού προϊόντος (ό.π., σ. 20). Ο διασκευαστής είναι ερμηνευτής πριν γίνει δημιουργός και η μετάθεση της ετεροκοσμίας του πρωτότυπου έργου εξαρτάται όχι μόνο από την αλλαγή στον κώδικα και τον διάλογο μετάδοσης, αλλά επιπλέον φιλτράρεται και από τον χαρακτήρα και την κουλτούρα του διασκευαστή (ό.π., σ. 84). Έτσι, σημαντικό κριτήριο αποτελεί και η πρόθεση του δημιουργού να αναδείξει και βαθύτερα προβλήματα που απασχολούν την εποχή του. Επιπλέον, ειδικά στην περίπτωση του θεάτρου, υπάρχει μια βασική και άρρητη συμφωνία ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον θεατή, πως ό,τι συμβαίνει επάνω στη σκηνή δεν είναι αληθινό, ξεπερνά την καθημερινή εμπειρία και έχει τόση διάρκεια όση και η παράσταση (Παπαγεωργίου, 2013-2014: 8).

Σύμφωνα με τον Bernard Martin, καθηγητή θεάτρου στο πανεπιστήμιο του Παρισιού 8-St Denis, στο άρθρο του *Adaptation: une "adoption" selon certaines options*, αναφερόμενος στο έργο του Mirbeau, υποστηρίζει πως η διασκευή θα πρέπει να είναι τέτοια, ώστε ανάλογα με το κοινό που θα το παρακολουθήσει, παράμετρο την οποία πρέπει να λάβουν σοβαρά υπόψη ο σκηνοθέτης και ο ηθοποιός, να μη φαίνεται

ως διασκευή, αλλά ο λόγος και οι πράξεις να ρέουν αβίαστα, συνεχόμενα, χωρίς παύσεις και άλματα (Martin, 2016: 204). Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση που απλώς το κείμενο πρέπει να διαβαστεί· ο «εννοούμενος αναγνώστης» καθορίζει τις επιλογές τις οποίες θα κάνει ο διασκευαστής (Οικονομίδου, 2011: 13), επιλογές οι οποίες γίνονται και εξαιτίας της απόστασης που αναπόφευκτα υπάρχει ανάμεσα στο αρχικό έργο και τη διασκευή, ιδίως αν πρόκειται για θεατρική μετάφραση όπου υπάρχει μια «φυσιολογική απώλεια πληροφοριών» (Κεντρωτής, 1996: 30-32). Κάθε θεατής βιώνει χωριστά τον θεατρικό λόγο, οπότε ο διασκευαστής στην πραγματικότητα απευθύνεται σε καθέναν χωριστά, απευθύνεται στο κοινό με μια έννοια όχι συλλογική αλλά ατομική. Γι' αυτό ο Valère Novarina στο πρόγραμμα του Οδέον, για την περίοδο 2010-2011, τονίζει ότι «ο θεατής είναι η αληθινή σκηνή – ο θεατής, όχι το κοινό!». Χάρη σε αυτήν την πρόσληψη της διασκευής το αρχικό έργο ανανεώνεται και, κατά συνέπεια, «η διασκευή δεν λειτουργεί σαν ένα βαμπίρ: δεν απομυζά το αίμα από το έργο-πηγή, ούτε το εγκαταλείπει να πεθάνει, ούτε είναι πιο ωχρό από το πρωτότυπο. Αντίθετα, κρατάει το πρωτότυπο έργο ζωντανό, του δίνει μια επιπλέον ζωή και διάρκεια που διαφορετικά μπορεί να μην είχε» (Hutcheon, 2006: 176).

### *1.2. Θεατρική μετάφραση*

Τα θεατρικά έργα ανέκαθεν προσέφεραν στον άνθρωπο ένα μέσο με το οποίο μπορούσε να γνωρίσει τον εαυτό του και τους άλλους. Κάθε θεατρικό κείμενο είναι αντανάκλαση της κοινωνίας και της εποχής του. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μετάφρασή του, από τη στιγμή που κάθε θεατρική μετάφραση αποτελεί πηγή σχολιασμού από κοινό, κριτικούς, δημοσιογράφους, συγγραφείς, μεταφραστές, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, τόσο για την ίδια όσο και για το εκάστοτε θεατρικό έργο (Aaltonen, 2010: 1).

Το θεατρικό κείμενο θεωρείται λογοτεχνικό από την άποψη ότι υπάρχει μυθοπλασία, ιδιαίτερος χειρισμός της γλώσσας, απαιτείται έμπνευση προκειμένου να συντεθεί και εμπεριέχει νοήματα και καταστάσεις που κάνουν τον αποδέκτη του άλλοτε να ταυτίζεται μαζί τους, άλλοτε να αποστασιοποιείται από αυτά, άλλοτε να προβληματίζεται, άλλοτε να συγκινείται. Εξάλλου, με την ίδια τη λέξη «κείμενο» δηλώνεται ότι οι λέξεις «κείνται», βρίσκονται δηλαδή σε «μια οριζόντια θέση και περιμένουν την έγερσή τους» μέσω της θεατρικής μετάφρασης από τον μεταφραστή, της ανάγνωσης από το κοινό, μνημένους στο θέατρο και μη, και της παράστασης από

τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό κυρίως (Σελλά, 2005). Έτσι, η θεατρική μετάφραση για χρόνια ταυτιζόταν με τη λογοτεχνική μετάφραση (Ποπωβίδου, 2016), για τη μελέτη της οποίας έχει εκφραστεί μεγάλο ενδιαφέρον σε αντίθεση με αυτήν της θεατρικής. Έτσι, δε λαμβάνονταν υπόψη οι ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν τη μετάφραση ενός θεατρικού κειμένου έναντι ενός αμιγώς λογοτεχνικού, καθώς ο κύριος λόγος για τον οποίο συντίθεται εξαρχής ένα θεατρικό έργο είναι να παρασταθεί ενώπιον κοινού (Ποπωβίδου, 2016). Η θεατρική μετάφραση, επομένως, είναι κείμενο το οποίο εκφέρεται από τους ηθοποιούς μέσα σε συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο ενώπιον κοινού που έχει άμεση αντίληψη του κειμένου αυτού μέσω των σκηνοθετικών επιλογών για τη συγκεκριμένη παράσταση (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015). Ακριβώς η σχέση αυτού του είδους μετάφρασης με την παράσταση, δίνει νέες διαστάσεις στη θεατρική μετάφραση. Παράλληλα, όπως και κάθε μετάφραση, η θεατρική μετάφραση αποτελεί μια πρόκληση για τη γλώσσα-στόχο, ώστε η τελευταία να αποδείξει ότι είναι επαρκής να αποδώσει τουλάχιστον σε ικανοποιητικό βαθμό τα νοήματα του πρωτότυπου κειμένου (Aaltonen, 2010: 7-8). Ωστόσο, τελικά, μεγάλες διαφορές μεταξύ λογοτεχνικής και θεατρικής μετάφρασης δεν υπάρχουν, καθώς ρυθμός, διαλογικά και αφηγηματικά μέρη, όπως και πολιτισμικά στοιχεία τα οποία πρέπει να αποδοθούν στη μετάφραση υπάρχουν τόσο στη λογοτεχνία όσο και στο θέατρο και οι προκλήσεις αυτές αντιμετωπίζονται κατά το μάλλον ή ήττον με παρόμοιους τρόπους από τα δύο αυτά είδη μετάφρασης (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015).

Το θεατρικό κείμενο, μολονότι μπορεί κάλλιστα να διαβαστεί ως λογοτεχνικό, ωστόσο είναι φορέας στοιχείων, τα οποία άλλοτε απουσιάζουν εντελώς από λογοτεχνικά κείμενα, όπως ακουστικά/αχητικά και οπτικά στοιχεία, τα σκηνικά, τα κοστούμεια, η σκηνοθεσία, ο φωτισμός, ο σκηνικός χώρος, η εκφορά του λόγου από τους ηθοποιούς και ο επιτονισμός, οι κινήσεις του σώματος, οι μορφασμοί, οι χειρονομίες, η μουσική επένδυση, τα διάφορα εφέ, οι διάλογοι, οι σκηνοθετικές οδηγίες, η εμφάνιση και η μορφή των ηθοποιών και άλλοτε καταλαμβάνουν πολύ μικρό μέρος σε αυτά. Κατά συνέπεια, ο μεταφραστής πρέπει να λαμβάνει υπόψη του όχι μόνο τα γλωσσικά στοιχεία του θεατρικού κειμένου αλλά και τα παραγλωσσικά (Ποπωβίδου, 2016), και οι μεταφραστικές επιλογές του σχετίζονται εκτός των επιλογών σε γλωσσικό επίπεδο και με τις αποφάσεις που θα λάβει ως προς τη μεταφορά οπτικών, ακουστικών και σημειωτικών κωδίκων στη σκηνή (Sidiroroulou, 2012: 6 και 14). Επιπρόσθετα, λόγω των διαφορών που υπάρχουν σε πολιτισμικό επίπεδο, ο

μεταφραστής του θεατρικού κειμένου, όπως και αυτός του λογοτεχνικού, καλείται να ξεπεράσει προβλήματα, όπως είναι η απόδοση στη γλώσσα-στόχο των πολιτισμικών στοιχείων που υπάρχουν στη γλώσσα-πηγή. Επιπλέον αυτού τίθεται το ζήτημα του αν θα πρέπει να μείνει πιστός στο πρωτότυπο κείμενο ή αν θα πρέπει να του προσδώσει την απαιτούμενη για τη θεατρική παράσταση λεκτική έκφραση, ώστε να αποδίδονται όσο το δυνατόν καλύτερα οι συναισθηματικές αποχρώσεις των ηρώων και ταυτόχρονα ο λόγος, η κίνηση και η έκφραση του ηθοποιού, όχι μόνο να βρίσκονται σε αρμονία μεταξύ τους, αλλά και να γίνονται αντιληπτά από τον θεατή. Παράλληλα, σε περίπτωση που στο πρωτότυπο κείμενο υπάρχει ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας, λ.χ. η χρήση ιδιωματισμών, διαλέκτου ή γλώσσας αργκό, ο μεταφραστής είναι επιφορτισμένος με το έργο να εξομαλύνει οποιοδήποτε εμπόδιο ενδέχεται να υπάρξει στην κατανόηση από το κοινό του θεατρικού κειμένου, είτε αυτό προορίζεται μόνο για ανάγνωση είτε για παράσταση (Ποπωβίδου, 2016). Επίσης, η θεατρική μετάφραση αντιμετωπίζει ζητήματα που εκτείνονται από τη θεματική του έργου έως τη γλωσσική εγγύτητά του με τη γλώσσα-στόχο, στοιχεία για τα οποία καλείται ο σκηνοθέτης να αποφασίσει ποια θα αναδείξει, ποια θα αποσιωπήσει και ποια απλώς θα θίξει (Aaltonen, 2010: 7).

Η θεατρική μετάφραση είναι διαγλωσσική μετάφραση, δηλαδή «η ερμηνεία λεκτικών σημείων μέσω κάποιας άλλης γλώσσας» (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015). Τα άλλα δύο είδη μετάφρασης είναι η ενδογλωσσική, που αποτελεί την «ερμηνεία λεκτικών σημείων με άλλα σημεία της ίδιας γλώσσας» και η διασημειωτική, που είναι η ερμηνεία λεκτικών σημείων μέσω σημείων από μη λεκτικά συστήματα.

Η θεατρική μετάφραση μπορεί σε γενικές γραμμές να λάβει, ανάλογα με το κοινό, τον χρόνο, τον χώρο και την αναμενόμενη διάρκεια του μεταφρασμένου κειμένου, τρεις μορφές (Aaltonen, 2010: 5-6): α. τη μορφή της εισαγωγικής μετάφρασης, η οποία αποσκοπεί στο να γνωστοποιήσει το έργο στους ενδιαφερόμενους, προορίζεται για ανάγνωση και δεν υπεισέρχεται στα βαθύτερα νοήματα που θίγει το έργο ή η παράσταση· β. τη μορφή της κατά λέξη μετάφρασης, η οποία βασίζεται αποκλειστικά στη γλωσσική επεξεργασία και απόδοση του πρωτότυπου κειμένου και απευθύνεται σε ειδικούς του θεάτρου, οι οποίοι στη συνέχεια είναι επιφορτισμένοι να κάνουν ή να αναθέσουν αναμετάφραση του θεατρικού έργου στο πλαίσιο συγκεκριμένης θεατρικής παραγωγής· γ. τη μορφή της παραστασιακής μετάφρασης, η οποία εκπονείται σε συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, για συγκεκριμένο κοινό και της οποίας η πρόσληψη αναμένεται να γίνει οπτικοακουστικά. Σε αυτό το είδος μετάφρασης θα επιλεγεί πώς θα αποδοθούν οι τοπικοί προσδιορισμοί,

τα ονόματα των ηρώων και άλλοι πολιτισμικοί δείκτες (ό.π., σ. 6). Η μεταφορά πολιτισμικών στοιχείων μάλιστα είναι δυνατόν να επηρεάσει τα ονόματα και την ιστορία των χαρακτήρων ενός θεατρικού έργου (Sidiropoulou, 2012: 6).

Παρόμοιος με τον προαναφερθέντα τριμερή είναι ο ακόλουθος, βασισμένος σε τέσσερις θεωρίες, διαχωρισμός των ειδών της θεατρικής μετάφρασης (Regattin, 2004: 157). Πρόκειται για α. τις λογοτεχνικές θεωρίες, β. τις θεωρίες που βασίζονται στο κείμενο του έργου, (το οποίο μαζί με το κείμενο της παράστασης αποτελούν το θεατρικό κείμενο) γ. τις θεωρίες που βασίζονται στο κείμενο της παράστασης και δ. τις «νεολογοτεχνικές» θεωρίες.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τις λογοτεχνικές θεωρίες, το κείμενο που προορίζεται για το θέατρο εξομοιώνεται με το λογοτεχνικό κείμενο, άποψη που σήμερα έρχεται σε αντίθεση με τη θεωρία ότι πρέπει αντιμετωπίζεται ως ένα αλλά όχι το ουσιαστικότερο συστατικό της θεατρικής αναπαράστασης. Στην πραγματικότητα, ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στα δύο είδη κειμένων δεν υπάρχουν, αφού προφορικότητα και σωματικότητα υπάρχουν και σε λογοτεχνικά κείμενα, και κυρίως στα διαλογικά τους μέρη (ό.π., σ. 158-159).

Σύμφωνα με τη δεύτερη θεωρία, προτεραιότητα αποδίδεται επίσης στο γραπτό κείμενο, αλλά επιβάλλεται να ακολουθηθεί κατά τη θεατρική μετάφραση διαφορετική τακτική και μεθοδολογία λόγω της σχέσης του θεατρικού κειμένου με τον θεατρικό τρόπο γραφής και τη σκηνοθεσία. Τα ζητήματα που ανακύπτουν αφορούν τη μετάφραση του λόγου των ηθοποιών και των οδηγιών που τους δίνονται, την απόδοση της αμεσότητας των διαλόγων, ώστε το νοημά τους να γίνεται αμέσως αντιληπτό από τον θεατή και τη δυνατότητα που προσφέρει στους ηθοποιούς ο λόγος του μεταφρασμένου κειμένου, ώστε να μπορούν στην παράσταση να εκφέρουν τα λόγια τους με τρόπο φυσικό, ρέοντα, χωρίς να υπάρχει η αίσθηση της δυσκολίας ή της επιτήδευσης. Πρόκειται για την ύπαρξη ενός «εσωτερικού [και] απόντος κειμένου», «το οποίο ο μεταφραστής οφείλει να λαμβάνει υπόψη τόσο, όσο και τις λέξεις που είναι ορατές» (ό.π., σ. 159-161).

Σύμφωνα με τις θεωρίες που βασίζονται στο κείμενο της παράστασης, το κείμενο του θεατρικού έργου ελέγχεται ως προς «τη σχέση του με τα αφηγηματικά κείμενα» και την «πολυπλοκότητά» του λόγω του σημειωτικού χαρακτήρα της παράστασης. Πρόκειται για μια επιστημονική προσέγγιση της θεατρικής μετάφρασης, η οποία μετάφραση αναδιαμορφώνεται κάθε φορά από τον μεταφραστή ανάλογα με την εκάστοτε παράσταση του έργου όπου γίνονται συγκεκριμένες επιλογές από τον

σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Εδώ ο μεταφραστής διασφαλίζει την πιστότητα στο ύφος και τα νοήματα του κειμένου, παρέχοντας τις συμβουλές του σε σκηνοθέτη και ηθοποιούς, «μέσα σε ένα κλίμα αμοιβαίου σεβασμού και εμπιστοσύνης». Έτσι, ο μεταφραστής εκτελεί χρέη «διαμεσολαβητή» ανάμεσα στο έργο και τους συντελεστές της παράστασης αφενός και ανάμεσα στο έργο και το κοινό αφετέρου. Κατά συνέπεια, το πρωτότυπο θεατρικό έργο μπορεί να έχει πολλές θεατρικές μεταφράσεις, τόσες όσες και οι φορές της παράστασής του ενώπιον κοινού (ό.π., σ. 162-163).

Τέλος, οι «νεολογοτεχνικές» θεωρίες επαναφέρουν στο προσκήνιο τη σημασία του πρωτότυπου θεατρικού κειμένου, του οποίου οι όποιες «ανακολουθίες» ή απροσδιοριστίες μεταφράζονται αφενός από τον μεταφραστή, αλλά δεν εξαρτάται από τον ίδιο το πώς θα χρησιμοποιηθούν. Έτσι, ο μεταφραστής απαλλάσσεται από την ανάγκη να ανιχνεύσει και να αποδώσει κρυμμένα νοήματα ή βαθύτερες δομές. Ωστόσο, οι θεωρίες αυτές δεν αποκλείουν τη συνεργασία ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον μεταφραστή, χωρίς, παρόλα αυτά, ο μεταφραστής να είναι αναγκασμένος να λαμβάνει υπόψη τις ενδεχόμενες σκηνοθετικές ενέργειες και επιλογές που γίνονται για την παράσταση του θεατρικού έργου (ό.π., σ. 163-164).

Τόσο η θεατρική μετάφραση όσο και η παράσταση λειτουργούν συμπληρωματικά στο πρωτότυπο κείμενο (Aaltonen, 2010: 9). Το κείμενο-πηγή λειτουργεί ως αφετηρία και για τις δύο προαναφερθείσες ενέργειες, οι οποίες, όμως, προσπαθούν να μεταφέρουν το πρωτότυπο σε έναν διαφορετικό χωροχρόνο από αυτόν της συγγραφής του. Ο σκηνοθέτης έχει την αρμοδιότητα να μεταφέρει το έργο στο «τώρα». Αντίστοιχος είναι ο ρόλος και του μεταφραστή, να μεταφέρει δηλαδή στην σύγχρονη του πραγματικότητα το έργο που γράφτηκε κάποτε, σε κάποιον άλλον τόπο και είναι φορέας συγκεκριμένων πολιτισμικών στοιχείων (ό.π., σ. 9-10), να συνδέσει καταστάσεις και πολιτισμούς που έχουν συντελεστεί σε διαφορετικό χώρο και χρόνο (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015) και από διαφορετικούς ανθρώπους. Αυτό, όμως, συμβαίνει κάθε φορά που το εκάστοτε θεατρικό έργο «ανεβαίνει» ως παράσταση ή μεταφράζεται, πράγμα που αποδεικνύει ότι, μολονότι το πρωτότυπο έργο θεωρείται ότι έχει ένα σταθερό και ακλόνητο νόημα και γι' αυτό ότι είναι ανώτερο οποιασδήποτε παράστασης ή μετάφρασής του, στην πραγματικότητα δεν είναι δυνατό να αποκτήσει υπόσταση χωρίς να παρασταθεί ή να μεταφραστεί (Aaltonen, 2010: 9-10). Εξάλλου, η μετάφραση ενός θεατρικού κειμένου δίνει το έναυσμα για την παραγωγή δύο ακόμα μεταφράσεων, από τις οποίες η μία συντελείται από τον σκηνοθέτη και η άλλη από τον ηθοποιό (Σελλά, 2005). Εδώ αναφέρουμε και την άποψη ότι η παρέμβαση του

μεταφραστή στο πρωτότυπο κείμενο συνιστά άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο μια διασκευή ή/και προσαρμογή, εφόσον, κατά τη μετάφραση επιχειρείται η μεταφορά πολιτισμικών στοιχείων από μια συγκεκριμένη πραγματικότητα σε μια άλλη (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015).

Ο ρόλος του μεταφραστή, επιπλέον, είναι να σέβεται και να εναρμονίζει τη μετάφρασή του στη λεκτική και «εικονική οικονομία» του πρωτοτύπου, όπως και στον ρυθμό του, αποδίδοντας με τη μετάφραση όχι μόνο τη λεκτική αλλά και την κινητική διάσταση του λόγου. Παρόλα αυτά, έχει σημειωθεί ότι ο μεταφραστής πρέπει να αντιμετωπίζει το κείμενο μόνο ως γλωσσικό και να επεμβαίνει κάνοντας αλλαγές, ανάλογα με την εκάστοτε παράσταση. Ωστόσο, η αλήθεια βρίσκεται στον συγκερασμό των δύο απόψεων, ότι δηλαδή το θεατρικό κείμενο αποτελεί μεν ένα κλειστό σύνολο από λέξεις και νοήματα, τα οποία πρέπει να αποδοθούν αυτούσια, αλλά παράλληλα είναι ένα ανοιχτό κείμενο που αποκτά ουσία μόνο αν παρουσιαστεί σε κοινό μέσω άλλων σημειωτικών συστημάτων. Ως προς τον ρυθμό του θεατρικού κειμένου, ο μεταφραστής θα πρέπει να έχει υπόψη ότι στη γλώσσα-πηγή η παράσταση έχει κάποια συγκεκριμένη διάρκεια, την οποία κατά τη μετάφραση πρέπει να ακολουθήσει όσο το δυνατόν καλύτερα. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις, προκειμένου να υπάρχει πιστότητα στο ύφος, την τονικότητα, τα νοήματα και την ιδιαίτερη γραφή του συγγραφέα, πολλοί μεταφραστές δε διστάζουν να λειτουργήσουν ως πρώτοι ηθοποιοί, διαβάζοντας δυνατά τα λόγια κάθε ήρωα.

### *1.3. Οπτικοακουστική μετάφραση και υποτιτλισμός*

Η πολυπολιτισμικότητα των σύγχρονων κοινωνιών, η εξέλιξη της τεχνολογίας και η συνακόλουθη ανάγκη των ανθρώπων να μεταδώσουν και να δεχθούν πληροφορίες έχει καταστήσει την οπτικοακουστική ή αλλιώς πολυμεσική μετάφραση έναν από τους σημαντικότερους τρόπους επικοινωνίας (Díaz Cintas, 2010: 344). Ο όρος «οπτικοακουστική μετάφραση» περιλαμβάνει υποκατηγορίες επαγγελματικής μετάφρασης, όπως είναι ο υποτιτλισμός (subtitling), ο υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους (subtitling for the deaf and hard of hearing), το voice-over ή σπικάζ, ο υπερτιτλισμός (surtitling), ο ζωντανός υποτιτλισμός (live subtitling), η διερμηνεία (interpreting), η ελεύθερη περιγραφή (free commentary), η μεταγλώττιση (dubbing), η μερική μεταγλώττιση (partial dubbing), η αφήγηση (narration), η ταυτόχρονη

μετάφραση (simultaneous translation), η ακουστική περιγραφή (audio description), η σχεδιοκίνηση (animation), οι διπλές εκδοχές (double versions) και η μετάπλαση (remakes) (Hernández Bartolomé & Mendiluce Cabrera, 2005: 93-100).

Ο υποτιτλισμός με παράμετρο τη γλώσσα διακρίνεται στον διαγλωσσικό και τον ενδογλωσσικό υποτιτλισμό (Liu, 2014: 1104-1105). Ο διαγλωσσικός υποτιτλισμός είναι η τεχνική που εφαρμόζεται κατά την οποία στην οθόνη παρουσιάζεται ένα κείμενο το οποίο αποτελεί τη γραπτή απόδοση στη γλώσσα-στόχο ενός προφορικού κειμένου ή γραπτού κειμένου<sup>1</sup> που ανήκει στη γλώσσα-πηγή (Díaz Cintas, 2003: 199). Η συγκεκριμένη μορφή υποτιτλισμού έχει χαρακτηριστεί και ως «διαγώνιος υποτιτλισμός» (diagonal subtitling) και «πλάγιος υποτιτλισμός» (oblique subtitling), διότι στην πραγματικότητα έχουμε δύο παραμέτρους οι οποίες μεταβάλλονται κατά τον υποτιτλισμό, αφενός η γλώσσα, από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο, αφετέρου η μορφή του κειμένου, καθώς ένα προφορικό κείμενο μετατρέπεται σε γραπτό (Gottlieb, 1997: 71-72). Ο ενδογλωσσικός υποτιτλισμός είναι η τεχνική κατά την οποία η γλώσσα-πηγή και η γλώσσα-στόχος είναι ίδιες. Επειδή σε αυτήν την περίπτωση εκείνο το οποίο αλλάζει είναι μόνο η μορφή του κειμένου, καθώς ο προφορικός λόγος γίνεται γραπτός, χωρίς να μεταβάλλεται η γλώσσα, η μορφή αυτού του υποτιτλισμού καλείται και «μεταγραφή» (transcription) (Bartoll, 2004: 54) ή «κάθετος» υποτιτλισμός (vertical subtitling) (Gottlieb, 2005).

Ο ενδογλωσσικός υποτιτλισμός χρησιμοποιείται για τις παρακάτω περιπτώσεις: α) κωφούς και βαρήκοους, β) για όσους μαθαίνουν μια ξένη γλώσσα και γ) για τους τραγουδιστές karaoke (O'Connell, 2007). Στη Μ. Βρετανία και στις Η.Π.Α. ο υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους (SDH: subtitling for the deaf and hard-of-hearing) ταυτίζεται με τον ενδογλωσσικό υποτιτλισμό (Díaz Cintas & Andreman, 2009) και δε διαχωρίζεται από αυτόν. Με άλλα λόγια κατά τον ενδογλωσσικό υποτιτλισμό σε αυτές τις χώρες αποδίδονται και ήχοι τους οποίους οι κωφοί και βαρήκοοι δεν μπορούν να αντιληφθούν. Βέβαια, όσοι έχουν προβλήματα ακοής δεν παρακολουθούν ταινίες ή εκπομπές μόνο στη γλώσσα τους· γι' αυτό, ο ενδογλωσσικός υποτιτλισμός αποδεικνύεται χρήσιμος και για όσους επιχειρούν να μάθουν μια ξένη γλώσσα, όπως σπουδαστές, μετανάστες, πρόσφυγες (Vandreplank, 1988: 272-288), όχι μόνο όσον αφορά την τυπική και επίσημη γλωσσική διδασκαλία αλλά και την άτυπη,

<sup>1</sup> Εκτός από τον προφορικό λόγο είναι δυνατόν να παρουσιαστεί μεταφρασμένο στη οθόνη ένα γραπτό κείμενο, όπως μια επιστολή, μια επιγραφή, απόσπασμα από κάποιο βιβλίο που ενδέχεται να προβάλλονται στην οθόνη.



δηλαδή την εκμάθηση της γλώσσας με προσωπική πρωτοβουλία του διδασκόμενου και την επαφή του με τον καθημερινό λόγο (Vanderplank, 2015: 30). Ο ενδογλωσσικός υποτιτλισμός, επίσης, χρησιμοποιείται και στην περίπτωση κατά την οποία ο θεατής δεν είναι εξοικειωμένος με κάποια διάλεκτο, μολονότι είναι ομιλητής της ίδιας γλώσσας στην οποία ανήκει η διάλεκτος, όπως επί παραδείγματι στην ιταλική γλώσσα (Longo, 2009: 106) ή στην περίπτωση των κατοίκων της Φλάνδρας (Remael et al., 2008: 78).

Μια άλλη κατηγοριοποίηση του υποτιτλισμού γίνεται με βάση μία τεχνική παράμετρο. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τις κατηγορίες των «ανοιχτών» και των «κλειστών» υποτίτλων (O'Connell, 2007). Οι «ανοιχτοί» είναι οι υπότιτλοι οι οποίοι δεν είναι δυνατόν να αφαιρεθούν από την οθόνη, ενώ οι «κλειστοί» δίνουν την επιλογή στον θεατή να παρακολουθήσει ό,τι προβάλλεται στην οθόνη είτε με είτε χωρίς υπότιτλους.

Το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε για τον υποτιτλισμό τόσο στα ελληνικά όσο και στα γαλλικά είναι το Subtitle Edit 3.5.9, το οποίο δημιουργήθηκε από τον Δανό Nikolaj Lyngø Olsson, βρίσκεται στις πρώτες θέσεις των εργαλείων υποτιτλισμού και είναι λογισμικό ανοιχτού κώδικα. Άλλα παρόμοια εργαλεία είναι τα: VisualSubSync, Subtitle Workshop, SubtitleCreator, Aegisub Advanced Subtitle Editor, DivXLand Media Subtitler, WinSubMux, Subtitle Editor, AHD Subtitles Maker και SubEdit Player<sup>2</sup>.

Το συγκεκριμένο πρόγραμμα διαθέτει τη λεγόμενη κυματομορφή, με την οποία ο υποτιτλιστής έχει τη δυνατότητα να παρακολουθεί την ένταση των ήχων που πρέπει να αποδώσει με τους υπότιτλους. Αυτό προσφέρει τη δυνατότητα να εντοπίζεται το σημείο στο οποίο αρχίζει να μιλάει ο αφηγητής ή ο ηθοποιός, όπως και τα σημεία στα οποία υπάρχει παύση. Ακόμη, υπάρχει ένδειξη της χρονικής στιγμής κατά την οποία ξεκινάει και τελειώνει ο υπότιτλος, η διάρκειά του, καθώς και η αναλογία χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο. Σε όλες αυτές τις παραμέτρους ο υποτιτλιστής μπορεί να παρέμβει και να επιφέρει αλλαγές, ώστε ο υπότιτλος να πληροί τις προϋποθέσεις. Η αναλογία αυτή δεν πρέπει να ξεπερνά τους 25 χαρακτήρες ανά δευτερόλεπτο ή, ακόμα καλύτερα, να είναι 10 με 20 χαρακτήρες ανά δευτερόλεπτο, ώστε, σύμφωνα με τις οδηγίες που παρέχει το ίδιο το πρόγραμμα<sup>3</sup>, να υπάρχει αρκετός χρόνος για τον θεατή να

<sup>2</sup> <https://videoconverter.wondershare.com/subtitle/subtitle-maker.html>.

<sup>3</sup> [https://amazingdiscoveries.org/assets/PDF/translations/subtitleedit\\_tutorial.pdf](https://amazingdiscoveries.org/assets/PDF/translations/subtitleedit_tutorial.pdf).

παρακολουθήσει τον υπότιτλο. Σε περίπτωση που ο αριθμός είναι μεγαλύτερος των 25 χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο, υπάρχει ένδειξη κόκκινου χρώματος, που ειδοποιεί τον υποτιτλιστή ότι η αναλογία δεν είναι η σωστή. Στους χαρακτήρες, εκτός από τα γράμματα, συμπεριλαμβάνονται τα σημεία στίξης, όπως και τα κενά αφενός μεταξύ των λέξεων και αφετέρου μεταξύ των λέξεων και των σημείων στίξης στα γαλλικά. Για παράδειγμα, για τη λέξη «Avancez !», κατά την καταμέτρηση των χαρακτήρων, συμπεριλαμβάνεται ο αριθμός των γραμμάτων της λέξης, το κενό ανάμεσα στη λέξη και το θαυμαστικό, όπως και το ίδιο το θαυμαστικό, σύνολο χαρακτήρων: 9<sup>4</sup>.

Επίσης, το πρόγραμμα αυτό προβλέπει τη δυνατότητα υπότιτλου με δύο σειρές και δίνει τη δυνατότητα στον υποτιτλιστή να αυξομειώσει τον αριθμό των χαρακτήρων ανά σειρά, αλλά η προεπιλεγμένη αριθμηση για τον μέγιστο επιτρεπόμενο αριθμό χαρακτήρων ανά σειρά είναι οι 42<sup>5</sup>. Ο αριθμός 42 είναι, επίσης, ο αποδεκτός αριθμός χαρακτήρων ανά σειρά και για τον υποτιτλισμό για κωφούς και βαρήκοους, σύμφωνα με τις οδηγίες υποτιτλισμού του Channel 4<sup>6</sup>. Ωστόσο, ο ιδανικός αριθμός είναι 30-40 χαρακτήρες<sup>7</sup>. Κατ' άλλους ο αριθμός αυτός δεν πρέπει να ξεπερνάει τους 35<sup>8</sup> ή τους 38, εκτός κι αν υπάρχουν φαρδιά γράμματα, όπως το M ή το W, οπότε ο αριθμός μειώνεται στους 34<sup>9</sup>. Όλα τα παραπάνω ισχύουν για υπότιτλους που διαρκούν 6 δευτερόλεπτα. Αν ο αριθμός των χαρακτήρων ανά σειρά είναι μεγαλύτερος, τότε ο υποτιτλιστής ειδοποιείται από αντίστοιχη ένδειξη στο κελί που αφορά τον κάθε υπότιτλο. Στον κινηματογράφο ο μέγιστος αριθμός χαρακτήρων ανά σειρά είναι 40-41, ενώ σε κάποια κινηματογραφικά φεστιβάλ 43 (Díaz Cintas & Remael, 2007). Στην προκειμένη περίπτωση οι 42 χαρακτήρες δίνουν τη δυνατότητα να αποδοθούν περισσότερες λέξεις, δεδομένου ότι πρόκειται για ρέοντα λόγο, στον οποίο υπεισέρχεται και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, πολύ περισσότερο από τη στιγμή που μια θεατρική παράσταση δεν προορίζεται εξ αντικειμένου για υποτιτλισμό.

<sup>4</sup> Εξαιρέση αποτελεί η περίπτωση των αποσιωπητικών, όπου, αν γίνει αντιγραφή τους από το Word ως ενιαίο σημείο στίξης, από το εργαλείο του υποτιτλισμού εκλαμβάνονται ως ένας χαρακτήρας, ενώ, αν γραφούν στο κελί του κειμένου του υπότιτλου (text), εκλαμβάνονται ως τρεις χαρακτήρες. Για παράδειγμα, για τη λέξη «non...», αν αντιγραφεί από το Word, θεωρείται ότι περιλαμβάνει τέσσερις χαρακτήρες, ενώ, αν τα αποσιωπητικά γράφονταν στο κελί του κειμένου του υπότιτλου, θα εκλαμβάνονταν συνολικά ως έξι χαρακτήρες.

<sup>5</sup> <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215274938-What-is-the-maximum-number-of-characters-per-line-allowed-in-Timed-Text-assets-> και <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-Timed-Text-Style-Guide>.

<sup>6</sup> [http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG\\_FLP.pdf](http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG_FLP.pdf).

<sup>7</sup> <https://universalsubtitles.tenderapp.com/discussions/general-discussion/71-number-of-characters-per-line>.

<sup>8</sup> <http://www.permondo.eu/volunteers/introduction-to-subtitling/>.

<sup>9</sup> [http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG\\_FLP.pdf](http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG_FLP.pdf).

Επίσης, στον κινηματογράφο οι χαρακτήρες των υποτίτλων είναι μεγαλύτεροι, από τη στιγμή που απαιτείται από τον θεατή να κινήσει το κεφάλι του, προκειμένου να διαβάσει τις λέξεις που βρίσκονται στην οθόνη.

Επιπλέον, το πρόγραμμα δίνει τη δυνατότητα να τοποθετηθεί ο υπότιτλος σε διάφορα σημεία στην οθόνη, δεξιά, αριστερά ή στο κέντρο, πάνω, κάτω ή στη μέση της οθόνης, προσφέροντας συνολικά εννέα επιλογές. Παράλληλα, υπάρχει η δυνατότητα οι λέξεις να γραφούν με πλάγια, έντονα και υπογραμμισμένα στοιχεία, ενώ για την απόδοση των τραγουδιών είναι δυνατό να προστεθεί το σύμβολο μιας μουσικής νότας (♩), αν επιλεγεί με δεξί κλικ επάνω στο κελί που αφορά κάθε υπότιτλο στο list view.

Όσον αφορά τα χρώματα των υποτίτλων, στον υποτιτλισμό για κωφούς και βαρήκοους το μωβ χρώμα γενικά αποφεύγεται (Baker et al., 1984: 9). Χρησιμοποιείται στην περίπτωση τέταρτου πρωταγωνιστή αλλά έχει κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί και για την απόδοση θορύβου ή ήχου (Neves, 2005: 195-196).

Στον υποτιτλισμό που αποτελεί περίπτωση μεταγραφής, όταν δηλαδή οι υπότιτλοι καταγράφονται στη ίδια γλώσσα με την οποία εκφέρεται ο λόγος στην οθόνη, επειδή ο θεατής παρακολουθεί τους υπότιτλους στη γλώσσα του, περιμένει να δει σε αυτούς ακριβώς ό,τι ακούει. Αυτό συμβαίνει, γιατί ο θεατής αγνοεί τους κανόνες του υποτιτλισμού και την τεχνική της συμπύκνωσης. Όμως, στην περίπτωση του υποτιτλισμού με μετάφραση, είναι δυνατή η συμπύκνωση του λόγου. Αυτό συμβαίνει γιατί ο θεατής ακούει γλώσσα διαφορετική από αυτήν που διαβάζει στους υπότιτλους, με αποτέλεσμα να χρειάζεται περισσότερο χρόνο για την κατανόηση του κειμένου.

Στον υποτιτλισμό για κωφούς και βαρήκοους αποδίδεται στους υπότιτλους ό,τι δε φαίνεται: ήχοι, μουσική, επιφωνήματα, λόγος προσώπων που δε φαίνονται. Επίσης, αποδίδονται στους υπότιτλους και ό,τι αναγράφεται στην οθόνη, όπως και στο σημείο στο οποίο αναγράφεται. Αν πρόκειται, δηλαδή, για μια επιγραφή επάνω στην οποία υπάρχει ένα κείμενο, στον υπότιτλο δε θα υπάρχει μόνο το κείμενο της επιγραφής, αλλά και η λέξη «επιγραφή». Στους υπότιτλους που δεν προορίζονται για κοινό με προβλήματα ακοής η παραπάνω διαδικασία είναι περιττή.

Επίσης, ιδίως στον υποτιτλισμό που απευθύνεται σε κοινό που μιλά διαφορετική γλώσσα από αυτήν που χρησιμοποιείται στο υποτιτλιζόμενο έργο, στο πλαίσιο της συμπύκνωσης του λόγου, αποφεύγονται οι επαναλήψεις. Μάλιστα, το ίδιο το πρόγραμμα υποτιτλισμού που χρησιμοποιήθηκε, δηλαδή το Subtitle Edit 3.5.9, προβλέπει έλεγχο και διόρθωση λέξεων που επαναλαμβάνονται, δυνατότητα που υπάρχει στον «έλεγχο συλλαβισμού», το λεγόμενο spell check. Αυτή η τακτική ήταν

και πρακτικά χρήσιμη, διότι προσέφερε τη δυνατότητα, ιδίως στην περίπτωση της μετάφρασης, οι υπότιτλοι να είναι πιο σύντομοι, να ανταποκρίνονται καλύτερα στην αναλογία χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο και, κατά συνέπεια, συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση από το κοινό του νοήματος του εκφερόμενου λόγου.

Στον πίνακα 1 που ακολουθεί παραθέτουμε συνοπτικά τις οδηγίες υποτιτλισμού του Channel 4<sup>10</sup>, του BBC<sup>11</sup>, του NETFLIX<sup>12</sup> και του Translation Journal (Karamitroglou, 1998), όπως και τις επιλογές που έγιναν κατά τον υποτιτλισμό της παράστασης.

|   | Channel 4   | Translation Journal<br>Karamitroglou               | BBC Guidelines  | NETFLIX | Οι επιλογές που έγιναν στον υποτιτλισμό |
|---|---|--|---|---------|---|
| Σειρές ανά υπότιτλο                       | 2   | 2  | 2   | 2       | 2                                       |
|   | Ίδιου μήκους, διαφορετικά η πάνω σειρά μεγαλύτερη   | Προτιμάται η πάνω σειρά να είναι μεγαλύτερη        | Στα παραδείγματα φαίνεται πως και η κάτω σειρά μπορεί να είναι μεγαλύτερη |         |   |
| Χαρακτήρες ανά σειρά                      | 38<br>34, αν υπάρχουν φαρδιά γράμματα<br>42 για SDH | 35   | 37  | 42      | 42                                      |
| Συνολικός αριθμός χαρακτήρων ανά υπότιτλο | -   | -  | -   | -       | 84                                      |
| Διάρκεια υπότιτλου                        | 2 δευτερόλεπτα ανά σειρά                            | 6 δευτερόλεπτα (3.5 ανά σειρά)<br>1.5 για μία λέξη | 160-180 λέξεις/λεπτό = 0.33-0.374 δευτερόλεπτα/ λέξη                      | -       | 1-7 δευτερόλεπτα                        |

<sup>10</sup> [http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG\\_FLP.pdf](http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG_FLP.pdf).

<sup>11</sup> <https://bbc.github.io/subtitle-guidelines/>.

<sup>12</sup> <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-Timed-Text-Style-Guide>.

|  |   |     |                         |  |   |
|--|---|-----|-------------------------|--|---|
| Αναλογία χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο   | -   | -   | -                       | 20 χαρακτήρες ανά δευτερόλεπτο   | <b>25 χαρακτήρες ανά δευτερόλεπτο</b>   |
| Κενό μετά την παύλα σε διάλογο   | Δεν αναφέρεται.<br>Στο παράδειγμα φαίνεται πως υπάρχει. | Ναι | -                       | Όχι  | <b>Όχι</b>  |
| Τρεις τελείες στο τέλος υπότιτλου (“sequence dots” ή “ending triple dots”) και στην αρχή του επόμενου (“linking dots” ή “starting triple dots”), αν συνεχίζεται το νόημα | Ναι   | Ναι | Αποδεκτές, προαιρετικές | Γενικά όχι, “sequence dots” μπορεί να υπάρχουν, όχι όμως “linking dots”<br><br>Δύο μεσαίες παύλες στο τέλος του υπότιτλου για απότομη διακοπή<br><br>Τρεις τελείες στην αρχή του υπότιτλου, αν ο υπότιτλος ξεκινάει από τη μέση της πρότασης | <b>Ναι “sequence dots”, όταν το απαιτεί το νόημα ή η χροιά της φωνής</b><br><br><b>Όχι “linking dots”</b> |
| Τελεία στο τέλος των διαλόγων  | Όχι   | Ναι | -                       | Ναι  | <b>Ναι</b>  |
| Τελεία στο τέλος του υπότιτλου   | Όχι   | Ναι | Ναι                     | Ναι<br><br>Όχι στο τέλος υποτίτλου τραγουδιού  | <b>Ναι</b><br><br><b>Ναι στο τέλος υποτίτλου τραγουδιού</b>   |
| Κόμμα στο τέλος του υπότιτλου  | Όχι   | Όχι | Προαιρετικό             | Όχι  | <b>Ναι</b>  |

|   |                                   |  |   |  |  |
|---|-----------------------------------|--|---|--|--|
|   |                                   |  |   | Όχι στο τέλος του υποτίτλου τραγουδιού   |  |
| Επανάληψη λέξεων                            | Όσο το δυνατόν λιγότερο           | -  | -   | -  | <b>Όσο το δυνατόν λιγότερο</b>   |
| Επιφωνήματα                                 | Όχι                               | -  | -   | -  | <b>Γενικά όχι, μόνο όταν δηλώνεται ειρωνεία</b>                        |
| Θαυμαστικά                                  | Όσο το δυνατόν λιγότερα           | -  | -   | Ναι<br>Ναι στα τραγούδια   | <b>Ναι</b><br><b>Όσο το δυνατόν λιγότερα</b>                           |
| Ερωτηματικά                                 | Ναι                               | Ναι  | Ναι   | Ναι<br>Ναι στα τραγούδια   | <b>Ναι</b><br><b>Ναι στα τραγούδια</b>                                 |
| Πλάγιοι χαρακτήρες                          | Ομιλίες εκτός σκηνής<br>Τραγούδια | Ομιλίες εκτός σκηνής<br>Ξενόγλωσσες λέξεις | Όχι<br>Γίνεται χρήση των <<br>><br><br>Μόνο για online παρακολούθηση και για λόγους έμφασης | Αφήγηση εκτός σκηνής<br>Σκέψεις<br>Ξένες λέξεις<br>Τραγούδια<br>Τίτλοι έργων<br>Έμφαση | <b>Αφήγηση εκτός σκηνής</b><br><b>Ξένες λέξεις</b><br><b>Τραγούδια</b> |
| Χρόνος πριν τον υπότιτλο (leading-in time)  | ¼ του δευτερολέπτου               | ¼ του δευτερολέπτου                        | -   | -  | <b>Περιορίστηκε στο ελάχιστο όταν δεν επαρκούσε ο χρόνος</b>           |
| Χρόνος μετά τον υπότιτλο (lagging-out time) | -                                 | Όχι πάνω από 2 δευτερόλεπτα μετά την       | Όχι πάνω από 2 δευτερόλεπτα μετά την ολοκλήρωση του ήχου                                    | -  | <b>Όχι πάνω από 2 δευτερόλεπτα μετά την</b>                            |

|  |     | ολοκλήρωση<br>του ήχου |   |  | ολοκλήρωση του<br>ήχου   |
|--|-----|------------------------|---|--|--|
| Κενά πριν το<br>θαυμαστικό και το<br>ερωτηματικό                       | Όχι | Όχι                    | Όχι   | Όχι  | Ναι  |
| Συμβολισμός<br>τραγουδιού  | -   | -                      | α. &#9835 αντί του<br>♪, χωρίς να<br>απογορεύεται η χρήση<br>του δεύτερου· τίθεται<br>μόνο στην αρχή του<br>υπότιτλου με κενό<br><br>β. # Στην αρχή κάθε<br>υπότιτλου, ενώ στον<br>τελευταίο υπότιτλο<br>του τραγουδιού<br>υπάρχει και στην<br>αρχή και στο τέλος | ♪ στην αρχή και το<br>τέλος κάθε<br>υπότιτλου<br><br>Κάθε γραμμή<br>ξενικά με<br>κεφαλαίο γράμμα | ♪ στην αρχή και<br>το τέλος κάθε<br>υπότιτλου<br><br>Κάθε γραμμή<br>ξενικά με<br>κεφαλαίο γράμμα |
| Σαρκασμός  | -   | -                      | (!)   | -  | !  |
| Σαρκαστική ερώτηση   | -   | -                      | (?)   | -  | ?  |
| Άγχος, ένταση  | -   | -                      | Κεφαλαία γράμματα   | Πλάγια γράμματα  | -  |
| Ψίθυροι  | -   | -                      | Παρενθέσεις   | -  | -  |
| Ερώτηση που δείχνει<br>δυσπιστία                                       | -   | -                      | ?!)   | -  | ?  |
| Εισαγωγικά, όταν<br>εκτείνονται σε<br>παραπάνω τους ενός<br>υπότιτλους | -   | -                      | -   | Ανοίγουν τα<br>εισαγωγικά στον<br>πρώτο υπότιτλο<br>και κλείνουν στον<br>τελευταίο               | <b>Εισαγωγικά σε<br/>κάθε υπότιτλο</b>   |

Πίνακας 1

## 2. Η παράσταση ...*et moralité*: Η διασκευή

Πριν την παρουσίαση της διασκευής του έργου ...*et moralité*, όπως και των μονοπράκτων που αποτέλεσαν το πρωτότυπο *Farces et moralités*, στο οποίο βασίστηκε η διασκευή, θεωρείται σκόπιμο να αναφερθούμε στα γενικά χαρακτηριστικά του έργου του Octave Mirbeau. Με αυτόν τον τρόπο θα επιτευχθεί η σύνδεση ανάμεσα στο σύνολο του έργου του και στο θεατρικό έργο *Farces et moralités*, ώστε στη συνέχεια να γίνει η σύγκριση ανάμεσα σε αυτό και στη διασκευή του.

### 2.1. Γενικά χαρακτηριστικά του έργου του Octave Mirbeau

Στο έργο του ο Mirbeau υπήρξε «απομυθοποιητής» (*démystificateur*), καθώς τόσο ως μυθιστοριογράφος, διηγηματογράφος, ποιητής, δημοσιογράφος όσο και ως δραματουργός (βλ. αναλυτικότερα Παράρτημα Β. και Γ.), προσπάθησε να ξεσκεπάσει την υποκρισία και την ανηθικότητα θεσμών και νοοτροπιών που ασκούν καταπίεση στον λαό, αποσκοπώντας να καταστήσει τον κόσμο λιγότερο άδικο, λιγότερο εγκληματικό. Καταρχάς, οι αντιλήψεις της αστικής οικογένειας αφήνουν στην ευαίσθητη παιδική ψυχή ανεξίτηλα τα σημάδια τους, καθώς τη γεμίζουν με προκαταλήψεις και λειτουργούν διαβρωτικά χωρίς να λαμβάνεται υπόψη οποιαδήποτε συναισθηματική ή πνευματική ανάγκη. Στη συνέχεια η εκπαίδευση δεν προσφέρει στα παιδιά παρά άχρηστες γνώσεις που τα απομακρύνουν από την αληθινή Γνώση και το Ωραίο, ενώ παράλληλα ο έφηβος στερείται της ένωσης του με τη φύση, τον κόσμο και τον συνάνθρωπο, και μάλιστα ακριβώς στην ηλικία κατά την οποία πρέπει να νιώσει ελεύθερος, καταπιέζεται και χάνει την ευκαιρία να γίνει ένα ελεύθερα σκεπτόμενο ον. Η διδασκαλία των ιερέων, αποσκοπώντας στο να μπορούν να ελέγχουν τη βούληση των ανθρώπων, «φυτεύει» μέσα στην ψυχή την ενοχή και την προκατάληψη και δημιουργεί συναισθηματικά δεσμά από τα οποία κανείς δεν μπορεί ποτέ να απελευθερωθεί. Ο στρατός δημιουργεί ανθρώπινα τέρατα τα οποία δικαιολογούν απόλυτα την αφαίρεση της ανθρώπινης ζωής, τη λεηλασία και την καταστροφή, όλα στο όνομα της πατρίδας (Michel, 1995: 2).

Υπήρξε ακόμη «κλασικός», με την έννοια ότι είναι ένας εξαιρετικός, «σίγουρος και υπομονετικός τεχνίτης της φράσης». Προσπαθώντας να αφυπνίσει τον λαό από την τριάδα των θεσμών που τον κρατούν «τυφλό», την οικογένεια, το σχολείο και την Εκκλησία, δίνει στη γλώσσα μια νέα πνοή, «περισσότερη καθαρότητα, διαύγεια,



φυσικότητα, ευγένεια, αρμονία, ορατή τόσο στις προτάσεις όσο και σε κάθε λέξη χωριστά, ένα ύφος πιο κομψό, πιο πλούσιο, πιο φίνο, με περισσότερη λεπτότητα αλλά και στιβαρότητα, με περισσότερη ζωντάνια, χρώμα, πλαστικότητα, πληθωρικότητα, αλλά και με περισσότερη ειρωνεία, αποπνέοντας άλλοτε τρυφερότητα, άλλοτε δυναμισμό», όπως γράφει το 1898 ο Henry de Braisne στο *La Volonté* (Michel, 2007: 11). Ειδικά με το έργο του *Farces et moralités* ανοίγει τον δρόμο για τον Μπρεχτ και τον Ιονέσκο (Michel, 1992: 391).

Υπήρξε ακόμη «ουμανιστής», καθώς στηλιτεύει την αυθεντία της πατριαρχίας, της παραδοσιακής διδασκαλίας, της Εκκλησίας, της απονομής της δικαιοσύνης και της θρησκείας και θεωρεί ότι η ηθική πρέπει να έχει ως μοναδικό σκοπό την ευαδαιμονία του ατόμου μέσα στο σώμα της κοινωνίας (Michel, 2010: 3). Ο ίδιος ο Mirbeau στις 15 Μαρτίου 1907 σε συνέντευξή του στον Paul Gsell στη *La Revue* δηλώνει πως η κοινωνία πρέπει να αποσκοπεί μόνο στο να καταστήσει το άτομο ελεύθερο και ευτυχισμένο, να εξασφαλίσει περισσότερη ελευθερία και ευτυχία για τον καθένα<sup>13</sup>.

Αντιφατικοί είναι οι χαρακτηρισμοί που του έχουν αποδοθεί ως προς τις αντιλήψεις του για τις γυναίκες. Υπήρξε μισογύνης, γυναικοφοβικός, φεμινιστής ή αντιφεμινιστής; Ο ίδιος σε άρθρο του στη *Le Journal* με τον τίτλο *Lilith* της 20ής Νοεμβρίου 1892, το οποίο υπογράφει με το ψευδώνυμο Jean Maure, έχει αναφέρει ότι «η γυναίκα δεν είναι εγκέφαλος, [...] είναι μόνο το φύλο της και τίποτε περισσότερο. Μοναδικός της ρόλος στο σύμπαν είναι να κάνει έρωτα, δηλαδή να διαιωνίζει το είδος»<sup>14</sup> και στο ίδιο άρθρο συνεχίζει λέγοντας ότι είναι «ακατάλληλη για οτιδήποτε δεν είναι ο έρωτας ή η μητρότητα»<sup>15</sup>. Η επικοινωνία ανάμεσα στα δύο φύλα είναι αδύνατη, γιατί διαφέρουν εντελώς μεταξύ τους και είναι καταδικασμένα σε μια οδυνηρή ασυνεννοησία, σε ένα διαρκή πόλεμο όπου η γυναίκα προκαλεί πόνο και εξουσιάζει τον άντρα (Michel, 1999: 2). Όμως, ο Mirbeau υποστηρίζει πως ουσιαστικά οι γυναίκες θα μπορούσαν να απαλλαγούν από τις αδυναμίες στις οποίες τις έχει καταδικάσει η φύση τους, αν λάμβαναν την κατάλληλη παιδεία. Εξάλλου, ο Mirbeau δεν είχε κρύψει τον θαυμασμό του για τον χαρακτήρα και το ταλέντο γυναικών δημιουργών, όπως ήταν η Camille Claudel και η Marguerite Audoux. Τυπικό εξάλλου παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο ο Mirbeau αξιολογεί τις δυνάμεις και το μυαλό

<sup>13</sup> « La société entière ne doit tendre qu'un seul but : rendre l'individu libre et heureux, assurer plus de liberté et de bonheur à chacun ».

<sup>14</sup> « La femme n'est pas un cerveau [...] elle n'est qu'un sexe, et rien de plus. Elle n'a qu'un rôle dans l'univers, celui de faire l'amour, c'est-à-dire de perpétuer l'espèce ».

<sup>15</sup> « [Elle est] inapte à tout ce qui n'est ni l'amour, ni la maternité ».

των γυναικών αποτελεί η Germaine Lechat στο *Les Affaires sont les affaires*, καθώς η νεαρή κοπέλα αντιτάσσεται στην πατριαρχική εξουσία, αποκηρύσσει πλούτη και ανέσεις και επιλέγει την ελευθερία και τον έρωτα. Επομένως, η γυναίκα για τον Mirbeau δεν είναι κατώτερη του άντρα, αλλά απλώς είναι διαφορετική λόγω της φύσης της και εξαιτίας της νοτροπίας της αστικής κοινωνίας (Brun, 2011: 2).

Ωστόσο, υποστηρικτής των καταπιεσμένων και των κατατρεγμένων, των καταπιεστών αφού πρώτα αυτοί υπήρξαν θύματα, συχνά βρίσκεται πολύ κοντά σε υπηρέτες και πόρνες, γιατί και ο ίδιος υπήρξε «υπηρέτης» ως γραμματέας σε διάφορους κατά καιρούς, βρέθηκε να υπακούει στους διάφορους ιδιοκτήτες εφημερίδων, όπως και να είναι ένα είδος «νέγρου» (δούλου), γράφοντας κείμενα για άλλους, τα οποία στη συνέχεια δεν μπορούσε να διεκδικήσει ως δικά του. Γράφει ο ίδιος σχετικά με αυτό στο άρθρο του *Un raté*: «Και όλη μου η ζωή, όπως καλά καταλαβαίνετε, έγινε έτσι λεία για τους άλλους. Σήμερα θα ήθελα να ανακτήσω ό,τι μου ανήκει· θα ήθελα να φωνάξω: “Αυτοί οι στίχοι είναι δικοί μου· αυτό το μυθιστόρημα που δημοσιεύθηκε με συγγραφέα τον X... είναι δικό μου”. Θα με κατηγορούσαν για τρελό ή για κλέφτη.»<sup>16</sup> (Mirbeau, 1882: 2).

Επίσης, ως υπέρμαχος της ηθικής και της δικαιοσύνης δε διστάζει να υποστηρίξει τις γυναικείες ικανότητες, να δημιουργήσει χειραφετημένους θηλυκούς χαρακτήρες, να είναι υπέρμαχος του διαζυγίου, της αντισύλληψης, της έκτρωσης, της εκπροσώπησης των γυναικών στο Κοινοβούλιο, του δικαιώματός τους να σπουδάζουν (Brun, 2011: 4). Επομένως, περισσότερο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «γυναικοφοβικός», καθώς δεν κρύβει τον παράλογο φόβο και το παράλογο μίσος που του εμπνέει το γυναικείο φύλο.

Η μάχη ανάμεσα στα φύλα είναι περισσότερο ορατή στο μονόπρακτο *Vieux ménages* όπου τα δύο πρόσωπα παρουσιάζονται εντελώς αντίθετα μεταξύ τους από κάθε άποψη: αυτός, ο σύζυγος, 65 ετών, ψηλός, αδύνατος, παλαιός δικαστικός, με γκρίζες και σκληρές φαβορίτες, ενώ αυτή, η γυναίκα, 60 ετών, τεράστια, με φουσκωμένο πρόσωπο, λευκά μαλλιά, αδύναμη, σχεδόν παράλυτη (Mirbeau, 1904: 56). Ωστόσο, ο άντρας είναι αυτός που παραπονιέται για το καθημερινό βασανιστήριο που υφίσταται από τα καπρίτσια της γυναίκας του και φαίνεται αφοσιωμένος και λογικός. Η γυναίκα τότε αναλαμβάνει τον ρόλο αυτού που χειραγωγεί, μέσω της

<sup>16</sup> « Et toute mon existence, vous entendez bien, a été ainsi la proie des autres. Je voudrais aujourd’hui reprendre mon bien ; je voudrais crier : “Mais ces verts sont à moi ; ce roman publié sous le nom de X... est à moi.” On m’accuserait d’être fou ou un voleur. »

θυματοποίησης, της κολακείας, των δακρύων και των παραπόνων. Συμπεριφέρεται στον άνδρα όχι πλέον ως σύζυγός του αλλά σαν μητέρα του, αποκαλώντας τον «μωρό». Σε μια τελική ανατροπή, όμως, αποδεικνύεται ότι αυτή είναι η αδύναμη, γιατί αυτός αποφασιστικά φεύγει και αυτή μένει ολομόναχη (Mirbeau, 1901: 34).

Στα χαρακτηριστικά του Octave Mirbeau εντάσσονται και τα «παράδοξα» του. Όπως αναφέρει ο Pierre Michel στο *Dictionnaire Octave Mirbeau* της Société Octave Mirbeau στο λήμμα «paradoxe» στη στήλη «Thèmes et interprétations», ο Mirbeau σε όλο του το έργο προσέφερε τη δυνατότητα τόσο στους συγχρόνους του όσο και σε μας σήμερα να κοιτάζουμε το πραγματικό «πρόσωπο» όλων αυτών των καταστάσεων, των ανθρώπων και των θεσμών που ξεπροβάλλει κάτω από τη μάσκα της ευπρέπειας:

«Η Γαλλική Δημοκρατία αντί να αφορά τον λαό, είναι όργανο στα χέρια ορισμένων· το δημοκρατικό πολίτευμα, αντί να εναποθέτει την εξουσία στον λαό, εξασφαλίζει την κυριαρχία των εκλεγμένων αρχόντων επί του λαού, ο πολιτισμός υπό τη μορφή αποικιακών κατακτήσεων, αποκαλύπτει μια βαρβαρότητα χειρότερη και από αυτή των “αγρίων” που υποτίθεται ότι επιθυμεί να εκπολιτίσει· οι ιερείς μιας θρησκείας που διακηρύσσει την αγάπη, στην πραγματικότητα είναι διαφθορείς ψυχών και ενίοτε βιαστές παιδιών· οι τιμές είναι αναξιοπρεπείς· το σχολείο αποχαυνώνει και εκμηδενίζει την κριτική σκέψη των παιδιών, αντί να την αναπτύσσει· η οικογένεια είναι ένας κλειστός χώρος ανατροφοδοτούμενου μίσους και καθημερινής καταπίεσης· οι ακαδημίες, αντί να ανταμείβουν τους καλύτερους, επαιούν τους μέτριους<sup>17</sup>».

Pierre Michel, *Dictionnaire Octave Mirbeau*

Επιπρόσθετα, ο Mirbeau καταφεύγει στην «ανακύκλωση», στην «επαναγραφή», ή αλλιώς την «τεχνική του παζλ» (Staroń, 2013: 1), καθώς «επανεπισκεπτόταν» τα γραπτά του και έκανε μεταθέσεις αποσπασμάτων από το ένα είδος κειμένου στο άλλο, κάτι το οποίο παρατηρούμε ότι έγινε και στην παράσταση. Συγκεκριμένα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μια μελέτη του Mirbeau σχετικά με την πορνεία, το *L'Amour de la femme vénale*, μεταπλάστηκε από τους συντελεστές της παράστασης και μετατράπηκε σε μονόπρακτο, ελάχιστα απέχοντας από το ύφος του δραματουργού και το νόημα του αρχικού κειμένου.

<sup>17</sup> « ...la République, loin d'être la chose du peuple, n'est que l'apanage de quelques-uns ; la démocratie, au lieu de remettre le pouvoir au peuple, assure au contraire la domination des élus sur le peuple ; la civilisation, au nom de laquelle on entreprend des conquêtes coloniales, se révèle une barbarie bien pire encore que celle des « sauvages » que l'on prétend civiliser ; les prêtres d'une religion « d'amour » sont en réalité des « pourrisseurs d'âmes » et, à l'occasion, des violeurs d'enfants ; les honneurs sont déshonorants ; l'école abrutit et annihile la curiosité intellectuelle et l'esprit critique des enfants, au lieu de les développer comme elle le devrait ; la famille est un lieu clos de haines recuites et d'oppressions quotidiennes ; les académies, loin de récompenser les meilleurs, couronnent les médiocres... » (μετάφραση δική μας)

## 2.2. *Farces et moralités*

Για τον Mirbeau η λογοτεχνία έχει ως σκοπό να διαπαιδαγωγήσει, να διαφωτίσει το κοινό για τα κακώς κείμενα της αστικής κοινωνίας, όπως είναι η εκπαίδευση της εποχής του, που στην πραγματικότητα αποδυναμώνει και εκμηδενίζει τις πνευματικές δυνατότητες των μελλοντικών ενήλικων πολιτών, ο Τύπος, τα θεάματα και τα αναγνώσματα του καιρού του, που αποχαυνώνουν τα πλήθη. Η λογοτεχνία μέσα σε αυτές τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες αντιμετωπίζει τη μεγάλη πρόκληση να αφυπνίσει τον λαό και να τον κάνει να δει την πραγματικότητα με τα δικά του μάτια, έχοντας αρωγό το ιδιαίτερο ταμπεραμέντο του λογοτέχνη, ο οποίος πρέπει με το έργο του να αποσκοπεί στο να μετατρέψει το κοινό από ένα πλήθος που καταναλώνει πολιτισμικά προϊόντα χαμηλής ποιότητας σε πολίτες υπεύθυνους με βλέμμα καθαρό και απροκατάληπτο (Michel, 2005: 5-6).

Βάση του *Farces et moralités* υπήρξε η συλλογή *Les Dialogues tristes*<sup>18</sup>. Πρόκειται για 25 κείμενα τα οποία ο Mirbeau δημοσίευσε για λόγους βιοπορισμού από τις 22 Σεπτεμβρίου 1890 έως τις 9 Αυγούστου 1892 στην *L'Écho de Paris*. Σε αντίθεση με τον τίτλο (που σημαίνει «Δυστυχείς διάλογοι»), δεν υπάρχει ούτε μελαγχολία ούτε συναισθηματισμός αλλά σάτιρα με «διαυγή και ειρωνική ματιά» των ιδεωδών της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας, δηλαδή της επιστήμης, της δημοσιογραφίας και της πατρίδας. Από πλευράς ύφους δίνεται στον Mirbeau η δυνατότητα να χρησιμοποιήσει τον διάλογο, στοιχείο χαρακτηριστικό και των λογοτεχνικών του έργων, κυρίως μάλιστα από τη στιγμή που εκείνη την εποχή τα όρια ανάμεσα στη δημοσιογραφική και τη λογοτεχνική γραφή τείνουν να καταργηθούν (Vareille, 2005: 3-4). Έτσι, συλλέγοντας στοιχεία από τα διηγήματά του, τα χρονογραφήματά του, και κυρίως από τη συλλογή *Les Dialogues tristes*, καταφεύγοντας, δηλαδή, στην τεχνική της «ανακύκλωσης», προκειμένου να κάνει περισσότερους αναγνώστες και θεατές μετόχους στις ιδέες του, ο Mirbeau δημοσίευσε στις 26 Μαρτίου 1904 στον εκδοτικό οίκο Fasquelle έναν τόμο με τον τίτλο *Farces et moralités*, ο οποίος περιλαμβάνει έξι μονόπρακτα που παρουσιάστηκαν σε διάφορες θεατρικές σκηνές από το 1894 έως το 1904: το *Vieux ménages* στις 20 Δεκεμβρίου 1894 στο Théâtre d'Application· το

<sup>18</sup> Τα κείμενα της συλλογής *Les Dialogues tristes* είναι τα παρακάτω: *Le pauvre pêcheur*, *Le Poitrinaire*, *Les Deux amants*, *Interview*, *Consultation*, *Une lecture*, *Les scrupules de M. Hector Pessard*, *Ça m'embête !*, *Sur la route*, *Autour de la colonne*, *La Nuit d'avril*, *L'Intruse à Nanterre*, *Chez les fous*, *Esthétique théâtrale*, *Nos domestiques*, *En route*, *Paternité*, *Le Mal moderne*, *Fructidor*, *Dans la luzerne*, *Sur la berge*, *La Grande voix de la presse*, *Profil d'explorateur*, *L'Épidémie*, *La Guerre et l'homme*.

*L'Épidémie* στις 14 Μαΐου 1898 στο Théâtre Antoine· το *Les Amants* στις 25 Μαΐου 1901 στο Théâtre du Grand Guignol· το *Scrupules* στις 2 Ιουνίου 1902 στο Théâtre du Grand Guignol· το *Le Portefeuille* στις 19 Φεβρουαρίου 1902 στο Théâtre de la Renaissance)· το *Interview* την 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 1904 στο Théâtre du Grand-Guignol (Michel, 1992: 379-380).

Εν συντομία το θέμα του έργου έχει ως εξής: πρόκειται καταρχάς για έργο με χαρακτήρα κοινωνικό και παιδευτικό μέσα από την παρουσίαση καταστάσεων στις οποίες φαίνεται η ανισότητα, σε μια προσπάθεια του Mirbeau να διδάξει το κοινό του, πρόθεση η οποία φαίνεται με τον όρο «moralité» και να οξύνει μέσω της φάρσας («farce») την κριτική του σκέψη<sup>19</sup>, όπως και να απομυθοποιήσει, κατά τη συνήθειά του: τους πολιτικούς και την αδιαφορία τους για τις δυστυχίες του λαού, όπως φαίνεται στο *L'Épidémie*, τον πλούτο και την υποτιθέμενη κοινωνική επιτυχία, η οποία βασίζεται στην ανηθικότητα και την κλοπή, χαρακτηριστικά θέματα στα *Scrupules* και *Vieux ménage*, την καταπίεση από τον νόμο και την αστυνομία, όπως δηλώνεται στο *Le Portefeuille*, τον έρωτα, που είναι μια εξαπάτηση, όπως συμβαίνει στο *Les Amants*, τον γάμο που έχει γίνει ένα τέλμα, όπως καταδεικνύεται στο *Vieux ménages*, τον Τύπο που αποχαυνώνει και παραπληροφρεί, όπως παρουσιάζεται στο *Interview*.

Πιο συγκεκριμένα, το *Vieux ménage*, για το οποίο μετά την ενσωμάτωσή του στο *Farces et moralités* υιοθετήθηκε στον τίτλο ο ενικός αριθμός έναντι του αρχικού στον πληθυντικό (*Vieux ménages*), καταδεικνύει ότι ο γάμος είναι νόμιμη πορνεία και καταλήγει στο να μετατραπεί σε συζυγική κόλαση. Το *Interview* κατακρίνει τον σκανδαλοθηρικό Τύπο της εποχής ο οποίος δηλητηριάζει το μυαλό του κοινού. Το *L'Épidémie* καταδικάζει τους εκλεγμένους προνομιούχους εκπροσώπους της ολιγάνθρωπης «δημοκρατικής» εξουσίας που με αυθαίρετο και τερατώδη τρόπο έχουν δικαίωμα ζωής και θανάτου επί των υπηκόων τους. Στο *Scrupules* αναδεικνύεται η πραγματικότητα για τις φαινομενικά ευυπόληπτες κοινωνικές δραστηριότητες και την έννοια της ιδιοκτησίας, ότι δηλαδή είναι στην ουσία μορφές κλοπής και εκβιασμού. Στο *Le Portefeuille* ο νόμος αποδεικνύεται εκ προοιμίου ως παράγοντας που δημιουργεί και διαιώνίζει ανισότητες, καθώς έχει δημιουργηθεί από τους πλούσιους για την εξυπηρέτηση των συμφερόντων τους. Τέλος, ούτε η επιστήμη και οι διάφοροι δήθεν θεράποντές της έχουν ξεφύγει από την κριτική του Mirbeau, καθώς στα *Interview* και *L'Épidémie* παρουσιάζονται ως όργανα της εξουσιαστών.

<sup>19</sup> Pierre Michel, *Dictionnaire Octave Mirbeau*

Ως προς τα εκφραστικά μέσα του έργου, όπως αναφέρει ο Pierre Michel στο *Dictionnaire Octave Mirbeau* για το *Farces et moralités*, ο τρόπος με τον οποίο ο Mirbeau χειρίζεται τη γλώσσα σε αυτό το έργο τού δίνει μια σύγχρονη πνοή. Καταρχάς, χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό τις δομές του προφορικού λόγου, καθώς υπάρχουν παύσεις, όχι μόνο ανάμεσα στις ατάκες, αλλά και ανάμεσα σε λέξεις και λεκτικά σύνολα, πράγμα το οποίο δείχνει ότι τα λόγια των προσώπων εκφέρονται κατόπιν βαθιάς σκέψης, ενώ παράλληλα αφήνει μισοτελειωμένες τις φράσεις, που αποτελεί στοιχείο προφορικότητας που συναντάμε στις καθημερινές μας συναλλαγές. Επίσης, επιμηκύνει τις φράσεις και φαίνονται να εξελίσσονται παράλληλα με τη σκέψη των ηρώων. Ακόμη, με τη γλώσσα που χρησιμοποιεί παρωδεί τους πολιτικούς, τη δικαστική εξουσία, τον Τύπο και την επιστήμη, που με τον πομπώδη και κενό λόγο τους εντυπωσιάζουν τα πλήθη και εδραιώνουν την επιβολή της αστικής τάξης στον λαό. Τέλος, μέσω της γλώσσας η οποία είναι το όργανο της εξαπάτησης, του ψεύδους και της απιστίας, αναδεικνύεται η μοναξιά και η αδυναμία επικοινωνίας ανάμεσα στα δύο φύλα<sup>20</sup>. Σύμφωνα με τον Bernard Martin, το έργο του Μιρμπώ χάρη στη διαχρονικότητα των θεμάτων του αλλά και στην ιδιαιτερότητα της γλώσσας του, προσφέρεται για σκηνική μετατόπιση και σκηνική μετάφραση, γι' αυτό και οι σκηνοθέτες, αλλά και οι ηθοποιοί, είτε επαγγελματίες είτε ερασιτέχνες διασκευάζουν συχνά έργα του (Martin, 2016: 202).

### 2.3. Η παράσταση ...*et moralité* και το θέμα της διασκευής

Η παράσταση ...*et moralité*, η οποία ανέβηκε με αφορμή τα 100 χρόνια από τον θάνατο του Octave Mirbeau (1848-1917) στη Β' Σκηνή του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας, βασίστηκε στο πρωτότυπο έργο *Farces et moralités* (Mirbeau, 1904), το οποίο περιλαμβάνει έξι μονόπρακτα: *L'Épidémie* (Επιδημία), *Scrupules* (Τύψεις), *Le Portefeuille* (Το Πορτοφόλι), *Vieux ménage* (Γερασμένο Νοικοκυριό)<sup>21</sup>, *Les Amants*, *Interview*. Για την παράσταση επελέγησαν τα τέσσερα πρώτα με τη σειρά με την οποία δίνονται, ενώ ανάμεσα στο *Le Portefeuille* και το *Vieux ménage* προστέθηκε ένα ακόμη

<sup>20</sup> Pierre Michel, *Dictionnaire Octave Mirbeau*

<sup>21</sup> Παρατίθενται οι μεταφρασμένοι τίτλοι των μονοπράκτων που επελέγησαν για την παράσταση, σύμφωνα με τη μετάφραση που έγινε για την παράσταση από τον Κ. Αλέξη Αλάτση.

μονόπρακτο, το *L'amour de la femme vénale* (Mirbeau, 2005) με τον τίτλο *Ο Έρωτας της Χρηματιζόμενης Γυναίκας*<sup>22</sup>.

Από το διαφημιστικό υλικό της παράστασης<sup>23</sup> αντλούμε πληροφορίες για τους συντελεστές και στοιχεία γενικά για το έργο του Mirbeau:

«Υπό τον τίτλο «...et moralité» παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην Ελλάδα τα μονόπρακτα του Οκτάβ Μιρμπώ «Φάρσες και Ηθική (*Farces et moralités*)» στη Β' Σκηνή του Θεάτρου Οδού Κεφαλληνίας, σε σκηνοθεσία Σταυρούλας Κοντοπούλου και Ζωής Μυλωνά.

Πρόκειται για μονόπρακτα που δημοσιεύτηκαν το 1904 και μεταφράστηκαν στα ελληνικά με αφορμή την παράσταση.

Αναρχικός του 19ου αιώνα ο Οκτάβιος Μιρμπώ, συγγραφέας του *Torture Garden* και του έργου *Το Ημερολόγιο μιας καμαριέρας*, υπερασπίζεται ιδέες που έρχονται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές αρχές και τις ηθικές αξίες της κάθε εποχής.

Η αγάπη είναι μία κοροϊδία και ο γάμος ένα τέλμα. Η πεποίθηση πως η πολιτεία παράγει κοινωνικό έργο έχει καταρρεύσει. Η εμπιστοσύνη του πολίτη στο κράτος έχει κλονιστεί ή μάλλον ποτέ δεν υπήρξε. Οι καταπιεστικοί νόμοι ανοίγουν δρόμους στην παραβατικότητα. Η τρομοκρατία είναι ένας πετυχημένος μηχανισμός της εξουσίας που δημιουργεί κατά κύριο λόγο αποδιοπομπαίους τράγους.

Μοιραία δημιουργείται μια κοινωνία με πολίτες είτε παθητικούς είτε ψωροπερήφανους, που μας κάνουν να γελάμε ενώ απελπιζόμαστε. Το δηκτικό χιούμορ και η ευαισθησία του συγγραφέα μάς υπενθυμίζει πως «είμαστε στο βούρκο μέχρι τα μπατζάκια κι ακόμα αυτόρεσκα χτενιζόμαστε'».

Συντελεστές

Μετάφραση: Κ. Αλέξης Αλάτσης

Σκηνοθεσία: Σταυρούλα Κοντοπούλου, Ζωή Μυλωνά

Σκηνογραφία/Κοστούμια: Δήμος Κλημενώφ

Μάσκες: Μάρθα Φωκά

Φωτισμοί: Βαλεντίνα Ταμιωλάκη

Trailer Παράσταση/Φωτογραφίες: Παντελής Αναστασιάδης

Αφίσα: Kim Suchy

Παραγωγή: KART Productions

<sup>22</sup> Η μετάφραση του τίτλου, σύμφωνα με τη μετάφραση του Κ. Αλέξη Αλάτση.

<sup>23</sup> [https://www.artandlife.gr/athens/events/et\\_moralit\\_toy\\_oktab\\_mirmpo](https://www.artandlife.gr/athens/events/et_moralit_toy_oktab_mirmpo).

Παίζουν: Σταυρούλα Κοντοπούλου, Ζωή Μυλωνά, Γιάννης Παναγόπουλος, Γιώργος Φριντζήλας

Φωτογραφίες: Ελίνα Γιουνανλή

Η παράσταση ήταν διασκευή του πρωτοτύπου και τα σημεία στα οποία διαπιστώθηκε δημιουργική διαφοροποίηση ήταν: α) η αλλαγή του τίτλου, β) η επιλογή της σειράς των μονοπράκτων, γ) τα ίδια τα μονόπρακτα που επελέγησαν, δ) η χρήση αφήγησης στην αρχή του έργου και μεταξύ των μονοπράκτων, όπως και τα κείμενα που χρησιμοποιήθηκαν, προκειμένου να συνδεθούν οι πράξεις μεταξύ τους, ε) η μετάθεση αποσπασμάτων από μονόπρακτα του πρωτότυπου έργου και η μετάθεσή τους σε άλλα μονόπρακτα, στ) η απαλοιφή ορισμένων μερών ή στοιχείων από κάποια μονόπρακτα, ζ) η διασκευή δοκιμίου του Mirbeau σε μονόπρακτο, το οποίο αποτέλεσε την τέταρτη κατά σειρά πράξη της παράστασης, η) η διατήρηση στοιχείων του πρωτότυπου έργου ως απλών σκηνικών αναφορών, θ) η χρήση μάσκας σε κάποιους από τους χαρακτήρες του έργου, ι) το γεγονός ότι τους γυναικείους χαρακτήρες υποδύονταν άνδρες και τους ανδρικούς γυναίκες, εκτός από το τελευταίο μονόπρακτο, το *Vieux ménage*, και ια) τα μουσικά κομμάτια που επελέγησαν.

Καταρχάς ο ίδιος ο τίτλος αποτελεί στοιχείο διασκευής, καθώς ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν *Farces et moralités* και στην αρχική του μετάφραση στα ελληνικά είχε τη μορφή *Φάρσες και Ηθικολογίες*. Οι συντελεστές τής εν λόγω παράστασης, ενώ διατήρησαν τη γαλλική γλώσσα στον τίτλο, επέλεξαν να παραλείψουν τον όρο *Farces*, να προσθέσουν αποσιωπητικά στην αρχή του τίτλου και στη συνέχεια να διατηρήσουν τη λέξη *moralité*, αλλά θέτοντάς την στον ενικό αριθμό, ενώ στο αρχικό τίτλο ήταν στον πληθυντικό. Επίσης, στην αρχή της παράστασης, δηλώθηκε και ο τίτλος της ελληνικής διασκευής τόσο στα γαλλικά με την αρχική του μορφή, δηλαδή *Farces et moralités*, όσο και στα ελληνικά, σύμφωνα, όμως, με τη μετάφραση η οποία έγινε για την παράσταση: *Φάρσες και ηθική*. Το δεύτερο μέρος του τίτλου της στα γαλλικά (*moralité*) ακολουθήθηκε και στην απόδοση στα ελληνικά (*ηθική*).

#### 2.4. Τα τμήματα της παράστασης και τα κείμενα που την πλαισιώνουν

Τα μονόπρακτα της παράστασης δεν επελέγησαν με βάση τη χρονική τους σειρά και τη θέση τους στο έργο, αλλά θεματικά, δηλαδή *Η Επιδημία* που αναφέρεται στην εξουσία και τον πλούτο συνδέεται με τις *Τύψεις* που αναφέρεται στη φιλοσοφία σχετικά με τον πλούτο ως αποτέλεσμα κλοπής. Ακολουθεί το *Πορτοφόλι* που



αναδεικνύει την επιλογή να είναι κανείς τίμιος, μολονότι θα μπορούσε ατιμώρητα να έχει διαπράξει κλοπή. Στο *Πορτοφόλι* υπάρχει μια γυναίκα, η Φλώρα, η οποία στο πρωτότυπο κείμενο είναι πόρνη, αλλά στην παράσταση είναι η ερωμένη του επιθεωρητή, αλλά της συμπεριφέρονται σαν να είναι γυναίκα ελευθέρων ηθών, πράγμα το οποίο θεματικά συνδέεται με τον *Έρωτα της Χρηματιζόμενης Γυναίκας*, όπου το θέμα είναι η πορνεία, δίνοντας με τη σειρά του τη θέση του στο *Γερασμένο Νοικοκυριό* όπου το συζυγικό αδιέξοδο ωθεί στη μοιχεία και την αναζήτηση του αγοραίου έρωτα.

Το εισαγωγικό κείμενο προέρχεται από το βιβλίο του Yuval Noah Harari *Sapiens*<sup>24</sup>, που αποτελεί, όπως δηλώνει ο τίτλος, μια σύντομη ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού. Όπως ο Harari επιδίωξε με λόγο απλό και μια ζωντανή αφήγηση να καταστήσει κτήμα του σύγχρονου ανθρώπου την ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού, έτσι και ο Mirbeau, έγραψε τα έργα του με σκοπό να αφυπνίσει τους πολίτες – ψηφοφόρους και να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα, προσπαθώντας να αποκαταστήσει, έστω και κατά ένα μέρος, την ηθική που λείπει στην εποχή του τόσο όσο λείπει και σήμερα.

Τα ενδιάμεσα κείμενα είναι αποτέλεσμα σύνθεσης των συντελεστών της παράστασης, εκτός από το κείμενο μεταξύ τέταρτης και πέμπτης σκηνής, το οποίο προέρχεται από το *Les yeux verts* της Marguerite Duras, αναφέρονται στις φυσικές ιδιότητες κάποιων ζώων και εκφωνούνται εν είδει ταινίας τεκμηρίωσης για άγρια ζώα. Τόσο το εισαγωγικό όσο και τα ενδιάμεσα κείμενα διαβάζει ο ηθοποιός Αλέξανδρος Μυλωνάς. Καθένα από αυτά τα κείμενα έχει άμεση σχέση με την πράξη που θα ακολουθήσει, καθώς, σύμφωνα με τους συντελεστές της παράστασης, τα φυσικά χαρακτηριστικά των ζώων κάθε κειμένου, που είναι απολύτως δικαιολογημένα, από τη στιγμή που είναι φύσει, παρουσιάζονται και στα κίνητρα και τη συμπεριφορά των ανθρώπων, μολονότι ο ανθρώπινος πολιτισμός θα έπρεπε να τα έχει εξαλείψει.

---

<sup>24</sup> Στην έκδοση στα γαλλικά: Yuval Noah (2015) [2011]. *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*. Pierre-Emmanuel Dauzat (μετ.). Paris: Albin Michel.

## 2.5. Η παράσταση αναλυτικά

Ακολουθεί σχολιασμός των μερών της παράστασης. Επελέγη η παρουσίαση να γίνει με τη σειρά με την οποία παρουσιάστηκαν οι πέντε πράξεις και τα ενδιάμεσα κείμενα, ώστε να αναδειχθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η μεταξύ τους σύνδεση.

Το εισαγωγικό κείμενο αναφέρεται στο στόμα και πώς αυτό δημιουργήθηκε, εξυπηρετώντας αρχικά τους απλούστερους οργανισμούς μέχρι σήμερα τον άνθρωπο, ο οποίος έχει δημιουργήσει έναν πολιτισμό που ούτε θα μπορούσαν να διανοηθούν οι πρόγονοί μας (Harari, 2015: 16-17). Έμφαση δίνεται στο γεγονός ότι οτιδήποτε υπάρχει είναι απολύτως φυσικό και ότι από τη σκοπιά της επιστήμης ό,τι είναι δυνατό είναι εξ ορισμού και φυσικό. Το στόμα, μάλιστα, στην πράξη που ακολουθεί έχει μεγάλη σημασία, γιατί μέσω του στόματος πολλά λέγονται από τους πολιτικούς και τα πολιτικά συμβούλια και ελάχιστα πραγματοποιούνται, καθώς ελάχιστο ενδιαφέρον υπάρχει για την ευημερία των πολιτών.

Ακολουθεί η πρώτη πράξη, η *Επιδημία*. Στο πρωτότυπο κείμενο του Mirbeau στο *L'Épidémie* τα πρόσωπα που συμμετέχουν είναι δέκα: ο δήμαρχος (Le Maire), ένα μέλος της αντιπολίτευσης (Le membre de l'opposition), ένα μέλος του πλειοψηφούντος κόμματος (Le membre de la majorité), ο γιατρός Triceps (Le docteur Triceps), ο πολύ ηλικιωμένος σύμβουλος (Le très vieux conseiller), ο πρώτος σύμβουλος (Premier conseiller), ο δεύτερος σύμβουλος (Le deuxième conseiller), ο τρίτος σύμβουλος (Le troisième conseiller), ένας ακόμη σύμβουλος (Un conseiller) και ο δικαστικός κλητήρας (L'huissier) (Mirbeau, 1904: 2). Στην παράσταση συμμετέχουν και οι τέσσερις οι ηθοποιοί, ο δήμαρχος και τα τρία μέλη του συμβουλίου τα οποία φορούν μάσκες γάτας.

Αρχικά ο πρωταγωνιστής καλεί τους πάντες για να τους μοιράσει την ευτυχία. Υπόσχεται τα πάντα, ακόμη και το πλέον παράλογο. Μοιάζει ο λόγος του με τις προεκλογικές δηλώσεις πολιτικών, γιατί όντως στο πρωτότυπο είναι ο Δήμαρχος. Στη συνέχεια η δράση μεταφέρεται στην αίθουσα συσκέψεων του Δημοτικού συμβουλίου όπου ανακοινώνεται ότι έχει πέσει επιδημία τύφου στην πόλη. Τα μέλη του συμβουλίου, τα οποία φορούν μάσκες γάτας, αρχικά θορυβούνται, αλλά μόλις μαθαίνουν ότι η επιδημία έχει πλήξει τους στρατώνες και ότι οι νεκροί και οι άρρωστοι είναι στρατιώτες, εκδηλώνουν την αδιαφορία τους, αναφέροντας ότι πρέπει να αφεθεί η επιδημία να ακολουθήσει τη φυσική της πορεία και ότι οι επιδημίες είναι σχολεία ηρωισμού για τους στρατιώτες οι οποίοι πρέπει να πεθαίνουν για την πατρίδα. Όταν

όμως πληροφορούνται ότι ανάμεσα στους νεκρούς υπάρχει τελικά και ένας αστός, τότε αρχίζουν να ανησυχούν και αποφασίζουν να λάβουν μέτρα, ζητώντας χρήματα για το γκρέμισμα των στρατώνων και τη γενικότερη ανοικοδόμηση των προβληματικών σημείων.

Μία σημαντική διαφορά από το πρωτότυπο είναι ότι δε δηλώνεται η ιδιότητα του κεντρικού προσώπου, ο οποίος στο πρωτότυπο κείμενο είναι ο δήμαρχος της πόλης. Μία ακόμη σημαντική διαφορά είναι το γεγονός ότι στην *Επιδημία* της παράστασης προστίθενται στην αρχή και στο τέλος αποσπάσματα από ένα άλλο κείμενο του Mirbeau, την *Απεργία των Ψηφοφόρων*<sup>25</sup> (*La grève des électeurs*) (Mirbeau, 1902). Στην *Απεργία των ψηφοφόρων*, χρονογράφημα το οποίο εκδόθηκε στις 28 Νοεμβρίου 1898 στην εφημερίδα *Le Figaro*, και συνδέεται με ένα ακόμη χρονογράφημα, το *Prélude*, το οποίο δημοσιεύθηκε επίσης στη *Le Figaro* στις 24 Ιουλίου 1889, ο Mirbeau χαρακτηρίζει τον ψηφοφόρο ζώο παράλογο, ανόργανο, που ζει με ψευδαισθήσεις, όταν ψηφίζει με βάση μόνο το προσωπικό του όφελος. Αναφέρει ότι η «αγαπημένη του Γαλλία» υποφέρει από αυτό το φαινόμενο και ότι στην ουσία δεν έχουν κανένα λόγο ύπαρξης τα μεγάλα φιλοσοφικά κινήματα που προσπάθησαν να αποκαταστήσουν τη σημασία της λογικής. Όμως, αυτούς που κατακρίνει περισσότερο είναι οι έχοντες την εξουσία οι οποίοι συντηρούνται και τρέφονται από τον λαό, ο λαός είναι αυτός που τους δίνει χρήματα και αυτοί για ανταπόδοση, αν δεν τον «ανταμείψουν» με μια σφαίρα στο στήθος, τον χτυπούν ανελέητα και γενικά ασκούν βία εναντίον του (Mirbeau, 1902: 3-4). Επίσης στο *Prélude* όπου γίνεται αναφορά στις υποσχέσεις των πολιτικών τίθεται και το θέμα της ευτυχίας (ό.π., σ. 7). Αυτό είναι το ερώτημα που τίθεται και στην αρχή της παράστασης: λέει ο δήμαρχος: «Δεν είμαι όμορφος; Δεν είμαι ευτυχισμένος;». Και παρακάτω στο *Πορτοφόλι* ξανατίθεται το ερώτημα, από τον υπηρέτη στον κλέφτη: «Είστε ευτυχισμένος;». Και απαντά ο κλέφτης με ρητορική ερώτηση: «Πώς μπορεί να είναι κανείς ευτυχισμένος μέσα σε έναν κόσμο διεφθαρμένο γεμάτο ψέμα;». Παρόμοια φράση υπάρχει και στο *Prélude* (ό.π., σ. 6), που περιγράφει μια γαλλική κοινωνία η οποία έχει κατακλυστεί στις ακαθαρσίες, όπως είναι η ληστεία, η κλοπή, η μοιχεία, η εκμετάλλευση με σκοπό το κέρδος, η κατασκοπεία, η προδοσία (ό.π., σ. 6). Ασκείται δριμύτατη κριτική στον Boulanger<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Το *La grève des électeurs* μεταφράστηκε από τον Ανδρέα Στάικο και εκδόθηκε από τις εκδόσεις Άγρα, τον Μάιο του 2014.

<sup>26</sup> Georges Ernest Jean-Marie Boulanger (1837-1891): εξαιρετικά δημοφιλής στρατηγός, ο οποίος το 1889 απείλησε ότι θα κάνει πραξικόπημα και θα εγκαθιδρύσει δικτατορία, προωθώντας παράλληλα έναν αντιγερμανικό εθνικισμό.

(ό.π., σ.7), ο οποίος, αφού ρωτήσει τους ψηφοφόρους αν είναι όμορφος και ευτυχισμένος, αφού απαριθμήσει την περιουσία, τα υλικά αγαθά που έχει και τα προνόμια και τις ανέσεις που απολαμβάνει με σημαντικούς ανθρώπους, υπόσχεται ευτυχία, πλούτη, τιμή, γυναίκες, σπίτια.

Ακόμη, στο *Prélude* υπάρχει αναφορά στο πλήθος των ζητιάνων και των σακατεμένων που λυμαίνονται την περιοχή γύρω από την Saint-Anne d'Auray στη Βρετάνη, που βιώνουν την πλήρη εξαθλίωση και καλεί τον ψηφοφόρο να τους θυμηθεί όταν θα εκτελεί το ύψιστο πολιτικό του καθήκον (ό.π., σ. 8).

Επίσης, από την *Επιδημία* της παράστασης λείπει ένας χαρακτήρας και η θεωρία που αυτός αναπτύσσει, όπως και ο πραγματικός λόγος για τον οποίο η επιδημία προσέβαλε την πόλη. Συγκεκριμένα, απουσιάζει ο γιατρός Triceps, ο οποίος στο *L'Épidémie* υποστηρίζει ότι τα σαπισμένα κρέατα που πουλήθηκαν στους στρατώνες από τον έμπορο Barbaroux δεν ήταν καθόλου επικίνδυνα, αφού ό,τι ισχύει περί της σήψης για ορισμένα κρέατα, θα μπορούσε να ισχύει και για τα υπόλοιπα κρέατα· ό,τι ισχύει για παράδειγμα για το «σίτεμα» του κρέατος της μπεκάτσας, θα έπρεπε να ισχύει ακριβώς το ίδιο για το ελαφρώς σαπισμένο βοδινό κρέας (Mirbeau, 1898: 7-9). Με αυτόν τον τρόπο ο Mirbeau στηλιτεύει για μια ακόμη φορά τη συμφεροντολογία που ενυπάρχει στην ψευδοεπιστημονικότητα, αλλά ταυτόχρονα στο τέλος αναφέρεται ότι πάλι, προκειμένου να αποδοθούν ευθύνες για τον θάνατο ενός αστού, ο Barbaroux πρέπει να τιμωρηθεί, να θανατωθεί (ό.π., σ. 39).

Το πρώτο διασκευασμένο σε θεατρικό λόγο τμήμα από το *La grève des électeurs* που έχει προστεθεί είναι στην αρχή του κειμένου της παράστασης, το σημείο όπου ο πρωταγωνιστής που υποδύεται τον δήμαρχο δίνει υποσχέσεις ότι θα πραγματοποιήσει αιτήματα από τα πιο λογικά έως τα πιο παράλογα. Το δεύτερο διασκευασμένο τμήμα από το *La grève des électeurs* προστέθηκε στο τέλος της *Επιδημίας* της παράστασης, όπου αναφέρεται ότι τα πρόβατα οδηγούνται σιωπηλά στο σφαγείο και ότι οι ψηφοφόροι είναι πρόβατα που επιλέγουν με την ψήφο τους τον σφαγέα τους, επιλέγουν τον αστό τους (Mirbeau, 1902: 4).

Επίσης, απουσιάζει ο δικαστικός κλητήρας (L'huissier), ο οποίος στην παράσταση αντικαθίσταται από τον κτύπο ενός κινητού τηλεφώνου, μέσω του οποίου ανακοινώνεται ο θάνατος του αστού λόγω της επιδημίας.

Πρέπει ακόμη να αναφερθεί ότι, όταν πρωτοπαίχτηκε το *L'Épidémie* το 1898, επρόκειτο για μια σύνθεση ανάμεσα σε έναν από τους διαλόγους του έργου *Dialogues*

*Tristes*, το *L'Épidémie* και το *Monsieur Beuf*<sup>27</sup>. Στο *L'Épidémie* υπάρχει, όπως και στο *Farces et moralités*, η συνέλευση με αφορμή την επιδημία (Mirbeau, 1892: 1). Στο *Monsieur Beuf* ο Mirbeau παραθέτει τη νεκρολογία του δημάρχου για τον M. Beuf, ο οποίος περιγράφεται ακριβώς όπως ο Joseph στο *Farces et moralités*, ως ένας αστός, ο οποίος σε όλη του τη ζωή αποταμίευε και είχε ακριβώς την ίδια ρουτίνα καθημερινά, χωρίς ποτέ να έχει αισθανθεί την παραμικρή χαρά και απόλαυση (Mirbeau, 1893: 31). Αυτά τα στοιχεία ο Mirbeau τα διατηρεί, αλλά προσθέτει στο *L'Épidémie* του *Farces et moralités* τους μικροδιαπληκτισμούς ανάμεσα στα μέλη του συμβουλίου που δείχνουν την ανοησία και την υποκρισία των ανθρώπων αυτών. Άρα, στην πραγματικότητα ο Mirbeau διασκευάζει Mirbeau.

Στην πράξη *Επιδημία* της παράστασης γίνεται λόγος για την παρακμή που υπάρχει «στο θέατρο, το γούστο, την αστυνομία, ... την Παταγονία». Στο πρωτότυπο κείμενο του Mirbeau το συγκεκριμένο απόσπασμα υπάρχει στην πράξη *Le Portefeuille*, ως άποψη ενός αστυνομικού, του Jérôme Maltenu, όπως και του επιθεωρητή με τον οποίο συνομιλεί και ο οποίος έχει γράψει μια μελέτη σχετικά με την αστυνομία στην Παταγονία, η οποία αναφέρεται με ειρωνικό τόνο, και την παρακμή στην οποία βρίσκεται (Mirbeau, 1904: 102). Στην *Επιδημία* της παράστασης επίσης συμπεριλαμβάνεται και το σχόλιο από τον αστυνομικό διοικητή στο *Le Portefeuille* του αρχικού κειμένου σχετικά με το πόσο απογοητευτικό είναι το θέατρο της εποχής, οι ασχολίες της άρχουσας τάξης που είναι «το συναίσθημα, τα ξαπλώματα, η μοιχεία (ό.π., σ. 100).

Το επόμενο ενδιαμέσο κείμενο αναφέρεται στους χιμπατζήδες. Στις αγέλες τους η φυσική ροή των πραγμάτων καθορίζεται από την υποταγή των θηλυκών στους αρσενικούς. Την αρχηγία καταλαμβάνουν όχι απαραίτητα οι πιο δυνατοί αλλά όσοι καταφέρουν να εξασφαλίσουν μέσω συμμαχιών έναν επαρκή αριθμό θαυμαστών και υποστηρικτών. Στοιχεία για τη σύνθεση του κειμένου έχουν ληφθεί πάλι από το βιβλίο του Harari *Sapiens*, καθώς ένα μεγάλο μέρος περιγράφει τη δομή της αγέλης των χιμπατζήδων (Harari, 2015: 36-37). Το κείμενο αυτό βρίσκεται σε αντιστοιχία με ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου, το *Έγχειρίδιον τοῦ Καλοῦ Κλέφτη*, όπου στο θέμα της σχέσης ανάμεσα στην ιδιοκτησία και την κλοπή, ο συγγραφέας αναφέρει: «εἶμαι ἀνεπιφύλακτος ὀπαδὸς τοῦ κλασικοῦ “Δόγματος τοῦ Πιθήκου”, σύμφωνα με τό

<sup>27</sup> Το *L'Épidémie* και το *Monsieur Beuf* ήταν χρονογραφήματα σε διαλογική μορφή που δημοσιεύθηκαν στις 12 Ιουλίου 1892 και στις 31 Ιανουαρίου 1893 αντίστοιχα στην *L'Écho de Paris*.

όποιον ό πίθηκος κλέβει μπανάνες έπειδή γαργαλιέται στην παλάμη» (Πετρόπουλος, 2019: 18). Γι' αυτό και παρακάτω στην παράσταση, στην αρχή της πράξης *To Πορτοφόλι*, όπου πάλι τίθεται το θέμα της εντιμότητας έναντι της κλοπής, ο αδίστακτος και ανήθικος επιθεωρητής της Αστυνομίας παρουσιάζεται να τρώει μία μπανάνα.

Ακολουθεί η δεύτερη πράξη, οι *Τύψεις*. Στο αρχικό κείμενο του Mirbeau, στην πράξη *Scrupules*, στη σκηνή βρίσκονται τέσσερα πρόσωπα, ο κλέφτης (Le voleur), το θύμα της κλοπής (Le volé), ο επιθεωρητής της Αστυνομίας (Le Commissaire de Police) και ο υπηρέτης (Le valet de pied ή Le valet de chambre) (Mirbeau, 1904: 192 και 194). Στην παράσταση συμμετέχουν δύο ηθοποιοί, ο κλέφτης και ο βοηθός του, ο οποίος φοράει μάσκα πιθήκου, ενώ στο τέλος εμφανίζεται για λίγο και ο επιθεωρητής της Αστυνομίας, ο οποίος δείχνει να έχει καλές σχέσεις με τον κλέφτη.

Περιληπτικά η υπόθεση της συγκεκριμένης πράξης στην παράσταση έχει ως εξής<sup>28</sup>: μέσα σε ένα πολύ πλούσιο σπίτι εισέρχεται ένας κλέφτης φορώντας γούνα και ο βοηθός του (ό.π., σ. 193-194). Η κουβέντα μεταξύ τους έρχεται στο πώς αποφάσισε ο κλέφτης να ακολουθήσει αυτό το επάγγελμα και έτσι έχει την ευκαιρία να αναπτύξει τη θεωρία του, ότι δηλαδή στην πραγματικότητα κάνει ένα επάγγελμα που είναι πολύ πιο έντιμο από αυτό του πολιτικού, του χρηματιστή ή του δημοσιογράφου και ότι ο πλούτος και η ιδιοκτησία είναι στην πραγματικότητα μια νόμιμη κλοπή (ό.π., σ. 213-223). Όλα πωλούνται και όλα αγοράζονται, ακόμη και η ευτυχία και ο έρωτας (ό.π., σ. 215-216): «ό Πλούτος κ α ί φέρνει τήν Εύτυχία κ α ί διώχνει τήν Δυστυχία» (Πετρόπουλος, 2019: 31).

Στο πρωτότυπο κείμενο, εκτός από τον υπηρέτη και τον κλέφτη, εμφανίζεται και ο κύριος του σπιτιού (Le volé), με τον οποίο συζητάει ο κλέφτης. Ο κλέφτης αναπτύσσει τη θεωρία του περί κλοπής και γενικότερα την κοσμοθεωρία του, απαντώντας στις ερωτήσεις του σπιτονοικοκύρη. Στην παράσταση ο κλέφτης φαίνεται σαν να απαντάει σε ερωτήσεις που υποτίθεται ότι του υποβάλλει το κοινό, σαν να δίνει, δηλαδή, συνέντευξη, στοιχείο το οποίο θυμίζει το *Interview*. Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο παραπέμπει στο *Interview*, ένα από τα μονόπρακτα του *Farces et moralités*, το οποίο δε συμπεριλαμβάνεται στην παράσταση, είναι ο ρόλος του Τύπου στη σύγχρονη κοινωνία, το γεγονός δηλαδή ότι δε βασίζεται στην αντικειμενική αλήθεια, αλλά στη δύναμη που έχει να κατασκευάζει ειδήσεις και ψεύδη, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, ώστε να εκβιάζει από απλούς ανθρώπους μέχρι κυβερνήσεις, πολιτικούς, γιατρούς, δικαστές

<sup>28</sup> Οι παραπομπές αφορούν το πρωτότυπο κείμενο.

και δικηγόρους. Συγκεκριμένα, στο *Interview* του Mirbeau αναφέρεται από τον δημοσιογράφο ότι όλοι έχουν διαφημιστικό συμβόλαιο με το έντυπο το οποίο εκπροσωπεί, την εφημερίδα *Le Mouvement*. Από τον τρόπο με τον οποίο προσπαθεί να καταφέρει να αποσπάσει αντίστοιχη υπόσχεση από τον έμπορο κρασιών Charuzot, δηλαδή απειλώντας τον ότι έχει τη δύναμη να τον δυσφημήσει με τον χειρότερο τρόπο, ότι π.χ. νοθεύει με επικίνδυνες ουσίες τα ποτά ή ότι η γυναίκα του ξενοκοιμάται με όλους τους άντρες της συνοικίας, μολονότι ο Charuzot είναι ανύπανδρος (Mirbeau, 1904: 282-287), καταλαβαίνουμε τους τρόπους τους οποίους μεταχειρίζεται το έντυπο, προκειμένου να εξασφαλίσει διαφήμιση στους πελάτες που καταφέρνει να αποκτήσει.

Όλα τα παραπάνω είναι χρήσιμα, γιατί στις *Τύψεις* ο κλέφτης αναφέρεται στο επάγγελμα του δημοσιογράφου και στον λόγο για τον οποίο το εγκατέλειψε: λέει ότι, για να πετύχει κάποιος σε αυτό, απαιτείται ένας μεγάλος αριθμός από δύσκολους και πολύπλοκους εκβιασμούς (ό.π., σ. 219). Γι' αυτό το απέρριψε και έγινε τελικά κλέφτης.

Αυτό που παραλείπεται από το πρωτότυπο στις *Τύψεις* της παράστασης είναι η συνομιλία του κλέφτη με τον κύριο του σπιτιού, αλλά αναπληρώνεται από τη διασκευή της αρχής του έργου *Εγχειρίδιον τοῦ Καλοῦ Κλέφτη* του Ηλία Πετρόπουλου. Σε αυτό το σημείο η έννοια της κλοπής και το επάγγελμα του κλέφτη περιβάλλονται από ένα θεωρητικό περίβλημα που δικαιολογεί την παρουσία τους (Πετρόπουλος, 2019: 14-34), ακόμη και την παλαιότητα τους: «Ἡ κλοπή ἔχει τήν θέση της καί τήν ἀξιοπρέπεια της. Ὁ Κλέφτης ἀσκεῖ ἕνα δοξασμένο λειτούργημα. Ὁ Κλέφτης ἀσκεῖ τό Ἀρχαιότερον Ἐπάγγελμα τοῦ Κόσμου. Ἡ Πορνεία ἔπεται.» (ό.π., σ. 19). Πλήρως εναρμονισμένο στο κείμενο του Mirbeau, στο σημείο όπου ο κλέφτης αναφέρει τα επαγγέλματα τα οποία άσκησε πριν καταλήξει στην επιλογή να ασχοληθεί με την κλοπή, παρεμβάλλονται τα λόγια του Πετρόπουλου, ο οποίος αναφέρει ότι «[...] ἡ Κλοπή προϋπήρξε τῆς Ἰδιοκτησίας. [...] Ἡ Ἰδιοκτησία ἦρθε: [...] Ἡ ἀλγεβρική ἀναγωγή τοῦ ἰδιοκτήτη μᾶς προσφέρει τόν Κλέφτην» (ό.π., σ. 16) και ότι «ὁ Κλέφτης εἶναι ἐργαζόμενος, καί, μετέχει στό Κύκλωμα τῆς Παραγωγῆς καί Καταναλώσεως Ἀγαθῶν» (ό.π., σ. 26), ενώ το «μανιφέστο» του κλέφτη κλείνει με την προτροπή «Κλέφτες ὅλου τοῦ Κόσμου, ἐνωθεῖτε!» (ό.π., σ. 9).

Το επόμενο ενδιαμέσο κείμενο έχει θέμα του τις αράχνες, και συγκεκριμένα τις αρσενικές της οικογένειας *Pisauridae*, όπου το αρσενικό για να ζευγαρώσει με το θηλυκό πρέπει να της προσφέρει τροφή, αλλά υπάρχουν και ορισμένα αρσενικά που είναι ύπουλα και τεμπέλικα και τελικά καταφέρνουν τον σκοπό τους μέσω της εξαπάτησης.

Η τρίτη πράξη έχει τον τίτλο *Το πορτοφόλι* και βασίστηκε στο *Le Portefeuille*, που πρωτοπαρουσιάστηκε στο Théâtre de la Renaissance-Gémier στις 19 Φεβρουαρίου 1902. Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στο πρωτότυπο είναι πέντε, ο Ζαν Γκενίγ (Jean Guenille), ο επιθεωρητής της Αστυνομίας (Le Commissaire de Police), ένας ακόμη αστυνομικός, ο Ζερόμ Μαλτενού (Jérôme Maltenu), ο Αστυνόμος Α΄ (Premier agent), ο Αστυνόμος Β΄ (Deuxième agent) και η Φλώρα (Flora Tambour). Στην παράσταση συμμετέχουν όλοι οι ηθοποιοί, ο επιθεωρητής, ο ζητιάνος Ζαν Γκενίγ (Jean Guenille), η Φλώρα και ένας αστυφύλακας, ο οποίος φοράει μάσκα γουρουνιού.

Η υπόθεση σε αυτήν την πράξη της παράστασης αφορά τον επιθεωρητή της Αστυνομίας, ο οποίος, μολονότι είναι παντρεμένος, έχει σχέση με μια γυναίκα, τη Φλώρα, που κάθε βράδυ τη βάζει να φαίνεται πως εκδίδεται έξω από το αστυνομικό τμήμα, προκειμένου να τη συλλάβουν οι αστυνομικοί και να τη φέρουν στο γραφείο του. Ο επιθεωρητής προσπαθεί να πείσει τη γυναίκα ότι την αγαπάει, μολονότι της συμπεριφέρεται άσχημα, και ισχυρίζεται ότι δεν του επιτρέπει η θέση του και ο γάμος του να μαθευτεί η σχέση τους. Αναφέρει ότι θέλει έναν έρωτα συγκλονιστικό, «σαιξπηρικό» (Mirbeau, 1904: 104, 107, 113, 112 και 109).

Στη συνέχεια εισέρχεται στο γραφείο του επιθεωρητή, συνοδευόμενος από τον αστυνομικό, ένας ζητιάνος ο οποίος αργά τη νύχτα βρήκε στον δρόμο ένα πορτοφόλι με 10.000 φράγκα και αποφάσισε να το παραδώσει στην αστυνομία, λέγοντας ότι είναι ενθαρρυντικό να είναι κανείς τίμιος. Παρά το γεγονός ότι του αναγνωρίζεται ηρωισμός για την πράξη του, ωστόσο, επειδή δεν έχει μόνιμη κατοικία, θεωρείται παράνομος και, κατά συνέπεια, πρέπει να πάει στο αυτόφωρο. «Δεν υπάρχει κανένας νόμος προς όφελος των ηρώων, αλλά υπάρχουν πολλοί νόμοι εναντίον των αληθίων», αναφέρει χαρακτηριστικά ο επιθεωρητής<sup>29</sup>. Πριν οδηγηθεί εκεί, ο ζητιάνος υφίσταται τον εξευτελισμό και τη βία από το όργανο της τάξης (ό.π., σ. 123, 128, 134-135, 140, 142, 146-147).

Από το πρωτότυπο κείμενο στην παράσταση παραλείπεται η πρώτη σκηνή, όπου ο επιθεωρητής συζητάει με τον αστυνομικό Maltenu περί της παρακμής του θεάτρου. Ο συγκεκριμένος αστυνομικός έχει γράψει μια μελέτη για τη γενικότερη παρακμή που υπάρχει «στο θέατρο, στην αστυνομία... στην Παταγονία» (ό.π., σ. 97-

<sup>29</sup> « Et s'il n'y a pas de lois en faveur des héros... il y en a des tas contre les vagabonds... des tas, Jean Guenille... » (Mirbeau, 1904: 142)



103). Το τμήμα αυτό στην παράσταση έχει ενσωματωθεί στην *Επιδημία* της παράστασης.

Το επόμενο ενδιάμεσο κείμενο έχει θέμα τις αντιλόπες. Έχει αντληθεί από το βιβλίο της Marguerite Duras *Les yeux verts* και αναφέρεται στη μαζική αυτοκτονία μεγάλου αριθμού από αντιλόπες στο Μαρόκο. Συγκεκριμένα, κάποια στιγμή ορισμένες μόνο αντιλόπες από όλη τη χώρα πήραν την κατεύθυνση του θανάτου, υποκινούμενες από μια θεϊκή βούληση (Duras, 1996: 116-117). Είναι ευανάγνωστος εδώ ο συμβολισμός, καθώς η αντιλόπη είναι κερασφόρο ζώο το οποίο εν είδει σφαγίου σε θυσία οδηγείται στον θάνατο· έτσι και οι εκδιδόμενες γυναίκες, ως θύματα της κοινωνίας, όπως και η γυναίκα της επόμενης πράξης, συχνά αντιμετωπίζουν θανάσιμους κινδύνους και «θυσιάζονται», προσφέροντας συντροφιά και το σώμα τους, προκειμένου να ικανοποιούν τα ανομολόγητα πάθη των καταπιεσμένων επίσης από την κοινωνία ανδρών και να υπάρχει ηρεμία και αρμονία στην οικογενειακή και κοινωνική ζωή.

Η τέταρτη πράξη της παράστασης έχει τίτλο *Ο έρωτας της χρηματιζόμενης γυναίκας* και συμμετέχουν και οι τέσσερις ηθοποιοί. Ο ηθοποιός που υποδύεται την πόρνη είναι ντυμένος μόνο με ένα ιμάτιο που καλύπτει τους γοφούς και τα πόδια, στο κεφάλι φοράει μάσκα ελαφιού και στέκεται σαν ένα γυναικείο άγαλμα, όπως π.χ. η Αφροδίτη της Μήλου. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί αφηγούνται κεφάλαια από τη ζωή της συγκεκριμένης γυναίκας. Πρόκειται για τη θεατρική απόδοση ενός δοκιμίου που έγραψε ο Mirbeau για την πορνεία, το *L'Amour de la femme vénale*<sup>30</sup>. Η πραγματεία του Mirbeau χωρίζεται σε έξι κεφάλαια: « Origine de la prostituée », « Le corps de la prostituée », « La visite », « La haine et le courage de la prostituée », « L'amour de la prostituée », « Son avenir » (Dottin-Orsini, 2011). Ο Mirbeau στην πραγματεία του

<sup>30</sup> Το ίδιο το κείμενο του Mirbeau στα γαλλικά δεν έχει βρεθεί. Το 1922, πέντε χρόνια μετά τον θάνατο του Mirbeau στην πόλη Plovdiv της Βουλγαρίας εκδίδεται από τις εκδόσεις Srolouka ένα φυλλάδιο 24 σελίδων στα βουλγαρικά. Ανακαλύφθηκε από τον ιστορικό Νίκο Νίκον στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σόφιας. Ο Alexandre Lévy το μετέφρασε στα γαλλικά και εκδόθηκε το 1994 από τις εκδόσεις *Indigo – Côté Femmes*. Στη συνέχεια μετέφρασε στα βουλγαρικά τη γαλλική μετάφραση. Η νέα αυτή μετάφραση στα βουλγαρικά εκδόθηκε από τις εκδόσεις Polisraf. Το αρχικό κείμενο χρονολογείται στα τελευταία χρόνια της ζωής του Mirbeau, πιθανότατα το 1912, και είναι άγνωστο το πώς βρέθηκε στη Βουλγαρία. Ο Bélangère de Grandpré μετέφρασε το έργο στα αγγλικά και τα ιταλικά το 2005 (Pierre Michel, *Dictionnaire Octave Mirbeau*). Το αρχικό βουλγαρικό κείμενο δεν ήταν μετάφραση στα βουλγαρικά απευθείας από τα γαλλικά, αλλά πιθανότατα από τα ρώσικα. Πιο συγκεκριμένα, είναι πιθανόν η πρώτη μετάφραση του κειμένου του Mirbeau να ήταν στα ρώσικα, καθώς ο συγγραφέας έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης στη Ρωσία. Έτσι, το κείμενο που γνωρίζουμε σήμερα έχει υποβληθεί σε τρεις μεταφράσεις: από τα γαλλικά στα ρώσικα, από τα ρώσικα στα βουλγαρικά και από τα βουλγαρικά στα γαλλικά (Dottin-Orsini, 2011).

αυτή αναφέρει τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες οι οποίες οδηγούν στην πορνεία (Mirbeau, 2005: 2, 3 και 20), θέμα τόσο ευαίσθητο που πιθανόν να απέτρεψε την έκδοσή του στη Γαλλία (Dottin-Orsini, 2011), και παρουσιάζει τις γυναίκες αυτές ως θύματα της υποκριτικής και ανήθικης κοινωνίας (Mirbeau, 2005: 3), στην οποία ο γάμος και το ερωτικό τέλμα όπου αυτός καταλήγει, οδηγούν αναπόφευκτα στην αναζήτηση του αγοραίου έρωτα (ό.π., σ. 9, 11). Οι εκδιδόμενες γυναίκες μισούν τόσο πολύ τους άντρες, τα χρήματα και την εξουσία που αυτά τους δίνουν, όπως και την κοινωνία που τις έχει αποκλείσει, ώστε το μίσος τους να αποκτά διαστάσεις ταξικού μίσους (ό.π., σ. 11). Ωστόσο, δεν παύουν να θεωρούνται διεφθαρμένες και παράλληλα διαφθορείς (ό.π., σ. 2-3), που χρησιμοποιούν και επιδεικνύουν το σώμα τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να φαίνεται δελεαστικό και ποθητό, μόνο και μόνο επειδή είναι χυδαίο (ό.π., σ. 5-6), αλλά ταυτόχρονα εκφράζεται θαυμασμός για το θάρρος τους μπροστά στους κινδύνους που χαρακτηρίζουν το επάγγελμά τους (Mirbeau, 2005: 13· Dottin-Orsini, 2011), για τη δύναμη και την ανθεκτικότητα του χαρακτήρα και του σώματός τους (Mirbeau, 2005: 21), όσο και για τον ευγενή έρωτα και το δέος που έχουν μπορέσει να εμπνεύσουν ακόμα και σε βασιλείς (ό.π., σ. 14). Τέλος, θεωρεί ότι στις γυναίκες αυτές πρέπει να αναγνωριστούν τα ίδια δικαιώματα όπως και σε κάθε εργαζόμενο και ακόμη να τους αποδοθούν τιμές για την ιδιαίτερη κοινωνική προσφορά τους (Mirbeau, 2005: 8, 20-22· Dottin-Orsini, 2011).

Η διασκευή της πραγματείας του Mirbeau στην παράσταση περιλαμβάνει στοιχεία από όλα τα μέρη του πρωτότυπου κειμένου. Στην πράξη αυτή δεν υπάρχει διάλογος μεταξύ των προσώπων. Καθένας από τους ηθοποιούς αφηγείται από ένα κεφάλαιο από το κείμενο του Mirbeau, καλύπτοντας νοηματικά όλη την πραγματεία και διατηρώντας το ύφος του αρχικού κειμένου.

Περίληπτικά η υπόθεση της πράξης αυτής έχει ως εξής<sup>31</sup>: Η γυναίκα έγινε πόρνη από πάρα πολύ μικρή (ό.π., σ. 2). Πίστεψε και παρασύρθηκε από τα πλούτη και η εξέλιξη ήταν γρήγορη και αναμενόμενη (ό.π., σ. 3-4). Την επισκέπτονται άντρες, οι οποίοι έχοντας σεξουαλικές ορμές που δεν μπορούν να ικανοποιήσουν μέσα στον γάμο τους (ό.π., σ. 11), μπορούν ωστόσο μαζί της να λερώσουν και να βεβηλώσουν τον έρωτα όσο θέλουν (ό.π., σ. 10). Ο έρωτας είναι μια συναλλαγή ανάμεσα σε άγνωστους ανθρώπους (ό.π., σ. 8). Δεν υπάρχει κανένας σεβασμός για το γυναικείο σώμα το οποίο

<sup>31</sup> Οι παραπομπές που ακολουθούν αναφέρονται στην αγγλική μετάφραση του κειμένου του Mirbeau και αποδεικνύουν ότι η διασκευή βασίστηκε στο σύνολο του κειμένου. Σε αυτήν τη μετάφραση βασίστηκε η διασκευή της παράστασης, σύμφωνα με τα λεγόμενα των συντελεστών.

είναι φτιαγμένο για να κάνει φυσιολογικά πράγματα, ενώ παράλληλα ενσαρκώνει την υγεία και την ομορφιά (ό.π., σ. 5). Η μόνη χαρά της εκδιδόμενης γυναίκας είναι όταν συνευρίσκεται με μια φίλη της (ό.π., σ. 16-17). Παρουσιάζεται η σκηνή της συνεύρεσής τους, ενώ από πάνω ραίνονται με ροδοπέταλα. Στο τέλος, κάποιος πελάτης μετά από σφοδρή συμπλοκή καταφέρει 17 μαχαιριές στο σώμα της άτυχης γυναίκας, όπως συμβαίνει συχνά σε αυτές τις περιπτώσεις (ό.π., σ. 13-14). Μια ηθοποιός σκουπίζει τα ροδοπέταλα σαν να σκουπίζει το αίμα.

Σχετικά με την πορνεία ο Mirbeau είχε ασκήσει καυστικότερη και δριμύτατη κριτική σε έναν Ιταλό εγκληματολόγο και ανθρωπολόγο, τον Cesare Lombroso<sup>32</sup>, ο οποίος ισχυριζόταν ότι η εγκληματικότητα και η πορνεία είναι έμφυτες ιδιότητες, ότι δηλαδή υπάρχουν γεννημένοι εγκληματίες και πόρνες εκ φύσεως και ότι σε καμία περίπτωση δεν είναι δημιουργήματα μιας νοσηρής κοινωνίας<sup>33</sup>. Το αντίθετο μάλιστα η εγκληματικότητα και η πορνεία είναι τόσο φυσικά χαρακτηριστικά που η απομόνωση και η διασπορά κάποιων ανθρώπινων κοινωνιών αποτέλεσαν εμπόδια στην εκδήλωσή τους· χρειάζεται, δηλαδή, να υπάρξει μια συγκέντρωση πληθυσμού, προκειμένου να εκδηλωθούν αυτές οι νοσηρές συμπεριφορές, οι οποίες δεν παύουν να είναι φυσικές (Lombroso & Ferrero, 1896: x). Ο Lombroso υποστήριζε ακόμη ότι η εγκληματικότητα και η πορνεία χαρακτηρίζουν τις κατώτερες τάξεις, καθώς οι γυναίκες της αστικής τάξης, πιο απομακρυσμένες από τη φύση και πιο καλλιεργημένες, είναι αγνές και φυσιολογικές, «ψυχρές, μονογαμικές, ικανές μόνο να διασώζουν την ευτυχία της οικογενειακής εστίας και να γεννούν μικρούς καλούς πολίτες» (Ollrik, 1981: 177). Ο Mirbeau κατηγόρησε όχι μόνο τα υποτιθέμενα πορίσματα του εν λόγω επιστήμονα αλλά και τις μεθόδους οι οποίες στερούσαν οποιασδήποτε επιστημονικότητας<sup>34</sup>.

Ο Lombroso αναφέρεται και στο *Interview*, το οποίο δε συμπεριλαμβάνεται στην παράσταση. Σε αυτό το μονόπρακτο ο ανήθικος δημοσιογράφος (L'interviewer) εξαίρει το έργο και τις γνώσεις του «ιδιοφυούς» επιστήμονα Lombroso (Mirbeau, 1904: 265), ο οποίος, σύμφωνα με τα λεγόμενα του δημοσιογράφου, υποστηρίζει ότι όλοι οι ευφυείς άνθρωποι και οι γυναίκες ήταν εκ φύσεως δολοφόνοι (ό.π., σ. 265-266), ότι η εγκληματικότητα υπάρχει εκ γενετής, όπως και η φτώχεια, η οποία είναι «νεύρωση» (ό.π., σ. 267) και ότι εφαρμόζοντας μια θεραπεία με ακτίνες X μπορεί να ανακαλύψει την ανώμαλη εγκεφαλική λειτουργία τους και με μια σειρά ενεργειών να

<sup>32</sup> Pierre Michel, *Dictionnaire Octave Mirbeau*, στο λήμμα *Lombroso Cesare*.

<sup>33</sup> ό.π.

<sup>34</sup> ό.π.

αλλάξει την κατάσταση των φτωχών και να τους μετατρέψει σε πλούσιους, μεταβάλλοντας έτσι τη ζωή τους (ό.π., 268-271): ένας μετά τη θεραπεία κληρονόμησε ένα τεράστιο χρηματικό ποσό, ένας άλλος έγινε πάμπλουτος κερδίζοντας στη λοταρία, ένας άλλος κέρδισε ένα υπερμοντέρνο σπίτι το οποίο έδινε ως δώρο το περιοδικό *Le Mouvement*, στο οποίο εργάζεται ο δημοσιογράφος (ό.π., σ. 272), ενώ ένας τέταρτος πατήθηκε από ένα αυτοκίνητο και επειδή χτύπησε στα πόδια, αποζημιώθηκε με εξήντα χιλιάδες φράγκα (ό.π., σ. 273).

Στη σκηνή της δολοφονίας της εκδιδόμενης γυναίκας ακούγονται παράλληλα δύο τραγούδια, τα οποία τραγουδούν οι δύο γυναίκες ηθοποιοί. Το πρώτο τραγούδι είναι το *Ντούρου-ντούρου*, το οποίο είναι παραδοσιακό μικρασιατικό ή κρητικό τραγούδι και τραγουδιέται σε διάφορες παραλλαγές<sup>35</sup>. Η παραλλαγή της παράστασης είναι αυτή της Μαρίκας Παπαγκίκα και αναφέρεται στις νεαρές γυναίκες που, αναζητώντας μια καλύτερη ζωή, μετανάστευσαν στην Αμερική, σε μια «νέα χώρα», όπου ο ήχος της νέας γλώσσας ηχεί στα αυτιά τους σαν «ντούρου-ντούρου» και τους προκαλεί σύγχυση. Το δεύτερο τραγούδι είναι το *Gloomy Sunday* της Billie Holiday, το οποίο είναι βασισμένο σε έναν παλιό λαϊκό ουγγρικό ρυθμό. Ο Ούγγρος συνθέτης Rezső Seress<sup>36</sup> συνέθεσε τη μελαγχολική μελωδία του τραγουδιού το 1933 (Demain, 2011) ή το 1932 (Woods, 2018), αφότου τον εγκατέλειψε η ερωμένη του. Ο φίλος τού Seress, ο ποιητής László János, προσέθεσε τους επίσης μελαγχολικούς στίχους (Demain, 2011). Άλλη εκδοχή αναφέρει ότι πρώτα ο János έγραψε τους στίχους, επειδή ήταν αυτός τον οποίο εγκατέλειψε η κοπέλα του και στη συνέχεια ζήτησε από τον φίλο του, τον Seress, να επενδύσει με μουσική το τραγούδι (Pryce, 2010), το οποίο, σύμφωνα με φήμες, σχετίζεται με την αυτοκτονία πολλών ανθρώπων, κυρίως γυναικών, κατά την περίοδο του πολέμου τόσο στην Ουγγαρία όσο και σε άλλες χώρες (Demain, 2011). Οι αυτοκτονίες, ωστόσο περισσότερο σχετίζονταν με την έκρηξη του πολέμου, την πείνα και την άνοδο του ναζισμού. Αργότερα, στις αρχές της δεκατίας του 1940 απαγορεύτηκε η μετάδοσή του από το BBC, γιατί θεωρήθηκε ότι επηρέαζε αρνητικά το ηθικό των πολιτών και επιτρεπόταν η μετάδοσή του μόνο με τη μουσική και όχι με τους στίχους (Demain, 2011). Η απαγόρευση ήρθη το 2002 (Woods, 2018).

<sup>35</sup> Οι παραλλαγές ανήκουν στον Χαρίλαο Πιπεράκη, τον Λεωνίδα Σμυρνιό, την Μαρίκα Παπαγκίκα και τον Νίκο Κατσούλη. Πιθανόν να είναι σύνθεση του Κωνσταντίνου Σφακιανάκη σε στίχους του αδελφού της Γαλάτειας και της Έλλης Αλεξίου, του Ραδάμανθυ Αλεξίου.

<sup>36</sup> Το πραγματικό του όνομα ήταν Rudi Spitzer.

Το 1941 ηχογραφήθηκε με την Billie Holiday με στίχους του Sam Lewis (Demain, 2011)<sup>37</sup>.

Το τελευταίο ενδιάμεσο κείμενο αναφέρεται στους γίββωνες, οι οποίοι είναι ζώα απολύτως μονογαμικά και κάθε πρωί το ζευγάρι με σολιστικές άριες ανακοινώνει στους γύρω του «ότι είναι καλά και ότι είναι μαζί», αποτρέποντας έτσι τις «αντροχωρίστρες». Το περιεχόμενο του κειμένου είναι απολύτως σχετικό με την επόμενη πράξη, από τη στιγμή που δείχνει πως ακόμη και στο ζωικό βασίλειο υπάρχει η πίστη και η έννοια του γάμου που βασίζεται στην αφοσίωση, πράγμα το οποίο, όμως, δε συμβαίνει στον γάμο μεταξύ των ανθρώπων.

Ακολουθεί η τελευταία πράξη του έργου με τον τίτλο *Γερασμένο νοικοκυριό*. Στο πρωτότυπο κείμενο του Mirbeau, το *Vieux ménage*, τα πρόσωπα είναι τρία, ο εξηνταπεντάχρονος γοητευτικός και υγιής σύζυγος, η φιλάσθενη, υπέρβαρη, σχεδόν παράλυτη γυναίκα και η νέα, όμορφη και αυθάδης υπηρέτρια (Mirbeau, 1904: 56). Στην παράσταση συμμετέχουν επίσης τρεις ηθοποιοί, ο σύζυγος, η γυναίκα και η υπηρέτρια, η οποία φοράει μάσκα κουνελιού.

Η υπόθεση της συγκεκριμένης πράξης έχει ως εξής<sup>38</sup>: η αρρώστια και η συμπεριφορά της γυναίκας έχουν αλλάξει τον συζυγικό βίο και τον έχουν φέρει σε τέλμα (Mirbeau, 1904: 59-61). Η γυναίκα συνεχώς απαιτεί και παραπονιέται (ό.π., σ. 66-69). Ο σύζυγος ανέχεται τα πάντα μέχρι που μαθαίνει ότι η γυναίκα του γνωρίζει τις εξωσυζυγικές του σχέσεις, όπως και τις σχέσεις του με τις υπηρέτριες (ό.π., σ. 65, 84-89, 92). Του προτείνει να προσλάβουν ως ερωμένη του μια διαζευγμένη όμορφη κυρία η οποία είναι η καινούργια τους γειτόνισσα (ό.π., σ. 81-82). Με αυτόν τον τρόπο θα μπορεί να ελέγχει τον σύζυγό της και να έχει τις υπηρέτριές της (ό.π., σ. 90). Αυτός εξοργίζεται και την εγκαταλείπει (ό.π., σ. 93-94).

Στο πρωτότυπο κείμενο του Mirbeau ο άντρας κρατάει μάλλινες κουβέρτες με τις οποίες θα σκεπαστεί η σύζυγός του (ό.π., 57). Στο κείμενο της θεατρικής παράστασης κρατάει ένα λουλούδι το οποίο στη συνέχεια προσφέρει στην υπηρέτρια. Με αυτόν τον τρόπο αναπληρώνεται η έλλειψη του αποσπάσματος από το πρωτότυπο

<sup>37</sup> “Gloomy is Sunday, with / shadows I spend it all / My heart and I have decided / to end it all / Soon there’ll be candles and / prayers that are sad, I know / Let them not weep, let them / know that I’m glad to go / Death is no dream, for in / death I’m caressing you / With the last breath of my / soul I’ll be blessing you.” (Ζοφερή είναι η Κυριακή, με / σκιές την πέρασα ολόκληρη / Η καρδιά μου κι εγώ αποφασίσαμε / να δώσουμε ένα τέλος σε όλα / Σε λίγο θα υπάρχουν κεριά και / προσευχές που θα προκαλούν θλίψη, το ξέρω / Ας μην κλάψουν, ας / μάθουν πως είμαι χαρούμενη που φεύγω / Ο θάνατος δεν είναι όνειρο / Γιατί στον θάνατο / σε χαϊδεύω / Με τη στερνή πνοή της ψυχής μου / θα σε ευλογώ). (μετάφραση δική μας)

<sup>38</sup> Οι παραπομπές αναφέρονται στο πρωτότυπο κείμενο.

όπου ο σύζυγος παραπονιέται ότι για χάρη της γυναίκας του αναγκάστηκε να καταστρέψει τον κήπο του με τις τριανταφυλλιές και τα άλλα άνθη, γιατί η μυρωδιά τους την έκανε, κατά τα λεγόμενά της, να αισθάνεται άρρωστη (ό.π., σ. 70). Επίσης, σκηνικά η ιδέα του κατεστραμένου ανθόκηπου δηλώνεται και από το γεγονός ότι από την προηγούμενη πράξη έχουν παραμείνει στο δάπεδο της σκηνής τα ροδοπέταλα με τα οποία ραίνονταν οι δύο γυναίκες όταν ερωτοτροπούσαν.

Επίσης, στο πρωτότυπο κείμενο γίνεται λόγος για παιδιά, για το ότι δηλαδή το ζεύγος έχει παιδιά (ό.π., σ. 72,), τα οποία, κατά τα λεγόμενα της γυναίκας, τους έχουν εγκαταλείψει και αποφεύγουν με διάφορες δικαιολογίες να τους επισκεφθούν, πράγμα το οποίο ο σύζυγος βρίσκει λογικό δεδομένης της άσχημης κατάστασης που επικρατεί λόγω της ασθένειας και της συμπεριφοράς της συζύγου του, τονίζοντας ότι «στα παιδιά δεν αρέσει η θλίψη ... είναι νέοι» (ό.π., σ. 80).

Στο τέλος ακούγεται το τραγούδι *Le temps de l'amour* της Françoise Hardy.

## 2.6. Σκηνοθετικά στοιχεία της παράστασης

Το πάτωμα και οι τοίχοι είναι σε μαύρο χρώμα, με αποτέλεσμα με τις εναλλαγές του φωτισμού να εξυπηρετούνται οι σκηνοθετικοί στόχοι. Γενικά, σύμφωνα με τους συντελεστές της παράστασης, επιδιώχθηκε το περιβάλλον σε κάθε σκηνή να παραπέμπει σε έναν αστικής αισθητικής χώρο όπου θα ήταν έκδηλος ο πλούτος. Ταυτόχρονα, όμως, το μαύρο χρώμα μέσα στο οποίο εντάσσονταν όλα τα σκηνικά και σκηνοθετικά στοιχεία έδειχνε ότι πίσω από τον πλούτο και την επίδειξη του υπήρχε μια σκοτεινή εκδοχή του κόσμου, που είναι και η μόνη αληθινή. Ό,τι φαίνεται και φωτίζεται είναι αυτό στο οποίο υπάρχει υποκρισία, ψέμα και φάρσα: η πολιτική, ο Τύπος, ο γάμος, η ιδιοκτησία, ο νόμος, η δικαιοσύνη, ο έρωτας· αντίθετα, ό,τι είναι αληθινό και αναδεικνύεται από τα λόγια και τις συμπεριφορές των ηρώων αντιστοιχεί στο μαύρο χρώμα του χώρου.

Όσον αφορά τα κοστούμια, οι ηθοποιοί φορούν γενικά λευκές φόρμες, οι οποίες εξυπηρετούν στην εναλλαγή των ρόλων, καθώς με ένα συμπληρωματικό ενδυματολογικό στοιχείο ήταν εύκολο να δηλωθεί η ταυτότητα του εκάστοτε προσώπου, π.χ. ο επιθωρητής στο *Πορτοφόλι* φορά πάνω από τη λευκή φόρμα απλώς το σακάκι του αστυνομικού, ενώ ο ζητιάνος ένα παλιό πανωφόρι. Επίσης, όσοι ανήκουν σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα ή είναι ιεραρχικά ανώτεροι φορούν γούνα (π.χ. ο δήμαρχος στην *Επιδημία* και ο κλέφτης στις *Τύψεις*).

Ακόμη, οι μάσκες παριστάνουν ζώα και τις φορούν άνθρωποι των κατώτερων τάξεων ή οι ιεραρχικά κατώτεροι. Έτσι, μάσκα γάτας φορούν τα μέλη του συμβουλίου στην *Επιδημία*, πιθήκου ο υπηρέτης στις *Τύψεις*, γουρουνιού ο αστυνομικός στο *Πορτοφόλι*, ελαφιού η χρηματιζόμενη γυναίκα, κουνελιού η υπηρέτρια στο *Γερασμένο νοικοκυριό*.

Σχετικά με τις μουσικές επιλογές, εκτός από το *Gloomy Sunday*, το *Ντούρου-ντούρου* και το *Le Temps de l'Amour* στην παράσταση ακούγονται και τα παρακάτω μουσικά κομμάτια: το *Etude* (2015) του Joep Beving, το οποίο ακούγεται σε τέσσερις μορφές· στην αρχή, μαζί με το κείμενο *Το στόμα* ακούγεται κυριολεκτικά ανάποδα· στην *Επιδημία* το τραγουδούν χωρίς συνοδεία μουσικής οι γάτες – σύμβουλοι, την ώρα που ο δήμαρχος μιλάει για τον νεκρό Joseph· στο *Πορτοφόλι* ακούγεται κανονικά την ώρα που μονολογεί ο άστεγος Jean Guenille για το πορτοφόλι που βρήκε· και στο *Γερασμένο Νοικοκυριό* ακούγεται σε πιο αργό ρυθμό όταν το ζευγάρι σηκώνεται να χορέψει.

Τα μουσικά κομμάτια που ακούγονται στα ενδιάμεσα κείμενα είναι τα εξής: α. *Esther Moon* (1984) του Maurizio Passaggio στο κείμενο *Χιμπατζήδες*, β. *Neige sur la vallée* (1979) του Philippe Feret στο κείμενο *Αράχνες*, γ. *Hypnosis* (1987) του Andy Quin στο κείμενο *Αντιλόπες* και δ. *Poème de l'azur* (1982) των Dominique Laurent και Pinok et Matho.

Όσον αφορά τη διασκευή και τη μετάφραση από τα γαλλικά στα ελληνικά, σημαντικές ήταν οι πληροφορίες τις οποίες προσέφεραν οι συντελεστές της παράστασης σε συνάντηση που έγινε μαζί τους, και συγκεκριμένα με τις δύο σκηνοθέτιδες, οι οποίες επίσης πρωταγωνιστούν, Ζωή Μυλωνά και Σταυρούλα Κοντοπούλου, και με τον μεταφραστή Αλέξη Αλατσαά.

Το έργο του Mirbeau είναι διαχρονικό, γιατί τα θέματα που θίγει είναι επίκαιρα: οι άνθρωποι του περιθωρίου και πώς τους συμπεριφέρεται η κοινωνία, η αδικία, ο πλούτος και η ένδεια, η κλοπή, η πολιτική, η ανθρώπινη συμπεριφορά. Προσεγγίζει μάλιστα αυτά τα θέματα με χιούμορ, σαρκασμό, θάρρος και ειλικρίνεια.

Εφαρμόστηκε η τεχνική του «κολάζ», καθώς στην παράσταση μέσα από τις πρόβες διαμορφώθηκε το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν, το οποίο βασίστηκε σε πληθώρα κειμένων. Από τον τίτλο παραλείπεται το *Farces*, γιατί στην πραγματικότητα αυτό που λείπει από τα προβλήματα τα οποία θίγονται είναι το κωμικό στοιχείο, ενώ οι τρεις τελείες που αντικαθιστούν τη λέξη δίνουν στο εναπομείναν «moralité» ειρωνικό ύφος, αφού τελικά από τη συμπεριφορά πολλών από τους ήρωες λείπει και η ηθική.

Τους γυναικείους ρόλους στην παράσταση υποδύονται άντρες και τους αντρικούς γυναίκες, εκτός από την τελευταία πράξη, το *Γερασμένο Νοικοκυριό*. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται το γεγονός ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά δεν περιορίζεται από το φύλο· θύμα και θύτης μπορεί να είναι οποιοσδήποτε. Η συγκεκριμένη επιλογή, επίσης, δίνει στον ηθοποιό τη δυνατότητα να διευρύνει τους εκφραστικούς του ορίζοντες.

Η εναλλαγή του άσπρου με το μαύρο συμβολίζει την αέναη πάλη του καλού με το κακό, όπως και το ότι δεν είναι δυνατόν να υπάρξει το ένα χωρίς το άλλο. Επίσης, τα ζώα, τα οποία υπάρχουν στα ενδιάμεσα κείμενα και παρουσιάζονται με τη χρήση της μάσκας, δηλώνουν το γεγονός ότι στη φύση δεν υπάρχει ηθική, αλλά απλώς νόμοι τους οποίους δεν μπορεί κανείς να παραβεί, και ταυτόχρονα ότι η ηθική είναι χαρακτηριστικό σύμφυτο με τον άνθρωπο, χωρίς απαραίτητα κάθε ανθρώπινη πράξη να είναι ηθική.

Όσον αφορά τη μετάφραση του κειμένου, διαπιστώσαμε ότι πρώτα μεταφράστηκαν από το πρωτότυπο όλα τα μονόπρακτα που συνιστούν το *Farces et moralités* και το κείμενο *La grève des électeurs*, όπως και το *L'amour de la femme vénale* από την αγγλική μετάφραση. Στη συνέχεια έγινε επιλογή των αποσπασμάτων και διαμορφώθηκαν οι διάλογοι. Η μετάφραση, σύμφωνα με τους συντελεστές, έγινε, προκειμένου να αποτελέσει μόνο υλικό για την παράσταση και ότι η γλώσσα του Mirbeau δεν παρουσίασε κάποιο ιδιαίτερο πρόβλημα παρά την παλαιότητά του.

### 3. Επιλογές υποτιτλισμού

Στην περίπτωση της συγκεκριμένης θεατρικής παράστασης υπάρχει μία σταθερή κάμερα μπροστά και σε υψηλότερο σημείο από τη σκηνή, οπότε το βλέμμα του θεατή δεν είναι υποχρεωτικό να κάνει πολλές ή μεγάλες κινήσεις για να παρακολουθήσει τους υπότιτλους. Εξάλλου, η συγκεκριμένη υποτιτλισμένη παράσταση προορίζεται να προβληθεί σε οθόνη υπολογιστή και να την παρακολουθήσουν όσοι ενδιαφέρονται για το έργο του Mirbeau, επισκεπτόμενοι τη Société Mirbeau.



### 3.1. Υποτιτλισμός της θεατρικής παράστασης στα ελληνικά

Όσον αφορά τη μεταγραφή της θεατρικής παράστασης, μολονότι τα θεατρικά έργα υπερτιτλίζονται (Hernández Bartolomé & Mendiluce Cabrera, 2005: 101), στην προκειμένη περίπτωση επελέγη ο υποτιτλισμός για δύο λόγους: ο πρώτος λόγος είναι ότι, αν γινόταν υπερτιτλισμός, δε θα φαίνονταν στην οθόνη τα πρόσωπα που βρίσκονται στο βάθος της σκηνής και ψηλά στην πρώτη πράξη της παράστασης (*L'épidémie*) ούτε το σκηνικό όπου κεντρική μορφή είναι αυτή του ελαφιού που έχει τοποθετηθεί επίσης ψηλά στο σκηνικό· ο δεύτερος λόγος είναι ότι ο σύγχρονος θεατής έχει συνηθίσει να παρακολουθεί υποτιτλισμένα τα έργα, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση, στο διαδίκτυο, οπότε για τους θεατές ο υποτιτλισμός θεωρήθηκε πιο οικείος.

Όσον αφορά των αριθμό των χαρακτήρων, οι 42 χαρακτήρες ανά σειρά υπότιτλου δεν προκαλούν πρόβλημα στον ρυθμό ανάγνωσης, γιατί οι Έλληνες είναι εξοικειωμένοι στο να διαβάζουν περισσότερους χαρακτήρες, καθώς η Ελλάδα ανήκει στις χώρες οι οποίες προτιμούν τον υποτιτλισμό έναντι της μεταγλώττισης, όπως και το Βέλγιο, η Δανία, η Εσθονία, η Ελβετία, η Ιρλανδία, η Ισλανδία, το Λιχτενστάιν, η Μάλτα, η Μ. Βρετανία, η Νορβηγία, η Κύπρος, η Ολλανδία, η Πορτογαλία, η Ρουμανία, η Σλοβενία, η Φινλανδία κ.ά. (European Commission, 2011: 21· Koolstra et al., 2002: 326). Κατά συνέπεια, οι θεατές μπορούν να διαβάσουν υπότιτλους με μικρή διάρκεια στην οθόνη. Ως προς τη διάρκεια κάθε υπότιτλου, επειδή αυτή δε θα πρέπει να είναι μικρότερη τους ενός δευτερολέπτου και μεγαλύτερη των έξι, στον υποτιτλισμό της συγκεκριμένης παράστασης, αν μετά από έναν σύντομο υπότιτλο, ο οποίος κανονικά δε διαρκεί παραπάνω από ένα δευτερόλεπτο, υπάρχει παύση, η τακτική του ενός δευτερολέπτου διατηρήθηκε. Αν, όμως, πρόκειται για έναν πολύ γρήγορο διάλογο ή αν, αμέσως μετά τον σύντομο υπότιτλο, πρέπει να εμφανιστεί κάποιος άλλος, τότε η διάρκεια του υπότιτλου αυτού είναι μικρότερη του ενός δευτερολέπτου, σχεδόν τόση όση είναι η διάρκεια του εκφερόμενου, στη συγκεκριμένη στιγμή, λόγου.

Στον υποτιτλισμό της θεατρικής παράστασης με πλάγιους χαρακτήρες καταγράφονται τα λόγια των προσώπων που δεν φαίνονται στη σκηνή. Με πλάγιους χαρακτήρες είναι και οι υπότιτλοι των τραγουδιών, μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση στην αρχή και στο τέλος κάθε σειράς έχει τεθεί το σύμβολο μιας μουσικής νότας: ♪.

Επίσης, στην περίπτωση των τραγουδιών δανειστήκαμε τη μέθοδο από την τεχνική που εφαρμόζεται για κωφούς και βαρήκοους. Συγκεκριμένα, στην παράσταση ακούγονται ακούγονται δύο τραγούδια επί σκηνής, ένα αμερικάνικο και ένα ελληνικό. Στη μεταγραφή στα ελληνικά το αμερικάνικο τραγούδι αποδόθηκε με χαρακτηρισ χρώματος μωβ (magenta), για το ελληνικό τραγούδι αφετέρου διατηρήθηκε το λευκό χρώμα των υπόλοιπων υποτίτλων. Η ίδια λογική ακολουθήθηκε και στη μετάφραση των υποτίτλων στα γαλλικά. Οι γαλλικοί υπότιτλοι για το αμερικάνικο τραγούδι αποδόθηκαν με χαρακτηρισ χρώματος μωβ (magenta) χρώματος, ενώ οι γαλλικοί υπότιτλοι που αφορούσαν το ελληνικό τραγούδι είναι με λευκούς χαρακτηρισ. Το χρώμα επιλέχθηκε με δεξί κλικ πάνω στο κελί του κειμένου του υπότιτλου (text)<sup>39</sup>. Επίσης, στην αρχή κάθε τραγουδιού μέσα σε παρένθεση τέθηκε, τόσο στη μεταγραφή όσο και στη μετάφραση, η γλώσσα στην οποία τραγουδιέται κάθε τραγούδι.

Όσον αφορά τους διαλόγους, αντί να υπάρχει κενό ανάμεσα στην παύλα και την πρώτη λέξη, επειδή εδώ το ζητούμενο είναι να εξοικονομηθεί χώρος, ώστε να αποδοθούν όσο το δυνατόν περισσότερες λέξεις, με σεβασμό στην αναλογία χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο, προτιμήθηκε να μην υπάρχει κενό.

Κατά τη μεταγραφή του κειμένου της παράστασης στα ελληνικά, επειδή ο θεατής ακούει και διαβάζει στη γλώσσα του, υπήρξε όσο το δυνατόν πιστότερη απόδοση των λεγομένων από τους ηθοποιούς, όσο το επέτρεπαν τα χαρακτηριστικά του προγράμματος υποτιτλισμού. Κατά τον υποτιτλισμό με μετάφραση από τα ελληνικά στα γαλλικά εφαρμόστηκε η τεχνική της συμπύκνωσης.

Ως προς τα επιφωνήματα, στον υποτιτλισμό της συγκεκριμένης θεατρικής παράστασης τα επιφωνήματα αποδόθηκαν, όταν αυτά έχουν σημασία για την εξέλιξη της υπόθεσης του έργου, ενώ παραλείφθηκαν, αν δε συμβάλλουν στην πλοκή, χωρίς η παράλειψή τους, από τη στιγμή που ακούγονται, να μειώνει το νόημα του δραματικού κειμένου.

Ως προς τη στίξη, όταν μία φράση εκτείνεται σε περισσότερους του ενός υπότιτλου, μερικές φορές οι υποτιτλιστές βάζουν τρεις τελείες στο τέλος του υπότιτλου που προηγείται και άλλες τρεις στην αρχή του υπότιτλου που ακολουθεί. Αυτό αποτελεί πλέον παρωχημένη πρακτική και έτσι απλώς δε σημειώνεται κανένα σημείο στίξης στις θέσεις των υποτίτλων οι οποίες προαναφέρθηκαν. Στον υποτιτλισμό της

<sup>39</sup> Τα χαρακτηριστικά του χρώματος είναι: Χρώμα: Αμιγές, Απόχρωση: 200, Κόκκινο 255, Κορεσμός: 240, Φωτεινότητα: 120, Μπλε: 255.

θεατρικής παράστασης για οικονομία ως προς τους χαρακτήρες κάθε υπότιτλου, όταν αυτοί ήταν οριακά πολλοί, η τακτική των τριών τελειών δεν εφαρμόστηκε. Κατά συνέπεια, προκειμένου να υπάρχει ομοιομορφία στους υπότιτλους, δε χρησιμοποιήθηκαν, ακόμη και όταν ο αριθμός των χαρακτήρων ανά υπότιτλο θα επέτρεπε τη χρήση των τριών τελειών. Αποσιωπητικά, ωστόσο, χρησιμοποιήθηκαν τόσο μέσα όσο και στο τέλος των υποτίτλων, όταν έπρεπε να αποδοθεί η δραματικότητα με την οποία εκφέρεται ο λόγος, αν δηλώνεται ειρωνεία, όταν η συνέχεια της φράσης εύκολα εννοείται ή όταν εκφράζεται απορία.

Κατά τη μεταγραφή στα ελληνικά όλα τα ξένα ονόματα αποδόθηκαν στα ελληνικά, π.χ. Οκτάβ Μιρμπώ, Μαρξ, Ντεγκά, Ματίς, Φλώρα, πλατεία Ανβέρ. Με λατινικούς χαρακτήρες αποδόθηκαν μόνο ο τίτλος του έργου (*Farces et moralités*), οι τίτλοι των πράξεων (*L'épidémie, Scrupules, Le portefeuille, L'amour de la femme vénale, Vieux ménages*) και το λατινικό επιστημονικό όνομα των αραχνών *Pisauridae* στο κείμενο μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης πράξης.

### 3.2. Υποτιτλισμός της θεατρικής παράστασης στα γαλλικά

Κατά τη διαδικασία υποτιτλισμού, προκειμένου να τηρηθούν οι κανόνες που προβλέπονται, χωρίς, όμως, να αλλάξει το ύφος του κειμένου και η πρόθεση του συγγραφέα και των ηθοποιών, έγιναν συγκεκριμένες επιλογές. Τα παραδείγματα αφορούν τον υποτιτλισμό στα γαλλικά.

Μία από τις προκλήσεις ήταν να διατηρηθεί η αναλογία των χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο (*Chars/sec*). Όπου αυτό δεν ήταν δυνατό λόγω της ταχύτητας με την οποία οι ηθοποιοί εκφωνούσαν τα λόγια τους, έγινε η προσπάθεια η παραπάνω αναλογία να μην ξεπερνά τους 30 χαρακτήρες ανά δευτερόλεπτο. Σε ορισμένα σημεία, όπου ο διάλογος είναι εξαιρετικά γρήγορος και τα λόγια του ενός ηθοποιού εκφέρονται σχεδόν ταυτόχρονα με τα λόγια του συμπρωταγωνιστή, αυτό δεν κατέστη δυνατό, οπότε η αναλογία ξεπερνά τους 30 χαρακτήρες ανά δευτερόλεπτο. Παράλληλα, έπρεπε να λαμβάνεται υπόψη το γεγονός ότι οι χαρακτήρες ανά σειρά έπρεπε να είναι 42, καθώς και ότι κανένας υπότιτλος δε θα έπρεπε να διαρκεί λιγότερο από ένα δευτερόλεπτο. Επίσης, όπου υπήρχε πρόβλημα στη διάρκεια των υποτίτλων ή στην αναλογία χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο ή στον αριθμό των χαρακτήρων ανά υπότιτλο αφαιρέθηκαν επιφωνήματα, όπως « Ah ! », « Eh ! », καθώς και μόρια, όπως το « hein ».

Ακολουθούν παραδείγματα στον πίνακα 2 που δείχνουν την αναγκαιότητα αυτών των επιλογών. Στον παρακάτω πίνακα δηλώνεται ο αριθμός του υποτίτλου (1), η αρχική του μορφή με την αναλογία χαρακτήρων ανά δευτερόλεπτο (2), η τελική μορφή που έλαβε (3) και η επιλογή που έγινε (4):

| 1   | 2  | 3  | 4   |
|-----|--|--|---|
| 99  | <i>Ne vous inquiétez pas, /<br/>les montagnes seront déchirées</i><br>(29,89)  | <i>Ne vous inquiétez pas, /<br/>on déchirera les montagnes</i><br>(27,59)  | Ενεργητική αντί της παθητικής σύνταξης  |
| 106 | <i>Un ministère auprès du jeune homme.</i><br>(33,02)  | <i>Un ministère pour le jeune homme.</i><br>(31,13)  | Διαφορετική πρόθεση   |
| 166 | <i>une de ces nouvelles<br/>qui se trouvent dans les journaux.</i><br>(27,14)  | <i>une de ces nouvelles<br/>qu'on trouve dans les journaux.</i><br>(25,63)   | Μετατροπή του υποκειμένου της δευτερεύουσας σε αντικείμενο                          |
| 321 | <i>-Vous vous êtes trompé, Monsieur. /<br/>-Qu'est-ce que vous dites ? C'est n'est pas possible !</i><br>(50,91)           | 1 <sup>η</sup> αλλαγή:<br><i>-Vous vous trompez, Monsieur. /<br/>-Que dites-vous ? Ce n'est pas possible !</i><br>(40,61)<br>2 <sup>η</sup> αλλαγή:<br><i>-Vous vous trompez. /<br/>- Que dites-vous ? Impossible !</i><br>(29,70) | Αλλαγή του χρόνου και του τρόπου ερώτησης<br><br>Απαλοιφή λέξης και χρήση συνωνύμου |
| 322 | <i>-Non, Monsieur, je ne me suis pas trompé. /<br/>-Non, non, non, les bourgeois ne meurent pas, Monsieur !</i><br>(44,34) | <i>-Non, je ne me trompe pas. /<br/>-Non, les bourgeois ne meurent pas !</i><br>(28,84)  | Απαλοιφή λέξεων, αλλαγή χρόνου  |
| 714 | <i>Qu'est-ce que c'est ?<br/>Qu'est-ce que c'est ?</i><br>(29,11)  | <i>Qu'est-ce que c'est ?</i><br>(14,55)  | Απαλοιφή επανάληψης   |
| 723 | <i>Oui, puisque vous êtes des bêtes. /<br/>Il n'y a plus rien à dire.</i><br>(28,64)                                       | <i>Vous êtes des bêtes. /<br/>Que dire ?</i><br>(24,81)  | Απαλοιφή λέξεων και χρήση απλοποιημένης ερώτησης (στην                              |

|      |  |   |  |
|------|--|---|--|
|      |  |   | παράσταση υπήρχε<br>ερώτηση)   |
| 753  | <i>Dans un siècle où il n'y a plus d'amour, pas tant que ça.</i><br>(32,37)  | <i>Dans un siècle où il n'y a plus d'amour.</i><br>(23,12)  | Απαλοιφή λεκτικού<br>συνόλου   |
| 778  | <i>Ta nature, ta nature, toujours ta nature.</i><br>(26,45)  | <i>Ta nature, toujours ta nature.</i><br>(19,35)  | Απαλοιφή επανάληψης  |
| 794  | <i>-Tu ne m'aimes pas. /<br/>-Qu'est-ce que tu as dit ?</i><br>(27,44)   | <i>-Tu ne m'aimes pas. /<br/>-Qu'as-tu dit ?</i><br>(20,73)   | Συντόμευση ερώτησης  |
| 827  | <i>-Justement. C'est ça qui est épatant.</i><br>/<br><i>-Épatant ?</i><br>(37,60)  | <i>-C'est épatant. /<br/>-Épatant ?</i><br>(25,00)  | Απαλοιφή λέξεων  |
| 847  | <i>Comment vous appelez-vous ?<br/>Comment vous appelez-vous ? /<br/>Vous ne m'avez pas encore répondu.</i><br>(39,07)     | <i>Comment vous appelez-vous ?<br/>Vous ne m'avez pas encore répondu.</i><br>(26,19)  | Απαλοιφή επανάληψης  |
| 1057 | <i>C'est très grave. /<br/>Vous savez que c'est excessivement grave.</i><br>(31,17)  | <i>C'est très grave. /<br/>Vous savez que c'est très grave.</i><br>(24,99)  | Χρήση συνωνύμου  |
| 1104 | <i>-Qu'est-ce qu'on va faire maintenant, Monsieur le commissaire ?<br/>-Maintenant ?</i><br>(38,72)                        | <i>-Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ?<br/>-Maintenant ?</i><br>(26,33)  | Απαλοιφή προσφώνησης   |
| 1114 | <i>-Alors, arrêtez cet homme. /<br/>-Allez ! On y va ! /<br/>-Je suis fatigué. J'en ai marre.</i><br>(3 σειρές)<br>(32,07) | 1114:<br><i>-Arrêtez cet homme. /<br/>-Allez ! On y va !</i><br>(25,00)<br>1115:<br><i>Je suis fatigué. /<br/>J'en ai marre.</i><br>(29,38) | Απαλοιφή λέξης<br><br>Δημιουργία δεύτερου<br>υπότιτλου                 |
| 1128 | <i>-Allons de l'autre côté. /<br/>-Je suis Jean Guenille.</i><br>(42,73)   | <i>Allons de l'autre côté.</i><br>(20,91)   | Απαλοιφή πρότασης,<br>γιατί επαναλαμβάνεται<br>στους άλλους υπότιτλους |
| 1138 | <i>N'avez-vous pas honte ? /</i>   | <i>N'avez-vous pas honte ? Êtes-vous /</i>  | Σύμπτυξη και<br>μετακίνηση λέξεων σε                                   |

|      |   |   |   |
|------|---|---|---|
|      | <i>Êtes-vous des brutes ? Êtes-vous incultes ?</i><br>(43 χαρακτήρες στη δεύτερη σειρά)<br><br>(34,20)  | <i>des brutes, des hommes incultes ?</i><br>(33 χαρακτήρες ανά σειρά)<br><br>(29,33)                          | άλλη σειρά του υποτίτλου                        |
| 1142 | <i>-Qu'est-ce que tu es ? Es-tu inculte ? Une ordure ? /</i><br>(57 χαρακτήρες)<br><i>-Pourquoi cries-tu ? Ils n'entendent rien.</i><br>(53,51)   | <i>-Es-tu inculte ? Une ordure ? /</i><br><br><i>-Pourquoi cries-tu ? Ils n'entendent pas.</i><br><br>(29,80) | Απαλοιφή ερώτησης και χρήση συνωνύμου           |
| 1465 | 1465:<br><i>Bien sûr, je n'ai vu personne / de toute la journée.</i><br>(43,75)<br>1466:<br><i>Toute la journée, / j'ai été seule,</i><br>(18,84) | 1465:<br><i>Bien sûr, je n'ai vu personne / de toute la journée. J'ai été seule,</i><br>(20,25)               | Σύμπτυξη υποτίτλων με απαλοιφή λεκτικού συνόλου |

Πίνακας 2

Όπως φαίνεται από τον παραπάνω πίνακα, προκειμένου να πραγματοποιηθεί ο υποτιτλισμός βάσει των παραμέτρων που τέθηκαν, έπρεπε να γίνουν συμπτώξεις στον λόγο, ένωση ή χωρισμός υποτίτλων και μετάθεση κειμένου από τον έναν υπότιτλο στον άλλο, χρήση ενεργητικής αντί παθητικής σύνταξης, μετατροπή του υποκειμένου σε αντικείμενο, αλλαγή στον ρηματικό χρόνο, τροποποίηση του τύπου της ερώτησης ή απλοποίησή της, απαλοιφή λέξεων, επαναλήψεων και προσφωνήσεων, χρήση διαφορετικής πρόθεσης και συνωνύμων.

### Συμπεράσματα

Η μετάφραση και ο υποτιτλισμός ενός οπτικοακουστικού κειμένου είναι μια σύνθετη διαδικασία, η οποία απαιτεί συγκέντρωση πληροφοριών που θα εντάξουν τον υποτιτλιστή – μεταφραστή στον κόσμο, στις σκέψεις, στην έμπνευση, στην εποχή και στην ιδεολογία των ανθρώπων που δημιούργησαν το αρχικό πνευματικό προϊόν. Στην περίπτωση μάλιστα ενός θεατρικού έργου το οποίο αποτελεί διασκευή, η διαδικασία είναι περισσότερο περίπλοκη, καθώς ο υποτιτλιστής – μεταφραστής πρέπει να γνωρίσει πρώτα τον θεατρικό συγγραφέα, τη ζωή του και τις επιλογές του, τα λάθη και τις

επιτυχίες του, την κοσμοθεωρία του, τα χαρακτηριστικά του έργου του, τις πηγές της έμπνευσής του, τη θέση του στην κοινωνία στην οποία έζησε και το πώς την αντιμετώπιζε. Ακόμη, οφείλει να γνωρίσει τους ανθρώπους από τους οποίους επηρεάστηκε, τα βιώματα που τον σημάδεψαν, όπως και το στίγμα που άφησε στην εποχή του. Στη συνέχεια, είναι απαραίτητο να κατανοήσει το βαθύτερο νόημα του έργου και να αποδώσει όχι μόνο τα λόγια των ηθοποιών, αλλά και τη γενικότερη αίσθηση και την ατμόσφαιρα που πηγάζει από τον θεατρικό λόγο, την έμπνευση και τους στόχους του σκηνοθέτη, των ηθοποιών και των υπόλοιπων συντελεστών της παράστασης. Πρέπει να μπορεί να καταλάβει και να υπερβεί με μόνο όπλο του τον λόγο δυσκολίες οι οποίες ανακύπτουν κατά τη μεταγραφή του προφορικού λόγου σε γραπτό κείμενο, δεδομένου ότι ένα θεατρικό έργο γράφεται όχι τόσο για να διαβαστεί όσο για να παρασταθεί. Παράλληλα, λειτουργώντας ως θεατής είναι απαραίτητο να αναγνωρίσει σημεία τα οποία είναι δυνατόν να δυσκολέψουν την κατανόηση, όπως ο με γρήγορο ρυθμό εκφερόμενος λόγος ή η κακή ακουστική. Ταυτόχρονα, λειτουργώντας ως τεχνικός, είναι υποχρεωμένος να λάβει υπόψη του τους κανόνες που διέπουν τον υποτιτλισμό, προκειμένου αφενός να μη δυσκολευτεί ο θεατής να κατανοήσει τα λόγια των ηθοποιών και αφετέρου να διατηρηθεί ο ρυθμός και το νόημά τους.

Εν κατακλείδι ο υποτιτλιστής – μεταφραστής κινείται σε πολλά επίπεδα και προσπαθεί να συμβάλει στον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Μέσω του έργου του είναι δυνατόν ένα πνευματικό δημιούργημα να κινηθεί όχι μόνο στον χρόνο, από τη στιγμή που πλέον έχει καταγραφεί, αλλά και στον χώρο, εφόσον είναι πλέον δυνατό να το ακούσουν και να το παρακολουθήσουν περισσότεροι άνθρωποι. Μάλιστα, με τη συγκεκριμένη εργασία δίνεται η δυνατότητα να γίνουν μέτοχοι της παράστασης και άνθρωποι οι οποίοι αντιμετωπίζουν προβλήματα ακοής όπως και γαλλόφωνοι.

### **Ξενόγλωσση βιβλιογραφία**

AALTONEN, Sirkku (2010). “Drama Translation”. Στο Yves Gambier & Luc van Doorslaer (εκδ.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Vol. 4, 94-104. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

[https://www.academia.edu/12322580/Drama\\_Translation.\\_An\\_Introduction](https://www.academia.edu/12322580/Drama_Translation._An_Introduction)

(Πρόσβαση στις 30/08/2019).

BAKER, Robert G., LAMBOURNE, Andrew, ROWSTON Guy (1984). *Handbook for Television Subtitlers*. Winchester: University of Southampton and Independent Broadcasting Authority.

BARTOLL, EDUARD (2004). “Parameters for the classification of subtitles”. Στο Pilar Orero (εκδ.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 53-60. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

<https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=aA6AAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA53&ots=k-rODN4->

[G9&sig=b1JnnCmRyVCsGaeXIzMgbrJNQ7c&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?hl=en&lr=&id=aA6AAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA53&ots=k-rODN4-G9&sig=b1JnnCmRyVCsGaeXIzMgbrJNQ7c&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

(Πρόσβαση στις 30/08/2019).

BENJAMIN, Walter (1968). *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Harcourt, Brace and World.

BRUN, Sarah (2011). “Mirbeau, un dramaturge strinbergien ? Combat des cerveaux et guerre des sexes dans Vieux ménages”. Στο *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 18. Angers: Société Octave Mirbeau, 66-84. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

<https://www.scribd.com/document/135571291/Sarah-Brun-Mirbeau-un-dramaturge-strindbergien-Combat-des-cerveaux-et-guerre-des-sexes-dans-Vieux-menages>

(Πρόσβαση στις 30/08/2019).

DEMAIN, Bill (2011). *This Song's a Killer: The Strange Tale of "Gloomy Sunday"*.

Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://mentalfloss.com/article/28525/songs-killer-strange-tale-gloomy-sunday> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

DERRIDA, Jacques (1985). *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. New York: Schocken Books.

DÍAZ CINTAS, Jorge (2003). “Audiovisual translation in the Third Millenium”. Στο G. Anderman & M. Rogers (εκδ.) *Translation Today: Trends and Perspectives*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 192-204. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

[https://www.researchgate.net/publication/314261377\\_Audiovisual\\_translation\\_in\\_the\\_third\\_millennium](https://www.researchgate.net/publication/314261377_Audiovisual_translation_in_the_third_millennium) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

DIAZ CINTAS, Jorge, REMAEL, Aline (2007). *Audiovisual Translation: Subtitles (Translation Practices Explained)*. Manchester: St. Jerome Publishing.



- DÍAZ CINTAS, Jorge & ANDERMAN, Gunilla (2009), “Introduction”. Στο Jorge Díaz Cintas & Gunilla Anderman (εκδ.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-17.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2010). “Subtitling”. Στο Yves Gambier & Luc van Doorslaer (εκδ.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Vol. 1, 344-349. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [https://www.academia.edu/22522144/2010 - Subtitling](https://www.academia.edu/22522144/2010_-_Subtitling) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (2011). “*L’Amour de la femme vénale : la prostituée et « l’homme qui n’est pas de son milieu »*”. Στο *Littératures, Octave Mirbeau romancier, dramaturge et critique*, Pierre Glaudes (εκδ.), n° 64. Toulouse: Presses universitaires du Midi, Université de Toulouse – Jean Jaurès, 203-215. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://journals.openedition.org/litteratures/499> ; DOI : [10.4000/litteratures.499](https://doi.org/10.4000/litteratures.499) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).
- DURAS, Marguerite (1996) [1980]. “Les yeux verts”. Στο *Cahiers du cinema*, Serge Daney (εκδ.), n° 312-313. Paris: Éditions de l’Étoile/Cahiers du cinema, 116-117.
- EUROPEAN COMMISSION (2011). *Study on the use of subtitling: the potential of subtitling to encourage foreign language learning and improve the mastery of foreign languages. Final Report*. Paris: Media Consulting Group.
- FISCHLIN, Daniel, & FORTIER, Mark (2000). “General Introduction”. Στο *Adaptations of Shakespeare*, Daniel Fischlin and Mark Fortier (εκδ.), London and New York: Routledge, 1-22.
- GENETTE, Gérard (1982) [1977]. *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GOTTLIEB, Henrik (1997), *Subtitles, Translation & Idioms*. Διδακτορική διατριβή. Copenhagen: University of Copenhagen.
- GOTTLIEB, Henrik (2005). “Subtitling”. Στο Mona Baker (εκδ.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 244-248.
- HARARI, Yuval Noah (2015) [2011]. *Sapiens. Une brève histoire de l’humanité*. (μετ. Pierre-Emmanuel Dauzat). Paris: Albin Michel.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel, MENDILUCE CABRERA, Gustavo (2005). “New trends in audiovisual translation: the latest challenging modes”. Στο *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. Zaragoza: University of Zaragoza, Vol. 31, 89-104.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.  
 REGATTIN, Fabio (2004). *Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique*.  
 L'Annuaire théâtral, n° 36, 156-171. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:  
<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2004-n36-annuaire3682/041584ar/>.

(Πρόσβαση στις 30/08/2019).

KARAMITROGLOU, Fotios (1998). “Towards a Standardisation of Subtitling Practices in Europe: Guidelines for Production and Layout of TV Subtitles”. Στο *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*. Translation Journal, Vol. 2 (2). Διαθέσιμο στις ιστοσελίδες:

<https://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> και  
[http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou\\_fotiosa\\_proposed\\_set\\_of\\_subtitling\\_standards\\_in\\_europe.pdf](http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

KOOLSTRA, Cees M., PEETERS, Allerd L. & SPINHOFF, Herman (2002). *The pros and cons of dubbing and subtitling*. European Journal of Communication, Vol. 17 (3), 325-351.

Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:  
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.822.5664&rep=rep1&type=pdf> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

LIEBLEIN, Leanore (2007). “A Theory of Adaptation, by Linda Hutcheon”. Στο *Canadian Shakespeares*, Daniel Fischlin (εκδ.). Borrowers and Lenders, The Journal of Shakespeare and Appropriation. Vol. 3, n° 1. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:  
<https://www.borrowers.uga.edu/781621/pdf> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

LIU, Dayan (2014). “On the Classification of Subtitling”. Στο *Journal of Language Teaching and Research*. Finland: ACADEMY PUBLISHER. Vol. 5 (5), 1103-1109.

Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:  
<http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol05/05/15.pdf> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

LOMBROSO, Cesare, FERRERO, Giuglelmo (1896). *La femme criminelle et la prostituée*. Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie.

LONGO, Abele (2009). “Subtitling the Italian South”. Στο Jorge Díaz Cintas (εκδ.) *New trends in Audiovisual Translation*. Toronto: Multilingual Matters, 99-108. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

[https://www.academia.edu/28177583/New\\_Trends\\_in\\_audiovisual\\_translation](https://www.academia.edu/28177583/New_Trends_in_audiovisual_translation))

(Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MARTIN, Bernard (2016). “Adaptation: une «adoption» selon certaines options”. Στο *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 23. Angers: Société Octave Mirbeau, 202-216. Διαθέσιμο

στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/document/379690370/Cahiers-Octave-Mirbeau-n-23>) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MCGIBBON, Gavin Rodney (2014). *Seeing double: The progress of script adaptation between theatre and film*. Διδακτορική διατριβή, Victoria University of Wellington and the International Institute of Modern Letters. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/3275/thesis.pdf?sequence=2>) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MICHEL, Pierre (1992). “Les « Farces et moralités »”. Στο *Actes du colloque “Octave Mirbeau” de septembre 1991*. Angers: Presses de l’Université d’Angers, 379-392. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/doc/14473245/Pierre-Michel-Les-Farces-et-moralites>) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MICHEL, Pierre (1995). “Octave Mirbeau, le grand démystificateur”. Στο *Cahiers du Nouveau Théâtre d’Angers*, n° 34 Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/PM-OM%20le%20grand%20demystifica.pdf>, σ. 1-5) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MICHEL, Pierre (1999). “Le Cas Octave Mirbeau : entre « gynécophobie » et féminisme”. Στο *Un siècle d’antiféminisme*, Christine Bard (εκδ.). Paris: Fayard. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/document/9264228/Pierre-Michel-Le-Cas-Octave-Mirbeau-entre-gynecophobie-et-feminisme>, σ. 1-9) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MICHEL, Pierre (2005). *Albert Camus et Octave Mirbeau*. Angers: Société Octave Mirbeau. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/document/2358736/Pierre-Michel-Albert-Camus-et-Octave-Mirbeau>) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MICHEL, Pierre (2007). “Octave Mirbeau, un artiste de la langue française.”. Στο *Lettre(s)*, n° 44, 11-13. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/doc/11775678/Pierre-Michel-Octave-Mirbeau-un-artiste-de-la-langue-francaise#>) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MICHEL, Pierre (2010). “Mirbeau est-il un moraliste ?”. Στο *Les Moralistes modernes (XIXe-XXe siècles)*, Revue de philologie de l’Université de Belgrade, n° 34, 87-99. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/document/125615537/Pierre-Michel-Mirbeau-est-il-un-moraliste>, 1-9. (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1882). *Un raté*. Paris: Paris-Journal. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/doc/8419113/Octave-Mirbeau-Un-rate> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1892). *L'Épidémie*. L'Écho de Paris. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/doc/2350015/Octave-Mirbeau-Les-Dialogues-tristes-L-Epidemie> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1893). *Monsieur Beuf*. L'Écho de Paris. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/doc/2270787/Octave-Mirbeau-Monsieur-Beuf> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1898). *L'Épidémie*. Paris: Charpentier-Fasquelle. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54639227/f11.item.r=becasse.texteImage> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1901). *Vieux ménages*. Paris: Fasquelle. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54538320/f37.item.r=morte.texteImage>. (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1902). *La grève des électeurs et Prélude*. Paris: Temps Nouveaux. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81939c/f6.image.texteImage>. (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (1904). *Farces et moralités*. Paris: Eugène Fasquelle. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81612h/f4.image.texteImage> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

MIRBEAU, Octave (2005). *The love of a venal woman*. Trans. Bérange de Grandpré. Angers: Société Octave Mirbeau. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/document/2358884/Octave-Mirbeau-The-Love-of-a-venal-woman> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

NEVES, Joselia (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Διδακτορική διατριβή, Surrey: School of Arts, University of Roehampton.

O'CONNELL, EITHNE (2007). "Choices and Constraints in Screen Translation". Στο L. Bowker et. al. (εκδ.) *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 65-71.

OLRIK, Hilde (1981). “Le sang impur. Notes sur le concept de prostituée-née chez Lambroso”. Στο *Romantisme*, n° 31. Sangs, 167-178. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1981\\_num\\_11\\_31\\_4479](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4479) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

PRYCE, Ash (2010). *It May Be Freaky Friday, But Sunday Is Gloomy*. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://web.archive.org/web/20120425145013/http://www.thetwentyfirstfloor.com/?p=1041> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

REMAEL, Aline, DE HOUWER, Annick, VANDEKERCKHOVE, Reinhild (2008). “Intralingual open subtitling in Flanders: Audiovisual translation, linguistic variation and audience needs”. Στο *The Journal of Specialised translation*, Vol. 10, 76-105. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [https://www.jostrans.org/issue10/art\\_houwer.pdf](https://www.jostrans.org/issue10/art_houwer.pdf) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

SAID, Edward (1983). *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

SANDERS, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*, London: Routledge.

SIDIROPOULOU, Maria (2012). *Translating Identities on Stage and Screen: Pragmatic perspectives and Discoursal Tendencies*. Cambridge Scholars Publishing. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/61305> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

STARON, Anita (2013). “Farces et moralités: la force du recyclage”. Στο *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 85-96. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.scribd.com/document/211332115/Anita-Staro%C5%84-Farces-et-moralites-la-force-du-recyclage>, σ. 1-10 (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

STEPHENS, John & MCCALLUM, Robyn Anne (1998). *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children’s Literature*. Taylor & Francis. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [https://www.researchgate.net/publication/290789826\\_Retelling\\_Stories\\_Framing\\_Culture\\_Traditional\\_Story\\_and\\_Metanarratives\\_in\\_Children's\\_Literature](https://www.researchgate.net/publication/290789826_Retelling_Stories_Framing_Culture_Traditional_Story_and_Metanarratives_in_Children's_Literature) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

VANDERPLANK, Robert (2015). “Thirty years of research into captions/same language subtitles and second/foreign language learning: Distinguishing between ‘effects of’ and ‘effects with’ subtitles for future research”. Στο Y. Gambier, A. Caimi και C. Mariotti

(εκδ.) *Subtitles, Strategies and Practical Experiences*. New York: Peter Lang, 19-40

Διαθέσιμο

στην

ιστοσελίδα:

[https://www.researchgate.net/publication/321314833\\_Thirty\\_Years\\_of\\_Research\\_into\\_Captions\\_Same\\_Language\\_Subtitles\\_and\\_Second\\_Foreign\\_Language\\_Learning\\_Distinguishing\\_between\\_'Effects\\_of'\\_Subtitles\\_and\\_'Effects\\_with'\\_Subtitles\\_for\\_Future\\_Research\\_In\\_Y\\_Ga](https://www.researchgate.net/publication/321314833_Thirty_Years_of_Research_into_Captions_Same_Language_Subtitles_and_Second_Foreign_Language_Learning_Distinguishing_between_'Effects_of'_Subtitles_and_'Effects_with'_Subtitles_for_Future_Research_In_Y_Ga) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

VAREILLE, Arnaud (2005). « *Les Dialogues tristes* », ou le laboratoire de l'écriture, préface des *Dialogues tristes* « *Les Dialogues tristes*, ou le laboratoire de l'écriture », préface des *Dialogues tristes*. Eurédit.Mirbeau, 7-42.

### Ελληνική βιβλιογραφία

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θόδωρος & ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ, Τηλέμαχος (2008). *Θέατρο και πολιτισμός στο σχολείο για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*. Ρέθυμνο: Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [https://utopia.duth.gr/~sypapado/index\\_htm\\_files/ediamme.pdf](https://utopia.duth.gr/~sypapado/index_htm_files/ediamme.pdf) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ, Ξανθίππη & ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γεώργιος (2015). Η μετάφραση του θεάτρου. [Κεφάλαιο Συγγράμματος]. Στο Δημητρούλια, Ξ., Κεντρωτής, Γ. 2015. *Λογοτεχνική μετάφραση-θεωρία και πράξη*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ 6. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://hdl.handle.net/11419/5257> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

ΖΕΡΒΟΥ, Αλεξάνδρα (1997). *Στη Χώρα των Θαυμάτων : Το Παιδικό Βιβλίο ως Σημείο Συνάντησης Παιδιών – Ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης.

ΚΑΛΚΑΝΗ, Ελένη (2004). *Αρχαία κωμωδία και παιδικό βιβλίο. Οι διασκευές του Αριστοφάνη*. Διδακτορική διατριβή, Ρόδος: Τ.Ε.Α.Π.Η. Πανεπιστημίου Αιγαίου.

ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, Γιώργος (1996). *Θεωρία και πράξη της μετάφρασης*. Αθήνα: Δίαυλος.

ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ, Σούλα (2011). “Εισαγωγή, θεωρητικά προλεγόμενα”. Στο *Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ: κειμενικές και εικονογραφημένες διασκευές για παιδιά*. Αθήνα: Παπαδόπουλος. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.epbooks.gr/datafiles//9789604842148.pdf>, 1-10 (Πρόσβαση στις 30/08/2019).



ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ιωάννα (2013-2014). *Δραματουργική Ανάλυση Ι. Κείμενα της Κλασικής Δραματουργίας*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [https://www.academia.edu/21923517/ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ\\_ΑΝΑΛΥΣΗ\\_Ι\\_ΚΕΙΜΕΝΑ\\_ΤΗΣ\\_ΚΛΑΣΙΚΗΣ\\_ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ](https://www.academia.edu/21923517/ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ_ΑΝΑΛΥΣΗ_Ι_ΚΕΙΜΕΝΑ_ΤΗΣ_ΚΛΑΣΙΚΗΣ_ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ) (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ηλίας (2019) [1979]. *Έγχειρίδιον τοῦ Καλοῦ Κλέφτη*. Αθήνα: Νεφέλη.  
 ΠΟΠΩΒΙΔΟΥ, Μιλένα (2016). “Λογοτεχνική-θεατρική μετάφραση και υπερτιλισμός, υποκριτική και σκηνική απόδοση έργων μεγάλων Ρώσων συγγραφέων”. Στο *Γλώσσα και πολιτισμός*. Μεταφράσεις Electra. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.electra-translations.gr/gr/blog/literaturnii-teatralnii-perevod-subtitri-iskusstvo-perevoploscheniya-i-stsenicheskaya-peredacha-hudo> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

ΣΕΛΛΑ, Όλγα (2005). “Το θέατρο, η μετάφραση και οι αναγνώσεις της”. Στο *Αρχείο Πολιτισμού*. Εφημερίδα *Καθημερινή* (19.01.2005).

### **Ηλεκτρονικές σελίδες για τον υποτιλισμό**

<https://videoconverter.wondershare.com/subtitle/subtitle-maker.html> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

[https://amazingdiscoveries.org/assets/PDF/translations/subtitleedit\\_tutorial.pdf](https://amazingdiscoveries.org/assets/PDF/translations/subtitleedit_tutorial.pdf)  
 (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215274938-What-is-the-maximum-number-of-characters-per-line-allowed-in-Timed-Text-assets-> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-Timed-Text-Style-Guide> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

[http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG\\_FLP.pdf](http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi-docs/SG_FLP.pdf)  
 (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

<https://universalsubtitles.tenderapp.com/discussions/general-discussion/71-number-of-characters-per-line> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

<http://www.permondo.eu/volunteers/introduction-to-subtitling/> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

<https://bbc.github.io/subtitle-guidelines/> (Πρόσβαση στις 30/08/2019).

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### A.

**Ερωτήσεις για τη συνέντευξη των σκηνοθετριών, Ζωής Μυλωνά και Σταυρούλας Κοντοπούλου, σχετικά με την παράσταση «...et moralité» του Octave Mirbeau**

**1. Πώς ανακαλύψατε γενικά τον Mirbeau και ιδιαίτερα το έργο *Farces et moralités*; Στα γαλλικά; Σε ελληνική μετάφραση; Κάποιος σας το υπέδειξε; Ο μεταφραστής; Ή εσείς του υποδείξατε το έργο κι εκείνος το μετέφρασε;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Γνωστος από *Το ημερολόγιο μιας καμαριέρας* του Luis Buñuel ο Mirbeau ξαναέπεσε στην προσοχή μου με το πολύ ιδιαίτερο βιβλίο *Ο κήπος των μαρτυριών*. Κατόπιν αναζήτησα κι άλλα γραπτά του και εντυπωσιάστηκα με τα διαφορετικά είδη γραπτού λόγου και τα ποικίλης ύλης ζητήματα που θίγει. Επίσης, και ο τίτλος *Farces et moralités* για θεατρικά μονόπρακτα ήταν η απόφαση να το διαβάσουμε πιο διεξοδικά. Αρχικά κάναμε κάπως ελεύθερες μεταφράσεις. Μέχρι που αποφασίσαμε να το αναθέσουμε στον μεταφραστή Αλέξη Αλάτση από τον οποίο έγινε και η ακριβής μετάφραση των έξι θεατρικών κειμένων και κάποιων άλλων μελετών.

**2. Κατά πόσο το δραματικό κείμενο (το κείμενο το οποίο εκφέρεται από τους ηθοποιούς την ώρα της παράστασης) διαφοροποιήθηκε από το θεατρικό κείμενο (από τη θεατρική μετάφραση του κ. Αλάτση);**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Ναι, διαφοροποιήθηκε αρκετά. Ένας τρόπος να δουλεύουμε είναι να διαβάζουμε ένα μεγαλύτερο όγκο κειμένων και μέσα από τη διαδικασία της πρόβας να δημιουργείται η θεατρική δομή του κειμένου.

**3. Ως προς τη μετάφραση, προηγήθηκε η μετάφραση όλων, δηλαδή και των έξι μονοπράκτων του *Farces et moralités*;**

Ζωή Μυλωνά: Ναι, πρώτα μεταφράστηκε το κείμενο ολόκληρο και μέσα από τη διαδικασία προβών κόπηκαν κάποια κομμάτια και προστέθηκαν άλλα.

**4. Ποια τεχνική εφαρμόστηκε στη διασκευή σε θεατρικό αφηγηματικό λόγο η πραγματεία *L'amour de la femme vénale*; Σε ποια μετάφραση βασίστηκε το δραματικό κείμενο, δεδομένου ότι το πρωτότυπο κείμενο του Mirbeau δεν έχει διασωθεί;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Στο συγκεκριμένο κείμενο δουλέψαμε περισσότερο μέσω των αισθήσεων και της ατμόσφαιρας. Θελήσαμε να δημιουργήσουμε εικόνες - πίνακες και ο λόγος να είναι αφηγηματικός. Είναι κάτι σαν λεύκωμα από στιγμιότυπα μιας ζωής, μιας εργαζόμενης χρηματιζόμενης γυναίκας.

Ζωή Μυλωνά: Χωρίζοντας το κείμενο σε διάφορα κεφάλαια δημιουργήσαμε μία πιο θεατρική δομή στο κείμενο για να υπάρχει και μια σκηνική κορύφωση που δεν είναι τόσο αισθητή στο πρωτότυπο δοκίμιο.

**5. Γιατί υπήρξε διαφοροποίηση στον τίτλο του έργου σε σχέση με αυτόν του πρωτότυπου έργου; Γιατί παραλείφθηκε το «Farces» και έμεινε μόνο το «moralité», και μάλιστα στον ενικό αριθμό; Ποια η λειτουργία της τριπλής τελείας πριν το «moralité»;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Τα μονόπρακτα είναι φάρσες. Ωστόσο, εμείς θέλαμε να γεννηθεί μέσα από τη θεατρική πράξη η φάρσα, το αστείο. Και ύστερα έρχεται η αναζήτηση της ηθικής. Η ηθική είναι κάτι που απασχολεί μόνο τον άνθρωπο.

Ζωή Μυλωνά: Οι τρεις τελείες σηματοδοτούν ότι κάτι λείπει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση λείπει κάτι και κυριολεκτικό (λείπει ο μισός τίτλος) αλλά και νοηματικά όσον αφορά την έννοια της ηθικής στο έργο.

**6. Τι τράβηξε περισσότερο την προσοχή σας και σας ώθησε να αντλήσετε υλικό για ένα θέαμα; Το φόντο του έργου; Τα θέματα; Η κόλαση του ζευγαριού; Η κοινωνική αδικία; Η κωμική διάσταση; Η φόρμα του έργου; Η μίξη του κωμικού και της ηθικολογίας;**



Σταυρούλα Κοντοπούλου: Όλα αυτά φυσικά και με το πόσο σύγχρονο και επίκαιρο είναι. Προσωπικά, μου άρεσε ο τρόπος που παίζει με τα μεγέθη και των προσώπων και των καταστάσεων. Μέσα σε λίγα λεπτά μπορεί να ανατραπεί κάτι σημαντικό, να γίνει ευτελής και ύστερα να ξαναβρεί την παλιά του θέση. Ένα ζήτημα που γιγαντώνεται και ξεφουσκώνει.

**7. Ποιες φάρσες διασκευάστηκαν; Παίχτηκαν η καθεμιά στην ολότητά της ή πρόκειται μόνο για αποσπάσματα από διαφορετικά έργα σε μια πράξη; Αυτά τα αποσπάσματα τοποθετήθηκαν απλά διαδοχικά ή μιξαρίστηκαν και μονταρίστηκαν; Από πού αντλήθηκαν τα ενδιάμεσα κείμενα; Ποια η λειτουργία τους;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Διασκευή είναι το μονόπρακτο *Τύψεις* όπου χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από *Το Εγχειρίδιον του Καλού Κλέφτη* του Ηλία Πετρόπουλου. Είναι κείμενα που συμφωνούν απόλυτα σε αυτό που λένε. Σίγουρα υπήρξε αρκετή διαμόρφωση των άλλων μονόπρακτων. Τα συνδεδετικά κείμενα είναι εκφώνηση ντοκυμαντέρ από διάφορα αποσπάσματα με ζώα και τη συμπεριφορά τους. Άλλωστε μέσα από τις φάρσες παρατηρούμε τον άνθρωπο και τη συμπεριφορά του ως ζώου.

**8. Ο Mirbeau συνήθιζε για τα θεατρικά του έργα, όπως φαίνεται και στο *Farces et moralités*, να χρησιμοποιεί υλικό από άλλα γραπτά του κείμενα, έχοντας ως σκοπό να διαδώσει τις ιδέες του σε ευρύτερο κοινό. Αυτή η τεχνική της σύνθεσης εφαρμόστηκε και στη συγκεκριμένη παράσταση;**

Ζωή Μυλωνά: Στην παράστασή μας υπάρχουν κείμενα από διάφορα γραπτά του Mirbeau. Το κείμενο της έναρξης είναι βασισμένο στην *Απεργία των Ψηφοφόρων*. Το δοκίμιο *L'amour de la femme vénale* επίσης πήρε σημαντική θέση στην παράσταση. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το κάναμε και εμείς με σκοπό να διαδοθούν οι ιδέες του σε ευρύτερο κοινό.

**9. Στο έργο παρατηρείται η τεχνική της απόλειψης-παράλειψης ορισμένων αποσπασμάτων από το πρωτότυπο έργο του Mirbeau και ενίοτε η συμπλήρωσή τους με άλλα, προερχόμενα από διαφορετικά σημεία του ίδιου έργου. Με ποιο σκεπτικό έγινε αυτή η επιλογή;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Οι ιδέες και τα θέματα που θίγει ο Mirbeau δεν αφορούν μόνο την εποχή του. Με χιούμορ, διορατικότητα και ειλικρίνεια σαρκάζει τις πράξεις και ιδέες του σύγχρονου ανθρώπου, ώστε να μπορέσει να επιβιώσει με όποιο κόστος για τον άλλον άνθρωπο και το περιβάλλον του. Στα κείμενά του υπάρχει μια οξυδέρκεια στο να σαρκάζει την κοινωνία, ωστόσο, διακρίνεις και μια ελευθερία στο να εξελίξει τη σκέψη του και τις θέσεις του. Αυτά τα σημεία θεωρήσαμε πιο ουσιαστικά να φωτίσουμε.

**10. Δεδομένου ότι η αφαιρετικότητα και η σάτιρα αποτελούν αγαπημένες τεχνικές του Mirbeau, θεωρείτε ότι εσείς ακολουθήσατε πιστά αυτήν τη «συνταγή»; Υπήρξαν δυσκολίες στην εφαρμογή;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Φυσικά προσπαθήσαμε να το ακολουθήσουμε πιστά. Ήταν σαν να έχουμε ένα θρασύ παιδί που λέει μόνο την αλήθεια κι αυτό γεννάει γέλιο και σκέψεις. Υπήρξαν δυσκολίες, γιατί εύκολα συμφωνείς, εντυπωσιάζεσαι ή γελάς, αλλά πρέπει να το μεταδώσεις μέσα από την θεατρική πράξη.

**11. Επιχειρήσατε παρομοίως με τον Mirbeau μέσα από την κατασκευή κοινωνικών ρόλων χωρίς προσωπική ταυτότητα να γενικεύσετε ηθικές συμπεριφορές και γενικές αλήθειες;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Ναι, συνέβη αυτό, γιατί και το ίδιο το έργο το κάνει. Ο Mirbeau ασχολείται αρκετά με τους ανθρώπους που βρίσκονται στις παρυφές της κοινωνίας και την άποψη που έχει η κοινωνία γι' αυτούς. Είναι καθοριστικό για μια υγιή κοινωνία να δαιμονοποιείται το περιθώριο.

**12. Γιατί ανατρέψατε το φύλο πολλών προσώπων (ή όλων);**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Αυτό είναι μια τεχνική που μας ενδιαφέρει πάρα πολύ. Το επιχειρούμε σε παραστάσεις μας. Είναι ένα εργαλείο αποστασιοποίησης. Σου δίνεται επιπλέον

η δυνατότητα να εξερευνήσεις την αλήθεια και την εκφραστικότητα των ηρώων μέσα από τον άνθρωπο κι όχι μέσα από το βιολογικό φύλο.

Ζωή Μυλωνά: Θεωρήσαμε επίσης ότι, επειδή στη φάρσα σκοπός είναι να φανερωθεί η υποκρισία και η γελοιότητα των ρόλων, κάποιες ανατροπές στα φύλα τους (όπως ο αστυνομικός με την παράνομη σχέση του) βοηθάει στον στόχο του κειμένου. Και επιπλέον δίνει μια φοβερή ελευθερία στον ηθοποιό.

**13. Γιατί καταφύγατε στη ζωοποίηση των προσώπων; Γιατί επιλέξατε μάσκες; Σε τι εξυπηρετεί η χρήση τους;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Τα ζώα είναι σημαντικό στοιχείο της παράστασης. Και εξωτερικά και εσωτερικά. Ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που πιστεύει και αναζητά την ηθική. Τα ζώα δεν έχουν ηθική. Θα μπορούσαμε να πούμε πως λειτουργεί και ως μελέτη η δυαδικότητα του να παρακολουθείς ζώα να συμπεριφέρονται ως άνθρωποι αλλά και ανθρώπους να συμπεριφέρονται σαν ζώα. Επιλέξαμε τη Μάρθα Φωκά να δημιουργήσει μάσκες-ζώα. Η μάσκα και η τεχνική της είναι κάτι που δουλεύουμε και μας αφορά πολύ ως ηθοποιούς. Η σωματικότητα γίνεται εργαλείο της ερμηνείας. Στην συγκεκριμένη παράσταση θεωρήσαμε πως πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το εκπροσωποειστικό στοιχείο της μάσκας.

**14. Γιατί επιλέχτηκε το άσπρο ως χρώμα των ενδυμάτων των ηθοποιών; Γιατί φορούσαν φόρμες οι ηθοποιοί;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Το σκηνικό και τα ενδύματα επιμελήθηκε ο Δήμος Κλημενών. Το μαύρο-άσπρο δείχνει την αντίθεση του καλού και του κακού και πώς το ένα βρίσκεται μέσα στο άλλο και συνυπάρχουν. Οι φόρμες θυμίζουν τα ρούχα που φορούν τα βρέφη. Επίσης στα βρέφη δεν υπάρχει η ηθική. Έχουν έναν δικό τους κώδικα και μια έμφυτη διαβάθμιση αξιών. Φυσικά τα βρέφη είναι πολύ πιο κοντά στα ζώα και στη φύση μας.

**15. Ποιος είναι ο ρόλος του φωτισμού και των σκιών; Επιτυγχάνονται κάποιες αντιθέσεις με το άσπρο ένδυμα;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Τα φώτα επιμελήθηκε η Βαλεντίνα Ταμιωλάκη. Είναι σημαντικός ο ρόλος του φωτισμού, γιατί καθορίζει το πεδίο που θέλεις να εστιάσεις, ωστόσο πολλά πράγματα βρίσκονται στο σκοτάδι όπου θέλει προσπάθεια να τα διακρίνεις. Αυτό είναι κάτι που συμβαίνει και σε φιλοσοφικό επίπεδο.

**16. Ποια είναι η μουσική επένδυση της παράστασης και με ποιο σκεπτικό επελέγη;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Η μουσική στα μεσοδιαστήματα των επεισοδίων λειτουργεί ως ένα νέο ηχητικό περιβάλλον που έρχεται.

**17. Πείτε μας για τον τρόπο και τον στόχο της επιλογής του σκηνικού. Γιατί κεντρικό στοιχείο της σκηνογραφίας είναι το κεφάλι του ελαφιού;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Στο αλληγορικό στοιχείο των ζώων θελήσαμε να δεσπόζει το πανέμορφο ελάφι. Το ελάφι είναι ένα ζώο ιερό από την αρχαιότητα. Η προτομή του ελαφιού πολύ συχνά βρίσκεται σε σαλόνια της μπουρζουαζίας. Είναι ίσως από τα λίγα ζώα τόσο κνηγμένο και τρομαγμένο από τα άλλα ζώα και κυρίως από τον άνθρωπο.

**18. Αναφέρονται οι ημερομηνίες του κάθε έργου και ο τίτλος της φάρσας, όπως και στην αρχή ακούγεται γαλλικά κι ελληνικά ο τίτλος της παράστασης. Δείγμα σεβασμού προς τον συγγραφέα και το αρχικό κείμενο;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Επίσης ένα στοιχείο που δε θέλαμε να παραλείψουμε. Αποκαλύπτει την παλαιότητα των κειμένων.

**19. Γιατί κάποια στιγμή ακούγονται φωνές-λόγια ηθοποιών απουσία των ίδιων, ενώ ο θεατής βλέπει μια άδεια καρέκλα;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Η παράσταση είναι σπονδυλωτή. Αρκετά στοιχεία εικόνας και ήχου συνθέτουν τη δομή της παράστασης.

**20. Το μοιρολόι των 2 γυναικών πού αποσκοπεί;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Είναι μια στιγμή που ο καθένας τραγουδάει το τραγούδι του απομονωμένος στον κόσμο του, μη δίνοντας σημασία για τα εγκλήματα που συμβαίνουν δίπλα του.

**21. Ο άντρας γιατί είναι ξεχωριστός, ενώ κάθονται όλοι στο διοικητικό συμβούλιο στο αυθεντικό έργο (Επιδημία); Γιατί είναι μόνο 4 ηθοποιοί στην Επιδημία; Για πρακτικούς λόγους;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Περιορίσαμε τα πρόσωπα και για πρακτικούς λόγους, αλλά τελικά θελήσαμε να συγκροτήσουμε και να αναδείξουμε μια ιεραρχία προσώπων και σχέσεων.

**22. Πώς πιστεύετε ότι η συγκεκριμένη παράσταση μεταφέρει το μήνυμα του Μιρμπό στο κοινό;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Μέσω του χιούμορ και του σαρκασμού ο καθένας θα κατανοήσει πως ο Μιρμπό υπήρξε μια πρωτοποριακή και ίσως ενοχλητική φωνή για την ταραγμένη εποχή του και για κάθε εποχή.

**23. Αισθάνεστε ότι οι Φάρσες είναι επίκαιρες; Πώς; Έχουν διδακτικό χαρακτήρα; Ποιο θεωρείτε εσείς ότι είναι το βασικό μήνυμα; Ποιες είναι οι βασικές έννοιες που αναδεικνύονται από την παράσταση; Ο έρωτας, η φύση, η απιστία, η κοινωνική αδικία, η βία της εξουσίας, η εκμετάλλευση;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Οι Φάρσες είναι πάντα επίκαιρες. Και τα θέματα και η διαπλοκή τους. Υπάρχει δίδαγμα αρκεί να έχεις την ειλικρίνεια να το διακρίνεις.

**24. Αποσκοπείτε στον προβληματισμό του κοινού; Ποια είναι η δική σας προσδοκία όσον αφορά στην αφύπνιση του κοινού παίζοντας εξάλλου και σε ένα θέατρο με παράδοση στις παραστάσεις υψηλού επιπέδου και ιδιαίτερου ύφους;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Δημιουργώντας μια παράσταση, πόσο μάλλον και με τα κείμενα του Mirebeau, είσαι εσύ ο ίδιος που προβληματίζεσαι πρώτα. Αν προκύψει και ο προβληματισμός του κοινού, είναι σίγουρα κάτι ευχάριστο.

**25) Τέλος, γιατί δεν πραγματοποιήθηκαν οι προγραμματισμένες παραστάσεις της φετινής χρονιάς;**

Σταυρούλα Κοντοπούλου: Οι παραστάσεις δεν πραγματοποιήθηκαν για πρακτικούς λόγους. Ελπίζουμε και προσπαθούμε να επαναληφθούν παραστάσεις σε άλλο χώρο τον ερχόμενο χειμώνα.

**Σας ευχαριστούμε πολύ για τον χρόνο σας!**

## B.

## Έργο του Octave Mirbeau

## 1. Μυθιστορήματα και περίληψη της υπόθεσής τους

| Έργο                                     | Χρονολογία έκδοσης                   | Εκδοτικός οίκος  | Όνομα  |
|--|--------------------------------------|--|--|
| <i>L'Écuyère</i>                         | 1882                                 | Paul Ollendorff  | Alain Bauquenne ή αλλιώς André Bertera                   |
| <i>La Maréchale</i>                      | 1883                                 | Paul Ollendorff  | Alain Bauquenne ή αλλιώς André Bertera                   |
| <i>La Belle Madame Le Vassart</i>        | 1884                                 | Paul Ollendorff  | Alain Bauquenne ή αλλιώς André Bertera                   |
| <i>Dans la vieille rue</i>               | 1885                                 | Paul Ollendorff  | <i>Forsan</i> για λογαριασμό της Ιταλίδας Dora Melegari. |
| <i>La Duchesse Ghislaine</i>             | 1886                                 | Paul Ollendorff  | <i>Forsan</i> για λογαριασμό της Ιταλίδας Dora Melegari. |
| <i>Le Calvaire</i>                       | 1886                                 | <i>Nouvelle Revue</i> της Juliette Adam (ημιτελής προέκδοση) | Octave Mirbeau   |
|  | 1887                                 | Paul Ollendorff  |  |
| <i>L'Abbé Jules</i>                      | 1888                                 | <i>Nouvelle Revue</i> της Juliette Adam                      | Octave Mirbeau   |
|  |                                      |  |  |
| <i>Sébastien Roch</i>                    | 1890                                 | Charpentier  | Octave Mirbeau   |
| <i>Dans le ciel</i>                      | 20 Σεπτεμβρίου 1892 – 2 Μαΐου 1893   | <i>L'Écho de Paris</i> (σε φυλλάδιο)                         | Octave Mirbeau   |
| <i>Le Jardin des supplices</i>           | 1899                                 | Fasquelle  | Octave Mirbeau   |
| <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> | 20 Οκτωβρίου 1891 – 26 Απριλίου 1892 | <i>L'Écho de Paris</i> (σε φυλλάδιο)                         | Octave Mirbeau   |
|  | 1900                                 | Charpentier-Fasquelle  |  |
| <i>Les 21 jours d'un neurasthénique</i>  | 1901                                 | Fasquelle  | Octave Mirbeau   |
| <i>La 628-E8</i>                         | 1907                                 | Fasquelle  | Octave Mirbeau   |
| <i>Dingo</i>                             | 1913                                 | Fasquelle  | Octave Mirbeau   |
| <i>Un gentilhomme</i>                    | 1920                                 | Flammarion   | Octave Mirbeau   |

Πίνακας 1

*L'Écuyère*: τραγική ιστορία έρωτα που περιγράφει τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα σε μια εποχή παρακαμής και κοινωνικών προκαταλήψεων.

*La Maréchale*: μιμητικό του ύφους του Alphonse Daudet, με χιούμορ και λιγότερο απαισιόδοξο, συμφιλιώνει τον κοινωνικό ρεαλισμό των «παρισινών ηθών» της εποχής με την αισιόδοξη οπτική της ανθρώπινης ύπαρξης.

*La Belle Madame Le Vassart*: μιμητικό του ύφους του Zola, αναφέρεται σε μια περίπτωση πατροκτονίας όπου για μια ακόμη φορά η θυσία ενός αθώου ανθρώπου απέβη μάταιη.

*Dans la vieille rue*: μέσα από τη θυσία μιας αθώας κοπέλας για χάρη του αδερφού της ο Mirbeau στηλιτεύει την κοινωνική ανισότητα και την κυριαρχία του χρήματος.

*La Duchesse Ghislaine*: ψυχολογικό μυθιστόρημα, δείγμα διακειμενικότητας, καθώς υπάρχουν στοιχεία από τον Stendhal, τον Sainte-Beuve, τον Balzac, τον Constant, τον d'Aubervilly, αποδίδει την πεποίθηση του Mirbeau ότι αυτό που έχει αξία είναι η ανθρώπινη ψυχή και όχι τα υλικά αγαθά.

*Le Calvaire*: μέσα από την ερωτική ιστορία του Jean Mintié και της Juliette Roux περιγράφεται η οδυνηρή σχέση του Mirbeau με την Judith Vimmer και παράλληλα κατακρίνεται η έννοια του πατριωτισμού μέσα από την περιγραφή των βιαιοπραγιών που διέπραξε ο γαλλικός στρατός.

*L'Abbé Jules*: νατουραλιστική αφήγηση της ιστορίας ενός ιερέα που εναντιώνεται στην Εκκλησία, την αστική τάξη και τη γεμάτη δυστυχία μοίρα της ανθρώπινης ύπαρξης.

*Sébastien Roch*: αυτοβιογραφικό έργο όπου μέσα από τον βιασμό, καταρχάς του πνεύματος από τη διδασκαλία των Ιησουιτών και εν συνεχεία του σώματος από έναν ιερέα, ενός αρχικά χαρισματικού παιδιού, ο Mirbeau ανακαλεί τις τραυματικές εμπειρίες που είχε στη σχολή των Ιησουιτών στην πόλη Vannes και κατακρίνει τη συνωμοσία σιωπής ανάμεσα στην Εκκλησία και την εξουσία, που οδηγεί στη «δολοφονία των παιδικών ψυχών».

*Dans le ciel*: έργο με εγκιβωτισμένη αφήγηση, καθώς υπάρχουν τρία διαφορετικά «εγώ», περιγράφεται η διαρκής επιδίωξη του καλλιτέχνη να φτάσει το ιδανικό, πράγμα που τον οδηγεί σε μια ζωή όπου το υπαρξιακό άγχος κυριαρχεί. Η αδυναμία του πνεύματος και η έλλειψη ταλέντου, όπως τα αξιολογεί ο ίδιος ο πρωταγωνιστής, ο Lucien, τον ωθούν στη μοναξιά και την ανικανότητα να επικοινωνήσει.

*Le Jardin des supplices*: έργο ανατρεπτικό και από πλευράς θεματολογίας και από πλευράς σύνθεσης. Πραγματεύεται την τραγική ανθρώπινη κατάσταση που έχει υποταχθεί στον «φυσικό», όπως αναφέρουν οι πρωταγωνιστές, νόμο του φόνου, καταδικάζει την αποικιοκρατία, απομυθοποιεί τη γαλλική πολιτική ζωή, ενώ παράλληλα έντονη είναι η αίσθηση του μαύρου χιούμορ. Το έργο προέκυψε από συνένωση κειμένων του Mirbeau που δεν έχουν σχέση μεταξύ τους από πλευράς ύφους. Το μυθιστόρημα μεταφράστηκε στα ελληνικά από την Αλίνα Πασχαλίδη το 1989.

*Le Journal d'une femme de chambre*: το ημερολόγιο της υπηρέτριας Célestine, η οποία παρακολουθεί τη ζωή των κυριών της από την κλειδαρότρυπα, δίνει τη δυνατότητα στον Mirbeau να αποκαλύψει τη σαθρότητα της αστικής κοινωνίας, τον ψευδή καθωσπρεπισμό των «εχόντων» και να καταδικάσει ως σύγχρονη δουλεία την εργασία των οικιακών βοηθών, οι οποίες δεν έχουν τη δυνατότητα να λάβουν μια πνευματική τροφή που θα τις βοηθούσε να αντιδράσουν και να χειραφετηθούν. Το μυθιστόρημα μεταφράστηκε στα ελληνικά το 1924 από τον Γεώργιο Σημηριώτη, το 1966 από τον Όθωνα Αργυρόπουλο και το 1995 από τον Μπάμπη Λυκούδη.

*Les 21 jours d'un neurasthénique*: πρόκειται για μια συρραφή 55 κειμένων που είχαν δημοσιευθεί από το 1897 έως το 1901, χωρίς υπάρχει μεταξύ τους κάποια σύνδεση, ενέργεια με την οποία ο Mirbeau δηλώνει την έλλειψη οποιασδήποτε αρμονίας και λογικής και αντιπαραθέτει στην αληθοφάνεια την αλήθεια.

*La 628-E8*: έργο το οποίο κινείται ανάμεσα στην ταξιδιωτική αφήγηση και την ψυχολογική ενδοσκοπήση. Με αυτό ο Mirbeau αντιτίθεται εκ νέου προς οποιαδήποτε αληθοφάνεια και εκφράζει τους στοχασμούς του για μια Ευρώπη με ειρήνη και ευημερία.

*Dingo*: έργο με το οποίο ο Mirbeau σπάει εντελώς τους δεσμούς του με τον ρεαλισμό και δημιουργεί έναν φανταστικό κόσμο μέσα στον οποίο συνυπάρχουν το αστείο με τον μύθο και τη διαστρεβλωμένη οπτική του αφηγητή για την πραγματικότητα. Πρωταγωνιστής είναι σκύλος του Mirbeau, ο Dingo. Τα τελευταία κεφάλαια του έργου τα έγραψε ο Léon Werth, φίλος του συγγραφέα.

*Un gentilhomme*: διασώζονται μόνο τα τρία πρώτα κεφάλαια, καθώς ο θάνατος πρόλαβε τον συγγραφέα τρία χρόνια πριν την έκδοση του έργου από τη σύζυγό του, Alice Mirbeau. Ο ήρωας ως γραμματέας και δημοσιογράφος αναγκάζεται να «εκπορνεύσει» την πένα του πριν επαναστατήσει, υπερασπιζόμενος τις αξίες του.

## 2. Διηγήματα

Το 1885, μόλονότι στην έκδοση αναγράφεται η χρονολογία 1886, εκδίδεται από τον εκδοτικό οίκο Laurent η πρώτη και μοναδική συλλογή διηγημάτων την οποία ο Mirbeau υπογράφει με το όνομά του με τον τίτλο *Lettres de ma chaumière*.

|                             |                              |                             |   |
|-----------------------------|------------------------------|-----------------------------|---|
| <i>Ma Chaumière</i>         | <i>Les Eaux muettes</i>      | <i>Veuve</i>                | <i>Agronomie</i>                          |
| <i>Le Tripot aux champs</i> | <i>Le Petit Mendiant</i>     | <i>L'Enfant</i>             | <i>Histoire de ma Lampe</i>               |
| <i>Le Père Nicolas</i>      | <i>Le Crapaud</i>            | <i>La Chasse</i>            | <i>Tête coupée</i>                        |
| <i>La Bonne</i>             | <i>La Mort du père Dugué</i> | <i>La Table d'Hôte</i>      | <i>Le Duel de Pescaire et de Cassaire</i> |
| <i>La Mort du Chien</i>     | <i>Un Poète local</i>        | <i>La Guerre et l'Homme</i> | <i>Paysages d'Automne</i>                 |
| <i>La Justice de Paix</i>   |                              |                             |   |

Πίνακας 2

Το 1894 ο Mirbeau εξέδωσε στον εκδοτικό οίκο Charpentier 14 διηγήματα, αφού έκανε προσθαιρέσεις διηγημάτων στην προηγούμενη συλλογή του με τον τίτλο *Lettres de ma chaumière*.

|                                |                                     |                            |                             |
|--------------------------------|-------------------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| <i>Ma Chaumière</i>            | <i>La Tristesse de maît' Pitaut</i> | <i>Avant l'Enterrement</i> | <i>L'Homme au grenier</i>   |
| <i>La Mort du père Dugué</i>   | <i>Hé! père Nicolas!</i>            | <i>L'Oiseau sacré</i>      | <i>Histoire de ma lampe</i> |
| <i>La Justice de Paix</i>      | <i>La Mort du Chien</i>             | <i>L'Enfant</i>            | <i>Paysages d'automne</i>   |
| <i>La Confession de Gibory</i> | <i>Agronomie</i>                    |                            |                             |

Πίνακας 3

Τίτλοι διηγημάτων του Mirbeau βρίσκονται σε ηλεκτρονική μορφή και στην Bibliothèque électronique du Québec και περιλαμβάνουν 4 συλλογές.

#### Octave Mirbeau, *Contes I*: 32 διηγήματα

|                              |                                     |                                |                                       |
|------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Veuve</i>                 | <i>La tristesse de maît' Pitaut</i> | <i>Des passants</i>            | <i>En traitement</i>                  |
| <i>Le tripot aux champs</i>  | <i>Les corneilles</i>               | <i>Un fou</i>                  | <i>En traitement</i>                  |
| <i>Le père Nicolas</i>       | <i>La puissance des lumières</i>    | <i>Solitude !</i>              | <i>Les millions de Jean Loqueteux</i> |
| <i>Le crapaud</i>            | <i>L'octogénaire</i>                | <i>Les hantises de l'hiver</i> | <i>Les perles mortes</i>              |
| <i>La mort du père Dugué</i> | <i>Dans l'antichambre</i>           | <i>Les âmes simples</i>        | <i>Enfin, seul !</i>                  |
| <i>Kervilahouen</i>          | ?                                   | <i>Paysage d'été</i>           | <i>L'école de l'assassinat</i>        |
| <i>L'enfant mort</i>         | <i>Une bonne affaire</i>            | <i>Tatou</i>                   | <i>En écoutant la rue</i>             |
| <i>Vers le bonheur</i>       | <i>Les bouches inutiles</i>         | <i>Parquons les bigorneaux</i> | <i>Divagations sur le meurtre</i>     |

Πίνακας 4

#### Octave Mirbeau, *Contes II*: 39 διηγήματα

|                                       |                                   |                            |                             |
|---------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| <i>La chambre close</i>               | <i>Avant l'enterrement</i>        | <i>Puvisse Déchavane</i>   | <i>En traitement</i>        |
| <i>La chanson de Carmen</i>           | <i>Le petit gardeur de vaches</i> | <i>Le lièvre</i>           | <i>L'embaumeur</i>          |
| <i>Les eaux muettes</i>               | <i>Maroquinerie</i>               | <i>En viager</i>           | <i>Le pantalon</i>          |
| <i>Gavinard</i>                       | <i>La pipe de cidre</i>           | <i>Paysage de foule</i>    | <i>La peur de l'âne</i>     |
| <i>La tête coupée</i>                 | <i>Un mécontent</i>               | <i>Le petit pavillon</i>   | <i>La vieille aux chats</i> |
| <i>La mort du chien</i>               | <i>Un gendarme</i>                | <i>Paysage d'hiver</i>     | <i>Paysage d'automne</i>    |
| <i>Mon oncle</i>                      | <i>La p'tite</i>                  | <i>Le dernier voyage</i>   | <i>Paysage de foule</i>     |
| <i>Le colporteur</i>                  | <i>L'homme au grenier</i>         | <i>Un joyeux drille !</i>  | <i>Un homme sensible</i>    |
| <i>Rabalan</i>                        | <i>Le vieux Sbire</i>             | <i>Monsieur Joseph</i>     | <i>Âmes de guerre</i>       |
| <i>L'assassin de la rue Montaigne</i> | <i>Un voyageur</i>                | <i>La livrée de Nessus</i> |                             |

Πίνακας 5

#### Octave Mirbeau, *Contes III*: 37 διηγήματα

|                           |                                |                             |                                 |
|---------------------------|--------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| <i>Le numéro 24</i>       | <i>Mémoires pour un avocat</i> | <i>Le petit mendicant</i>   | <i>Paysage d'hiver</i>          |
| <i>Paysages d'automne</i> | <i>Le pont</i>                 | <i>La guerre et l'homme</i> | <i>Les abandonnés</i>           |
| <i>Piédanat</i>           | <i>Pauvre voisin</i>           | <i>L'enfant</i>             | <i>Un baptême</i>               |
| <i>Pauvre Tom !</i>       | <i>Précocité</i>               | <i>Agronomie</i>            | <i>La folle</i>                 |
| <i>Histoire de chasse</i> | <i>La villa hantée</i>         | <i>Conte</i>                | <i>Colonisons</i>               |
| <i>La belle sabotière</i> | <i>Veuve</i>                   | <i>Le rebouteux</i>         | ?                               |
| <i>Le bain</i>            | <i>La bague</i>                | <i>Croquis Bretons</i>      | <i>L'oiseau sacré</i>           |
| <i>Le pauvre sourd</i>    | <i>Clotilde et moi</i>         | <i>Le rat de cave</i>       | <i>Une perquisition en 1894</i> |
| <i>Vieux pochard</i>      | <i>La bonne</i>                | <i>Monsieur le recteur</i>  | <i>Le mur</i>                   |
| <i>En promenade</i>       |                                |                             |                                 |

Πίνακας 6

#### Octave Mirbeau, *Contes IV*: 41 διηγήματα

|                                 |   |                           |   |
|---------------------------------|---|---------------------------|---|
| <i>Sur la route</i>             | <i>Pour M. Lépine</i>                   | <i>Un raté</i>            | <i>Les souvenirs d'un pauvre diable</i> |
| <i>Un point de vue</i>          | <i>Le gamin qui cueillait les cèpes</i> | <i>Nocturne parisien</i>  | <i>Pour s'agrandir...</i>               |
| <i>Le Polonais</i>              | <i>La fée Dum-Dum</i>                   | <i>La justice de paix</i> | <i>Mon pantalon !</i>                   |
| <i>Les marchandes du temple</i> | <i>La vache tachetée</i>                | <i>La table d'hôte</i>    | <i>En attendant l'omnibus</i>           |
| <i>Au pied d'un hêtre</i>       | <i>Dépopulation</i>                     | <i>Un poète local</i>     | <i>Le petit vicomte</i>                 |
| <i>Le tronc</i>                 | <i>Le portefeuille</i>                  | <i>Le nid de frelons</i>  | <i>En traitement</i>                    |
| <i>Pantomime départementale</i> | <i>Il est sourd !</i>                   | <i>Les deux amis</i>      | <i>Homards à l'américaine</i>           |

|                            |                              |                            |                         |
|----------------------------|------------------------------|----------------------------|-------------------------|
| <i>Maroquinerie</i>        | <i>Après 1789 !</i>          | <i>La première émotion</i> | <i>Les deux voyages</i> |
| <i>Le tambour</i>          | <i>Âmes de guerre</i>        | <i>Un administrateur</i>   | <i>Jour de congé</i>    |
| <i>À Cauvin</i>            | <i>Ils étaient tous fous</i> | <i>Monsieur Quart</i>      | <i>Tableau parisien</i> |
| <i>Récit avant le gala</i> |                              |                            |                         |

Πίνακας 7

Μία άλλη συλλογή 20 διηγημάτων είναι αυτή της Bibliothèque électronique de Lisieux, η οποία παρουσιάζεται στον παρακάτω πίνακα 8. Αυτά τα κείμενα παρουσιάστηκαν από το 1886 έως το 1913 στις εφημερίδες *Gil Blas*, *L'Écho de Paris* και *Le Journal*.

|                             |   |                           |                                    |
|-----------------------------|---|---------------------------|------------------------------------|
| <i>Le Concombre fugitif</i> | <i>Un point de vue</i>                  | <i>Le pantalon</i>        | <i>La tristesse de mait'Pitaut</i> |
| <i>Explosif et baladeur</i> | <i>Pantomime départementale</i>         | <i>Idées générales...</i> | <i>L'enfant mort</i>               |
| <i>Mon jardinier</i>        | <i>Le Gamin qui cueillait les cèpes</i> | <i>Monsieur Joseph</i>    | <i>Une bonne affaire</i>           |
| <i>Le mur</i>               | <i>Un joyeux drille !</i>               | <i>Vers le bonheur</i>    | <i>Les bouches inutiles</i>        |
| <i>La vache tachetée</i>    | <i>Les millions de Jean Loqueteux</i>   | <i>La peur de l'âne</i>   | <i>La mort du père Dugué</i>       |

Πίνακας 8

Μία ακόμη κατηγοριοποίηση βρίσκεται σε δύο μονογραφίες στο Gallica, η πρώτη με τίτλο *La pipe de cidre* που περιλαμβάνει 23 διηγήματα (Πίνακας 9) και η δεύτερη με τίτλο *La vache tachetée* με 22 (Πίνακας 10).

|                           |                            |                             |   |
|---------------------------|----------------------------|-----------------------------|---|
| <i>La pipe de cidre</i>   | <i>Conte polynésien</i>    | <i>Monsieur Quart</i>       | <i>Les deux voyages</i>                 |
| <i>Un gendarme</i>        | <i>L'octogénaire</i>       | <i>Les âmes simples</i>     | <i>Paysage de foule</i>                 |
| <i>Piédanat</i>           | <i>La première émotion</i> | <i>Pour s'agrandir</i>      | <i>Jour de congé</i>                    |
| <i>Le Colporteur</i>      | <i>En viager</i>           | <i>Les bouches inutiles</i> | <i>Les souvenirs d'un pauvre diable</i> |
| <i>Rabalan</i>            | <i>Paysage de foule</i>    | <i>Deux amis s'aimaient</i> | <i>Mémoires pour un avocat</i>          |
| <i>La belle sabotière</i> | <i>Le Polonais</i>         | <i>Le tambour</i>           |   |

Πίνακας 9

|                                   |                       |                              |  |
|-----------------------------------|-----------------------|------------------------------|--|
| <i>La vache tachetée</i>          | ?                     | <i>Mon jardinier</i>         | <i>Paysage d'hiver</i>                 |
| <i>Notes de voyage</i>            | <i>Le poitrinaire</i> | <i>La folle</i>              | <i>Le dernier voyage</i>               |
| <i>Idées générales...</i>         | <i>Une lecture</i>    | <i>Le concombre fugitive</i> | <i>Le gamin qui cueillait les ceps</i> |
| <i>Vers le bonheur</i>            | <i>Sur la route</i>   | <i>Explosif et baladeur</i>  | <i>En attendant l'omnibus</i>          |
| <i>Le petit gardeur de vaches</i> | <i>En route</i>       | <i>Paysage d'été</i>         | <i>Un homme sensible</i>               |
| <i>Croquis Bretons</i>            | <i>Sur la berge</i>   |                              |  |

Πίνακας 10

Το 1990 οι Pierre Michel και Jean-François Nivet εξέδωσαν στον εκδοτικό οίκο Séguiet μια συλλογή περίπου 146 διηγημάτων υπό τον τίτλο *Contes cruels*.

|  |                                       |  |   |
|--|---------------------------------------|--|---|
| <i>Veuve [Je me préparais à sonner au presbytère...]</i> | <i>Rabalan</i>                        | <i>Le Bain</i>                         | <i>Le Tronc</i>                         |
| <i>Le Tripot aux champs</i>                              | <i>L'Assassin de la rue Montaigne</i> | <i>Le Pauvre Sourd</i>                 | <i>Pantomime départementale</i>         |
| <i>Le Père Nicolas</i>                                   | <i>Avant l'enterrement</i>            | <i>Vieux Pochard</i>                   | <i>Maroquinerie</i>                     |
| <i>Le Crapaud</i>  | <i>Le Petit Gardeur de vaches</i>     | <i>En promenade</i>                    | <i>Le Tambour</i>                       |
| <i>La Mort du père Dugué</i>                             | <i>Maroquinerie</i>                   | <i>Mémoire pour un avocat</i>          | <i>À Cauvin</i>                         |
| <i>Kervilahouen</i>                                      | <i>La Pipe de cidre</i>               | <i>Le Pont</i>                         | <i>Récit avant le gala</i>              |
| <i>L'Enfant mort</i>                                     | <i>Un mécontent</i>                   | <i>Pauvre Voisin</i>                   | <i>Pour M. Lépine</i>                   |
| <i>Vers le bonheur</i>                                   | <i>Un gendarme</i>                    | <i>Précocité</i>                       | <i>Le Gamin qui cueillait les cèpes</i> |
| <i>La Tristesse de mait'Pitaut</i>                       | <i>La P'tite</i>                      | <i>La Villa hantée</i>                 | <i>La Fée Dum-Dum</i>                   |
| <i>Les Corneilles</i>                                    | <i>L'Homme au grenier</i>             | <i>Veuve [En rentrant chez moi...]</i> | <i>La Vache tachetée</i>                |
| <i>La Puissance des lumières</i>                         | <i>Le Vieux Sbire</i>                 | <i>La Bague</i>                        | <i>Dépopulation</i>                     |
| <i>L'Octogénaire</i>                                     | <i>Un voyageur</i>                    | <i>Clotilde et moi</i>                 | <i>Le Portefeuille</i>                  |
| <i>Dans l'antichambre</i>                                | <i>Puisse Déchavane</i>               | <i>La Bonne</i>                        | <i>Il est sourd !</i>                   |
| <i>? [La Bouille est...]</i>                             | <i>Le Lièvre</i>                      | <i>Le Petit Mendiant</i>               | <i>Après 1789 !</i>                     |
| <i>Une bonne affaire</i>                                 | <i>En viager</i>                      | <i>La Guerre et l'Homme</i>            | <i>Âmes de guerre</i>                   |
| <i>Les Bouches inutiles</i>                              | <i>Paysage de foule</i>               | <i>L'Enfant</i>                        | <i>Ils étaient tous fous</i>            |

|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| <i>Des passants</i>                                     | <i>Le Petit Pavillon</i>                                 | <i>Agronomie</i>                           | <i>Un raté</i>   |
| <i>Un fou</i>   | <i>Paysage d'hiver [L'autre jour, j'étais invité...]</i> | <i>Conte</i>                               | <i>Nocturne parisien</i>                               |
| <i>Solitude !</i>                                       | <i>Le Dernier Voyage</i>                                 | <i>Le Rebouteux</i>                        | <i>La Justice de paix</i>                              |
| <i>Les Hantises de l'hiver</i>                          | <i>Un joyeux drille !</i>                                | <i>Croquis bretons</i>                     | <i>La Table d'hôte</i>                                 |
| <i>Les Âmes simples</i>                                 | <i>Monsieur Joseph</i>                                   | <i>Le Rat de cave</i>                      | <i>Un Poète local</i>                                  |
| <i>Paysage d'été</i>                                    | <i>La Livrée de Nessus</i>                               | <i>Monsieur le recteur</i>                 | <i>Le Nid de frelons</i>                               |
| <i>Tatou</i>  | <i>En traitement [Comme je montais m'habiller...]</i>    | <i>Paysage d'hiver [Voici la scène...]</i> | <i>Les Deux Amis</i>                                   |
| <i>Parquons les bigorneaux</i>                          | <i>L'Embaumeur</i>                                       | <i>Les Abandonnés</i>                      | <i>La Première Émotion</i>                             |
| <i>En traitement [Dans le jardin de l'hôtel...]</i>     | <i>Le Pantalon</i>                                       | <i>Un baptême</i>                          | <i>Un administrateur</i>                               |
| <i>En traitement [Avant de quitter les Pyrénées...]</i> | <i>La Peur de l'âne</i>                                  | <i>La Folle</i>                            | <i>Monsieur Quart</i>                                  |
| <i>Les Millions de Jean Loqueteux</i>                   | <i>La Vieille aux chats</i>                              | <i>Colonisons</i>                          | <i>Les Souvenirs d'un pauvre diable</i>                |
| <i>Les Perles mortes</i>                                | <i>Paysage d'automne</i>                                 | ? [Mon ami B. fut toute sa vie...]         | <i>Pour s'agrandir</i>                                 |
| <i>Enfin, seul !</i>                                    | <i>Paysage de foule</i>                                  | <i>L'Oiseau sacré</i>                      | <i>Mon pantalon !</i>                                  |
| <i>La Chambre close</i>                                 | <i>Un homme sensible</i>                                 | <i>Une perquisition en 1894</i>            | <i>En attendant l'omnibus</i>                          |
| <i>La Chanson de Carmen</i>                             | <i>Âmes de guerre</i>                                    | <i>Le Mur</i>                              | <i>Le Petit Vicomte</i>                                |
| <i>Les Eaux muettes</i>                                 | <i>Le numéro 24</i>                                      | <i>Sur la route</i>                        | <i>En traitement [M. Isidore-Joseph Tarabustin...]</i> |
| <i>Gavinard</i>   | <i>Paysages d'automne</i>                                | <i>Un point de vue</i>                     | <i>Homards à l'américaine</i>                          |
| <i>La Tête coupée</i>                                   | <i>Piédanat</i>  | <i>Le Polonais</i>                         | <i>Les Deux Voyages</i>                                |
| <i>La Mort du chien</i>                                 | <i>Pauvre Tom !</i>                                      | <i>Les Marchandes du temple</i>            | <i>Jour de congé</i>                                   |
| <i>Mon oncle</i>  | <i>Histoire de chasse</i>                                | <i>Au pied d'un hêtre</i>                  | <i>Tableau parisien</i>                                |
| <i>Le Colporteur</i>                                    | <i>La Belle Sabotière</i>                                |  |  |

Πίνακας 11

### 3. Ποιήματα

|                                 |                         |                               |
|---------------------------------|-------------------------|-------------------------------|
| <i>Le Petit modèle</i>          | <i>Deux paysages</i>    | <i>Un fait divers</i>         |
| <i>Le Bal des canotiers</i>     | <i>Mort fou</i>         | <i>Lendemain de l'hyménée</i> |
| <i>Rose et gris</i>             | <i>Bal d'anges</i>      | <i>L'Art et la mode</i>       |
| <i>Courir du matin</i>          | <i>Dettes d'honneur</i> | <i>Potaches</i>               |
| <i>La Tristesse du remisier</i> | <i>Mort subite</i>      | <i>Paulus</i>                 |

Πίνακας 12

### 4. Άρθρα

Το έργο *Lettres de l'Inde* είναι μια σειρά από 11 άρθρα τα οποία ο Mirbeau δημοσίευσε σε δύο έντυπα το 1885· τα πρώτα 7 δημοσιεύθηκαν στην *Le Gaulois* με εκδότη τον Arthur Meyer, όπου ο Mirbeau χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο Nirvana, και τα υπόλοιπα 4 στην *Le Journal des débats* με εκδότη τον Patinot, όπου χρησιμοποίησε με το ψευδώνυμο N.

Το έργο *Les Chroniques du Diable* είναι μια συλλογή 20 άρθρων (από τα 63 συνολικά) που δημοσιεύθηκαν στο *L'Événement* από τον Ιούνιο του 1884 έως τον Φεβρουάριο του 1886. Στα πρώτα 9 άρθρα ο Mirbeau υπέγραψε με το ψευδώνυμο Montrenèche, ενώ στα υπόλοιπα 11 με ένα σκίτσο που απεικόνιζε έναν διάβολο με διχαλωτά πόδια (Πίνακας 13). Στα κείμενα καταγράφονται τα δεινά που προκάλεσε η πρόοδος, η τεχνολογία και η ταχύτητα των μοντέρνων καιρών.

|                            |                          |                                 |                                 |
|----------------------------|--------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| <i>En route</i>            | <i>L'Article à faire</i> | <i>De Paris à Sodome</i>        | <i>Dans quatre ans</i>          |
| <i>Madame la Députée</i>   | <i>Folies amoureuses</i> | <i>La Névrose du village</i>    | <i>L'Exécution</i>              |
| <i>Trop de délicatesse</i> | <i>La Folie de l'art</i> | <i>L'Éducation sentimentale</i> | <i>Le Trottoir au théâtre</i>   |
| <i>Fini de rire</i>        | <i>Baccalauréats</i>     | <i>L'Hystérie des mâles</i>     | <i>Lettre au pape Léon XIII</i> |



|                 |                                  |                             |                             |
|-----------------|----------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| <i>L'Alcool</i> | <i>Le Revolver et les femmes</i> | <i>Le Siècle de Charcot</i> | <i>Discours d'ouverture</i> |
|-----------------|----------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|

Πίνακας 13

5. Θέατρο και περίληψη των *Les mauvais bergers*, *Les affaires sont les affaires* και *Le Foyer*.

| Τίτλος                                | Χρονολογία | Σκηνή                               | Εκδοτικός οίκος             |
|---------------------------------------|------------|-------------------------------------|-----------------------------|
| <i>Vieux ménages</i>                  | 1894       | Le Théâtre d'Application            | Fasquelle,<br>1901          |
|                                       | 1900       | Le Théâtre du Grand-Guignol         |                             |
| <i>Les Mauvais Bergers</i>            | 1897       | Le Théâtre de la Renaissance        | Charpentier-Fasquelle, 1898 |
| <i>L'Épidémie</i>                     | 1898       | Le Théâtre Antoine                  | Charpentier-Fasquelle, 1898 |
| <i>Les Amants</i>                     | 1901       | Le Théâtre du Grand-Guignol         | Flammarion, 1922            |
| <i>Le Portefeuille</i>                | 1902       | Le Théâtre de la Renaissance-Gémier | Fasquelle, 1902             |
| <i>Scrupules</i>                      | 1902       | Le Théâtre du Grand-Guignol         | Flammarion, 1921            |
| <i>Les affaires sont les affaires</i> | 1903       | La Comédie Française                | Charpentier-Fasquelle, 1913 |
| <i>Interview</i>                      | 1904       | Le Théâtre du Grand-Guignol         | Flammarion, 1921            |
| <i>Farces et Moralités</i>            | 1894-1904  |                                     | Fasquelle-Charpentier, 1904 |
| <i>Le Foyer</i>                       | 1908       | La Comédie Française                | Fasquelle                   |

Πίνακας 14

*Les mauvais bergers*: Πρόκειται για μια «προλεταριακή τραγωδία» (tragédie prolétarienne) Πραγματεύεται την απεργία εργατών η οποία καταπνίγεται από τον στρατό. Ο Mirbeau διακηρύσσει το δικαίωμα των εργατών όχι μόνο στην τροφή και την εργασία αλλά και στην υγεία, την εκπαίδευση και την ομορφιά και παράλληλα καταδικάζει τους «κακούς ποιμένες», δηλαδή όσους χειραγωγούν τόσο τον λαό όσο και τους πολιτικούς συμπεριλαμβανομένων των σοσιαλιστών βουλευτών και των αναρχικών που είναι επικεφαλής. Καταγράφει τη δυστυχημένη ζωή των εργατών που, προκειμένου να εξασφαλίσουν τα προς το ζην, ανέχονται να τους συμπεριφέρονται σαν να είναι ζώα και στηλιτεύει το πόσο αδίστακτοι είναι όσοι δεν επιθυμούν να χάσουν τα κεκτημένα τους και που με τη συνεργασία της κυβέρνησης εκμεταλλεύονται τους πιο αδύναμους. Οι προλετάριοι είναι πάντα οι ηττημένοι του καπιταλιστικού συστήματος.

*Les affaires sont les affaires*: Πρόκειται για κωμωδία ηθών και χαρακτήρων σε 3 πράξεις, όπου διατηρείται η ενότητα χρόνου, τόπου και δράσης. Η κεντρική μορφή του έργου είναι ο νεόπλουτος και αδίστακτος Isidore Lechat, ο οποίος με την αποφασιστικότητα και τα χρήματά του κατορθώνει να ελέγχει τους πάντες, την οικογένειά του, όσους δουλεύουν για αυτόν και τον κοινωνικό του περίγυρο· πετυχαίνει, μάλιστα, να εξασφαλίσει ακόμη και τη στήριξη της Καθολικής Εκκλησίας. Διαθέτει μια εφημερίδα, την οποία χρησιμοποιεί για την οικονομική και κοινωνική του ανέλιξη. Μόνο η κόρη του, η Germaine, χειραφετημένη πνευματικά και σεξουαλικά, κατορθώνει να του αντισταθεί, καθώς απορρίπτει τον πλούτο και τις ανέσεις στις οποίες είχε μεγαλώσει, όπως και τον γάμο που είχε συμφωνήσει γι' αυτήν ο πατέρας της και φεύγει με τον εραστή της, ενέργεια που εξέπληξε το κοινό της εποχής. Τελικά ο Lechat, παρά το ότι στο τέλος και μετά τον θάνατο του κακομαθημένου γιου του σε τροχαίο, φαίνεται να παραπαίει, ωστόσο ανασυντάσσεται και κατορθώνει να πετύχει με τους δικούς του όρους μια συμφωνία με δύο μηχανικούς, αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι τελικά, παρά τα όσα του είχαν συμβεί, «η δουλειά είναι δουλειά». Το χρήμα, η εμπορευματοποίηση των πάντων διαφθείρουν τους ανθρώπους και τους κάνουν αδίστακτους, τόσο, ώστε να εκμεταλλεύονται μέχρι εσχάτων τους συνανθρώπους τους με σκοπό το κέρδος.

*Le Foyer*: Κωμωδία ηθών και χαρακτήρων που αποτελείται από 3 πράξεις και πρωτοπαρουσιάστηκε τον Δεκέμβριο του 1908 στην Comédie Française. Πρόκειται για έργο που καταδικάζει τα οικονομικά συμφέροντα που κρύβονται πίσω από φιλανθρωπικές οργανώσεις της Καθολικής Εκκλησίας, οι οποίες στην ουσία εκμεταλλεύονται και καταστρέφουν ψυχή τε και σώματι αθώες νεαρές κοπέλες, τις οποίες υποτίθεται πως βοηθούν. Ο βαρόνος βουλευτής Gabriel Courtin, εκπρόσωπος της τάξης των ευγενών καταχράται χρήματα από το ίδρυμα Le Foyer του οποίου είναι πρόεδρος, η διευθύντρια του ιδρύματος Mlle Rambert μαστιγώνει τις οικοτρόφους και μια νεαρή κοπέλα βρίσκεται νεκρή. Ο Courtin, μολονότι φαίνεται πως βρίσκεται στα πρόθυρα της καταστροφής, τελικά ξεφεύγει από τον νόμο, δεχόμενος αφενός πολιτική κάλυψη χάρη στη σιωπή του για ένα σημαντικό πολιτικό θέμα και αφετέρου οικονομική βοήθεια από τον Armand Biron, τον πρώην εραστή της γυναίκας του, της Thérèse, η οποία παρότι δίνει την εντύπωση πως είναι άθυρμα στα χέρια ισχυρών ανδρών, αναδεικνύεται από τις πράξεις της δυναμική και αποφασιστική.

## Γ.

**Μεταφράσεις στα ελληνικά διηγημάτων του Octave Mirbeau**

Μεταφράσεις στα ελληνικά διηγημάτων του Mirbeau, οι οποίες δημοσιεύθηκαν σε διάφορα περιοδικά έχει συλλέξει η Αντιγόνη Σαμίου. Στον πίνακα 15 καταγράφονται οι πρωτότυποι τίτλοι, οι μεταφράσεις τους, το περιοδικό στο οποίο δημοσιεύθηκε το καθένα, η ημερομηνία της δημοσίευσης και το γαλλικό έντυπο στο οποίο δημοσιεύθηκαν με την ημερομηνία της δημοσίευσης.

| Πρωτότυπος τίτλος                 | Μετάφραση τίτλου                             | Περιοδικό | Χρονολογία          | Γαλλικό έντυπο                    | Χρονολογία δημοσίευσης |
|-----------------------------------|--|-----------|---------------------|-----------------------------------|------------------------|
| <i>Avant l'enterrement</i>        | <i>Μπρος τη πεθαμένη</i>                     | Μπουκέτο  | 29 Ιουνίου 1924     | La Vie populaire                  | 5-2-1891               |
| <i>Histoire de chasse</i>         | <i>Το μίσος του καμπούρη</i>                 | Μπουκέτο  | 27 Απριλίου 1924    | Gil Blas                          | 21-9-1886              |
| <i>La chambre close</i>           | <i>Ο θάλαμος του θανάτου</i>                 | Μπουκέτο  | 6 Ιουλίου 1924      | Paris-Journal                     | 9-5-1882               |
| <i>La folle</i>                   | <i>Η τρελή</i>                               | Μπουκέτο  | 13 Ιουλίου 1924     | L'Écho de Paris                   | 30-8-1892              |
| <i>La tête coupée</i>             | <i>Το κομμένο κεφάλι</i>                     | Μπουκέτο  | 12 Φεβρουαρίου 1932 | Le Gaulois                        | 9-3-1885               |
|                                   | <i>Ένα έγκλημα</i>                           |           | 1 Ιανουαρίου 1927   |                                   |                        |
| <i>Le pauvre sourd</i>            | <i>Η τραγωδία του ζωγράφου</i>               | Μπουκέτο  | 10 Οκτωβρίου 1929   | Gil Blas                          | 7-6-1887               |
|                                   | <i>Ο κωφός</i>                               | Κλειώ     | 1/13 Οκτβρίου 1889  |                                   |                        |
| <i>Le polonais</i>                | <i>Μια τουφεκιά μέσα στο σκοτάδι</i>         | Μπουκέτο  | 28 Φεβρουαρίου 1935 | Le Journal                        | 13-1-1895              |
| <i>Les âmes simples</i>           | <i>Η απλές ψυχές</i>                         | Μπουκέτο  | 12 Οκτωβρίου 1924   | Le Journal                        | 5-5-1895               |
| <i>L'octogénaire</i>              | <i>Η γρηα-Ρόζα</i>                           | Μπουκέτο  | 12 Ιουλίου 1928     | L'Écho de Paris                   | 11-1-1889              |
| <i>Paysage de foule</i>           | <i>Ο... φονιάς!...</i>                       | Μπουκέτο  | 26 Ιουλίου 1928     | L'Écho de Paris                   | 30-12-1894             |
| <i>Le Rabalan</i>                 | <i>Ο Μάγος</i>                               | Μπουκέτο  | 3 Αυγούστου 1924    | Gil Blas                          | 30-11-1886             |
| <i>« Tue-le » (conte inconnu)</i> | <i>Σκότωσέ τον</i>                           | Μπουκέτο  | 18 Μαΐου 1924       | Δεν έχει ταυτοποιηθεί στα γαλλικά | -                      |
| <i>Un gendarme</i>                | <i>Εκείνος ο διαβολάνθρωπος ο Μπερζό!...</i> | Μπουκέτο  | 5 Απριλίου 1934     | L'Écho de Paris                   | 1-10-1889              |
|                                   | <i>Ο χωροφύλαξ</i>                           |           | 20 Ιουλίου 1924     |                                   |                        |

Πίνακας 15