

Για μια αντι-ηγεμονική προσέγγιση της μετάφρασης: Το Ρεμπέτικο Τραγούδι

του Νίκου Καλόγηρου*

Το άρθρο εξετάζει τη δυναμική της μεταφραστικής πράξης στο πλαίσιο της κατασκευής πολιτισμικών ταυτοτήτων και εστιάζει στο ρόλο της μετάφρασης εντός της αντιπαράθεσης ανάμεσα στις επίσημες και τις ελάσσονες λογοτεχνίες, γλώσσες και (υπο)κουλτούρες στην πορεία για την οικοδόμηση της πολιτισμικής ηγεμονίας.

Η έννοια της πολιτισμικής ηγεμονίας, όπως συστήθηκε από τον Γκράμσι, αφορά τη διαμεσολάβηση των πολιτισμικών αξιών και την τοποθέτηση της στο επίκεντρο της σύγκρουσης μεταξύ ιστορικά καθορισμένων κυρίαρχων και υποτελών κοινωνικών ομάδων. Η ανθρωπολόγος Ντάτση (2007) αναφέρει: «Ο Γκράμσι εισάγει για πρώτη φορά έναν ιστορικό-κοινωνικό ορισμό του λαού, του λαού-τάξη *subalterna*, δηλαδή υποδεέστερη και εξηρημένη» ενώ αντιλαμβανόμενος το λαϊκό πολιτισμό «ως μια διευρυμένη αντίληψη του κόσμου και της ζωής», διαπιστώνει πως αυτή η κοσμοαντίληψη των λαϊκών στρωμάτων βρίσκεται σε διαλεκτική αντιπαράθεση με εκείνη των κυρίαρχων κοινωνικών στρωμάτων.

Η μεταφραστική πρακτική, ιδωμένη όχι μονάχα ως ένα δυναμικό κανάλι μεταφοράς του γλωσσικού μηνύματος, αλλά ως κομμάτι μιας διαδικασίας όπου το νόημα ανακτάται, αναδημιουργείται, επανα-εφευρίσκεται και συναρθρώνεται σε φρέσκα κειμενικά συμφραζόμενα αντλεί τα θεωρητικά και κριτικά της εργαλεία από τη σκοπιά μιας ενεργού (δια)πολιτισμικής πρακτικής.

Ο Venuti (1995), περιγράφει τη μετάφραση ως «τη βίαιη υποκατάσταση των γλωσσικών και πολιτισμικών διαφορών του ξένου κειμένου με ένα κείμενο που έχει ως σκοπό να είναι κατανοητό στον αναγνώστη της γλώσσας- στόχου» και την χαρακτηρίζει ως μια ερμηνεία «πάντοτε περιορισμένη εξαιτίας της απεύθυνσης της σε συγκεκριμένα ακροατήρια και των πολιτισμικών ή θεσμικών πλαισίων εντός των οποίων πρόκειται να κυκλοφορήσει και να λειτουργήσει το υπό μετάφραση κείμενο»*. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι στη μεταφραστική διαδικασία εγγράφεται ένα εν μέρει εγγενές χαρακτηριστικό της, η εθνοκεντρική βία. Ωστόσο διακρίνει δύο ανταγωνιστικές μεταφραστικές πρακτικές, την «οικειοποιητική» και την «ξενότροπη» μετάφραση, χρησιμοποιώντας τους όρους “domesticating” και “foreignizing translation”. Περιγράφει την πρώτη ως «εθνοκεντρική μείωση του ξένου κειμένου στις πολιτισμικές αξίες της γλώσσας- στόχου» ενώ της καταλογίζει πως «πάντοτε διακινδυνεύει να καταλήξει σε μια συνολική οικειοποίηση/εξημέρωση (domestication) του ξένου στοιχείου, συχνά σε ιδιαίτερα αυτό-αναφορικά έργα, όπου η μετάφραση εξυπηρετεί την ιμπεριαλιστική ιδιοποίηση ξένων πολιτισμών για εγχώριους πολιτισμικούς, οικονομικούς και πολιτικούς σκοπούς». Αντίθετα, υποστηρίζει πως η δεύτερη «μπορεί να αποτελέσει μια μορφή αντίστασης ενάντια στον εθνοκεντρισμό και το ρατσισμό, τον πολιτισμικό ναρκισσισμό και τον ιμπεριαλισμό».

Ο Venuti (1998), αναφέρει ότι «μια μετάφραση μπορεί να παίξει ισχυρό ρόλο στη διατήρηση ή στην αναθεώρηση της ιεραρχίας των αξιών της μεταφραζόμενης γλώσσας» και υπογραμμίζει την παράλληλη ικανότητα της «ξενότροπης» πρακτικής να αναδεικνύει τη διαφορετικότητα του υπό μετάφραση κειμένου με το να παραβιάζει τους πολιτισμικούς κώδικες στη γλώσσα- στόχο». Υπογραμμίζοντας τη σημασία της μετάφρασης στη διαδικασία κατά την οποία σχηματίζονται οι αναπαραστάσεις του πολιτισμικού Άλλου, διαπιστώνει το ρόλο που έχει να επιτελέσει στην κατασκευή πολιτισμικών ταυτοτήτων.

Βασιζόμενος σε αυτά τα αναλυτικά εργαλεία θα αποπειραθώ να σχολιάσω τη μεταφραστική πρακτική όχι ως κάτι που «ενδεχομένως συμμετέχει σε εθνικές διακρίσεις, γεωπολιτικές συγκρούσεις, στην αποικιοκρατία, την τρομοκρατία, τον πόλεμο» (Venuti 1995: 19), αλλά ως ένα εργαλείο που μπορεί να ενθαρρύνει την αμοιβαία κατανόηση και την ανοχή των πολιτισμικών διαφορετικοτήτων, που μπορεί να χτίσει ένα διαπολιτισμικό δίκτυο αλληλεγγύης για όσους βρίσκονται στα χαμηλά της κοινωνικής ιεραρχίας, που μπορεί να αγκαλιάσει την προλεταριακή δημιουργικότητα και να αντισταθεί στην πολιτισμική ηγεμονία των ελίτ.

Το ρεμπέτικο τραγούδι

Οι στίχοι του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι γεμάτοι από εκφράσεις της αργκό (slang). Αντλούμενες από τις μυστικές γλώσσες των χρηστών ναρκωτικών και άλλων ομάδων του υποκόσμου, αυτές οι εκφράσεις της αργκό, συνθέτουν το γλωσσικό χαρμάνι που ανθίζει στις μεγάλες αστικές περιοχές και μιλιέται κατά κόρον από πληθυσμιακά υποσύνολα των χαμηλότερων κοινωνικά στρωμάτων. Σύμφωνα με τον Sornig (1981: 1), ο κοινός τόπος ανάμεσα στην αργκό και τις μυστικές γλώσσες είναι ότι αμφότερες προέρχονται από «επικοινωνιακές καταστάσεις οι οποίες βρίσκονται υπό κάποιου είδους στρες ή ακόμα και καταπίεσης». Η Holst- Warhaft (1990: 184), υποστηρίζει πως «η ζωή για τους κατοίκους των Αθηνών, όπως και άλλων καπιταλιστικών μητροπόλεων των αρχών του προηγούμενου αιώνα, βιώνεται σε ένα πλαίσιο υποταγής». Εξηγεί, πως η μεγάλη μεταναστατευτική ροή από τη Μικρά Ασία προς τον Πειραιά και τα άλλα προάστια των Αθηνών κατά τη δεκαετία του 1920, σημάδεψε το σχηματισμό ενός μαζικού και παράλληλα καταπιεσμένου –οικονομικά, κοινωνικά- αστικού πληθυσμού και ενδυνάμωσε την επαφή μεταξύ εντελώς διαφορετικών γλωσσικά ομάδων. Εκεί οφείλεται η εξαιρετικά πρωτοποριακή ποιότητα της αστικής αργκό της εποχής.

Οι μάζες των φτωχών μεταναστών και μεταναστριών, των ευκαιριακών εργατών και των ανέργων αλληλεπιδρά με ομάδες μικροκακοποιών, χρηστών ναρκωτικών και άλλων λούμπεν προλετάρων σχηματίζοντας μια περιθωριακή ημι-παράνομη υποκουλτούρα εντός της αστικής ζωής. Είναι αυτή η πρόσμειξη των κοινωνικών υποκειμένων που θα ενθαρρύνει την εμφάνιση της κάστας των ρεμπέτηδων. Παρά την ομοιογένεια ως προς την ταξική τους θέση, οι ρεμπέτες αποτελούνται από μεικτές εθνικές ρίζες (Έλληνες, Σμυρνιοί, Εβραίοι, Τούρκοι, Τσιγγάνοι). Ο Πετρόπουλος (2000) υποστηρίζει πως το ρεμπέτικο είναι «το αμάγαλμα των μελοδικών/ ρυθμικών αντηχήσεων των λαών της Μικράς Ασίας, συνδυασμένο με τα τοπικά τραγούδια της Ελλάδας, και ήταν επηρεασμένο από τη μικρή και πολυεθνική κάστα που ήταν οι ρεμπέτες».

Η ρεμπέτικη αργκό βρίσκεται στον αντίποδα της επίσημης γραμματικής, του επίσημου λεξιλογίου και συντακτικού. Δεν υπακούει στη λογοτεχνία του κανόνα. Σύμφωνα με τη Holst- Warhaft, η αργκό χρησιμοποιεί τα γλωσσικά ξένα δάνεια σαν δανεικές μεταφράσεις (π.χ. το ιταλικό *erba* από τη μετάφραση του αγγλικού «grass» για να σημάνει την ινδική κάνναβη), προσαρμόζει ελεύθερα το ήδη υπάρχον λεξιλογικό υλικό, υποκαθιστώντας μια λέξη για μια άλλη. Επ' αυτού, ο Sornig (1981: 64), αναφέρει: «είναι εκείνες οι γλωσσικές υπο-νόρμες, η αργκό του ναύτη και του ποινικού παραβάτη, των χασικλήδων και των συμμοριών των μηχανόβιων, που βοηθούν να υπάρξει η γλωσσική μεταβολή».

Οι ρεμπέτες σχηματίζουν τη δική τους κοινωνιόλεκτο. Μια γλώσσα που χρησιμεύει ως δείκτης για την αίσθηση του ανήκειν στην (υπο)κουλτούρα, που υπαγορεύει τα ανομολόγητα σημάδια ενός συγκεκαλυμμένου κύρους και διαγράφει τις αδρές διαχωριστικές γραμμές

ανάμεσα «στα παιδιά της Φάρας» και όλη την υπόλοιπη κοινωνία. Είναι μια γλώσσα της οποίας οι μυστικοί κώδικες προστατεύει τους ρεμπέτες από τη γλώσσα της εξουσίας. Όχι μονάχα από το επίσημο ελληνικό ιδίωμα των αστών αλλά και από τα ίδια τα εκτελεστικά όργανα της εξουσίας, την αστυνομία των πόλεων.

Μεταφράζοντας ρεμπέτικο στα Αγγλικά

Ο Venuti (1998), περιγράφει την εισαγωγή στην αγγλόφωνη κουλτούρα διάφορων ελασσόνων λογοτεχνιών –όποτε και τη μετάφρασή τους στα Αγγλικά- ως μια αμιγώς πολιτική πράξη. Συγκεκριμένα αναφέρει:

είναι το στιλιστικά πρωτοποριακό κείμενο που κάνει την πιο δυνατή παρέμβαση μέσα σε μια γλωσσολογική σύζευξη, με το να εκθέτει τις αντιφατικές συνθήκες της επίσημης διαλέκτου, του λογοτεχνικού κανόνα, της κυρίαρχης κουλτούρας, της μείζονος γλώσσας

Η στρατηγική της ξενότροπης μετάφρασης (foreignizing) όχι μόνο αρνείται να αφομοιώσει και να προσεταιριστεί αλλά, αντίθετα, σκοπεύει στο να αναδείξει την ετερότητα και τα ξένα στοιχεία του πρωτότυπου κειμένου. Είναι μια μεταφραστική στρατηγική που «αναδεικνύει την διαφορετικότητα του υπό μετάφραση κειμένου με το να παραβιάζει τους πολιτισμικούς κώδικες στη γλώσσα-στόχο»[1]. Στο πλαίσιο αυτό, το σημαντικό δεν αφορά μόνο το «πώς» αλλά κυρίως το «τι» επιλέγεται προς μετάφραση. Οι ελάσσονες (ή περιθωριακές) λογοτεχνίες αποτελούν το κατάλληλο έδαφος μιας τέτοιας πολεμικής.

Όταν πρόκειται περί λογοτεχνικής μετάφρασης, ο μεταφραστής έχει να διατηρήσει και να ανατροφοδοτήσει όχι μονάχα τη γλωσσολογική αλλά και την αισθητική ή και την κοινωνική λειτουργία του κειμένου. Η Holst-Warhaft εξηγεί ότι «στην περίπτωση των στίχων, όπου το κείμενο αποτελεί ένα μόνο στοιχείο μέσα σε μια πολύπλοκη αισθητικά φόρμα, η πετυχημένη λογοτεχνική μετάφραση θα απαιτούσε τη μεταφορά του πρωτότυπου σε ένα παρόμοιο μουσικό/κειμενικό ευρύτερο πλαίσιο».

Ένα από τα δομικά στοιχεία της στιχουργικής γλώσσας του είδους, τα ξένα (κυρίως τούρκικα) δάνεια που φυτρώνουν σα μανιτάρια στο περβάζι της ρεμπέτικης ποίησης, αποτελούν και μια από τις κυριότερες μεταφραστικές προκλήσεις. Είναι γεγονός ότι στις Αγγλόφωνες κουλτούρες δεν έχει υπάρξει κάποια αργκό με τόσο έντονη και πλούσια την παρουσία ξένων δανείων ώστε να δικαιολογηθεί μια γλωσσική ισοδυναμία. Θεωρητικοί της κοινωνιογλωσσολογίας καθώς και εθνομουσικολόγοι έχουν αποπειραθεί στο παρελθόν να αντιπαραβάλλουν και να συνδέσουν το ρεμπέτικο με τα αμερικάνικα blues. Ο παραλληλισμός εδράστηκε σε κοινούς τόπους: αμφότερα μεταχειρίζονται σημαντικές γλωσσικές ποσότητες από ποικιλίες της αργκό (η οποία για τους Αφροαμερικάνους μπλουζίστες παίρνει χαρακτηριστικά εθνολέκτου), αναπτύχθηκαν την ίδια περίπου χρονική περίοδο, και αντλούν τη θεματολογία τους από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες έζησε η εργατική τάξη της κάθε χώρας. Παρά το εύστοχο του παραλληλισμού, υπάρχουν σημαντικά εμπόδια: η περιορισμένη απεύθυνση της αργκό που μιλούσαν οι μπλουζίστες ακόμα και ανάμεσα σε γηγενείς ομιλητές της Αγγλικής λόγω της ηλικίας της. Σήμερα είναι (όπως και η αργκό των ρεμπέτηδων) μια ξεπερασμένη, μη λειτουργική και σε μεγάλο βαθμό άγνωστη γλωσσική ποικιλία. Οπότε, ποιο το νόημα να μεταφράσουμε το ρεμπέτικο σε ένα τέτοιο πλαίσιο, από τη στιγμή που επιδιώκουμε το μεταφραστικό μας project να μη σκονίζεται στα ράφια παλιών βιβλιοθηκών παρά να αποτελέσει δυναμικό συστατικό στο σύγχρονο διάλογο μεταξύ των ελασσόνων λογοτεχνιών και κουλτούρων;

Μια αξιόπιστη μεταφραστική στρατηγική θα αναζητούσε μια φόρμουλα που θα επέτρεπε στο ρεμπέτικο στίχο να εισέλθει στην Αγγλόφωνη κουλτούρα όχι ως ένα εξωτικό είδος του μακρινού ελληνικού παρελθόντος αλλά ως μια απόπειρα να ανασυνθέσει και να αναδιαρθρώσει τους δεσμούς και τις πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ των δυο κουλτούρων σε καινούριο πλαίσιο. Μια τέτοια στρατηγική, θα ήταν να μεταφράσουμε το ρεμπέτικο στίχο δανειζόμενοι τα μορφοφωνολογικά χαρακτηριστικά μιας άλλης ελάσσονος λογοτεχνίας της Αγγλόφωνης κουλτούρας, της Dub ποίησης.

Πανομοιότυπα με το ρεμπέτικο στίχο, ο στίχος της Dub ποίησης δε δύναται να αποκαλύψει την αυθεντική του φύση εάν δεν παντρευτεί τη μουσική φόρμα. Είναι ακριβώς αυτή η έμφαση στην προφορικότητα, ο δομικός δεσμός ανάμεσα στο κείμενο και τη μουσική, ανάμεσα στο γραπτό και το παραστάσιμο, που κάνει την αναλογία να μοιάζει εφικτή. Το άλλο κοινό χαρακτηριστικό είναι η υβριδικότητα της γλώσσας. Αποτελείται από το γλωσσικό ιδίωμα της Καραϊβικής (Creole), την ντοπιολαλιά (Patois), και την προφορική παράδοση των κοινοτήτων των Τζαμαϊκανών μεταναστών στη Βρετανία μαζί με την επίσημη Αγγλική. Επ' αυτού, ο Habekost (1990), γράφει για έναν «ξεχωριστό τύπο της Βρετανό-Τζαμαϊκανής Creole που φέρει το στίγμα της Αγγλικής καθομιλουμένης καθώς και στοιχείων διαφόρων αστικών διαλέκτων ('Brummie', Cockney)» σχολιάζοντας ότι «επιπρόσθετα χαρακτηριστικά συμπεριλαμβάνουν την ορολογία του γκέτο και τη γλωσσική ποικιλία των Ρασταφάρι, το λεγόμενο Dreadtalk».

Ρεμπέτικο και Dub μοιράζονται πολλά κοινά σημεία κι από την άποψη των θεματολογικών μοτίβων. Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί στο Επικούρειο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ποιητική περσόνα του ρεμπέτη ο οποίος, όπως το μαρτυρά και η ετυμολογία του ονόματός του, αρέσκεται στο να περιδιαβαίνει ανέμελα το αστικό τοπίο (από το ρήμα 'ρέμβομαι' που σημαίνει στρέφομαι ολόγυρα, περιστρέφομαι ασκόπως, περιπλανώμαι). Αντίστοιχα, ο Habekost (1990), αναφέρεται στην περσόνα που «περιτριγυρίζει σαν παρατηρητής μέσα στις γειτονιές» για να ισχυριστεί πως αυτή η φιγούρα του «περιπλανώμενου παρατηρητή του γκέτο είναι κεντρικό θέμα της Dub ποίησης. Ακόμα, ο συχνός ρεμπέτικος όρος «ψεύτικος ντουινιάς» θα μπορούσε να συνδεθεί με τον Dub όρο «Babylon» που συμβολίζει όλο το διεφθαρμένο σύστημα της Δυτικής ζωής.

Έως τώρα, προσέγγισα τη μεταφραστική πρακτική από τη σκοπιά της κατασκευής πολιτισμικών ταυτοτήτων σε συνάρτηση με ζητήματα εξουσίας και ιδεολογίας. Αποπειράθηκα το μεταφραστικό «πειραματισμό», συνδέοντας τη γλώσσα του ρεμπέτικου τραγουδιού με τη γλώσσα της Dub ποίησης και Reggae στιχουργικής, ως μια μικρή συνεισφορά στο δημόσιο διάλογο που αφορά το ζήτημα της κυρίαρχης και ελάσσονος λογοτεχνίας και τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται κοινωνικά ο πολιτισμικός διαχωρισμός ανάμεσα στο «Εμείς» και στο «Άλλοι». Επιφυλάσσομαι για μελλοντικές προτάσεις μεταφραστικών στρατηγικών που θα αφορούν το ρεμπέτικο, υπογραμμίζοντας τα λόγια της Holst- Warhft: «αφού ως μεταφραστές δεν μπορούμε να είμαστε μέρος της (υπο)κουλτούρας που γέννησε τη ρεμπέτικη αργκό, οι προσπάθειες που κάνουμε να υποκαταστήσουμε το ένα είδος υποκοσμιακής αργκό με το άλλο, είναι σίγουρο ότι θα παράγουν μεταφράσεις καλλιτεχνικά ανεπαρκείς».

*: οι μεταφράσεις (των αγγλικών πηγών) είναι δικές μου

Ντάτση, Ευαγγελή (2007) «Η λανθάνουσα δυναμική των osservazioni sul folklore στις μέρες της παγκοσμιοποίησης» (Επιστημονικό Συνέδριο: Ο Αντόνιο Γκράμσι στις σημερινές Κοινωνικές Επιστήμες και τη Θεωρία)

Habekost, Christian (1993) Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African- Caribbean Dub Poetry. Amsterdam: Rodopi.

Holst-Warhaft, Gail (1990) "Resisting Translation: Slang and Subversion in the Rebétika". Journal of Modern Greek Studies, Vol. 8, Number 2, 183- 196.

Petropoulos, Elias. (2000) Songs of the Greek underworld: the Rebetika tradition. Trans. Emery Ed: Saqi books.

Sornig, Karl. (1981) Lexical Innovation: A Study of Slang, Colloquialisms and Casual Speech. Amsterdam: John Benjamin.

Venuti, Lawrence. (1995) The Translator's Invisibility: a History of Translation. New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. (1998) The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. New York: Routledge.

«Αφού μ' αρέσει να γυρνώ», Β. Τσιτσάνης, 1940.

(1) Αφού μ' αρέσει να γυρνώ τον κόσμο τι τον μέλλει;

Τα λόγια του τα αφηφώ κι ας λέει ό,τι θέλει, (x2)

αφού μ' αρέσει να γυρνώ τον κόσμο τι τον μέλλει.

(4) Εγώ μποέμικα θα ζω, κανέναν δεν πειράζω,

δικιά μου είναι η ζωή και δεν τη λογαριάζω, (x2)

εγώ μποέμικα θα ζω, κανέναν δεν πειράζω.

(7) Σ' αυτή την ψεύτικη ζωή, που μια φορά τη ζούμε,

δεν έχουμ' άλλο πιο καλό, παρά να τη γλεντούμε, (x2)

σ' αυτή την ψεύτικη ζωή, που μια φορά τη ζούμε.

Προτεινόμενη μετάφραση

So dat mi like to roam aroun, nuh why dem people mind?

Defyin all der sayins, ah, jus let dem talk

So dat mi like to roam aroun, nuh why dem people mind?

I-man live as Bohemian, an I-man no hurt nobody,

You si dat is mi life, an I-man no give no damn,

I-man live as Bohemian, an I-man no hurt nobody.

Ina dis phony world, we get to live jus once,

Ders nadin best fi us, dan really livin it up,

Ina dis phony world, we get to live jus once.

“Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά” (1937) Μάρκος Βαμβακάρης

[All the rebetes in the world]

1 Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά

εμένα μ' αγαπούνε

3 Μόλις θα μ' αντικρίσουνε

θυσία θα γενούνε

5 Όσοι δεν με γνωρίζουνε

τώρα θα με γνωρίσουν

7 εγώ κάνω την τσάρκα μου

κι ας με καλαμπουρίζουν

9 Εγώ φτωχός γεννήθηκα

στον κόσμο έχω γυρίσει

11 Μέσα απ' τα φύλλα της καρδιάς

εγώ έχω μαρτυρήσει

13 Όλοι οι κουτσαβάκηδες

που ζούνε στο κουρμπέτι

15 κι αυτοί μες στην καρδούλα τους

έχουν μεγάλο ντέρτι

Προτεινόμενη μετάφραση

All di rude bwoys inna di world

luv mi

No sooner a go dem pree mi

dem bend ovah backwards

Dem who doan know mi

a go know mi nau

mi tek a wok aroun

an let dem spoof mi

Mi jus born poor

an mi did known di world

Deep dong from mi heart

mi did suffa

All dem raggamuffins

dat live aroun di slump

dem too have inna dem hearts

a great an deep sore

Το άρθρο είναι αναδημοσίευση από το περιοδικό «Διαβάζω», τεύχος 531, 2012

*Ο Νίκος Καλόγηρος είναι μεταφραστής και καθηγητής αγγλικών

[1] L. Venuti. 2005, 156

.