"Коли ми її зводили
ми не сподівалися
якою високою вона в нас самих
ми звикли до її горизонту
і до завітряної тиші
у її тіні ми не кидали жодної тіні
а тепер стоїмо ніби оголені
перед прощенням кожного".

Кожен рядок слід компетентно коментувати, не кажучи вже про смисл між рядками. Цю можливість полишаю шанованому читачеві, який водночас може знайти і зрозуміти жорсткий дискурс.

В усякому разі, висловлюю власне переконання в тому, що дискурс виступає чинником і фіксатором міжкультурної комунікації, а, отже, й категорією перекладу. Це головний висновок доробку.

Насамкінець. Згадані вище категорії можна дефінувати й інакше. Але важливо те, щоб лінгвісти дійшли спільного знаменника та уклали певну конвенцію стосовно головних параметрів сьогоднішніх фахових виразів і концепцій, інакше, якщо так і далі піде, мовознавці спорудять нову Вавілонську вежу, в якій вони втратять їхню спільну професійну мову та перестануть розуміти один одного.

UDC 81'255.4=161.2=14'06

Ν. Κλιμένκο, Καθηγήτρια, Διδάκτωρ Φιλολογικών Επιστημών
Εθνικό Πανεπιστήμιο "Ταράς Σεβτσένκο" του Κιέβου (Ουκρανία),
Α. Σαβένκο, Αναπληρωτής Καθηγητής, Διδάκτωρ Φιλολογικών Επιστημών
Εθνικό Πανεπιστήμιο "Ταράς Σεβτσένκο" του Κιέβου (Ουκρανία)

ΤΑ ΕΝΔΟΓΕΝΗ ΚΑΙ ΔΙΑΔΟΧΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΣΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Στο άρθρο παρουσιάζεται η ανάλυση των μηχανισμών που οδηγούν στην εμφάνιση των παραλλήλων στο ποιητκό κείμενο. Τα παράλληλα αυτά που μπορούν να μη έχουν το διακειμενικό χαρακτήρα και οφείλονται στα κοινά στοιχεία της κοσμοθεωρίας ή ποιητικής μεθόδου προτείνουμε να ονομάζουμε ενδογενή με το παράδειγμα τη σύγκριση της δομής που έχει η νοητική κατασκευή ΜΗΤΕΡΑ στα έργα του Τ. Σεβτσένκου και Α. Κάλβου. Ένα άλλο είδος των

παραλλήλων που εμφανίζονται ως ιδιαίτερη διακειμενική σχέση του πρωτοτύπου και μεταφράσματος (διαδοχικά παράλληλα) εξετάζονται στο παράδειγμα των μεταφράσεων του Τ. Σεβτσένκο από το Γ. Ρίτσο.

Λέξεις-κλειδιά: *ενδογενές παράλληλο, διαδοχικό παράλληλο, μετάφραση, νοητική κατασκευή, ουκρανική ποίηση, ελληνική ποίηση.*

Η εθνική λογοτεχνία ποτέ δεν εξελίσσεται σε αποκλεισμό, είναι ενσωματωμένη στα κοινωνικά βιώματα, άρα οι συγκαιρίες πολιτικού, πολιτιστικού κια οικονομικού χαρακτήρα επιτρέπουν να ανακαλύπτουμε όμοια εικαστικά στοιχεία ή δομές στους συγγραφείς που δεν είχαν άμεση επαφή, άρα αποκλείεται να αποδώσουμε τα παρόμοια στοιχεία στα κείμενα τους σε φαινόμενο διακειμενικότητας. Όμως το έργο τους δημιουργείται πάνω σε παραπλήσιες κοινωνικές συμβάσεις που να επιτρέπει να αναφέρουμε τις παρομοιότητες στη δράση κάποιων κοινών πολιτιστικών μηχανισμών τους οποίους και θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε. Μια ξεχωριστή περίπτωση που όμως βασίζεται σε ίδιες σύμφωνα με τα παραπάνω αρχές είναι και η περίπτωση της διαπολιτισμικής επικοινωνίας (μετάφρασης) ως πολιτιστικού μηχανισμού όταν ο μεταφράζων ταυτόχρονά έχει κι εμπειρίες αυτοτελούς ποιητικής γραφής και χρησιμοποιεί κατά τη μετάφραση τις μεθόδους που εφαρμόζει και ως ποιητής.

Στην παρούσα μελέτη προτείνουμε τη συγκριτική ανάλυση των ενδογενών και διαδοχικών παράλληλων στά πρωτότυπα κείμενα του ουκρανού εθνικού ποιητή Τ. Σεβτσένκο και ελλήνων ποιητών, κυρίως του Α.Κάλβου (ενδογενή παράλληλα) αλλά και στις μεταφράσεις των ποιημάτων του ουκρανού λογοτέχνη από το Γ. Ρίτσο ως δευτερεύοντα δημιουργήματα (διαδοχικά παράλληλα) που φανερώνουν τις παρομοιότητες στη μέθοδο μετάφρασης του ποιητικού κειμένου από το ποιητή-μεταφραστή που αντλεί τις μεταφραστικές λύσεις από τη δικιά του καλλιτεχνική αποθήκη.

Πριν προβούμε στη συγκριτική εξέταση των παραπάνω παράλληλων στοιχείων στα κείμενα των υπό εξέταση ποιητών πρέπει σύντομα να αναλογιστούμε τα πεπραγμένα στο χώρο της έρευνας των επιρροών του ελληνικού πολιτιστικού χώρου στον ουκρανό ποιητή προοιονιζόμενοι την κατεύθυνση των μελλοντικών ερευνών στο χώρο των ουκρανο-ελληνικών λογοτεχνικών μελετών. Η σχέση και κάποια εξάρτηση του Σεβτσένκο από την Ελλάδα βρίσκεται στα πλαίσια του ενδιαφέροντος του ποιητή για τα κοινά

στοιχεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού και κυρίως την ανακάλυψη από μέρους του της κλασσικής ελληνο-ρωμαϊκής αρχαιότητας που λόγω της καθολικής αναγνωρισιμότητας τους και οικουμενικού χαρακτήρα και επηρεάζουν τη δομή του κειμένου με την ανάπτυξη πολύπλευρων διακειμενικών σχέσεων [Гальчук, 84–85]. Στη μονογραφία "Ο Σεβτσένκο κι η Αρχαιότητα" της Μ. Μαϊστρένκο εξετάζονται τα αρχαία σύμβολα (κυρίως τα δρώντα της μυθολογίας, όπως ο Προμηθέας ή η Μούσα) και ο μετασχηματισμός τους από τον ποιητή εν μέρει για να τα συγχωνεύσει με τα σύμβολα της λαϊκής ποιητικής παράδοσης και η λειτουργία των παγκόσμιων μυθολογικών μοντέλων όπως το μοντέλο της μεταμόρφωσης ή διαμόρφωσης του μυθολογικού χρόνου στην ποίηση [Майстренко].

Άλλη κατεύθυνση που όμως αριθμεί λίγα έργα είναι μελέτη της γλωσσοϋφολογικής απόδοσης των έργων ελλήνων (ή σπανίως ουκρανών) λογοτεχνών στα ουκρανικά. Πρόκειται κυρίως για τα προοίμια ή σχόλια στις εκδόσεις των σχετικών ουκρανικών μεταφράσεων αλλά και τις ξεχωριστές μελέτες όπως η έρευνα αφιερωμένη στη μετάφραση των μερικών ποιημάτων του Τ. Σεβτσένκο από το Γ. Ρίτσο [Микитенко, 301–321]. Φαίνεται έγκαιρο να γίνουν συγκριτικές μελέτες των ουκρανών και ελλήνων λογοτεχνών βάσει των παραμέτρων της ποιητικής τους τεχνικής, ιδιόλεκτου, κοσμοθεωρητικών αρχών. Καρποφόρες κατά τη γνώμη μας μπορούν να αποβούν συγκριτικές μελέτες του Σεβτσένκο με τους Δ. Σολωμό και Κ. Καβάφη (μια προσπάθεια – το άρθρο "Ταράς Σεβτσένκο – Διονύσιος Σολωμός: Υμνητές της ελευθερίας" – που έχει μάλλον εκλαϊκευτικό χαρακτήρα έγινε στην πρόσφατη δημοσίευση των ποιημάτων του Σεβτσένκο στα ελληνικά [Σεβτσένκο 2011, 155–202], των τεχνικών της ψυχολογικής γραφής στα έργα του Γ. Βιζυηνού και Μ. Κοτσουμπίνσκυ, των μοντέλων ιστοριογραφικής αφήγησης στα μυθιστορήματα του Ν. Καζαντζάκη και Π. Ζαγρεμπέλνυ, της ευφωνικής οργάνωσης του έμμετρου λόγου και διαμορφώσεις της ρυθμικής παράδοσης στα ποιήματα του Ο. Ελύτη και Π. Τυτσύνα. Οι έρευνές αυτές μπορούν να γίνουν αφορμή για τη μετάφραση των εν λόγω ουρκανών λογοτεχνών στα ελληνικά. Εφόσον μια αρχική συγκριτική μελέτη του έργου του Τ. Σεβτσένκο και Δ. Σολωμού έχει ήδη εκπονηθεί θεωρούμε σκόπιμο να επικεντρώσουμε την προσοχή στη σύγκριση με άλλο

σημαντικό έλληνα εθνικό ποιητή η θέση και η επιρροή του οποίου στην νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση μέχρι τώρα προκαλεί πολλές συζητήσεις (μια συνοπτική παρουσίαση βλ [Καραντζή, 26–46].

Οι αρχές της νεότερης λογοτεχνικής παράδοσης στην Ελλάδα είναι συνδεδεμένες με τις φυσιογνωμίες μερικών ποιητών μεταξύ των οποίων διακρίνονται έντονα τα πρόσωπα των δύο Επτανησίων τεχνιτών του λόγου: του Δ.Σολωμού και Α.Κάλβου στα έργα των οποίων εκφράστηκε η νέα ποιητική όραση που θεμελίωσε την περαιτέρω πορεία των νεοελληνικών γραμμάτων.

Οι ποιητικές μέθοδοι του Δ. Σολωμού και Α. Κάλβου παρουσιάζουν αρκετές διαφορές και κάποτε αντιθέσεις, όμως η ίδια διαφορετικότητα και αντιθετικότητα τους ορίζει την τάση της αλληλοσυμπλήρωσης των μεθόδων της ποιητικής γραφής που τελικά και έβαλε τα θεμέλια της ελληνικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των ποιημάτων του Δ.Σολωμού, τα περίφημα "κενά" του που έδωσαν στο Γ. Σεφέρη αφορμή να σημειώσει ότι έχουν όχι λιγότερη αλλά συχνά περισσότερη από τα ολοκληρωμένα αποσπάσματα σημασία [Σεφέρης, 197]. Την αποσπασματικότητα του Σολωμού συμπληρώνει ο Α.Κάλβος με το "ερμητικό", αρχιτεκτονικό χαρακτήρα του έργου του, που είναι "η ποίηση της ιδεοκρατούμενης ψυχής που ατάραχα και γαλήνια θεωρεί τον ιδεοκρατούμενο κόσμο" [Κάλβος, 19]. Στο θυελλώδες ποιητικό ύφος και η εκφραστικότητα του Δ. Σολωμού αντιτίθεται και ταυτόχρονα συμπληρώνεται από την ολύμπια αταραξία και καλλιτεχνική εκλογίκευση του Κάλβου. Οι δύο ποιητές πειραματίζονται με την ποιητική γλώσσα, προσπαθούν να ξεπεράσουν τα γλωσσικά στερεότυπα και να δοκιμάσουν τις δυνατότητες της Νέας Ελληνικής. Σε σχέση με το Σεβτσένκο που θεωρείται θεμελιωτής της σύγχρονης κοινής ουκρανικής. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Α. Κάλβου ο οποίος αισθάνθηκε αναγκαίο για τους καλλιτεχνικούς σκοπούς να πλάσει ένα γλωσσικό κράμα από αρχαίο λεξιλόγιο και απαρχαιωμένα μορφολογικά μοντέλα συνδυάζοντας τα με λεξικολογικό και συντακτικό πλούτο της δημοτικής. Ο Σεβτσένκο είναι γνωστός όχι μόνο για την αξιοποίηση της ομιλούμενης ουκρανικής της εποχής του (το γεγονός που τον συγγενεύει με το Δ.Σολωμό και άλλους ευρωπαίους ποιητές, οπαδούς του δημοτικισμού) τη δημιουργία της

γλωσσικής νόρμας βάσει της ιδιωματικής ποικιλίας με την οποίαν εκφραζόταν ως ομιλητής αλλά και για τις ριζοσπαστικές δοκιμές του εμπλουτισμού του δικού του ύφους με ετερογενή γλωσσικά στοιχεία που πρώτ' απ' όλα αντλούσε από την έντεχνη εκκλησιαστική σλάβικη γλώσσα και σποραδικά από τα ρωσσικά.

Η γλώσσα των θρησκευτικών συγγραμμάτων ελκύει το Σεβτσένκο όχι μόνο ως πηγή έμπνευσης και παγκόσμιων πλοκών, εικασμάτων που αντανακλούν μέσω της γλώσσας τις πολιτιστικές νοητικές κατασκευές αλλά και ως συνδετικός κρίκος στα κείμενα του ουκρανικού (κοζάκικου) Μπαρόκ με τις αναγεννητικές τάσεις του και ιδιαίτερα ροπές της γλωσσικής εξέλιξης (νεωτερισμοί στη μορφολογία και λεξιλόγιο, καινούρια κειμενικά είδη κτλ) που επέτρεπε τα ουκρανικά να γίνουν γλώσσα-πληρεξούσιος αποδέκτης πνευματικών εμπειριών, κοινών για όλο τον ευρωπαϊκό χώρο και ικανή να τις διαδίδει στην Ανατολική Ορθόδοξη Σλαβία (μέσω αδελφικών σχολειών και ακαδημιών π.χ. Του Κιέβου ή Οστρόγ) για ένα σύντομο χρονικό διάστημα περίπου 100 ετών πριν καταβροχθισθεί ολοκληρωτικά από τη Ρωσσική αυτοκρατορία. Μας φαίνεται ότι η προσφυγή του Σεβτσένκο και Κάλβου στα κείμενα με όμοια λογοτεχνικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά (όσον αφορά τον Κάλβο πρόκειται πρώτ' απ' όλα για τις θρησκευτικές μεταφράσεις του) εκφράζει την αναζήτηση από τους ποιητές των καινούργιων μεθόδων σκαλίσματος του ποιητικού λόγου ως χώρου προσωπικής έκφρασης αλλά και ως ενδεχομένου πεδίου διαμόρφωσης του εθνικού γλωσσικού οργάνου (μιας και γίνεται λόγος για τους εθνικούς ποιητές). Και σ' αυτή την περίπτωση μας φαίνεται πιο σημαντική η τάση των ποιητών σε πειραματισμό που συχνά θεωρούνταν ως αδυναμίες του ύφους, όπως γλωσσική ανεπάρκεια και πολιτικές αντιλήψεις (π.χ. το λεγόμενο διεθνισμό του Σεβτσένκο) από τους μελετητές [Конторчук].

Η βιογραφία του Τ. Σεβτσένκο έχει πολλά κοινά με τις περιπέτειες της ζωής του Α. Κάλβου και είναι εκείνες που ιδιαίτερα και αναμφίβολα επηρέασαν το έργο τους εξ ου και το συμπέρασμα ότι τα κοινά κειμενικά στοιχεία εξηγούνται από τον παραλληλισμό των ιδιωτικών εμπειριών των ποιητών αλλά και των συλλογικών βιωμάτων των κοινωνιών τους που αφομοιώνονται μέσω της διάνοιας και από τις επικοινωνικές πρακτικές. Η ζωή αμφοτέρων

των ποιητών πέφτει στην εποχή της εδραίωσης (ή ωρίμανσης) της εθνικής συνείδησης και της ζύμωσης των πράξεων γέννησης και αναγέννησης του εθνικού πολιτισμού, της ανάδυσης των καινούριων κοινονικών αξιών, της δημιουργίας γενικότερα νέων συνθηκών ζωής. Δεν είναι τυχαίο το συμπέρασμα που κάνει ο διάσημος μελετητής των έργων του Τ. Σεβτσένκο Ιβάν Ντζιούμπα συγκρίνοντας τις μορφές του ουκρανού ποιητή και του ούγγρου Sándor Petőfi και υπογραμμίζει ότι "την περισσότερη συγγένεια τη έχει ο Σεβτσένκο με τους ποιητές εκείνων των υπόδουλων εθνών, η μοίρα των οποίων έμοιαζε στην ουκρανική, με τους ποιητές πού γίνονταν πρωτοπόροι της εθνικής αναγέννησης και κοινωνικών αλλαγών" [Дзюба, 12–13]. Κατά τη γνώμη μας, τα κοινά στοιχεία του ελληνικού και ουκρανικού έθνους εκείνης της εποχή ήταν τα εξής: α) έλλειψη των κρατικών θεσμών παρά την "ιστορική μνήμη" που ανέφερε την παράδοση της ανεξάρτητης και αυτοκυβερνούμενης πολιτείας, β) υπάρξη της ώριμης εθνικής συνείδησης που αναζητούσε να βρει μορφές της πολιτικής έκφρασης στα πλαίσια του υφισταμένου πολιτειακού μοντέλου και στηριζόταν στη δομή των γνήσιων και έμπρακτων ηθών και εθίμων, γ) η κρίσιμη κατάσταση της εθνικής γλώσσας που μεν δεν είχε την καθιερωμένη "κοινή" μορφή αλλά διέθετε τις δυνατότητες της πορείας προς την γλωσσική ενοποίηση (π.χ. δημοτική ποιητική παράδοση, μερικές αρχές της παιδείας στην εθνική γλώσσα με αποτέλεσμα εμφάνιση μιας ομάδας εθνικοφρόνων πολιτιστικά και φιλελεύθερων πολιτικά λογίων που είχαν και πρόσβαση στα ευρωπαϊκά εκπαιδευτικά πρότυπα).

Το πρώτο παράλληλο βιωματικό στοιχείο που αναμφίβολα επηρέαζε τη γραφή των δύο ποιητών έχει σχέση με τις εμπειρίες των παιδικών τους χρόνων. Ο Τ. Σεβτσένκο όπως και ο Κάλβος προερχόταν από τη μη πλήρη οικογένεια που λόγω των περιστατικών εξελίχτηκε σε μονογονεϊκή. Σ' αυτό το σημείο ότι οι εμπειρίες της σχετικά μη πλήρους οικογένειας (κοινωνική ανισότητα των γονιών) έχει ζήσει και ο Σολωμός, γόνος του αριστοκράτη και της υπηρέτριας που όμως δε θα μας απασχολήσει στην παρούσα μελέτη.

Ο Σεβτσένκο νωρίς έχασε τους γονείς, πρώτα τη μητέρα και μετά τον πατέρα (στρέφεται στο γεγονός σε πολλά ποιήματα όπως "Αν αφεντόπουλα το 'χετε μάθει ποτέ" (στο εξής οι μεταφράσεις χωρίς την ένδειξη της έκδοσης είναι δικές μας): *Εκεί τη μάνα μου,*

την καλή/ Που' χε ακόμα χρόνια να ζήσει, στον τάφο/ έκλεισε η ανέχεια και δουλειά σκληρή./ Κει ο πατέρας θρηνώντας τη μοίρα αβάσταχτη κι εμάς,/ (πουλάκια ορφανά κι αφρόντιστα, γυμνά)/ δεν άντεξε τα μαύρα τα γραφτά της/ Σε ξένο χωράφι πέθανε. Ο Α. Κάλβος επίσης έχασε τις επαφές με την ελληνίδα μητέρα του και πέρασε τα νιάτα του με τον πατέρα που συχνά έλειπε άρα δεν προσέφερε στα παιδιά του τη γονεϊκή ζηστασιά.

Η ποιητική εικόνα της Μητέρας (και πολιτιστική νοητική κατασκευή ΜΗΤΕΡΑ) κατέχει σημαντική θέση στις καλλιτεχνικές αντιλήψεις των ποιητών λόγω του αρχετυπικού χαρακτήρα της. Η Μητέρα ταυτίζεται πρωτ' απ' όλα με ένα ασφαλές περιβάλλον και προστατευτικό μέσο που προασπίζει τον άνθρωπο. Η συχνότερη καλλιτεχνική χρήση της εικόνας συνδυάζεται με την προσωποποιητική ιδέα της πατρίδας, που ως μητέρα γεννά τον άνθρωπο ως κοινωνικό ον, τον περιποιείται στα πλαίσια του κοινωνικού συνόλου και τον δέχεται σε οποιαδήποτε περίπτωση γι' αυτό συχνα συναντιέται στη λαϊκή ποιητική παράδοση. Η συχνή χρήση του εικάσματος φανερώνει ότι έχει μυητικό χαρακτήρα στην ποίηση και εκφράζει τις υπαρξιακές εμπειρίες και ανησυχίες του ανθρώπου όπως ο φόβος του θανάτου, διάφορα είδη ματαιώσεων.

Στο έργο του Σεβτσένκο το είκασμα της Μητέρας έχει δύο βασικές εκδοχές με το θετικό και αρνητικό εννοιολογικό περιεχόμενο (Μητέρα + και Μητέρα-). Η Μητέρα + προβάλλεται στα πλαίσια αναφοράς του ποιητή στο όραμα του "χρυσού αιώνος" που μπορεί να υλοποιείται στο κείμενο με την τεχνική της ονειροπόλησης (ο ποιητής ονομάζει τρία ποιήματα του "Όνειρο" καί χρησιμοποιεί τα μέσα που παρουσιάζουν τους ήρωες του να ενεργούν σαν άτομα που ονειροπολούν). Σ' ένα απ' αυτά ("Τ' όνειρο (Στ' αγγαρεία θέριζε το στάρι") η νεαρή μάνα κατά το θερισμό στο χωράφι του γαιοκτήμονα έχοντας γαλουχήσει το μωρό κοιμάται και βλέπει το μωρό της στο μέλλον ως εύπορο άντρα που έχει την οικογένεια του και είναι ελεύθερος και όχι δουλοπάροικος, όμως το ξύπνημα διαψεύδει το όνειρα της μάνας, αλλά από την άποψη του παιδιού (που πρωταγωνιστεί στο όνειρο) η πραγματικότητα παραμένει αναλλοίωτη εφόσον η μάνα συνεχίζει να το φροντίζει κάνοντας μ' αυτό τον τρόπο το όνειρο πραγματοποιήσιμο. Η πίστη στο πραγματοποιήσιμο των ονείρων εκφράζεται και στα άλλα ποιήματα π.χ. "Και ο Αρχιμήδης, και ο Γαλιλαίος" ο ποιητής είναι

πεπεισμένος ότι μετά από την πτώση των δεσποτών και "ιερών προδρόμων" που νομιμοποιούν την άνομη κατά βάθος εξουσία τους "*στην ανανεωμένη γη/ δε θα μείνει ο αιώνιος εχθρός, ο αντίπαλος,/ αλλά παραμένει ο Γιός, και παραμένει η Μάνα,/ και παραμένει ο ντουνιάς!*" Το αποκορύφωμα αυτής της εκδοχής συναντάμε στα ποιήματα "Οι Νεόφυτοι" και "Η Μαρία", και τα δύο αφιερωμένα στην ευαγγελική ιστορία (ζωή του Ιησού και οι πρώιμες χριστιανικές κοινότητες κατά τη περίοδο των διωγμών των ρωμαίων αυτοκρατόρων). Οι κεντρικές μορφές των ποιημάτων είναι μητέρες οι γιοί των οποίων γίνονται μάρτυρες προς όφελος της κοινωνίας και το πρώτο μέλημα της μάνας όπως το περιγράφει ο ποιητής είναι να θρέψει άξιο άνθρωπο, αλλά και μετά το θάνατο του η ίδια να μεταδίδει την ουσία του ψυχισμού του, της καινούριας αντίληψης του κόσμου, σε άλλους ανθρώπους.

Υπάρχει όμως στο Σεβτσένκο και η εκδοχή Μητέρα- που υποδηλώνει την "ανεκπλήρωτη" γυναίκα όχι όμως κατ' ανάγκη άγονη ή στείρα για να εξαλείψουμε κάθε μισογυναικείο υπονοούμενο του ουκρανού ποιητή. Είναι γυναικείες μορφές που εκούσια ή ακούσια αρνήθηκαν να συνεχίσουν στον κόσμο τη ζωή (αρχετυπικό επίπεδο), να διαιωνίσουν στον κόσμο τις αξίες όπως η αγάπη, η ελεημοσύνη που εύκολα χάνονται στην πορεία του κοινωνικού συνόλου λόγω των διαφορών και των συγκρούσεων. Σ' εκείνες τις μορφές ανήκουν οι μητέρες (ή γυναίκες)-αυτόχειρες με κορυφαία τη φιγούρα της Κατερίνας που την εξαπάτησε ο αξιωματικός του τσαρικού στρατού και την άφησε με το νεογέννητο χωρίς να το αναγνωρίσει. Η Κατερίνα τρελαίνεται και πνίγεται από τον πόνο, μα ο νοθός γιός της γίνεται οδηγός του τυφλού ποιητή-κομπζάρου, συμβολίζοντας έτσι τη συναδέλφωση της παλιάς παράδοσης (λαϊκός τραγουδιστής) και μέλλουσας ζωής (εξώγαμος, (νοθός μεν αλλά ζωντανός δε) συνεχιστής της παράδοσης, ελεύθερος από τους κοινωνικούς περιορισμούς). Σε άλλες ποιητικές μορφές ανήκουν η κτητοροπούλα (ομότιτλο ποίημα), η οποία σε παρόμοια με την Κατερίνα κατάσταση κατηγορείται για παιδοκτονία που δεν έπραξε (το μωρό σκοτώνεται από το δειλό εραστή της) και εκτελείται και μετά θάβεται μαζί με το δολοφονημένο παιδί της, αλλά και τα φανταστικά γυναικεία όντα όπως οι γοργόνες-ξωτικά (νεράιδες) ο μόνος σκοπός των οποίων είναι να παγιδεύουν τους ανθρώπους.

Εφόσον ο ποιητής συχνά στρέφεται σε τέτοιες εικόνες μπορούμε να τις εξηγήσουμε ως συμβολική αναπαράσταση της πατρίδας του και συγκεκριμένα των δύο πορειών που μπορεί να ακολουθήσει η Ουκρανία: α) το δρόμο της σύγκρουσης όπου το άτομο οδηγείται από τα πάθη και παρορμήσεις με το αποτέλεσμα να εξατομικεύεται και να αποκόπτεται από την κοινωνία (είναι ο δρόμος που συχνά ακολουθούν οι κοζάκοι του Σεβτσένκο το λάθος (ονομάζεται από τον ποιητή *αμαρτία, grix*) των οποίων συνίσταται στο ότι θέτουν τη *λευτεριά, воля* (κοινωνικές τους επιλογές) υψηλότερα από τη αλήθεια που όμως είναι ύψιστη αξία), β) το δρόμο της συναδέλφωσης όταν το άτομο οδηγείται από τις αξίες και ανάγκες του άλλου που επιτρέπει την πλήρη ένταξη ενός ατόμου στο κοινωνικό σύνολο και την ομαλή του εξέλιξη. Την αποκορύφωση της μορφής "Μητέρα-" συναντάμε σε ένα πόιημα της συλλογής "Ψαλμοί" εμπνευσμένο από τα έργα της Παλαιάς Διαθήκη ("Ωσηέ, Κεφάλαιον ΙΔ' (Μίμησις)"). Εδώ η Ουκρανία παρουσιάζεται από τις δύο οπτικές γωνίες που ενώνουν τη Μητέρα+ με τη Μητέρα-. Το ποίημα αρχίζει με τη δήλωση ότι η Ουκρανία θα πεθάνει και θα χαθεί από το πρόσωπο της Γης. Ο αυστηρός Θεός των Γραφών με θυμό την κατηγορεί λέγοντας ότι "*μες στην κακία τους οι γιοί σου θα σε δολοφονήσουν, έκεινοι που είδαν το φως του ήλιου, μα εκείνοι που κυοφορούνται ακόμα, καρποί της κακιάς σμίξεως, θα χαθούν στο μητρικό κόλπο, θα εξαφανιστούν ως πτηνά στα παρατημένα αυγά*". Ο ποιητής όμως δε συμφωνεί με την ετυμηγορία, παρακαλεί τη μάνα-Πατρίδα να αναστήσει, να ξεκουραστεί και να απειλήσει τα πονηρά παιδιά της ότι για τα καμώματα τους θα τους κυνηγά η Αλήθεια-Εκδίκηση και δε θα βρούν τη λύτρωση πίσω από τις πλάτες του καλού τσάρου εφόσον υπάρχει η κοινωνία των κολασμένων, οι χήρες και τα ορφανά, που θα εφαρμόσουν τα λόγια της Αλήθειας, ακολουθώντας όχι το παλαιό, διεφθαρμένο αλλά Νέο Λόγο της. Όπως βλέπουμε, στο κείμενο αναγνωρίζεται και το θέμα της οικογενειακής κατάρας που παριστάνεται με τόση καλλιτεχνική δεξιότητα στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και στη συνέχεια συμβολοποιείται στις νεώτερες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες.

Στο Α. Κάλβο παρατηρούμε τη συνθεση της εικόνας της Μητέρας + (εσωκλείει τη μεταφορική εξέλιξη Μητέρα = Πατρίδα) που έχει αρκετά κοινά γνωρίσματα με κείμενα του Σεβτσένκο τα

οποία αιτιολογούνται από τα κοινά βιώματα των δύο ποιητών. Το μοτίβο της μύησης συναντάμε στην ωδή "Εις Θάνατον" όπου ο προστατευτικός ρόλος της μητέρας συμπίπτει με το ρόλο του μύστη και μυσταγωγού και εντάσσεται σε ένα πλούσιο διακειμενικό δίκτυ που αρχίζει από τη συνάντηση του Οδυσσέα με την Ευρύκλεια στον Άδη. Στο ποίημα του Κάλβου η συνάντηση με τη σκιά της μητέρας γίνεται στα σύνορα της πραγματικότητας και του ονείρου μέσα σε ένα ερειπωμένο ναό όπου από τον τάφο σηκώνεται η σκιά. Ο ερχομός της μητέρας εξηγείται από την επιθυμία της να μεταφέρει στο γιό την εμπειρία του γεγονότος που στην ουσιά δε μπορεί να βιωθεί (*...το ανέκφραστον/ μυστήριον του θανάτου/ μην ερευνάς...* – οι στο εξής παραπομπές γίνονται στην έκδοση των ποιημάτων [Κάλβος]), άρα να εκλογικευτεί εφόσον πρόκειται για την υπαρξιακή αποκάλυψη όπου ο νους παίζει το ρόλο του απλού παρατηρητή που δεν έχει την πρόσβαση σε όλα τα δεδομένα (*Υιέ μου πνέουσαν μ' είδες·/ ο ήλιος κυκλοδίωκτος,/ ως αράχνη, μ' εδίπλωνε/ και με φως και με θάνατον/ ακαταπαύστως*). Ο εξαφανισμός της μητέρας με τις πρώτες ακτίνες ήλιου που προκαλεί στον πρωταγωνιστή τη φροϋδική παρόρμηση προς το θάνατο η οποία εξηγείται από τη αδυναμία και πρωταρχική ταραχή του μυημένου (βιογραφικά ανάγεται μάλλον στο τραύμα της μητρικής απώλειας που αντιλαμβάνεται ως άρνηση) που τον ωθεί στην ανάγκη της αυτοκαταστροφής (*θέλω εγώ συντριφθείν/ γυρεύοντάς σας; τώρα, τώρα τα χείλη μου/ δύνανται να φιλήσουν/ του θανάτου τα γόνατα*). Η ιδέα της αυτοκαταστροφης όμως γίνεται σημείο σύγκρουσης του φανταστικού και πραγματικού, το Εγώ που συγκροτήθηκε μέσω της φανταστικής ταύτισης προσλαμβάνει τις μη ελεγχόμενες εκδηλώσεις της ζωής και του καταπιεσμένου Id, δεχόμενο την πληρότητα της ζωής. Εξ ου και οι τελευταίες στροφές του ποιήματος παριστάνουν τη συνάντηση αυτή ως μια τελετή με ύμνους και λουλούδια εφόσον "*ο φοβερός εχθρός/ έγινε φίλος"* και ο ποιητής κρατά *"την άγκυραν της σωτηρίας*" που συσχετίζεται με τη λύρα. Ο ήρωας του Κάλβου όπως και οι ήρωες του Σεβτσένκο δεν υπερνικούν το θάνατο με το θάνατο όπως διδάσκει ο θρησκευτικός κανόνας αλλά απελευθερώνονται από το φόβο του θανάτου και του "μη είναι" με την βοήθεια της τέχνης, δεν αναζητούν ενορατικά και με διαλογισμό το Θεό, αλλά αγωνίζονται να κατασκευάσουν την Αλήθεια που δεν

ταυτίζεται μ' Αυτόν (*Επάνω εις τον βωμόν/ της αληθείας, τα σφάγια/ τώρα εγώ ρίπτω… και γω τα δύσκολα/ κρημνά της αρετής/ ούτω επιβαίνω*) άρα συμπεραίνουμε προετοιμάζονται για τον αγώνα στο πεδίο του Συμβολικού που μεσολαβεί ανάμεσα στο Φανταστικό και Πραγματικό. Ο αγώνας αυτός απαντά και στο επαναστατικό πνεύμα των δύο ποιητών αλλά και σε ευρύτερη ατμόσφαιρα της εποχής.

Στην παρακάτω ανάλυση θα προσπαθήσουμε να συνεχίσουμε την έρευνα που ξεκίνησε ο Γ. Μυκυτένκο και να δούμε το ζήτημα των παραλλήλων από την πλεύρα των διαδοχικών σχέσεων μεταξύ των κειμένων και των δημιουργών τους και θα επικεντρώσουμε την προσοχή σε μερικές μεταφράσεις των ποιημάτων του Σεβτσένκο από τον Ρίτσο κεντρική πρωταγωνίστρια των οποίων είναι μια άτυχη γυναίκα. Η ατυχία της γυναίκας ως κεντρικό πρόβλημα κατά τη γνώμη μας στην συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί ένας κρίκος που ενώνει τον ουκρανό ποιητή και τον έλληνα μεταφραστή του. Όπως σημειώνουν ο Τ. Η. Κωτόπουλος και η Ε. Καρασαββίδου: "Στον κόσμο της πατριαρχίας, οι γυναίκες συνιστούν (όχι στο πιο σύνθετο διαπροσωπικό, μα στο πιο σχηματικό συλλογικό) έναν κατεξοχήν καταπιεζόμενο "άλλο" που αιτιολογεί την επικαιρότητα να διερευνηθεί το "πώς" οι γυναικείες φιγούρες – ο "άλλος" – απασχολούν και καθρεπτίζονται στην πένα ενός ποιητή που είχε ταχτεί εφ' όρου ζωής να υπερασπίζεται τους διωκόμενους "άλλους" της εποχής του, του Γιάννη Ρίτσου."[Kotopoulos, Karasavidou, 539] Στην ποιήση του Σεβτσένκο η γυναίκα παρουσιάζεται ως ένα κοινωνικό όν που εκμεταλλεύεται από την κοινωνία η οποία θέλει να σφερετίσει (και μετά να υπονομεύσει) το ατομικό και κοινωνικό δυναμικό της για τους λόγους της επιβολής της πειθαρχίας και με αυτό τον τρόπο να σώσει τις κείμενες ιεραρχίες. Στην ποίηση του Σεβτσένκο όμως ακριβώς με τη γυναίκα μέσω μεταφοράς συνδέεται η ιδέα της μελλοντικής κονωνικής απελευθέρωσης και ανθρώπινης χειραφέτησης που εκδηλώνεται με το ιδιαίτερο "προφητικό λόγο" του ποιητή. Κατά τη γνώνη μας οι απόψεις αυτές μπορούσαν να γίνουν το στοιχείο που κίνησαν την προσοχή στα έργα του Σεβτσένκο του τόσο στρατευμένου ποιητή ως Γιάννης Ρίτσος.

Ο Γ. Ρίτσος διέλεξε για μετάφραση τα έργα με διαφορετικό περιεχόμενο και ύφος: νεανικά, λυρικά, παρόμοια με εκείνα της δημώδους ποίησης και έργα που αποτελούν τα υποδείγματα της

πολιτικής ποίησης του Σεβτσένκο και είναι εμποτισμένα με τον πόνο, τον θυμό, την σάτιρα, την απόρριψη της τσαρικής Ρωσίας και του δουλοπάροικου συστήματος.

Ανάμεσα στα νεανικά έργα του Σεβτσένκο ήταν η μπαλάντα "Τρελή". Ο ίδιος ο ποιητής σε μια επιστολή προς τον εκδότη του περιοδικού "Κοινή Ανάγνωση" Ο. Ομπολόνσκι στις 18 Φεβρουαρίου το 1860, έγραψε ότι ανήκε στα πρώτα λογοτεχνικά έργα του [Шевченко 1956, 102]. Ο Γ. Ρίτσος μετέφρασε μόνο το εισαγωγικό μέρος του. Το έκανε πολύ επιδέξια, διατηρώντας τις εικόνες και μετρική του ποιήματος, και διαλέγοντας κατάλληλα μέσα τις νεοελληνικής γλώσσας. Αναπαράγεται η θυελλώδης νύχτα, ο αγωνιώδης Δνείπερος, ο νυχτερινός ουρανός που είναι καλυμμένος με μαύρα σύννεφα. Αυτή η αγωνιώδης φύση είναι ένα προοίμιο της τραγωδίας που συμβαίνει μετά: το κορίτσι που περιμένει τον Κοζάκο για πολύ καιρό πεθαίνει, την μάτιαξε η κακιά μάντισσα, ύστερα επίσης πεθαίνει και ο Κοζάκος.

Ο Γ. Ρίτσος βρήκε στην νεοελληνική γλώσσα τους παραλληλισμούς που αντιστοιχούν στην ουκρανική πραγματικότητα:

Πλατύς ο Δνείπερος μουγκρίζει,
Άγριος ο αγέρας μουγγανά,
Τις αψηλές ιτιές λυγίζει,
Σηκώνει κύματα βουνά.

Ο Ρίτσος χρησιμοποιώντας τις ελληνικές λέξεις με τον φθόγγο [ρ] κατάφερε να δημιουργήσει την εικόνα της θύελλας και να μεταδόσει το μουγκανητό του ανέμου. Ο μεταφράστης επιδέξια ορίζει το χρονικό διάστημα χρησιμοποιώντας σημασιολογικές παροιμίες που αντιστοιχούν στις ουκρανικές, π.χ. *Ще треті півні не співали – Τρις δε λαλεί τ'ορνίθι ακόμη – Сичі в гаю перекликались – Στα δάση οι γκιώνηδες κλαιν μόνοι.* Το πουλί από το τελευταίο παράδειγμα είναι επίσης γνωστό στους Έλληνες, όπως αποδείχνουν οι παροιμίες, και συνδυάζεται με την νύχτα και τον ερχομό της άνοιξης: *ένας γκιώνης δεν φέρνει την άνοιξη, одна ластівка весни не робить*.

Το εισαγωγικό απόσπασμα της μπαλάντας ο Γ. Ρίτσος μετέφρασε σύμφωνα με τις παραδόσεις των δημοτικών τραγουδιών, την ηχητική τους οργάνωση, τον κανόνα του ισχυρού φωνήεντος και την κλειστοποίηση α>ο>ου>ε>ι.

Ο Γ. Ρίτσος όταν ζητούσε συγγνώμη ότι δεν μετέφρασε αυτό το έργο ως το τέλος έγραψε στον καθ. Α. Μπιλέτσκι στο Κίεβο ότι τα έργα του Σεβτσένκο έχουν πολύ πλούσια και βαθιά ουκρανική λαογραφική βάση και ότι η "Τρελή" είναι γεμάτη μοτίβα και μορφές της δημώδους ποίησης. Είναι δύσκολο να τα μεταδώσει κανείς χρησιμοποιώντας τα μέσα της άλλης γλώσσας και να καταφέρει την καλλιτεχνική τελειότητα του πρωτοτύπου. Επίσης επισημείωσε την πολυφωνία του έργου. Η ηχητική ποικιλία του έργου δημιουργείται με τις σύντομες προτάσεις οι οποίες περιέχουν το υποκείμενο που παράγει τους ήχους και το κατηγορούμενο, π.χ. ***Р**еве та **ст**огне Дні**пр ш**и**р**окий* – πλατύς ο Δνείπερος μουγκρίζει; *Зар**е**готалисьне**хр**ещені ... / **Г**а**й** обі**зв**ався*: ***г**а**л**ас, **з**ик – οι αβάφτιστοι έσπαγαν στα γέλια... Αντηχούσε το δάσος: αντίλαλοι, στριγγλιές .

Η μπαλάντα έχει πολλά επίπεδα. Είναι ρομαντική και ταυτόχρονα βασίζεται σε ρεαλιστικό φόντο. Παρουσιάζει και τα στοιχεία των άλλων κειμενικών ειδών (μπορούμε να αναφέρουμε την χορωδία και τον χορό των ξωτικών (των μη βαφτισμένων βρεφών ή βιασμένων παρθένων που πνίγηκαν από τον καημό): ***Ух**! **Ух**! Солом 'яний д**ух*** *– Όπ, όπ! Εύγε, καλάμινο πνεύμα.* Στην μπαλάντα υπάρχουν στοιχεία, στα οποία αντικατοπτρίζονται οι δοξασίες για τα ξωτικά και μάγισσες (*Поки відьми не літають – ωσότου οι μάγισσες μη πετούν*), και η πίστη στις μάντισσες που έχουν τη δυνατότητα να προμηνύουν την κακή μοίρα.

Το ποίημα απευθύνεται επίσης προς την ιστορική μνήμη του λαού [Ρίτσος, ΙΙΙ–VIII]. Αναφέρεται όχι απλά ένα παλικάρι, αλλά κοζάκος - υπερασπιστής της ελευθερίας και της πατρίδας. Ο κοζάκος πέρασε τον Δούναβη. Και αυτό το γεγονός είναι γνωστό στον αναγνωστή: ο λαός είχε φρέσκες αναμνήσεις για τη Σιτς (κεντρικό όχυρο-πρωτεύουσα των κοζάκων-ανταρτών) του Ζαπορίζζια και τη μεταγενέστερη Υπερδουνάβια Σιτς. Οι στίχοι όπως *гай над водою, / Де ляхи ходили;/ Засиніли понад Дніпром/ Високі могили (το δασάκι πάνω στον ποταμό, όπου οι Πολωνοί περνούσαν, σκεπάστηκαν με την άχνα πάνω στο Δνείπερο οι ψηλοί τάφοι)* θυμίζουν και τις άλλες σελίδες της ιστορίας της Ουκρανίας, την καταπολέμηση των Πολονών. Απόσπασμα *Ідуть дівчата в поле жати / Та, знай, співають ідучи: / Як проводжала сина мати, Як бився татарин уночі* (οι κόρες πάνε να θερίζουν και όλο

σιγοτραγουδούν: για τη μάνα που' ρθε το γιό ν' αποχαιρετήσει και τους τατάρους που λαθρά επιδρομούν) προκαλεί συνειρμούς για την άμυνα της Πατρίδας εναντίον Τατάρων επιδρομέων.

Στην μπαλάντα, η οποία έχει πνεύμα και λυρισμό των δημοτικών τραγουδιών, βρίσκουμε μοτίβα ηθογραφικά. Όλη η κοινότητα έθαψε τον κοζάκο και την κοπέλα, όπως θα έπρεπε, με τους παππάδες, τις καμπάνες και τα λάβαρα: *Посадили над козаком/ Явір та ялину,/ А в головах у дівчини/ Червону калину (Φύτρωναν πάνω στον κοζάκο/ το έλατο και το λευκό σφενδάμι/ Και πάνω στην καλή του/ Κόκκινο όπυλο)*. Τα λόγια του ποιητή είναι τραγικά: *Насипали край дороги/ Дві могили в житі./ Нема кому запитати,/ За що їх убито (Χωμάτισαν πάλι στο δρόμο/ δυο τάφοι ψηλοί/ Δεν έχει κανένα ν'απαντήσει/ γιατί σκοτώθηκαν τόσο νεαροί)*.

Το ποίημα "Τρελή" του Σεβτσένκο, παρ'ολο που έχει ως κεντρικό θέμα τον θάνατο των ερωτευμένων, είναι αισιόδοξο, υμνεί την υψηλή και αιώνια αγάπη. Ο Γιάννης Ρίτσος ένιωσε ότι η "Τρελή" ξεπερνάει το λογοτεχνικό είδος της μπαλάντας, που ήταν διαδεδομένο την εποχή εκείνη στην Ευρώπη και το γεγονός ότι η υπόθεση και τα μοτίβα της μπαλάντας προέρχονται από δημοτικά τραγούδια. Δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο αποσπάσματα από αυτήν ("Реве та стогне Дніпр широкий" και "Така її доля") έγιναν στο εξής δημοφιλή λαϊκά τραγούδια. Ωστόσο, η μπαλάντα διακρίνεται για τη σύνδεση των διαφορετικών εικόνων, κειμενικών ειδών, περιέχει ακόμη και στοιχεία του δράματος που αναμφίβολα παρείχε τα υποσυνείδητα στηρίγματα στο Ρίτσο-μεταφραστή που είχε τάση να δραματοποιεί την ποίηση του.

Το ποιήμα "Τρελή" θυμίζει με τα παραδοσιακά μοτίβα του άλλου ποίήματος "Άνεμέ μου, ορμητικέ μου". Στη μετάφραση του ο Ρίτσος επίσης χρησιμοποιεί τα στοιχεία από τα δημοτικά τραγούδια. Είναι η συνομιλία μίας κοπέλας με τον άνεμο για τον αγαπημένο της, ο οποίος πήγε στην ξενιτιά μέσω της μπλε θάλασσας και για τον οποίο δεν ξέρει τίποτα. Στο ποίημα επεξεργάζεται το μοτίβο του χωρισμού, της εξορίας, του μακρινού ταξιδιού μέσω της θάλασσας. Ο άνεμος αντιπροσωπεύει μεταφορικά την μοναδική δύναμη που μπορεί να ξεπεράσει μεγάλες αποστάσεις και να μπορεί να ξυπνήσει ακόμη την πιο ισχυρή δύναμη – την θάλασσα (*Збуди його, заграй ти з ним, / Спитай синє море – ξύπνα την, παίξε μαζί της/ ρώτα την για να*

μου πεις) και αν δεν μπορεί να βοηθήσει, τουλάχιστον να παρηγορήσει την κοπέλα.

Το ποίημα παρουσιάζεται ως ειλικρινής εξομολόγηση της αγάπης μέχρι την αυταπάρνηση, της προθυμίας να πεθάνει η κοπέλα σε περίπτωση της μη εκπληρώσεως της (*Втоплю свою недоленьку,/ Русалкою стану – για να πνίξω και την πίκρα/ και νεράϊδα να γενώ*) για να μοιραστεί την τύχη του αγαπημένου, να πεθάνει και να είναι κοντά του γεγονός που – είναι προσωπική της απόφαση η οποία αντιτίθεται στην ουσία στις επιταγές της κοινωνίας που υψώνει την ηρωίδα του Σεβτσένκο στο βυρωνικό τύπο του ρομαντικού ήρωα-ανατροπέα *Червоною калиною/ Постав на могилі./ Буде легше в чужім полі/ Сиротi лежати (Στον απόξενο τον κάμπο,/ ν'αλαφρώνει ο ορφανός,/ η καλή του πάνωθέ του/ θ' απογέρνει σαν ανθός).*

Η αναπαραγωγή του περιεχομένου του ποιήματος, των εικόνων του (ο άνεμος, η θάλλασα, τα κύματα) του ύφους και της μορφής ομοιοκαταληξίας από το Ρίτσο είναι άψογα. Το μόνο που δεν θα μπορούσε να ανασχηματίσει πλήρως είναι το σύμβολο του οπύλου που παίζει σημανικό ρόλο στην ουκρανική ποιητική εικόνα του κόσμου. Το ελληνικό αντίστοιχο, που χρησιμοποιείται δύο φορές ως θάμνος πορθυρός (*...στο μνημούρι του να γίνω / ένας θάμνος πορθυρός)* και θάμνος (*... και το λούλουδο κι ο θάμνος*) μεταφράζονται στα Ουκρανικά ως *"кущ"* και *"кущ багряний"*. Στο μετάφρασμα του ποιήματος "Λεύκα" ο Ρίτσος, αντί του ουσιαστικού *όπυλος* χρησιμοποιεί πάλι τη λέξη *θάμνος*: *Защебече соловейко/ В лузі на калині – Τιτιβίζει τ'αηδονάκι/ μες τα θάμνα, στο λιβάδι.* Δυστυχώς σχεδόν δεν εκφράζουν τον εθνικά μαρκαρισμένο φυτικό συμβολισμό που για κατανοητούς λόγους μένει αμετάφραστο και σπάνια αποδίδεται με τα αντίστοιχα από τη γλωσσική εικόνα άλλου πολιτισμού.

Το ζήτημα της απόδοσης των στοιχείων λαϊκής ποιητικής στις μεταφράσεις των έργων του Σεβτσένκο απαιτεί μια ξεχωριστή μελέτη και στην παρούσα εργασία θα κάνουμε μερικές παρατηρήσεις. Οι επιμελητές εκδόσεως του "Κόμπζαρ" του Σεβτσένκο προσθέτουν την παρατήρηση στο ποίημα "Το νερό στη θάλασσα κυλά" (με τον υπότιτλο "Συλλογισμός" που εκφράζει ένα επικό είδος της λαϊκής ουκρανικής ποίησης). Ο Γ. Ρίτσος το μεταφράζει ως "Σκέψη" και προσθέτει κάτω τη σημείωση "Δημοτικό". Το ποίημα γράφτηκε το 1838 και το κεντρικό του θέμα

είναι συλλογισμοί για τη μοίρα του ποιητή, το αίσθημα της μοναξιάς στη ξενιτιά, λύπη για τη γενέτειρα γη, για χαμένη ελευθερία, που ο ίδιος ο ποιητής συνδύαζε με καταστροφή της Σιτς του Ζαπορίζζια, με πίκρα από μάταια αναζήτηση ελευθερίας πέρα από τη γαλάζια θάλασσα, ίσως στη Υπερδουνάβια Σιτς (1775–1828) όπου κατοικούσε ομάδα των κοζάκων μετά από τη καταστροφή της Σιτς του Ζαπορίζζια. Μόνο 10 χρόνια χωρίζουν τον εικοσιτεσσαράχρονο Σεβτσένκο από την παύση λειτουργίας αυτής της κοζάκικης πρωτεύουσας, του τελευταίου κέντρου ουκρανικής ελευθερίας στα ξένα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο ποιητής τονίζει ότι ποτέ δεν θα γυρίσουν στην Ουκρανία ούτε ο κοζάκος, ούτε η χαμένη λευτεριά.

Το μοτίβο της λύπης για τη πατρίδα και αίσθημα της μοναξιάς *(На чужині не ті люде, Тяжко з ними жити – Άλλος κόσμος είν' στα ξένα. Δύσκολο να ζει κανείς.)* ήτανε γνωστά και στον Ρίτσο. Πραγματικά και οι Έλληνες από τα παλιά χρόνια πήγαιναν στη ξενιτειά ψαχνοντάς τύχη, πολλά χρόνια πάλευαν κατά του τουρκικού ζυγού, και κατοικούσαν όλο τον κόσμο στην αρχαία και νεώτερη ιστορία. Την ξενιτειά λόγω των αγώνων έζησε και ο ίδιος έλληνας ποιητής αλλά και όλη η ελληνική κοινωνία στα μεταπολεμικά χρόνια. Οι εμπειρίες του λαού εξηγούν γιατί τέτοιο καταναγκαστικό ταξίδι έγινε το πιο σημαντικό μοτίβο των δημοτικών τραγουδιών και λογοτεχνίας σε διάφορες περιόδους της Ελληνικής ιστορίας. Ο Γιάννης Ρίτσος πετυχημένα αναπαράγει τη λαλία του κοζάκικου επικο-λυρικού τραγουδιού "Συλλογισμού" που ενσωματώνει στο έργο του ο Σεβτσένκο, εκφράζει τύψεις συνειδήσεως του κοζάκου , που εγκατέλειπε τον πατέρα, μητέρα, νεαρή σύζυγο (το θέμα του απασχολούσε τον ιδιο το Ρίτσο). Στα ελληνικά, όπως και στα Ουκρανικά, υπάρχει δανεισμένη απο τα Τούρκικα λέξη νένα που στα ουκρανικά έχει σημαντική συμβολική φόρτιση εφόσον κανονικά συνδυάζεται με την έννοια της πατρίδας (батьківщина-ненька). Με οξυδερκεια τη χρησιμοποιεί στη μεταφραση του ο Ρίτσος: *На кого покинув/ Батька, неньку стареньку,/ Молоду дівчину – Ανερώτητα πού φεύγεις;/ Σε ποιόν άφησες, αλλοιά, τον πατέρα, τη γριά νένα,/ την καλή σου κοπελιά*.

Με επιτυχία ο μεταφραστής μετάδωσε την υπόθεση του έργου και έλυσε πρόβλημα των γλωσσικών μέσων του ποιήματος, αναπαρήγαγε τις γραμμές της πλοκής. Όπως και στο πρωτότυπο

κάνει σύγκριση τύχης (щаслива доля) και καημού (лиха доля). Στο τέλος της μετάφρασης ο Ρίτσος αντικαθιστά την εικόνα του δρόμου του ποιητή που έχει τα αγκάθια με την καλύτερα γνωστή στον Έλληνα εικόνα των (σκεπασμένων από αγριόχορτα δρόμων)δρόμων σκεπασμένων από αγριόχορτα: *А журавлі летять собі / Додому ключами. / Плаче козак – шляхи биті / Заросли тернами – Γερανοί πετάνε σμάρια / πέρα απ'την ακρογιαλιά. / Κλαίει ο νιός˙ κλειστές οι στράτες / κ' έχουν χορταριάσει πια*. Το ουκρανικό *биті шляхи* δηλαδή οι δρόμοι με συχνή κίνηση, πατημένοι από πολύ κόσμο ο Ρίτσος μεταφράζει με το ελληνικο αντίστοιχο που έχει γνώρισμα της καθομιλουμένης *στράτα: οι κλειστές στράτες*. Ο Ρίτσος τονίζει επισης ότι είναι ξεχασμένοι οι δρόμοι αυτοί με το ρήμα στον υπερσυντέλικο *χορταριάζω*: *κ' έχουν χορταριάσει πια*. Στο θέμα του βρίσκεται το ουσιαστικό *χορτάρι*. Παρ΄ότι στα ελληνικά υπάρχει η σχετική λέξη *τσαπουρνιά*, που δηλώνει ένα είδος του αγκαθωτού θάμνου, οι έλληνες δεν τη χρησιμοποιούν για την έκφραση των παρατημένων δρόμων, όπως οι ουκρανοί, αλλά ο μεταφραστής βρίσκει των αντίστοιχο παράλληλο.

Ο ίδιος ο Ρίτσος ήταν ταλαντούχος ποιητής και γι' αυτό τέλεια ένιωθε τη γλωσσική και στυλιστική ιδιαιτερότητα των έργων του Σεβτσένκο. Το ποίημα "Λεύκα" αυτός το διάβασε και το ερμήνευσε ως ποιητικό παραμύθι με ιδιαιτερότητες λαϊκών τραγουδιών. Τότε στη δεκαετία του 20ου και 19ου αιώνα στην λογοτεχνία άνθισε το είδος του ποιητικού *λα*ϊκού παραμυθιού. Η "Λεύκα" του Σεβτσένκο περιέχει ουκρανικές *λα*ογραφικές παραδόσεις, όπως χρονότοπος των ουκρανικών δημοτικών τραγουδιών, που είναι γεμάτος από τα μυθοποιημένα γεγονότα που γίνονται στα εδάφη της Ουκρανίας και φτάνουν μέχρι την εποχή του ίδιου του Σεβτσένκο. Ο Ρίτσος τηρεί τη δομή του πρωτοτύπου. Η δράση του ποιήματος εξελίσσεται σε *"πλατύ χωράφι"*, στο κέντρο του οποίου στέκεται η μοναχή λεύκα. Έπειτα ο συγγραφέας με τη σειρά των επεισοδίων, όπως στο παραμύθι, διηγείται πώς φύτρωσε εκεί. Ο ποιητής παριστάνει τον κοζάκο που φεύγει από το χωριό, και την κοπέλα που θλίβεται για την απουσία του μερικά χρόνια. Και μετά παρεμβαίνει η σκληρή πραγματικότητα με την απαίτηση του γάμου: *Мати не питала. За старого, багатого нищечком єднала (Η γριά έχει στο κεφάλι,/ προξενειό της ετοιμάζει/ μ' έναν παραλή ασπρομάλλη)*. Η κόρη όμως

αρνείται να παντρευτεί τον γέρο και πάει στην μάντισσα, η οποία της δίνει φαρμάκι (μαγικό φυτό) που την κάνει σταδιακά να μεταμορφώνεται σε λεύκα: *Отак тая чорнобрива/ Плакала, співала…/ І на диво серед поля/ Тополею стала (Έτσι η μαυροφρύδα εκείνη / τραγουδάει και δάκρυα χύνει,/ κι από θάμα, μες στη στέππα, / λεύκα η κόρη τώρα εγίνη).* Η ελληνική μετάφραση με επιτυχία αποδίδει την αξία τη στηριγμένη στη προφορική παράδοση του ποιήματος όχι μόνο με τον πρωτοπρόσωπο λόγο του ποιητή αλλά και με το δραματικό του στοιχείο: τις συνομιλίες της κοπέλας με τον κοζάκο, με την μητέρα και με την μάντισσα. Το ελληνικό κείμενο, όπως και το έργο του Σεβτσένκο, έχει πολλές λέξεις από τη προφορική λαϊκή παράδοση – χαϊδευτικά ουσιαστικά – *αϊδονάκη, μάνα μου, μηταρούλα, περιστέρα μου, κορούλα, παντογνώστρα μου.* Στη μετάφραση του Ρίτσου βρίσκουμε τα σταθερά επίθετα από την λαϊκή ποιητική παράδοση: *чорнобривий – μαυροφρύδης, чорнобрива – μαυροφρύδη, милий – καλός, мила – καλή.*

Στη μετάφραση της έκφρασης *Кругом ні билини! / Одна, одна, як сирота / На чужині, гине! (γύρω του καλάμι ούτ' ένα,/ μόνο η λεύκα πάει μονάχη/ σαν πεντάμορφη στα ξένα)* ο Γ. Ρίτσος βρίσκει ισοδύναμή ελληνική φρασεολογία που ενισχύει την οξεία αίσθηση της μοναξιάς η οποία παρουσιάζεται μονολεκτικά στα πλαίσια της απρόσωπης έκφρασης από το Σεβτένκο σαν την καλαμιά στον κάμπο και συντομεύει την φραστική παρομοίωση *одна, одна, як сирота на чужині* με χρήση του σύνθετου επιθέτου *πεντάρφανη*. Εάν στα προηγούμενα έργα ο μεταφραστής χρησιμοποιεί το ουσιαστικό νιός για τη λέξη козак, στο *"Λεύκα" το αντικαθιστεί με το ουσιαστικό παλληκάρι: Полюбила чорнобрива / Козака дівчина – Μια κοπέλα μαυροφρύδα / ερωτεύτη παλληκάρι*; *Коли живий козаченко, / То зараз прибуде – Τότε αν ζει το παλληκάρι, θάρθει ευθύς μπροστά στην κρήνη*.

Ο Ρίτσος ένιωθε ότι το δημοτικό τραγούδι είναι το ποιητικό υπόστρωμα της "Λεύκας" γι' αυτό και αντλούσε πολλά μέσα από τα δημοτικά τραγούδια. Αυτό δείχνει ολόκληρο κείμενο της μετάφρασης – ιδιαίτερα η εισαγωγή και το τέλος π.χ. *По діброві вітер віє, / Гуляє по полю, / Край дороги гне тополю / До самого долу – Άνεμος φυσά στο δάσος / και στον κάμπο σεργιανίζει / και μια λεύκα, πλάι στη στράτα, / ως το χώμα τη λυγίζει.* Ο Ρίτσος με προσοχή αναπαρήγαγε τα realia (εθνοπολιτιστικά στοιχεία) της ουκρανικής πραγματικότητας. Ο μεταφραστής βρήκε πετυχημένες

αντιστοιχίες στις περισσοτερες προφορικά προερχόμενες λέξεις, που χρησιμοποιούνται στη "Λεύκα". Σ' ένα μόνο μέρος του ποιήματος ο Ρίτσος έχει άμεσο δάνειο από τα ουκρανικά *τσουμάκ* (περιπλανούμενος έμπορος): *Чумак ідe, подивиться / Та й голову схилить – Ο τσουμάκ* περνά, τη βλέπει, / σκύβει κάτου το κεφάλι*, με το σχόλιο όπου δίνεται η εξήγηση της λέξης: ήτανε οι άντρες, οι οποίοι έφερναν το αλάτι από τη Κριμαία με το κάρο και τα βόδια, η δουλειά τους ήταν πάρα πολύ επικύνδινη και σκληρη. Σημειωτέον είναι ότι το ουσιαστικό *чабан* (ο προβατάρης), που είναι το κοινό δάνειο από τα Τουρκικά (από την λέξη çoban) στα Ελληνικά και στα Ουκρανικά στο κείμενο αυτός άλλαξε με το ειδικό συνώνυμο *βοσκός* (пастух): *Чабан вранці з сопілкою/ Сяде на могилі – το πρώι, ο βοσκός στο λόφο,/ κάθεται με το σουραύλι.*

Την ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στην ανάλυση του εννοιολογικού και σημασιολογικού περιεχομένου του λεξήματος *θάλασσα* στα μεταφρασμένα ποιήματα του Σεβτσένκο. Συσχετίζεται άμεσα με το γνωστό ζήτημα της μεταφρασιμότητας. Στην ελληνική και ουκρανική γλωσσική εικόνα τους κοσμου οι σημασιολογικές διαστάσεις της εννοιολογικής κατασκευής ΘΑΛΑΣΣΑ είναι διαφορετικές. Στη σύγχρονη ελληνική γλώσσα λεξικοποιείται τουλάχιστον με τέσσερις λέξεις: *η θάλασσα* που δηλώνει τα γενικά εννοιλογικά όρια του φαινομένου που λειτουργεί για τη διαφοροποίηση με άλλα παράλληλα φαινόμενα π.χ. με την παράμετρο εσώκλειστος – μη εσώκλειστος (ποταμός – θάλασσα) ή αντιτίθεται σε ανόμοιο φαινόμενο: θάλασσα – γη), *το πέλαγος* – (ειδική κατηγορία υδάτινου χώρου που βρίσκεται ανάμεσα στα νησιά και τη ξηρά έχει δηλαδή κάποιο περιοριστικό όριο), *ο πόντος* – (ο υδάτινος χώρος με την έννοια της διαδρόμου, θαλασσινή γέφυρα, δηλαδή έχει τη σημασία του χώρου μετακίνησης) και χρησιμοποιείται *η αλς* (με τη σημασία της ιδιότητας που έχει η συσταική ουσία) ή στη φρασεολογία ή ως παράγωγο θέμα, δηλώνοντας τη θάλασσα όπως τη βλέπουν από τη ξηρά. Στο εννοιολογικό χώρο της ΘΑΛΑΣΣΑΣ επίσης εντάσσεται *ο ωκεανός* – τεράστιες θαλάσσιες εκτάσεις που χωρίζουν τις ηπείρους και δεν συμμετέχει σε διαφοροποιητικές σημασιολογικές δυάδες γι' αυτό το λόγο το λέξημα *ωκεανός* υπάγεται πιο συχνά σε μεταφοροποίηση. Στην ουκρανική γλωσσική εικόνα του κοσμου η κατασκευή

ΘΑΛΑΣΣΑ λεξικοποιείται με δύο μονάδες: γνήσια λέξη *море* και δανεισμένη *океан*. Η διαφορά αυτή δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει την ελληνική μετάφραση της λέξης *море* που έχει υψηλή συχνότητα στα έργα του Σεβτσένκο ακόμα και της φράσης *синє море* (μπλέ θάλασσα) παρά το γεγονός ότι οι γλωσσικές εικόνες του κόσμου των ελλήνων και ουκρανών έχουν πολλά κοινά.

Η ποιητική εικόνα της θάλασσας είναι προσωποποίηση ενός μακρινού ταξίδιού, μεγάλων χωρικών αποστάσεων που χωρίζουν τους ανθρώπους. Συχνά χρησιμοποιείται σε ρομαντική ποίηση και επηρεάζεται από τη λαογραφία. Για παράδειγμα, να αναφέρουμε την αρχή του παραμυθιού του Πούσκιν "Η ιστορία του ψαρά και του ψαριού": *У самого синего моря / Жил старик со своею старухой* (Πλάι στη μπλέ θάλασσα/ ζούσε ο γέρος με με τη γριά του). Στην αρχή του στιχοποιημένου παραμυθιού "Καμπουροαλόγακι" του Γιερσόβσκυ διαβάζουμε: *За горами, за лесами, за широкими морями* (Πίσω από τα βουνά, από τα δάση, από ευρείες θάλασσες). Στα έργα του Σεβτσένκο διαδεδομένη είναι η εικόνα της μπλε θάλασσας. Στη μπαλάντα "Τρελή" ο Γιάννης Ρίτσος χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *πόντος* που του επιτρέπει να παίξει με τη παρομοίωση του Σεβτσένκο μετατρέποντας τη σε μεταφορά όπου συγκρίνεται ο ουρανός με τη θάλασσα, το σκάφος με το φεγγάρι: *блідий місяць на ту пору / Із хмари де-де виглядав, / **Неначе** човен в синім морі, / То виринав, то потопав – Την ώρα αυτή, τ'ωχρό φεγγάρι / μες απ'τα γνέφια αχνοκοιτά / – βάρκα στον πόντο που σαλπάρει και μια πηδά και μια βουτά..*

Στην μετάφραση του ποιήματος "Άνεμέ μου, ορμητικέ μου" στους πρώτους στίχους ο Γ. Ρίτσος χρησιμοποιεί το ουσιαστικό που δηλώνει το πιο γενικό εννοιολογικό περιεχόμενο της συνωνυμικής σειράς του γνωστικού πεδίου ΘΑΛΑΣΣΑ: *Вітре буйний, вітре буйний!/ Ти з морем говориш/ Збуди його, заграй ти з ним,/ Спитай синє море – Άνεμέ μου, ορμητικέ μου,/ Που στη θάλασσα μιλείς/ ξύπνα την, παίξε μαζί της/ ρωτά την για να μου πεις.*

Σε άλλο μέρος αυτού του ποιήματος όπου χρησημοποίθηκε πλάγιο προσφώνημα της κοπέλας απευθυνόμενης στη μπλε θάλασσα, *ο* Γ. Ρίτσος προσφεύγει στη χρήση του ουσιαστικοποιημένου *επιθέτου η γλαυκή* αντί της θάλασσας, δηλαδή ονομάζει έτσι τη γαλήνια και ήρεμη θάλασσα στην οποία η κοπέλα απευθύνει την ερώτηση-καημό (και την απειλή ταυτόχρονα στη θάλασσα) στον άνεμο τον οποίο

παρακαλεί να ταράσσει (σπάσει) τα νερά της παντοδύναμης θάλασσας που όμως δεν καταδέχεται να ομιλήσει με το θνητό ον: *воно скаже, синє море,/ Де його поділо./ ...Коли милого втопило –/ Розбий синє море – ξέρει αυτή πού 'ναι ο καλός μου,/ τι τον κουβαλούσε αυτή./ Μη και μου τον έχει πνίξει; / Σπαστην τότε τη γλαυκή.*

Όπου στο ποίημα πρόκειται για την κοπέλα που υποσυνείδητα θέλει να πνιγεί: *Пошукаю в чорних хвилях,/ На дно моря кану, (στα ναυρονερά να ψάξω,/ στο βυθό να κατεβώ)* ο *Γ. Ρίτσος* δημιουργεί μεταφορά με σύνθετο ουσιαστικό *τα μαυράνερα* που συμβολίζουν την αμοιριά στην ελληνικη γλωσσική είκονα του κόσμου (βλ. τις σημασίες των αρχαίων ελληνικών ονομάτων *η Μαύρη θάλασσα* – πολυτάραχη θάλασσα, κακή, που φέρνει δυστυχία και η φιλόξενη θάλασσα ο Εύξεινος πόντος – *χαϊδευτική θάλασσα, ήρεμη)*.

Στο ποίημα "Το νερό στη θάλασσα κυλά" αντιπαραβολή του ποταμίσιου νερού που κυλάει, εισβάλλει στη θάλασσα με τα αεικίνητα νερά της θάλασσας που όμως δεν αναγκάζονται να ρέουν προς κάποια κατεύθυνση (έννοια του μη εσωκλεισμού) δημιουργεί την εικόνα του φυσικού φαινομένου, το οποίο είναι άφευκτο και απρόληπτο. Οι προσμονές του κοζάκου να γυρίσει στο σπίτι είναι μάταιες. Στην αρχή του ποιήματος *Γ. Ρίτσος* εικονίζει ήρεμο γλαυκό γιαλό στο οποίο κυλάνε τα νερά: *Στο γλαυκό γιαλό κυλάνε/ τ'ανεγύριστα νερά*. Παρακάτω Γ. Ρίτσος χρησημοποιεί ουσιαστικό *ο πόντος (*η θάλασσα κοντά στη γη, θάλασσα-διόδος*). Στο Σεβτσένκο ο πόντος παίζει,* δηλαδή ανησυχεί, σπάει την ανήσυχη ψυχή του κοζάκου: *Пішов козак світ за очі;/ Грає синє море,/ Грає серце козацькее,/ А душа говорить. – Πάει ο νιός στης γης την άκρη΄/ σπάει ο πόντος γαλανός/ σπάει σαν κύμα κ' η καρδιά του/ και του λέει ο λογισμός.*

Και παρακάτω όταν ο κοζάκος βεβαιώθηκε στην ματαιότητα των προσμονών του για την ελευθερία, όταν αντάμωσε τις πίκρες αντί της ευτυχίας που αναζητούσε: *Сидить козак на тім боці,/ Грає синє море,/ Думав доля зустрінеться –/ Спіткалося горе. – Στέκει ο νιός στην όχτη πέρα,/ σπάει ο πόντος γαλανός./ Έλπιζε την τύχη να βρει,/ τον αντάμωσε ο καημός.*

Το ενδιαφέρον παράδειγμα του μετασχηματισμού και της προσαρμογής *σινього моря* του Σεβτσένκο στα συμφραζόμενα της ελληνικής γλωσσικής εικόνας του κόσμου είναι η χρισιμοποίηση στη

μετάφραση του ποιήματος "Λεύκα" εκτός από το ουσιαστικό *θάλασσα* ή τα συνώνυμα του *πόντος*, *πέλαγος* την φράση *γαλάζιο ακροθαλάσσι* που κατά γράμμα σημαίνει "κοντά στη γαλάζια ακρογιαλιά": Плавай, плавай, лебедонько,/ У синьому морі – *Κύκνε μου, όλο πλέε και πλέε/ στο γαλάζιο ακροθαλάσσι*. Έτσι, ο Γ. Ρίτσος υλοποιεί το υλικό που ο Σεβτσένκο αντλούσε από τα δημοτικά τραγούδια τα οποία συνδεόνται στο κείμενο με στοιχεία των παραμυθιακών μεταμορφώσεων: της κοπέλας στην σε λεύκα, της κοπέλας και του κύκνου ως εικόνα της συζυγικής πίστης. Στους επόμενους στίχους της μετάφρασης *синє море* του πρωτοτύπου ο Ρίτσος αναπαράγει ως *πέλαγος*: *Рости, рости подивися/ За синєє море: По тім боці – моя доля, / По сім боці – горе – Ν' ανεβείς και να κοιτάξεις/ κείθε απ' του πελάγου τα βάθη:/ είναι η τύχη μου – κει κάτου,/ κ' είναι δω – καημοί και πάθη.*

Στα εξεταζόμενα έργα συναντάμε τη διαδεδομένη στα ουκρανικά μεταφορική σύγκριση της θάλασσας με το χωράφι, κάμπο για την έκφραση της ιδέας της μεγάλης έκτασης ή μεγέθους. Ο Ρίτσος για την απόδοση τέτοιας σημασίας χρησιμοποιεί τις λέξεις *το πέλαγος* και *ο πόντος*. Στη μετάφραση της "Λεύκας" π.χ. βλέπουμε το ουσιαστικό *πόντος*: *Кругом поле, як те море/ Широке синіє – γύρο της πλατύς ο κάμπος / σαν τον πόντο γαλανίζει.*

Κάποιες δυσκολίες στη μετάφραση συνδέονται και με το εννοιολογικό περιεχόμενο των λέξεων *ακτή/ όχθη* (μια από τις κοντινές πλευρές της στεριάς που συνορεύει με τα ύδατα) στα κείμενα του Σεβτσένκο και στις μετάφρασεις τους. Στα σύγχρονα ουκρανικά η χρήση (συνδυαστικότητα) του ουσιαστικού *берег* σ΄όλες τις περιπτώσεις όταν πρόκειται για τον ποταμό, λιμάνι και θάλασσα. Στα σύγχρονα Ελληνικά με το θάλασσα συνδυάδεται η λέξη *ακτή*, όμως η περιοχή δίπλα στην θάλασσα μπορεί επίσης να μεταφράστεί σαν *γιαλός, παραλία, ακροθαλασσιά, περιγιάλι, ακρογιάλι, ακρογιαλιά,* και το άκρο της στεριάς του ποταμού και λιμανιού είναι *όχτη*.

Στο ποίημα "Άνεμέ μου, ορμητικέ μου" οι στίχοι του Σεβτσένκο *Коли же милий на тім боці,/ Буйнесенький, знаєш, / Де він ходить, що він робить,/ Ти з ним розмовляєш (Κι αν στην όχτη πέρα στέκει/ ο καλός και περπατεί,/ βρε, άνεμέ μου, εσύ το ξέρεις μια και*

του μιλάς στ'αυτί) μεταφράζονται με την λέξη *όχτη*. Ομοίως ο Ρίτσος μετάφρασε τους στίχους του ποιήματος "Το νερό στη θάλασσα κυλά" *Сидить козак на тім боці/ Грає синє море – Στέκει ο νιός στην όχτη πέρα/ σπάει ο πόντος γαλανός*. Η ουκρανική έκφαση *сидить козак* έχει τη σημασία "βρίσκεται, υπάρχει" που ο Ρίτσος αποδίδει με τη λέξη *στέκει* και τη λέξη *бік* (πλευρά) μεταφράζει με τη λέξη *όχτη* την προτιμώντας στη *ακτή* για να φέρνει τον αναγνώστη πιο κοντά στην ουκρανική πραγματικότητα (ποταμίσια ναυτιλία) αλλά και σημειώνοντας έτσι ότι δεν πρόκειται για πραγματική τοποθεσία όμως η διήγηση αφορά το μυθοποιημένο χώρο (μπλέ θάλασσα στη λαογραφία χωρίζει τον πραγματικό κόσμο από το παραμυθένιο, π.χ. κόσμο των νεκρών).

Όταν καταφεύγει σε τέτοιους μετασχηματισμούς, ο μεταφραστής φέρνει τις εικαστικές δομές του Σεβτσένκο στη γλώσσα του Ελληνικού κόσμου και μεταφέρει με ακρίβεια την σημασιολογική φόρτιση των εικόνων. Επικαλείται τους βαθιούς συνειρμούς με την ελληνική πραγματικότητα, που έχουν δυνατότητα να εκφράσουν τις απόψεις του Σεβτσένκο για να αποφύγει την κυριολεξία για να διασώσει την καλλιτεχνική πραγματικότητα. Έτσι, στις τελικές γραμμές του ποιήματος "Το νερό στη θάλασσα κυλά" και πάλι υπάρχει μια εικόνα της θάλασσας: *А журавлі летять собі / На той бік ключами.* Γ. Ρίτσος στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιεί το σύνθετο ουσιαστικό *ακρογιαλιά: Γερανοί πετάνε σμάρια/ πέρα απ'την ακρογιαλιά.*

Το μοτίβο της μοναξιάς διαπερνά το ποίημα "Μονάχη, ολομονάχη", που επίσης γράφτηκε στην εξορία στο 1847. Ο Ταράς Σεβτσένκο το συνθέτει ως μελαγχολικό ουκρανικό δημοτικό τραγούδι για την ορφανή κοπέλα, που δεν ήξερε ούτε ευτυχία, ούτε τύχη, η οποία *меж чужими зросла, / І зросла – не кохалась!* (μεταξύ των ξένων ανθρώπων έχει μεγαλώσει χωρίς συμπόνια και αγάπη). Δεν παντρεύεται και δεν πρόκειται να παντρευτεί. Ο Γ. Ρίτσος άψογα αναπαράγει το περιεχόμενο του ποιήματος, αλλά αλλάζει την μετρική του, προσεγγίζοντας σε ελληνική γλωσσική συνείδηση. Η μετάφραση του μοιάζει στο δημοτικό ποιητικό παραμύθι. Ας θυμηθούμε μια τυπική αρχή ενός από αυτά*: Δως την μπάτσα να γυρίσει,/ Παραμύθι ν' αρχίσει.*

Να συγκρίνουμε σε αυτή την έννοια την φωνητική δομή του πρωτότυπου και της μετάφρασης:

Оїй одна я, одна,	*Μονάχη, ολομονάχη*
Як билиночка в полі,	*Καλαμιά σ 'ερμό χωράφι,*
Та не дав мені Бог	*Τύχη και χαρά καμιά*
Ані щастя, ні долі.	*Ο θεός για με δε γράφει.*

Στα αναφερόμενα κείμενα χρησιμοποιήθηκαν δύο φρασεολογισμοί. Ένας απ' αυτούς είναι παράλληλος και στη μορφή του και στο περιεχόμενό του και στις δύο γλώσσες: як билиночка в полі – *καλαμιά σ' ερμό χωράφι*. Η ουκρανική έκφραση *Не дав мені Бог ані щастя, ні долі* – είναι καθομιλούμενη μορφή του διεθνούς φρασεολογισμού, που ως βάση έχει την ελληνική μονάδα. Στην ελληνική μετάφραση επίσης χρησιμοποιήθηκε ο παραφρασθείς φρασεολογισμός *τύχη και χαρά καμιά / ο Θεός για με δε γράφει*, που έχει κοινά στοιχεία με τη αρχαία ελληνική πηγή, και συγκεκριμένα *πεπρωμένο φύγειν αδύνατο* – ουκρ. *від долі не втечеш*, και χρησιμοποιείται ως βάση για το νεοελληνικό *έτσι μου ήταν γραμμένο* – ουκρ. *так мені на роду (віку) написано*. Οι έννοιες όλων των μονάδων τονίζουν ότι αν κάτι προκαθορίζεται σε κάποιον από την τύχη ή ανώτερη βία, θα πραγματοποιηθεί οπωσδήποτε. Ο Σεβτσένκο υπογραμμίζει – η ορφάνη έτυχε να βιώνει μόνο το κακό. Ο Γ. Ρίτσος με τον ελληνικό φρασεολογισμό επίσης τονίζει, ότι η ορφανή έχει μπροστά της κακή μοίρα, δεν έχει επιτυχία.

Η ανάλυση μας επιτρέπει να συμπεράνουμε προκαταρκτικά ότι οι μεταφραστικές αποφάσεις του Ρίτσου συνίστανται στον ορισμό της λυρικής βάσης δημοτικών τραγουδιών στην ποίηση του Σεβτσένκο και αναζήτηση παρόμοιων ελληνικών δομών (στη μετρική, λεξιλόγιο και συντακτικό) η χρήση των οποίων είναι προσεχτική και κάπως περιορισμένη εφόσον οι παραδόσεις δε συμπίπτουν (π.χ. υπάρχει μεν πλούσιο το υλικό για ορφανά και άμοιρες κοπέλες στα μοιρολόγια και μαντινάδες αλλά δεν ανακαλύφθηκαν σημαντικές επιροές απ' αυτά τα είδη). Ο Ρίτσος είναι προσεχτικός στην επιλογή του λεξιλογίου για να αποδώσει την επιρροή της προφορικής παράδοσης στα ποιήματα κατανοώντας ότι ο Σεβτσένκο όχι μόνο θεμελίωσε τις αρχές της νεώτερης ουκρανική λογοτεχνικής παράδοσεις άλλα άσκησε αισθητή επιρροή στις μετέπειτα εξελίσσεις της ουκρανική

γλώσσας. Γι' αυτό από τη μιά πλευρά δημιουργεί νεολογικά δάνεια όπως *τσουμακ* για το σκοπό να παράγει στη μετάφραση το λαογραφικό φόντο όμως σε άλλες περιπτώσεις επιλέγει το μη μαρκαρισμένο στυλιστικά λεξιλόγιο για να παρουσιάζει τη γλώσσα του Σεβτσένκο ως υποδειγματική ή ρυθμιστική.

ВІВЛІОГРАФІА

1. *Гальчук О.* Античний інтертекст української літератури: теоретичні аспекти / О. Гальчук // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. Іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 1. – С. 82–88.

2. *Дзюба І.* Шевченко і Петефі // З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – Т. 2. Шевченко і світ. – С. 8–47.

3. *Конторчук Г. М.* Творчість Тараса Шевченка як об'єкт мовознавчих студій / Г. М. Конторчук // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем (21). – 2010. – С. 244–249.

4. *Майстренко М.* Шевченко і античність : літературознавчий нарис / М. Майстренко. – О.: Маяк; Асоціація "Бригантина", 1992. – 296 с.

5. *Микитенко Ю.* Сяйво Гіппокрени. З історії й типології українсько-грецьких літературних зв'язків / Ю. Микитенко. – К.: Всесвіт, 2008. – С. 390.

6. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів / Т. Г. Шевченко. – К., 1956. – Т. 1. – 724 с.

7. *Kotopoulos T. H.* Karasavidou, H. Η Ποίηση του Γ. Ρίτσου και τα Ρέοντα Σύνορα της Θηλυκότητας / T. H. Kotopoulos // "Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2009"/ M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis and M. Palaktsoglou (Eds.). Flinders University Department of Languages. – Modern Greek: Adelaide, 2009. – P. 539–551.

8. *Ρίτσος Γ.* Ο Ουκρανός ποιητής Τ. Σεβτσένκο και το ποίημά του "Καύκασος" / *Γ. Ρίτσος* // Σεβτσένκο Τ. Ποιήματα. – Αθήνα: Εκδόσεις "Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος", 1964. – Σ. 3–5.

9. *Κάλβος Α.* Άπαντα / Α. Κάλβος. – Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 1992. – Σ. 229.

10. Καραντζή Χρυσούλα Η Αξιοποίηση της γλωσσικής πολυτυπίας στη δημιουργία του ύφους. Το παράδειγμα του Ανδρέα Κάλβου. – Αθήνα: Ίδρυμα Κώστη και Ελένης Ουράνη, 2000. – Σ. 464.

11. *Севтсéнко Т.* Διαθήκη/ επιμέλεια έκδοσης Γ.Μασλιούκ / Τ. Σεβτσένκο. – Χίος, 2011. – Σ. 383.

12. *Севтсéнко Т.* Ποιήματα. / Τ. Σεβτσένκο. – Αθήνα: Εκδόσεις "Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος", 1964. – 93 σ.

13. *Σεφέρης Γ.* Πρόλογος για μια έκδοση των "Ωδών" / Γ. Σεφέρης // Δοκιμές. – Τ. 1 (1936–1947). – Αθήνα: Ίκαρος, 1992.

Стаття надійшла до редколегії 20.05.15

N. Klymenko, Full Professor of the Greek Philology Department,
holder of a Higher Doctoral Degree in Linguistics,
A. Savenko, Associate Professor, Ph.D. in Linguistics

ENDOGENIC AND HERITABLE PARALLELISM IN POETIC TEXT

The outstanding figure of Taras Shevchenko up to now draws the extended attention of the scientists, engaged in researches related to the development of Ukrainian language and culture. Some issues which still have to be unfolded concern the aspects of influences exercised by the Ukrainian poet on other men of letters within the country and outside as well as close attention should to be paid on influences experienced by T.Shevchenko during his life and at the time of poetic creation.

This article attempts to shed the light on the particular problem of Ukrainian-Greek cultural contacts and interchanges, revived by the fact of recent publishing of new translations into Greek of his poems dedicated to the poet's two hundredth anniversary. We try to consider the above issue as a manifestation of the cultural parallels expressed by coincidence in the texts of prominent authors who belong to and mould the character of their work in the same historical period. The present research concerns the writings of T.Shevchenko and Greek poet A.Calvos who's considered one of the Greek most important national poet. We shall concentrate on the Mother's poetical concept and motive occurred in their poems to show how resembling historical circumstances, social background and different ideological views (including the traditional common sense believes) as well as literary tradition in process of sustained formation could affect the poet's imagination resulting the great affinity in approaching towards the poetical themes they both explore. Henceforth we'll call this variety of textual resemblance endogenic parallelism suggesting that it is constructed independently by every author for his own purposes so can't be matched as case of direct intertextuality nor as a simple coincidence but considered in the context of wider European political, social and cultural processes and inner mechanisms that lay within the appearing discourses, part of which is constructed exactly in the depth of literary developments. Then we examine the case we'll propose to call heritable parallelism as a specific form of non direct affinity of literary writing's manner which may occur during the translation because of similarity of mentioned above manner when a translating person combine translator and original author' personalities, and thus in the process of translating emerges the situation of the secondary affiliation when the translator recognizes some inherent in him features of original text and brings together the source and target textual spaces by using his own poetic manner as alienated one aiming not to shadow the original author. In this respect we'll try to consider the approach used by the Greek poet Giannis Ritsos in rendering the image of the woman portrayed in poems of Taras Shevchenko.

Beginning from the first topic of research we have to notice several episodes of biography of T.Shevchenko and A.Calvos as well as some historical factors that were influencing the poetic vision of both of them and specifically the imagery comes from the MOTHER's concept. Firstly it's the bitter experience of lack of the parental care in the childhood of both future poets and living abroad for a long time combined with the basic cognitive concept of MOTHER presented in both culture. The sensible

incompleteness of personal life also reflected in their works such historical circumstances of Ukraine and Greece as unsolved issue of nationhood within the boundaries of independent state, direction of cultural development and the painful issue of national language and its self-sufficiency etc. It allows us to suggest that in the poems of analyzed authors the poetic concept MOTHER could be presented in two variants (MOTHER+/ MOTHER-), expressed both clearly in poetry of T. Shevchenko and with some deviations in Calvos' work. The variant MOTHER+ expresses the idea of protection and initiation (inside the social body or frames of culture) therefore usually occurs in the metaphorical representation of motherland. For Shevchenko the metaphor of Mother+ as asylum is embodied within temporal domain, introduced in the text by prophetic discourse of the poet as a third person (observer), whereas A.Calvos actualizes the concept of Greece as Mother+ in the terms of space model which is not exposed to time's effects. The temporal domain makes Shevchenko possible to depict several eventual ways of Ukrainian evolution: a negative one, which is shown by the image of Mother- (a female protagonist who commits suicide or kills her own heirs), and a positive one, where the mother and the child (breed of future world) prophetically transferred through the break of time to construct the new identities of people (presumably Ukrainians in spirit of New Testament's tradition) of as well as notion of Ukraine. In turn A.Calvos uses the image of Mother in a space model where her ghost communicates with the protagonist (initiation) to create in his mind the notion of the loss and in this way losing once more the real mother discovers the symbolic one, the Greece as Motherland.

The second part of our research is dedicated to the Giannis Ritsos's reception of poetry of Ukrainian Kobzar. For purposes of our research we've selected several poem with central female protagonist to analyze how the translator transfers by means of language the set of notion expressing woman's imagery. The reflections about woman's fate and actions that women conduct in the man's world hold the Ritsos's attention during the whole of his life and influence the manner and strategy of translation. It is important to explain the poet's choice the poems for translation, because involved in translation he could work out themes of his own interest. Comparing the source and target texts we point out that G.Ritsos carefully rearranges the alliterations of Shevchenko as a important feature of sound symbolism that in turn leads him to understanding the whole folklore basis of Shevchenko's poetry. Ritsos himself turns to folklore tradition in his poem " Επιτάφιος" but metrical rhythms of ukrainian and greek folksongs differ notably so we can assert that in translation the Greek poet explore the new abilities of parallel systems of expression. Another noticeable feature is the reconstruction of imagery of Shevchenko's poetry which depicts femininity. In this respect the Greek poet skilfully uses the spoken language structures on the level of vocabulary and word's derivation. The last feature we've dealt with is the transferring of concept MOPE (SEA), one of the element of Ukrainian language picture of the world, by means of Greek language. This concept in the poetry of Shevchenko metaphorically belongs to the feminine imagery and expresses both the birth giving and deprivation of life (the stable motive of Shevchenko) the dark side of human emotions and collective actions which attracts Ritsos himself so much.

Key words: *endogenic parallelism, heritable parallelism, translation, poetic concept, Ukrainian poetry, Greek poetry*

Н. Клименко, д-р филол. наук, проф.,
А. Савенко, канд. филол. наук, доц.

Эндогенные и наследуемые параллели поэтического текста

В статье рассматриваются механизмы образования параллелей в поэтическом тексте, а именно – основания и причины схожего функционирования некоторых концептов и мотивов в творчестве Т. Шевченко и А. Кальвоса, его современника, которые не могут быть проинтерпретированы как интертекстуальные (эндогенные параллели). Также проведен анализ принципов передачи в поэтическом переводе художественных элементов, которые присутствуют и в оригинальном творчестве переводчика (Я. Рицос) и являются специфическим выражением феномена интертекстуальности (наследуемые параллели).

Ключевые слова: *эндогенная параллель, наследуемая параллель, перевод, поэтический концепт, украинская поэзия, греческая поэзия.*

Н. Клименко, д-р філол. наук, проф.,
А. Савенко, канд. філол. наук, доц.

Ендогенні та наслідувальні паралелі в поетичному тексті

Статтю присвячено порівняльному дослідженню механізму утворення паралелей у поетичному тексті, а саме з'ясуванню підстав для спільного функціонування деяких поетичних концептів та мотивів у творчості Т. Шевченка та А. Кальвоса, його сучасника, що не можуть бути інтерпретовані як інтертекстуальні паралелі (ендогенні паралелі), а також аналізу відтворення в перекладному поетичному тексті художніх елементів, які оприявнюються в оригінальній творчості перекладача (Я. Рицос) і є виразом специфічного функціонування явища інтертекстуальності (наслідувальні паралелі).

Ключові слова: *ендогенна паралель, наслідувальна паралель, переклад, поетичний концепт, українська поезія, грецька поезія.*

UDC 81'255.4=161.2=111

L. Kolomiyets, Doctor of Philology, Professor
Taras Shevchenko University of Kyiv (Ukraine)

THE ESSENTIALIZED *KOBZAR* BY TARAS SHEVCHENKO IN MICHAEL NAYDAN'S ENGLISH PROJECTION, 2014

This article discusses the selected poetry of Taras Shevchenko (1814–1861) in the English translations from Ukrainian by Michael Naydan, published as a tribute on the bicentennial of the poet's birth in 2014, and particularly focuses on various aspects of the translator's strategy. It examines the basic procedural issues of Naydan's translation strategy including literal textual meanings, accurate idiomatic equivalents, functional contextual substitutes and situational modulation of set phrases. It also observes gains, losses, and compensations in