Filippomaria Pontani
Marguerite Yourcenar - Κωνσταντῖνος Καβάφης:
μία ποιητικὴ συνάντηση

Πρώτη ἔκδοση, Ἀθήνα 2013

Παραγωγή:
Τυπογραφικὸ ἐργαστήρι «Δόμος»

Κύκλος ὁμιλιῶν «Ἡ Ἑλλὰς καὶ ἡ Δύση»
Πρόγραμμα MEGARON PLUS
Συμπαραγωγή: Ε.Μ.Ε.ΙΣ., Κ.Ι.Κ.Π.Ε., Ὀργανισμὸς Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν

Filippomaria Pontani

Marguerite Yourcenar - Κωνσταντῖνος Καβάφης:
μία ποιητικὴ συνάντηση

Κοινωφελες Ιδρυμα
Κοινωνικου & Πολιτιστικου Εργου

0. Τὸ 1935 ἦταν μία κρίσιμη χρονιὰ γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ λογοτεχνία· γεννήθηκαν –ἂν ἐπιτρέπεται αὐτὴ ἡ κάπως θετικιστικὴ ἁπλούστευση– ὁ μοντερνισμὸς μὲ τὸ *Μυθιστόρημα* τοῦ Γιώργου Σεφέρη, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ Μάρτιο, καὶ ὁ Ὑπερρεαλισμὸς μὲ τὴν *Ὑψικάμινο* τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου, ποὺ κυκλοφόρησε τὴν ἄνοιξη· ἐμφανίστηκε ἕνας νεαρὸς ποιητὴς μὲ τὸ ψευδώνυμο Ὀδυσσέας Ἐλύτης (τὰ πρῶτα του κείμενα βγῆκαν τὸν Νοέμβριο στὸ νεοσύστατο περιοδικὸ *Τὰ Νέα Γράμματα*)· καὶ προπάντων, στὴν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου, κυκλοφόρησε τὸ Φεβρουάριο ἡ πρώτη συγκεντρωτικὴ ἔκδοση τῶν ποιημάτων τοῦ Κωνσταντίνου Καβάφη, μὲ τὴν ἐπιμέλεια τῆς κληρονόμου του, τῆς Ρίκας Σεγκοπούλου[1].

Σύμφωνα μὲ τὴ χρονολογικὴ σειρά, ὅμως, τὸ πρῶτο γεγονὸς τοῦ 1935 στὸ πολιτιστικὸ πεδίο ἦταν ἡ περίφημη διάλεξη γιὰ τὸν Σουρρεαλισμὸ ποὺ ἔδωσε ὁ Ἐμπειρῖκος στὶς 25 Ἰανουαρίου στὴ Λέσχη Καλλιτεχνῶν κοντὰ στὸ Σύνταγμα· στὸ κείμενο ἐκείνης τῆς ὁμιλίας, ποὺ ἀνακαλύφτηκε καὶ δημοσιεύτηκε πρόσφατα ἀπὸ τὸν Γιῶργο Γιατρομανωλάκη, πολλαπλασιάζονται οἱ ἀναφορὲς στὶς ξένες λογοτεχνίες, καὶ προπάντων στὰ γαλλικὰ πρότυπα τοῦ ἐν λόγῳ καλλιτεχνικοῦ κινήματος, ἐνῶ δὲν ἀναφέρεται οὔτε ἕνα ὄνομα Ἕλληνα διανοούμενου, μὲ τὴ λαμπρὴ ἐξαίρεση τοῦ Κωνσταντίνου Θ. Δημαρᾶ – ὁ μόνος βιβλιοπώλης στὴν Ἀθήνα, λέει ὁ ὁμιλητής, ποὺ δὲν ἀγνοεῖ τὰ σύγχρονα σουρρεαλιστικὰ ἔργα ποὺ παράγονται στὸ Παρίσι[2]. Ὁ Δημαρᾶς –προσθέτουμε ἐμεῖς– ἀσχολοῦνταν τότε ἐντατικὰ μὲ τὸν Καβάφη, καὶ θὰ γινόταν ἀργότερα ὁ πρῶτος ἱστορικὸς τῆς νέας Ἑλληνικῆς λογοτεχνίας ποὺ θὰ κατανοή-

σει τὴ σημασία τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ, ἔτσι ὥστε νὰ τοῦ ἀφιερώσει τὶς τελευταῖες σελίδες τοῦ μεγάλου ἐγχειριδίου του, ἀκόμα καὶ στὴν 4η ἔκδοση τοῦ 1968[3].

1. Ἐμπειρῖκος, Δημαρᾶς, Καβάφης, γαλλικὴ λογοτεχνία. Τὸ καλοκαίρι τοῦ ἴδιου χρόνου (1935), αὐτὰ τὰ τέσσερα συστατικὰ θὰ συγχωνευτοῦν σχεδὸν τυχαῖα σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ προτότυπα πολιτιστικὰ φαινόμενα τῆς ἐποχῆς – ἕνα φαινόμενο *de longue durée*, ποὺ θὰ φτάσει στὴν πλήρη του ἐνδελέχεια 23 χρόνια ἀργότερα. Ἐννοῶ τὴν πρώτη, παθιασμένη ἐπαφὴ μιᾶς τότε ἐλάχιστα γνωστῆς Βελγίδας συγγραφέα μὲ τὴν ποίηση τοῦ μεγάλου Ἀλεξανδρινοῦ, ποὺ δὲν διαβαζόταν τότε ἀκόμη σχεδὸν πουθενὰ στὴν Εὐρώπη, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὴν Ἀγγλία ὅπου τὴν εἶχαν εἰσαγάγει ὁ Forster καὶ ὁ Eliot. Κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '30 ἡ Marguerite Yourcenar ἐπισκέφθηκε μερικὲς φορὲς τὴν Ἑλλάδα, ποὺ τὴν ἀναγνώριζε ἀπὸ καιρὸ σὰν τὴ δικιά της πνευματικὴ πατρίδα· καὶ μάλιστα ἐκεῖνο τὸ καλοκαίρι τοῦ '35 δημιούργησε μιὰ στενὴ σχέση (ἴσως φιλική, ἴσως πνευματική, ἴσως –τὸ ὑποψιάστηκαν πολλοί– καὶ ἐρωτική) μὲ τὸν ὁμήλικό της τὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρῖκο, μαζὶ μὲ τὸν ὁποῖο ταξίδεψε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ στὴ Μαύρη Θάλασσα. Ἦταν μέσῳ τοῦ Ἐμπειρίκου ποὺ ἡ Yourcenar γνώρισε τὸν Κ. Θ. Δημαρᾶ, καὶ ἦταν ὁ Δημαρᾶς –ἔτσι τουλάχιστον λένε οἱ μυθικὲς ἀναπαραστάσεις ἐκείνης τῆς ἐποχῆς– ποὺ μία βραδιὰ Ἰουλίου, στὴν Ἀθήνα, ἄρχισε νὰ τῆς μιλάει γιὰ τὸν Καβάφη[4].

Τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔδειξε τότε ἡ Βελγίδα ἦταν τόσο βαθὺ ποὺ καὶ οἱ δύο ἔνιωσαν τὴν ἀνάγκη νὰ τρέξουν ἀμέσως στὸ βιβλιοπωλεῖο ὅπου ἐργαζόταν ὁ Δημαρᾶς, νὰ μποῦνε μέσα στὸ τότε κλειστὸ κατάστημα, καὶ νὰ κάτσουν ὁλονυχτὶς νὰ διαβάσουν (ὅσα μποροῦσαν, ἀφοῦ ἡ Yourcenar δὲν γνώριζε Νέα

Ἑλληνικά) ὁρισμένα ποιήματα ἀπὸ τὴν Ἀλεξανδρινὴ ἔκδοση, ποὺ εἶχε φτάσει στὴν Ἀθήνα λίγες ἑβδομάδες νωρίτερα. Ἂν ἡ ἰδέα μιᾶς συνολικῆς γαλλικῆς μετάφρασης τοῦ Καβάφη προέκυψε κιόλας ἐκείνη τὴ νύχτα ἢ λίγο ἀργότερα, δὲν ἔχει σημασία· σημαντικὸ εἶναι ὅτι ἡ συνεργασία τοῦ Ἕλληνα κριτικοῦ μὲ τὴ φιλέλληνα συγγραφέα ἄρχισε συγκεκριμένα τὸ ἑπόμενο καλοκαίρι πάλι στὴν Ἀθήνα, καὶ συνέχισε μὲ ἄστατο ρυθμὸ ὡς τὴν ἄλλη μεγάλη καλοκαιρινὴ συνάντηση τὸ 1939 (τὸ 1944 ἡ Yourcenar θὰ θυμίσει ἐκεῖνες τὶς Ἀθηναϊκὲς νύχτες μὲ τοὺς Εὐζώνους καὶ τὶς ἀνεμῶνες τῆς ὁδοῦ Κηφισίας), καὶ πάλι ὡς τὴν τελικὴ ἔκδοση στὸν οἶκο Gallimard τὸ 1958[5].

2. Habent sua fata libelli. Ἡ *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933 suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras* μᾶς δίνει ἕνα λαμπρὸ παράδειγμα ἑνὸς μακροχρόνιου ἔργου μὲ περίπλοκη προϊστορία καὶ σημαντικότατη ἐπιρροή. Ὅσο γιὰ τὴν ἐπιρροή, ἀρκεῖ νὰ θυμίσουμε ἐδῶ ὅτι τὸ βιβλίο αὐτό, μὲ τὴ δεύτερη ἔκδοση ποὺ βγῆκε τὸ 1978, πούλησε σχεδὸν σαράντα χιλιάδες ἀντίτυπα κατὰ τὴ διάρκεια τριῶν ἢ τεσσάρων δεκαετιῶν (πρὶν δηλαδὴ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴν καινούργια, φιλολογικὰ πιστότερη μετάφραση τῆς Dominique Grandmont τὸ 1999), καὶ ὅτι ἐκτιμήθηκε ὄχι μόνο γιὰ τὶς μεταφράσεις ποὺ περιεῖχε ἀλλὰ ἐπίσης (ἤ, γιὰ μερικοὺς ἀναγνῶστες, προπάντων) γιὰ τὴν πλούσια εἰσαγωγικὴ μελέτη, μὲ τὴν ὁποία ἡ ἐπιμελήτρια σκόπευε νὰ παρουσιάσει στὸ γαλλικὸ κοινὸ μία πλήρη εἰκόνα τοῦ ποιητῆ, ἰδιαίτερα ἀπὸ λογοτεχνικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἄποψη. Παρὰ τὴν ἐμφάνιση μερικῶν ἄλλων μεταφράσεων, γιὰ τέσσερις περίπου δεκαετίες, ὁ Καβάφης μίλησε οὐσιαστικὰ στὸ γαλλικὸ κοινὸ μὲ τὴ φωνὴ τῆς Yourcenar, ἡ ὁποία ἐξάλλου δὲν

ἦταν μόνο ἡ πρώτη ποὺ τὸν ἀνακάλυψε, ἀλλὰ ἔγινε ἡ ἴδια μία γνωστὴ καὶ δημοφιλής (μετὰ ἀπὸ τὸ 1951 μία πάρα πολὺ γνωστὴ καὶ δημοφιλής) συγγραφέας[6]. Τὸ νὰ ἔχει συνδεθεῖ τὸ ὄνομα τοῦ Καβάφη μὲ αὐτὴ τὴν πολὺ ἰδιόρρυθμη, ἐν μέρει καὶ παραμορφωτικὴ μετάφραση, δὲν παρέμεινε χωρὶς συνέπειες γιὰ τὴν τύχη τοῦ ποιητῆ στὸ εὐρύτερο πλαίσιο τῆς Εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο σπεύδουμε τώρα νὰ ἀναλύσουμε λίγο πιὸ προσεκτικὰ τὴν ἱστορία καὶ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς μετάφρασης, προσπαθώντας νὰ κατανοήσουμε τὴν ἀληθινὴ μορφὴ καὶ τὴ διάσταση τοῦ ἐνδιαφέροντος τῆς Yourcenar γιὰ τὸν Ἀλεξανδρινό.

3. Ἂς ἀρχίσουμε σημειώνοντας πὼς ἡ συνεργασία ἀνάμεσα στοὺς δύο μεταφραστὲς κατήντησε γρήγορα σωστὴ διαμάχη, ὅπως μαθαίνουμε ἀπὸ μαρτυρίες προερχόμενες καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρές[7]. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἁπλά, ὁ Δημαρᾶς ἐπέμεινε στὴν ἀνάγκη μιᾶς πιστῆς ἀπόδοσης τοῦ καβαφικοῦ κειμένου, ἐνῶ ἡ Yourcenar ἤθελε νὰ αἰσθανθεῖ ἐλεύθερη νὰ ἀλλάξει τὸ πρωτότυπο γιὰ νὰ τὸ διαμορφώσει μὲ τὶς ἀπαιτήσεις καὶ τοὺς ἐκφραστικοὺς κανόνες τῆς μητρικῆς της γλώσσας. Τέτοιες συζητήσεις, τέλος πάντων ἀναμενόμενες σὲ μία τέτοια περίπτωση, συνεχίστηκαν καὶ μετὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1936, καὶ μάλιστα συνόδευαν τὴν ἀλληλογραφία τῆς Βελγίδας μυθιστοριογράφου μὲ τὸν Didi (τὸ παρατσούκλι τοῦ Δημαρᾶ) γιὰ μερικὰ χρόνια· ἤδη τὸ 1953, ὅταν ἡ μετάφραση βρισκόταν πιὰ ἕτοιμη στὸν Gallimard καὶ ἡ δημοσίευση καθυστεροῦσε ἀπὸ νομικὰ ζητήματα (ζητήματα τὰ ὁποῖα θὰ θίξουμε ἀμέσως), ἡ Yourcenar ἔγραψε στὸν φίλο της μίαν ἀγανακτισμένη ἐπιστολὴ ὑπερασπίζοντας τὴν ἐπιλογή της σχετικὰ μὲ τὸν τίτλο τοῦ πασίγνωστου ποιήματος *Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον*.

Ἐνῶ ὁ Δημαρᾶς ἀσκεῖ κριτικὴ (καὶ μάλιστα πολὺ σωστά) στὸν πληθυντικὸ *Les Dieux abandonnent Antoine*, ποὺ δὲν ἀντιστοιχεῖ οὔτε στὸ νόημα οὔτε στὸ κυριολεκτικὸ περιεχόμενο τοῦ ποιήματος καὶ τὸ μετατρέπει σὲ ἕνα κρύο καὶ ἀπρόσωπο κλισέ, ἡ ἀπολογία τῆς μεταφράστριας ξεκινάει ἀπὸ ζητήματα περιεχομένου (ὁ Διόνυσος ἐμφανίζεται, λέει, μαζὶ μὲ ὁλόκληρη τὴ συνοδεία του), περνάει ἀπὸ ἐπιχειρήματα γλωσσικά («Dieu» θὰ μπερδευόταν μὲ τὸ Θεὸ τῶν Χριστιανῶν· «le Dieu» δὲν εὐσταθεῖ ἀπὸ γραμματικὴ ἄποψη), καὶ τέλος ἐπικαλεῖται τὴν ἀρχὴ αὐθεντίας, δηλαδὴ τὴν ἰδέα ὅτι ἡ κατὰ λέξη μετάφραση εἶναι κι αὐτὴ μία προδοσία, καὶ ὅτι ἐν πάσῃ περιπτώσει ὁ τελευταῖος λόγος ἀνήκει στὸν μεταφραστὴ ποὺ ἔχει τὴ γλώσσα τῆς μετάφρασης ὡς μητρική[8].

Τὰ ἐπιχειρήματα τῆς Yourcenar σὲ αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη περίπτωση δὲν ἀφήνουν περιθώριο σὲ ἀμφιβολίες σχετικὰ μὲ τὶς θεωρίες της γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ μετάφραση· ἀνήκει προφανῶς στὴν κατηγορία τῶν *ciblistes*, ἐκείνων δηλ. ποὺ πιστεύουν στὴν ἀπόλυτη πρωτεραιότητα τῆς γλώσσας-σκοποῦ ἐναντίον τῆς ἀφηρημένης πιστότητας πρὸς τὸ πρωτότυπο· μὲ τὴν ὁρολογία τοῦ Antoine Berman θὰ μιλούσαμε γιὰ μιὰ traduction ethnocentrique. Αὐτὴ ὅμως ἡ θέση μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ σὲ πολλαπλὲς ἐκδοχές· ἄν, ὅπως παρατήρησε πρόσφατα ὁ Maurizio Bettini, ἡ ἀρχαία ὁρατιανὴ ἰδέα τοῦ *fidus interpres*, τοῦ «πιστοῦ» δηλ. μεταφραστῆ, ἔχει νὰ κάνει προπάντων μὲ τὴ μεταφορὰ τοῦ νομισματικοῦ καὶ ἐμπορικοῦ συναλλάγματος[9], τότε ἡ πιὸ κανονικὴ μέθοδος τῶν *ciblistes* ζημιώνεται μὲ τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴ λεπτομερὴ ἀκολουθία τοῦ πρωτοτύπου ἀλλὰ κερδίζει ταυτόχρονα μία οὐσιαστικότερη καὶ βαθύτερη ἀναπαραγωγὴ τοῦ ρυθμοῦ τῶν στίχων, ἢ γενικότερα τῆς αἰσθητικῆς καὶ αἰσθηματικῆς του ἀτμόσφαιρας. Ὅποιος ἔχει

διαβάσει τὶς σελίδες τοῦ Νάσου Βαγενᾶ γιὰ τὸ θέμα *Ποίηση καὶ μετάφραση* ξέρει πόσο σημαντικὸ ρόλο παίζουν σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο ἡ μουσική, ὁ ρυθμός, οἱ ὁμοιοκαταληξίες, μερικὲς φορὲς καὶ τὰ φωνητικὰ παιχνίδια – ὅλα στοιχεῖα ποὺ συμβάλλουν στὴ χάρη, στὴν ἁρμονία, στὶς εἰκόνες, στὸ πάθος τῆς ἀπόδοσης, καὶ ἀποδεικνύονται συχνὰ σπουδαιότερα ἀπὸ τὴν κατὰ λέξη πιστότητα[10]. Στὴν περίπτωση ὅμως τῆς μετάφρασης τοῦ Καβάφη ἀπὸ τὴ Yourcenar, ἡ κατάσταση εἶναι ἀρκετὰ διαφορετική.

4. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, κινούμαστε ἔξω ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς ποιητικῆς μετάφρασης· ἐπιλέγοντας τὴν πρόζα, ἡ Yourcenar ἀκολουθεῖ μία πλειοψηφικὴ παράδοση στὰ γαλλικὰ γράμματα, ἡ ὁποία κράτησε ἐξάλλου μέχρι πρόσφατα (καταδικάστηκε ἔντονα ἀπὸ τὸν Etkind τὸ 1982). Ἡ ἴδια ἡ Yourcenar θὰ ἀπορρίψει αὐτὴ τὴν παράδοση λίγα χρόνια ἀργότερα μεταφράζοντας μὲ ἕνα πολὺ προσωπικὸ ποιητικὸ ὕφος τὰ ἀποσπάσματα, τὶς ὠδὲς καὶ τὰ ἐπιγράμματα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων λυρικῶν, στὴν περίφημη συλλογὴ *Τὸ Στεφάνι καὶ ἡ Λύρα* (*La «Couronne» et la Lyre*), ὅπου προσπάθησε «νὰ μεταγγίσει ἕνα ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ποίημα σ' ἕνα γαλλικὸ ποίημα ποὺ νὰ εἶναι ὅσο τὸ δυνατὸν ἕνα ποίημα» («transvaser un poème grec antique en un poème français qui soit le plus possible un poème»)[11].

Ἀλλά, θὰ παρατηρήσει κανείς, ἕνα πεζὸ κείμενο μπορεῖ φυσικὰ καὶ νὰ ἔχει λυρικὸ χαρακτήρα, μπορεῖ νὰ ἀνήκει δηλαδὴ στὴν κατηγορία τῶν πεζῶν ποιημάτων (poèmes en prose) ποὺ τόση σημασία ἀπέχτησαν στὴν ἐξέλιξη τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας ἀπὸ τὸν Rimbaud μέχρι στὸ Mallarmé καὶ πέρα. Πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι ἀντιθέτως ἡ πρόζα τῶν μεταφράσεων ποὺ

μᾶς ἀπασχολοῦν ἐδῶ, κάθε ἄλλο παρὰ λυρικὴ εἶναι. Κανένας συμβιβασμὸς μὲ τὸ συναισθηματικὸ στοιχεῖο, κανένα προφανὲς ρητορικὸ σχῆμα, προπάντων καμία προσπάθεια νὰ μεταφερθεῖ στὰ γαλλικὰ ὁ ρυθμὸς τῶν καβαφικῶν στίχων. Ἐκεῖνες οἱ λεπτὲς καὶ ἐπιμελημένες μικρὲς συνθέσεις, στὶς ὁποῖες τὰ φωνητικὰ παιχνίδια συνδέονται μὲ μίαν ἐξαιρετικὴ εὐαισθησία γιὰ τὴ μουσικότητα τῶν στίχων, μεταμορφώνονται σὲ στεγνές, σύντομες, σχεδὸν λακωνικὲς φράσεις ὅπου ἀπαγορεύονται κατ' ἀρχὴν ἀκόμα καὶ τὰ ὑπερβατὰ καὶ οἱ ἀναδιπλώσεις, ὅπου τὸ νόημα ὁδηγεῖται κατευθείαν πρὸς τὸ σκοπό του. Διαθέτουμε σήμερα στὸ διαδίκτυο μία λεπτομερὴ καὶ ἐκτενὴ ἀνάλυση ὅλων τῶν μεταφρασμένων ποιημάτων, ποὺ πραγματοποιήθηκε σὲ μορφὴ διδακτορικῆς διατριβῆς ἀπὸ τὴν Καταλάνα Montserrat Gallart Sanfeliu· ἡ μελέτη αὐτὴ δείχνει σαφέστατα ὅτι μὲ τὰ ὅπλα τοῦ ὕφους ἡ Yourcenar δημιούργησε, συνειδητὰ ἐν μέρει, ἕνα ποιητικὸ περιβάλλον πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὴ μοναδικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ καβαφικοῦ. Θὰ δώσουμε σὲ λίγο μερικὰ παραδείγματα.

Προκύπτει ὅμως ἐδῶ ἕνα βασικὸ ζήτημα· πῶς εἶναι δυνατὸν μία συγγραφέας, ποὺ γύρω στὰ 1950 ὑποστήριζε καὶ θεωρητικὰ καὶ στὴν πράξη τὴν ἀντίληψη τοῦ Paul Valéry γιὰ τὴν ποιητικὴ μετάφραση («Ἡ σκέψη δὲν εἶναι παρὰ ἕνα πάρεργο στὴν ποίηση, καὶ τὸ σημαντικὸ ἑνὸς ἔργου σὲ στίχους εἶναι τὸ σύνολο, ἡ δύναμη ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὰ σύνθετα ἀποτελέσματα ὅλων τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς γλώσσας» – «la pensée n'est qu'accessoire en poésie et le principal d'une oeuvre en vers c'est le tout, la puissance résultante des effets composés de tous les attributs du langage»)[12], πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ εἶχε προχωρήσει λίγα χρόνια πρὶν μὲ τόσο διαφορετική, θὰ λέγαμε μὲ τόσο ἀντιθετικὴ μέθοδο στὴν ἀπόδοση τοῦ Καβάφη;

Μία περιοριστικὴ ἀπάντηση, ποὺ τονίζει τὴν ἰδιοτυπία τοῦ Καβάφη, τὴν ἔδωσε ἔμμεσα ἡ ἴδια ἡ Yourcenar πρῶτα σὲ μία ἐπιστολὴ στὸν Jacques Heyst (Φεβρ. 1959), ὅπου περιέγραφε τὴ μετάφραση τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ ὡς πάρα πολὺ δύσκολη, ἰδιαίτερα γιὰ μία γλώσσα χωρὶς σταθερότητα σὰν τὴ γαλλική[13], καὶ ἀργότερα σὲ συνέντευξη τοῦ 1984, ὅπου δήλωσε ὅτι ἐνδιαφερόταν ἀποκλειστικὰ γιὰ τὸ περιεχόμενο τῶν ποιημάτων τοῦ Καβάφη, καὶ ὄχι γιὰ τὴ μορφή τους («Le poète grec Cavafy, je ne l'ai pas traduit en vers mais en prose, parce que ses idées sont intéressantes… Mais je ne trouve pas que sa prosodie soit quelque chose de tellement remarquable»)[14]. Ἀμφιβάλλω ὅμως πὼς αὐτὴ ἡ ἀπάντηση μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἐντελῶς ἱκανοποιητική· πάλι τὸ 1959 ἡ Yourcenar ἀντιμετωπίζει θεωρητικὰ τὸ ἴδιο πρόβλημα, γράφοντας καὶ στὸν Jakob Mores καὶ στὸν Jean Schlumberger ὅτι μία καλὴ ποιητικὴ μετάφραση εἶναι ἐξ ὁρισμοῦ ἀδύνατη («une bonne traduction en vers me paraît par définition impossible à obtenir»), δηλαδὴ ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποδώσει κανεὶς ταυτόχρονα τὸ νόημα, τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ μέτρο ἑνὸς ποιητικοῦ πρωτοτύπου[15]. Φταίει λοιπὸν ὁ Καβάφης ἢ φταίει ὁ ποιητικὸς λόγος γενικότερα; Μέσα σὲ κάπως ἀντιφατικὲς δηλώσεις (ἀντιφατικὴ ἦταν ἐξάλλου ἡ ἴδια ἡ ποιητικὴ ἀντίληψη τῆς Yourcenar)[16], ἡ συγκεκριμένη περίπτωση ἀξίζει μᾶλλον μία βαθύτερη ἀνάλυση.

5. Ἂς προσθέσουμε ὅμως ἀμέσως ὅτι ἡ ἐπιλογὴ τῆς πρόζας δὲν ἄρεσε σὲ ὅλους. Μάλιστα μερικὲς ἀπὸ τὶς πρῶτες βιβλιοκρισίες τῆς *Présentation critique* ποὺ συνέλεξε ὁ André Tourneux[17], παρ' ὅλα τὰ εἰλικρινῆ ἐγκώμια στὴν κριτικὴ ὀξυδέρκεια τῆς εἰσαγωγῆς, δείχνουν κάποια ἐπιφύλαξη ὅσον ἀφορᾶ τὸ ὕφος τῆς μετάφρασης· καὶ ἕνα εἶδος κριτικῆς σ' αὐτὸ τὸ

στοιχεῖο θὰ τὸ ἀσκήσει ἀργότερα καὶ ὁ Michel Grodent[18]. Ἡ αὐστηρότερη κριτικὴ ἦρθε ὅμως πρὶν δημοσιευτεῖ τὸ βιβλίο, καὶ μάλιστα ἀπὸ ἕναν σπουδαῖο ἄνθρωπο· ἐννοῶ τὸν Ἀλέξη Σεγκόπουλο, τὸν νόμιμο κληρονόμο τῶν συγγραφικῶν δικαιωμάτων τοῦ Καβάφη, ὁ ὁποῖος τὸ 1955 προσπάθησε νὰ ἀποσύρει τὴν ἄδεια δημοσίευσης ποὺ τὴν εἶχε παραχωρήσει πρὶν ἀπὸ χρόνια στὸ ζεῦγος Δημαρᾶ -Yourcenar, γράφοντας στὸν Gallimard ὅτι «Τόσο ἐγὼ ὅσο καὶ οἱ φίλοι μου ἐδῶ βρήκαμε τὶς μεταφράσεις πολὺ λίγο πετυχημένες – κυριολεκτικὰ ἄσχημες. Γεμάτες πεζολογιῶν, οἱ φράσεις τους δὲν θυμίζουν παρὰ πολὺ μακρόθεν τὸν ἀληθινὸ Καβάφη, ποὺ ἐμεῖς τὸν γνωρίσαμε στὸ πρωτότυπο» («Tant moi que mes amis d'ici [Alexandrie] nous avons trouvé les traductions très peu réussies – littéralement mauvaises. Pleines de platitudes, leurs phrases ne rappellent que de loin le véritable Cavafy que nous avons connu à l'original»)[19].

Αὐτὴ ἡ πολὺ ἀρνητικὴ κρίση –μὲ τὶς νομικές της συνέπειες– ἄσκησε μίαν ἀποφασιστικὴ ἐπιρροὴ στὶς ἐκδοτικὲς περιπέτειες τοῦ βιβλίου, τοῦ ὁποίου καθυστέρησε τὴ δημοσίευση ὡς τὸ 1958, μέχρι δηλαδὴ τὴν ἔκδοση ἄλλης γαλλικῆς μετάφρασης τοῦ Καβάφη ἀπὸ τὸν οἶκο Les Belles Lettres, μὲ τὴν ἔγκριση τοῦ Σεγκόπουλου αὐτὴ τὴ φορά, καὶ μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Γιώργου Α. Παπουτσάκη. Τὴν περίπλοκη ἱστορία αὐτῆς τῆς ἐκδοτικῆς περιπέτειας, στὴν ὁποία ἐμπλέχτηκαν ἐπίσης ὁ Δημαρᾶς, ὁ Gallimard, καὶ τουλάχιστον δύο δικηγόροι, τὴν ἔχει ἀφηγηθεῖ ὁ Leuwers μὲ βάση τὸ ἐπιστολάριο τῆς Yourcenar, καὶ δὲν θὰ τὴν ἐπαναλάβουμε ἐδῶ[20]. Βασικὸ ὅμως εἶναι νὰ παρατηρήσουμε πὼς ἡ γνώμη τοῦ Σεγκόπουλου φαίνεται ὡς ἕνα βαθμὸ δικαιολογημένη· ἀνταποκρίνεται ἐν μέρει στὴ δήλωση τοῦ ἴδιου τοῦ Δημαρᾶ, ὅτι «αὐτὴ ἡ μετάφραση τῆς Yourcenar δὲν ἀποδίδει ἀληθινὰ τὸ ἰδιαίτερο κλίμα τῆς καβαφικῆς ποί-

ησης· στὰ μάτια μου παραμένει περισσότερο τὸ ἔργο μιᾶς μεγάλης Γαλλίδας λογοτέχνιδας παρὰ τὸ ἔργο ἑνὸς Ἕλληνα ποιητῆ» («cette traduction de Marguerite Yourcenar ne donne pas vraiment le climat particulier de la poésie de Cavafy. A mes yeux, elle demeure plutôt l'oeuvre d'une grande styliste française que l'oeuvre d'un poète grec»)[21].

6. Εἴπαμε λοιπὸν ὅτι οἱ ἀλλοιώσεις τῆς Yourcenar ἀφοροῦν κυρίως τὸ ὕφος καὶ τὴ σύνταξη, καὶ ὅτι καταστρέφουν συνειδητὰ τὴ λεπτομερὴ δομὴ τοῦ καβαφικοῦ τόνου, ἐκείνου τοῦ «tone of voice» ποὺ ὁ Wystan Auden τὸ θεωροῦσε σὰν βασικὴ ἰδιότητα τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ. Ἂν λ.χ. ἀναποδογυρίζονται οἱ δύο παράγραφοι τῶν *Ἐπιθυμιῶν*, καὶ ἡ ἀξέχαστη ἐκείνη παραβολὴ

«Σὰν σώματα ὡραῖα νεκρῶν… ἔτσι ἡ ἐπιθυμίες μοιάζουν ποὺ ἐπέρασαν…»

μεταμορφώνεται στὸ πεζολογικὸ

«Les désirs qui passèrent… ressemblent à de beaux cadavres» (cadavres, δηλαδὴ «πτώματα»· ποτὲ ὁ Καβάφης δὲν θὰ μιλοῦσε γιὰ πτώματα), ὅλη ἡ μαγεία τοῦ ἐξάστιχου τινάζεται στὸν ἀέρα. Ἂν καταργοῦνται ὅλες οἱ ἐπαναδιπλώσεις, καὶ ἡ περίφημη καὶ ἀγωνιώδης ἔκπληξη τοῦ καβαφικοῦ *Γέρου*

«Τί διάστημα μικρό! Τί διάστημα μικρό»

συντομεύεται σ' ἕνα στεγνὸ

«Combien court lui paraît cet intervalle!»,

ἡ καρδιὰ καὶ ἡ ψυχὴ ὁλόκληρου τοῦ ποιήματος ἀλλάζουν ἐντελῶς. Ἂν ἀπὸ τὸ *Ὅσο μπορεῖς* λείπει ἀκριβῶς τὸ «ὅσο μπορεῖς» (κυριολεκτικά, αὐτὰ τὰ δύο λογια παραλείπονται· «tâche du moins de ne la point avilir par de trop nombreux contacts»), τί ἀπομένει ἀπὸ τὸ αἴσθημα τῆς ἀνθρώπινης ἀνικανότητας; Ἂν στὸ τέλος τῶν *Παραθύρων* – ἑνὸς ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα σημεῖα

ἀναφορᾶς γιὰ τὴ συγγραφέα ποὺ θὰ ἀφιερώσει τὸν ἑαυτό της στὸ «tour de la prison» – ὁ στίχος

«Ποιὸς ξέρει τί καινούργια πράγματα θὰ δείξει…»
γίνεται

«Sais-je quelles nouvelles horreurs elle me revèlerait?»,
τότε τὸ ἀόριστο καὶ – θὰ ἔλεγε ὁ Leopardi – τὸ «vago» τῆς καβαφικῆς γραφῆς ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἕναν μανιχαϊσμὸ ποὺ δὲν ἀφήνει τίποτα στὴ φαντασία. Δὲν εἶναι ἴσως τυχαῖο πὼς τὸ ἴδιο ἐλάττωμα («M. Yourcenar l'a rendu souvent plus clair qu'il ne l'est en réalité dans le texte original»)[22] βαραίνει καὶ τὴν πρόσφατη ἰταλικὴ ἀπόδοση τοῦ ποιητῆ Guido Ceronetti, ὅπου τὸ γνήσιο πνεῦμα τοῦ Καβάφη σπάνια ἀκούγεται.

Δὲν εἶναι ὅμως μόνο αὐτά. Ἂς προσέξουμε λ.χ. τὶς περιγραφὲς καλλιτεχνικῶν ἀντικειμένων ἢ ἀριστουργημάτων· παραμένει ἀδιανόητο γιατί ἡ Yourcenar ἀποφάσισε τόσες φορὲς νὰ ἐπεμβεῖ χωρὶς ἕναν σαφὴ λόγο. Γιατί π.χ. τὸ «ἐβένινο κρεββάτι» στὴν ἀρχὴ τῶν *Βημάτων* γίνεται ἐλεφαντένιο, «le lit d'ivoire» (τὸ χρῶμα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο); Γιατί ὁ *Εὐρίωνος τάφος* ἀντὶ νὰ εἶναι ἐκ λίθου συηνίτου» (δηλαδὴ ἀπὸ ροὺζ γρανίτη) μεταμορφώνεται σ' ἕνα «monument de marbre»; Γιατί τὰ «ἀσήμια καὶ μαλάματα» ἐξαφανίζονται ἀπὸ τὰ μπαστούνια τῶν ὑπάτων στὸ *Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους* (στ. 21); Γιατί ὁ μικρὸς Πὰν τοῦ Ἀντίοχου τοῦ Ἐπιφανῆ συνίσταται ἀπὸ κόκκινο μάρμαρο («marbre rouge») ἀντὶ «ἀπὸ κορράλι»; Γιατί στὸν *Τυανέα γλύπτη* τὸ ἄγαλμα τοῦ Καισαρίωνος ποὺ βρίσκεται, ἀκέραιο (στ. 12-13),

«πλησίον στοῦ μαρμάρου τοῦ κιτρινωποῦ / ἐκεῖνα τὰ κομμάτια»
θρυμματίζεται στὴν ἀπόδοση

«Près de ce bloc de marbre jaune, ces fragments sont ceux d'un Césarion»;

7. Στὴν τελευταία περίπτωση θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ὑποψιαστεῖ ἕνα συντακτικὸ λάθος στὴ μετάφραση· δυστυχῶς εἶχε δίκιο ὁ Σεγκόπουλος ὅτι μερικὲς ἐπιλογὲς δὲν δικαιολογοῦνται παρὰ μόνο μὲ μία παρανόηση τοῦ κειμένου (καὶ θὰ παραμερίσω ἐδῶ τοὺς ἁπλοὺς lapsus calami, π.χ. «Apollodore» ἀντὶ «Artémidore» στὶς *Μαρτίους Εἰδούς*, ἢ «Mysos» ἀντὶ τοῦ «Amysos» στὸ *Δαρεῖο*). Στὰ *Τείχη* λ.χ. ἡ μεταφράστρια ἐφευρίσκει

«un triple cercle de hautes et solides murailles» (ἕνας τριπλὸς κύκλος ὑψηλῶν καὶ στερεῶν τειχῶν),

ἐνῶ τὸ κείμενο μιλάει (στ. 2) γιὰ

«μεγάλα κι ὑψηλὰ τριγύρω μου… τείχη»

– κανένας ἀναγνώστης τοῦ Καβάφη δὲν σκέφτεται γιὰ ἕνα τριπλὸ τεῖχος, ἐπικαλούμενος τὴν ἐτυμολογία τοῦ ἐπιρρήματος «τριγύρω».

Τὸ κεφάλι τοῦ Πομπηίου στὸ *Θεόδοτο* κομίζεται πάνω σ' ἕνα «σίνι αἱματωμένο» (στ. 11), ἕνα δίσκο δηλαδή, ὄχι λοιπὸν «sur un linge sanglant». Ἡ μητέρα τοῦ Κλεομένη *Ἐν Σπάρτῃ* εἶναι «ὑπέροχη» γυναίκα (στ. 9), λοιπὸν μία femme exceptionelle, δηλαδὴ ὄχι «la noble femme». Ὁ *Ἰωάννης ὁ Καντακουζηνός*, ὁ Βυζαντινὸς αὐτοκράτορας (στ. 15) διακωμωδεῖται ἀπὸ τοὺς Φράγκους γιὰ τὰ «σχέδιά» του, ὄχι λοιπὸν γιὰ τοὺς «pleurs» (μήπως πρόκειται γιὰ μία ἁπλὴ mélecture ἀντὶ τοῦ plans;). Ἡ *Δόξα τῶν Πτολεμαίων* περιέχει μία ἀναφορὰ στὸν γελοῖο Σελευκίδη «μὲ τὴν ἀγοραία του τρυφή» (στ. 45), κάτι ποὺ θὰ ψάχναμε εἰς μάτην στὴ γαλλικὴ μετάφραση, ὅπου παραλείπεται ἐντελῶς. Ὅλα αὐτὰ (καὶ μερικὰ ἄλλα) δὲν διορ-

θώνονται στὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ 1978, ὅπου –καθὼς δηλώνει ἡ ἴδια ἡ ἐπιμελήτρια σὲ ἐπιστολὴ στὸν Δημαρᾶ– οἱ παρεμβάσεις εἶναι ἐλάχιστες (ὑπάρχουν ὅμως· λ.χ. στὸ *Κάτω ἀπ' τὸ σπίτι* προστίθεται ἡ φράση «τίποτε ἄσχημο δὲν ἔμενεν ἐκεῖ», στ. 10, ποὺ εἶχε ἀπὸ λάθος παραλειφθεῖ στὴν πρώτη ἔκδοση τοῦ βιβλίου).

8. Ἐγκαταλείπω ἐδῶ τὴν κριτική, ἀφοῦ δὲν θέλω νὰ δώσω τὴν ἐντύπωση ἑνὸς Τελχῖνος ἢ ἑνὸς «βυβλιακοῦ χαρακίτη» σὰν τοὺς φιλολόγους τῆς ἀρχαίας Ἀλεξάνδρειας. Θὰ ἤθελα ὅμως νὰ ἀναφέρω πιὸ συγκεκριμένα δύο σημεῖα ἀντιλεγόμενα τῆς μετάφρασης ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, τὸ ἕνα συντακτικὸ καὶ τὸ ἄλλο λεξικογραφικό, τὰ ὁποῖα δὲν τράβηξαν τὴν προσοχὴ τῆς Gallart Sanfeliu, ἐνῶ παραμένουν κατὰ τὴ γνώμη μου πάρα πολὺ ἐνδεικτικά. Οἱ *Μάρτιαι Εἰδοί* ἀνοίγουν μὲ μία παραίνεση πρὸς τὴν ψυχὴ τοῦ συγγραφέα (στ. 1-4)·

Τὰ μεγαλεῖα νὰ φοβᾶσαι, ὦ ψυχή.
Καὶ τὲς φιλοδοξίες σου νὰ ὑπερνικήσεις
ἂν δὲν μπορεῖς, μὲ δισταγμὸ καὶ προφυλάξεις
νὰ τὲς ἀκολουθεῖς.

Στὰ Γαλλικὰ τῆς Yourcenar διαβάζουμε·

Crains les grandeurs, ô mon âme! Surmonte l'ambition, si tu ne peux t'y livrer sans circonspection ni prudence.

Αὐτὴ ἡ ἀπόδοση στηρίζεται προφανῶς πάνω σὲ μία λανθασμένη στίξη τοῦ τρίτου στίχου· ἀλλὰ ἡ ἁπλὴ μετάθεση ἑνὸς κόμματος παραμορφώνει ὁλόκληρο τὸ νόημα τοῦ ποιήματος, παριστάνοντας τὴν ψυχὴ ὡς ἕτοιμη νὰ ξεπεράσει τὶς φιλοδοξίες (τὸ ἀκριβῶς ἀντίθετο λέει ὁ Καβάφης), καὶ εἰσάγοντας ἔτσι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μίαν ἡρωικὴ διάσταση τοῦ ἀνθρώπου ποὺ κάθε ἄλλο εἶναι παρὰ καβαφική.

Τὸ λεξικογραφικὸ ζήτημα ποὺ μοῦ ἔκανε ἐντύπωση ἀφορᾶ τὴν ἀπόδοση τῆς λέξης «αἴσθημα» καὶ ὅλων τῶν παραγώγων της. Εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο νὰ καταλάβει κανεὶς τὴ σωστὴ ἀπόχρωση μιᾶς τόσο πολυσήμαντης λέξης· ὅμως στὴν καβαφικὴ ποίηση, καὶ προπάντων στὴν ἐρωτική, ἡ ὀρθὴ ἀπόδοση θὰ περιστρεφόταν γύρω ἀπὸ τοὺς ὅρους «sens», «sentiment», «sensualité». Ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ λύση ἡ Youncenar τὴν ἀποφεύγει σχεδὸν πεισματικά·

– *Τρῶες*, 20 «ἀναμνήσεις κλαῖν κ' αἰσθήματα» = «nos souvenirs et nos *émotions* passées mènent le deuil».

– *Στοῦ καφενείου τὴν εἴσοδο*, 9 «ἕνα αἴσθημα στὸ μέτωπο, στὰ μάτια, καὶ στὰ χείλη» = «une *séduction* sur le front, sur les yeux, sur les lèvres».

– *Ὀροφέρνης*, 48 «μιὰ μνήμη αἰσθητικὴ ἀγοριοῦ τῆς Ἰωνίας» = «l'*idéal* souvenir d'un jeune homme d'Ionie».

– *Πέρασμα*, 10 «τὸ αἰσθητικὸ παιδί» = «le *bel* enfant».

– *Ἀπ' τὲς ἐννιά*, 18-9 «αἰσθήματα δικῶν μου, αἰσθήματα / τῶν πεθαμένων» = «sentiments des miens, *volontés* des morts».

– *Τοῦ πλοίου*, 7 «Μέχρι παθήσεως ἦταν αἰσθητικός» = «ses *sentiments* étaient d'une délicatesse extrême».

– *Δύο νέοι, 23 ἕως 24 ἐτῶν*, 23 «Κι ὅλο χαρὰ καὶ δύναμις, αἴσθημα κι ὡραιότης» = «Débordants de force et de bonheur» (παραλείπει λοιπὸν τὰ δύο τελευταῖα οὐσιαστικά).

– *Ὡραῖα λουλούδια κι ἄσπρα*, 12 «γιὰ τὴν παληὰν ἀγάπη, γιὰ τὸ βαθὺ αἴσθημά των» = «de leur profond *amour* mutuel».

Τὸ πιὸ ἐνδεικτικὸ χωρίο εἶναι στὸ ποίημα *Στὸν ἴδιο χῶρο*, στ. 5 «κ' αἰσθηματοποιήθηκες ὁλόκληρο, γιὰ μένα» = «et maintenant, tout entière, tu t'es pour moi chargée de sens», ὅπου ἡ συναισθηματικὴ διάσταση τῆς «ambiance» ὑποχωρεῖ μπροστὰ

στὸν ὀρθολογισμὸ τοῦ sens, τοῦ «νοήματος».

Ἂν συμπληρώσουμε λοιπὸν αὐτὲς τὶς ἐπεμβάσεις μὲ ἄλλες παρόμοιου χαρακτήρα, καὶ προπάντων μὲ τὴν ἐπιλογὴ τῆς πρόζας γιὰ τὴ μετάφραση ποιητικῶν (καὶ μάλιστα κατ' ἐξοχὴν ρυθμικῶν) κειμένων, μᾶς φαίνεται σὰν νὰ ἔσπευδε ἡ Yourcenar νὰ ἀποφύγει συνειδητὰ ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ὕφους ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ὁδηγήσουν τὴν ἔκφρασή της στὸ ἀδιέξοδο τοῦ αἰσθηματισμοῦ, νὰ ἐπιτρέψουν κάποια ἐπιλογὴ καθυστερημένου ρομαντισμοῦ· εἶναι σὰν νὰ ἤθελε ἡ μεταφράστρια νὰ καταργήσει κάθε ἴχνος τοῦ λεγόμενου *décadentisme*. Γιατί ὅμως νὰ τὸ κάνει;

9. Γράφει ἡ Yourcenar σὲ μία ἐπιστολὴ τοῦ 1971 στὴ Liliane Wouters· «Ἤξερα πολὺ καλὰ ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ εἶσαι καλὸς μεταφραστὴς ποιητικῶν κειμένων χωρὶς νὰ εἶσαι ποιητὴς ὁ ἴδιος» (je savais bien qu'il n'est pas possible d'être bon traducteur de poésie sans être poète en son propre nom)[23]. Αὐτὴ ἡ ἄποψη ἀντιστοιχεῖ πλήρως στὰ συμπεράσματα πολλῶν κριτικῶν καὶ λογοτεχνῶν, λ.χ. τοῦ Octavio Paz ἢ τοῦ Νάσου Βαγενᾶ. Ἀλλὰ τότε προκύπτει τὸ ἐρώτημα· ἦταν, ἢ μᾶλλον αἰσθανόταν ποιήτρια ἡ Yourcenar τὴν ἐποχὴ ποὺ μετέφραζε τὸν Καβάφη; Ἂν ἐξαιρέσουμε τὶς λυρικὲς πρόζες τῶν Feux καὶ ἄλλων διηγημάτων (κατὰ τὴ γνώμη τῆς Yourcenar «ὅλα» τὰ ἔργα της ἦταν ποιητικά)[24], ἡ Βελγίδα συγγραφέας δημοσίεψε τρεῖς μόνο κυριολεκτικὰ ποιητικὲς συλλογές, μάλιστα τὶς δύο στὴν πρώτη της νεότητα (*Le Jardin des Chimères*, 1921, καὶ *Les dieux ne sont pas morts*, 1922), καὶ τὴν τρίτη τὸ 1956 (*Les Charités d'Alcippe*, ποὺ συμπεριλαμβάνει ὅμως κυρίως κείμενα τῆς δεκαετίας τοῦ '20 καὶ τοῦ '30, καὶ θὰ ξαναεκδοθεῖ ὁριστικὰ τὸ 1984). Οἱ δύο πρῶτες συλλογές, ποὺ βγαίνουν ταυτόχρονα

μὲ τὰ πρῶτα βιβλία τοῦ Apollinaire, τοῦ Breton, τοῦ Cendrars, ἐμπνέονται ἀπὸ μία κρύα καὶ στείρα λατρεία τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνισμοῦ, ἀπὸ μίαν ἄκαιρη πιὰ νεοκλασικὴ μυθολογία, ἀπὸ μία μοχθηρὴ συγχώνευση στερεότυπων ἐκφράσεων, ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ ἀτμόσφραιρα τοῦ ὕστερου ρομαντισμοῦ, τῶν Παρνασσιστῶν καὶ προπάντων τοῦ Maurice Maeterlinck· μὲ δύο λόγια, πρόκειται γιὰ ἀνώριμα ποιητικὰ πειράματα ποὺ ἡ ἴδια ἡ συγγραφέας, σ' ἕνα γράμμα στὸ Denys Magne τοῦ 1973, θὰ τὰ χαρακτηρίσει ὡς «περίπλοκα, ὑπερβολικά, πομπώδη» (contourné, chantourné, et boursouflé), ἀπαγορεύοντας κάθε ἐπανέκδοση – γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲν περιλαμβάνονται οὔτε στοὺς τόμους τῶν *Ἁπάντων*[25]. Ἡ τρίτη συλλογὴ παρουσιάζεται ὡς σχετικὰ πιὸ ὥριμη, ὅμως εἶναι σαφὲς ὅτι τὰ ποιήματά της εἶναι ἐν μέρει τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐπεξεργασίας παλαιότερων προτύπων, τὰ ὁποῖα γεννήθηκαν πάλι μέσα στὴν παρνασσιστικὴ καὶ συμβολιστικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν νεανικῶν της χρόνων.

Τὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη παραμένουν τὸ μόνο καθαρὰ ποιητικὸ ξένο κείμενο μὲ τὸ ὁποῖο ἀσχολεῖται ἡ Yourcenar κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '30, μία κρίσιμη δεκαετία γιὰ τὴν ὡρίμανση τῆς γυναίκας καὶ τῆς συγγραφέως[26]· μεταφράζει, ἐπίσης, τὰ *Κύματα* τῆς Virginia Woolf, ποὺ εἶναι μυθιστόρημα, καὶ ἀργότερα τὰ Negro spirituals τῆς Ἀμερικῆς, ποὺ εἶναι τραγούδια[27]. Ἀκριβῶς μὲ τὴ μετάφραση τοῦ Καβάφη, ἡ Yourcenar βρίσκεται ἄλλη μία φορὰ μπροστὰ στὸ δίλημμα τῆς στιχουργίας, τὸ ἴδιο δίλημμα ποὺ τὴ βασανίζει στὸ πλαίσιο τῆς πρωτότυπης ποιητικῆς της δραστηριότητας. Ἂς ποῦμε ὡς συνολικὸ συμπέρασμα πὼς ἡ λογοτεχνικὴ οἰκειοποίηση τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ ἔγινε μέσῳ τοῦ ξεπεράσματος τῆς παλιᾶς τεχνικῆς, μέσῳ τῆς ἀνατροπῆς ἐκείνων τῶν χαρακτηριστικῶν ποὺ ση-

μαδεύουν τὰ ἔργα τοῦ Συμβολισμοῦ καὶ τοῦ Décadentisme. Σ' αὐτὴ τὴ ριζική, σχεδὸν ἰδεολογικὴ κατάρριψη παλιῶν προτύπων ἦταν ἀναπόφευκτο νὰ πάει ἐν μέρει χαμένος καὶ ὁ ἴδιος ὁ καβαφικὸς τόνος.

Ἡ μάχη δὲν ἦταν εὔκολη· παραμένουν στὶς μεταφράσεις μεμονωμένα ἴχνη τοῦ ποιητικοῦ παρελθόντος, λ.χ. τὰ γνησίως παρνασσιανὰ «entêtants parfums» στὴν *Ἰθάκη* («ἡδονικὰ μυρωδικὰ» λέει ὁ Καβάφης, στ. 20). Καὶ ἴσως ἡ ἴδια ἡ παραμόρφωση τῆς παραίνεσης τῶν *Μαρτίων Εἰδῶν* ποὺ ἀναφέραμε προηγουμένως, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ ἄλλη παραίνεση στὸ Aujourd'hui (στ. 7-9) στὴ συλλογὴ *Les dieux ne sont pas morts*·

Sois grave. Méprisant toute chaîne servile
Éloigne-toi du mal et de la laideur vile,
Sculpte ton idéal avec sévérité[28].

Ἐπίσης ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ ἀναλογία ἀνάμεσα στὴν ἀλλαγὴ τοῦ χρώματος τοῦ κρεβατιοῦ στὰ *Βήματα* (ἀπὸ ἐβένινο σὲ ἐλεφαντένιο) καὶ τὸν πρῶτο στίχο ἑνὸς ποιήματος τοῦ 1930 ποὺ ἀργότερα συμπεριλήφθηκε στὸ *Les charités d'Alcippe* μὲ τὸν τίτλο *Tristam meine Liebe*·

Les sons déjà couchés dans leur cercueil d'ivoire…

Παρ' ὅλα αὐτά, φαίνεται ὅτι ὁ κύριος σκοπὸς τῆς μεταφράστριας εἶναι νὰ πειραματιστεῖ μὲ κάτι καινούργιο, μὲ ἕναν διαφορετικὸ τρόπο ἔκφρασης, ποὺ νὰ ἐξουδετερώσει τὰ ἴχνη ρομαντισμοῦ στὸν Καβάφη καὶ νὰ τονίσει τὸ στοιχεῖο τῆς «διακριτικῆς σταθερότητας», τῆς «συναρπαστικῆς ἀνοστιᾶς» (fermeté discrète, insipidité ravissante)[29], μὲ δύο λόγια τὴν κατὰ βάθος μὴ ποιητικὴ οὐσία τῶν ποιημάτων του[30]. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἐξηγεῖ καὶ τὴν ἐπιλογὴ τῆς πρόζας καὶ τὸν ὑψηλὸ ἀριθμὸ ριζικῶν ἐπεμβάσεων, ἰδιαίτερα στὶς μεταφράσεις τῶν πρώιμων

ποιημάτων τοῦ Καβάφη, ἐκείνων δηλαδὴ τὰ ὁποῖα, ὅπως παρατήρησαν πολλοὶ κριτικοὶ ἀπὸ τὸν Τ. Μαλάνο ὡς τὸν Γ. Π. Σαββίδη, καὶ χρονολογικὰ καὶ αἰσθητικὰ ἀνήκουν ἀκόμα, τουλάχιστον ἐν μέρει, στὸ ρομαντικὸ καὶ συμβολιστικὸ κλίμα τῶν δεκαετιῶν τοῦ 1880 καὶ '90[31]. Θέλει ἡ Yourcenar νὰ μὴν ἀκούγεται ὁ Καβάφης στὰ Γαλλικὰ σὰν ἕνας ἐρωτόληπτος Coppée[32], καὶ γι' αὐτὸ (τὸ λέει ἡ ἴδια, πολλὰ χρόνια ἀργότερα, στὴ μεγάλη συνέντευξη *Les Yeux ouverts*) ἀποφεύγει τὴν ἀπόδοση σὲ γαλλικοὺς στίχους.

10. Μήπως αὐτὴ ἡ λογοτεχνικὴ ἐπιλογὴ καλύπτει καὶ μία ψυχολογικὴ ἀπώθηση; Στὸ καβαφικὸ ποίημα ποὺ τιτλοφορεῖται *Ἰωνικόν*, ὁ στίχος

«διόλου δὲν πέθαναν γι' αὐτὸ οἱ θεοί»

θὰ ἀντιστοιχοῦσε κυριολεκτικὰ στὸν τίτλο τῆς δεύτερης ποιητικῆς συλλογῆς τῆς Yourcenar· γίνεται ὅμως στὴ μετάφραση

«Les dieux vivent toujours» (οἱ θεοὶ πάντα ζοῦνε).

Ἡ διαφοροποίηση ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ πρωτότυπο ἐκπλήττει ἀκόμα περισσότερο ἂν σκεφτοῦμε ὅτι δὲν εἶναι μεμονωμένη· σ' ἐκείνη τὴ συλλογὴ τὸ ποίημα *Le Crépuscule d' Éros* (*Τὸ λυκόφως τοῦ Ἔρωτος*) μιλάει γιὰ ἀκριβῶς τὸ ἴδιο θέμα σὰν τὸ *Ἰωνικόν* τοῦ Καβάφη, δηλαδὴ γιὰ τὸ μαρτύριο ἑνὸς παγανιστικοῦ ἀγάλματος ποὺ καταστρέφεται ἀπὸ μοναχούς· ὅμως ἡ ἔμπνευση τῶν δύο συνθέσεων, μὲ τὶς ἀντίστοιχες ἀντιλήψεις τῆς ἰδέας τῆς παρακμῆς, εἶναι σχεδὸν ἀντιθετική.

Πάλι τὸν ἴδιο τίτλο, ἀλλὰ ἕνα ἐντελῶς διαφορετικὸ περιεχόμενο (συναισθηματικὴ ἔξαρση ἀντὶ καθημερινῶν, γραφειοκρατικῶν προβλημάτων), ἔχουν τὸ *Ἐν μεγάλῃ Ἑλληνικῇ ἀποικίᾳ* τοῦ Καβάφη καὶ τὸ *Colonie grecque* τοῦ 1934, ποὺ τὸ

διαβάζουμε τώρα στὶς *Charités d'Alcippe*. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι ἡ διαδικασία ποὺ ἔφερε τὴν Yourcenar ὅλο καὶ πιὸ μακριὰ ἀπὸ τὰ συμβολιστικὰ καὶ αἰσθητιστικὰ πρότυπα ἦταν ἀργή, καὶ δὲν ἦταν ἀκόμα ὁλοκληρωμένη κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς μετάφρασης τοῦ Καβάφη· ὅμως φαίνεται, ὅτι στὴ μετάφραση αὐτὴ τὸ ποιητικὸ παρελθὸν τῆς μεταφράστριας ἔπρεπε νὰ ξεχαστεῖ, ἂν ὄχι νὰ ἀποκηρυχθεῖ· πολὺ σωστὰ παρατηρεῖ ἡ Weitzman ὅτι ἡ μοναδικὴ ἁπλότητα τοῦ Καβάφη, ἡ λιτότητα τοῦ καβαφικοῦ ὕφους συνέβαλε ἀποφασιστικὰ στὴ λογοτεχνικὴ σιωπὴ τῆς Βελγίδας ποὺ κράτησε οὐσιαστικὰ μία δεκαετία (1939-49), καὶ στὴν ποίηση καὶ στὴν πεζογραφία[33]. Κιόλας τὸ 1944, στὸ περιοδικὸ *Fontaine* τῆς Ἀλγερίας, ἡ Yourcenar ψάχνει στὸν Καβάφη ἀκριβῶς προπάντων ἐκεῖνα «τὰ γυμνὰ ποιήματα ποὺ ἀξίζουν γιὰ τὴν ἀπουσία κάθε συναισθηματικῆς ὑδαρότητας καὶ κάθε εὐωδιᾶς» («les poèmes de Kavafis valent par la même absence d'imprégnation et de parfums»)[34].

Αὐτὴ ἡ ἑρμηνεία διαβεβαιώνεται καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς κριτικῆς· ἡ Yourcenar σιχαίνεται τὰ πιὸ συναισθηματικὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη, ὅπως ἐξομολογεῖται ἡ ἴδια στὴ μόνη σημαντικὴ ἀλλαγὴ ποὺ κάνει στὴν ἐπανέκδοση τῆς εἰσαγωγῆς τῆς *Présentation critique* τὸ 1978· προσθέτει δηλαδὴ ἕνα ὁλόκληρο παράρτημα γιὰ τὰ ἐν τῷ μεταξὺ δημοσιευθέντα ἀνέκδοτα ποιήματα τοῦ Καβάφη, καὶ ἀσκεῖ πολὺ σκληρὴ κριτικὴ γιὰ τὴ χαμηλή τους ποιότητα· τὰ καταδικάζει σὰν ἐξεζητημένα καὶ δυσάρεστα *pastiches*. Ἀλλὰ ἡ ἀρνητικὴ γνώμη τῆς Yourcenar δὲν περιορίζεται στὰ ἀνέκδοτα· ἀντίθετα, στὶς δύο μόνες παραγράφους ποὺ παρενέβαλε τὸ 1978 μέσα στὸ σῶμα τῆς εἰσαγωγῆς, καταδικάζει ἕνα ὁλόκληρο μέρος τῆς καβαφικῆς παραγωγῆς· μερικὰ ἀπὸ τὰ πρώιμα ποιήματα, ἀπὸ τὴν *Ἰθάκη* μέχρι τὸν *Ἰασῆ τάφο* καὶ τὸν *Κλεῖτο*, κατηγοροῦνται ὡς

τυπικά, δυσάρεστα, κακοδουλεμένα λόγῳ τῆς ρητορικῆς τους ἐμφάσεως, τῆς λυρικῆς ἀναδίπλωσης, τῶν συναισθηματικῶν διαχύσεων κτλ.[35].

11. «Δὲν μεταφράζουμε παρὰ τὴν ἀμηχανία μας· δὲν μιλᾶμε παρὰ γιὰ τὸν ἑαυτό μας», ἔγραψε ἡ Yourcenar τὸ 1929 («On ne traduit que son trouble: c'est toujours de soi-même qu'on parle»)[36]. Γιὰ τὴ Βελγίδα συγγραφέα, ἡ μεγαλύτερη σημασία τῆς ποιητικῆς συνάντησης μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Καβάφη συνίσταται δίχως ἀμφιβολία στὸ ξεπέρασμα μιᾶς στερεότυπης καὶ ἐξιδανικευμένης ὄψης τοῦ Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ στὴ διαμόρφωση μιᾶς βαθύτερης αὐτογνωσίας[37]. Ἡ δημιουργία τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀδριανοῦ στὰ *Ἀπομνημονεύματα* περνάει ἀπὸ τὴ γνωριμία μὲ τὸν Καβάφη, καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια τὴ συγγραφέα οἱ δύο ἄνθρωποι, ἂν συναντιόνταν, παρ' ὅλες τὶς διαφορὲς μεταξύ τους (δραστήριος ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος παθητικός), θὰ συνεννοοῦνταν ἀμέσως[38]. Δὲν ξέρω ἂν ἔχει ὡς τώρα σημειωθεῖ πὼς οἱ δύο πρωτότυπες φράσεις ποὺ ἐπεκτείνουν τὴ Γαλλικὴ ἀπόδοση τοῦ περίφημου τετράστιχου τοῦ Ἀδριανοῦ *Animula vagula blandula* στὴν κατακλείδα τῶν *Ἀπομνημονευμάτων* («Μία στιγμὴ ἀκόμα, νὰ κοιτάξουμε μαζὶ τὶς ὄχθες μας, τὰ ἀντικείμενα ποὺ πιὰ δὲν θὰ ξαναδοῦμε… νὰ προσπαθήσουμε νὰ μποῦμε στὸ θάνατο μὲ ἀνοιχτὰ τὰ μάτια» — «Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus… Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts…»)[39], εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ μεταγραφὴ τοῦ περιεχομένου καὶ τοῦ ὕφους τοῦ *Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον*.

Ὅπως πολὺ σωστὰ παρατήρησε ὁ Γιῶργος Φρέρης, ἀκόμα καὶ ἡ ἐξουδετέρωση κάθε ἔμφασης καὶ κάθε παθιασμένου τό-

νου στὴν ἔκφραση τῆς ἡδονῆς, καθὼς καὶ ἡ ἐπιμονὴ στὸ στοιχεῖο τῆς προσωπικῆς καὶ τῆς ἱστορικῆς μνήμης, εἶναι στοιχεῖα ποὺ θὰ ξαναεμφανιστοῦν πολὺ ζωηρὰ στὰ *Ἀπομνημονεύματα τοῦ Ἀδριανοῦ*[40]. Τὸ γράφει ἡ συγγραφέας σὲ σπουδαία ἐπιστολὴ τοῦ 1953 στὸν φιλόλογο Robert Levesque, μιλώντας γιὰ τὸ μυθιστόρημα ποὺ εἶχε κυκλοφορήσει δύο χρόνια νωρίτερα· «στὴ σχολὴ τοῦ ποιητῆ μας πιστεύω πὼς ἀπέκτησα ἕνα αἴσθημα τῆς "ἀφηρημένης ἐπικαιρότητας"… ποὺ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ διορθώσουμε τὴν ὑπερβολὴ ρομαντισμοῦ ἢ ἐπιτήδευσης ποὺ ὑπονομεύει τὶς ἀπόψεις μας γιὰ τὴν ἀρχαιότητα» («j'ai acquis, je crois, à l'école de notre poète, un certain sens de "l'actualité abstraite"… bien nécessaire pour corriger ce qu'ont presque toujours de trop romantique ou de trop concerté nos vues du monde antique»)[41]. Καὶ σὲ συνέντευξη τύπου ἐδῶ στὴν Ἀθήνα τὸ 1982 ἡ Yourcenar διευκρίνισε ὅτι ὁ Καβάφης τῆς εἶχε διδάξει «τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ποιητῆ-ἱστορικοῦ», ἐφόσον (τὸ εἶχε πεῖ κιόλας στὸ πρῶτο δημοσιευμένο κείμενο γιὰ τὸν Καβάφη στὸ περιοδικὸ *Mesures* τὸ 1940) ὅλα τὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη εἶναι κατὰ βάθος ἱστορικά[42].

Αὐτὴ τὴν εἰκόνα τῆς «ἀφηρημένης ἐπικαιρότητας», μία ἰδέα πολὺ συγκεκριμένη, ἂν καὶ ἐκ πρώτης ὄψεως συνιστᾶ σχεδὸν ὀξύμωρο σχῆμα ἢ φαίνεται ἀντιφατική, τὴ θεωρῶ ἀνάμεσα στοὺς καλύτερους ὁρισμοὺς τῆς οὐσίας τοῦ *Ἀλεξανδρινισμοῦ* στὴ σύγχρονη δυτικὴ λογοτεχνία· τὸ αἴσθημα τῆς ἱστορίας καὶ τοῦ χρόνου, καθὼς καὶ ἡ συγχώνευση καὶ ὁ παραλληλισμὸς τῆς προσωπικῆς ἐμπειρίας μὲ τὴν ἱστορικὴ συνείδηση ἑνὸς ὁλόκληρου πολιτισμοῦ, σημαδεύουν τὴν κατεύθυνση καὶ τὴν ποιότητα τῆς καλύτερης «Ἀλεξανδρινῆς» ποίησης ἀπὸ τὸν Καλλίμαχο μέχρι στὸν Eliot καὶ τὸν Καβάφη[43]. Ἡ ἐπιστολὴ στὸν Levesque εἶναι λοιπὸν ἕνα ἄλλο δεῖγμα ὄχι μόνο τῆς

κριτικῆς ὀξυδέρκειας τῆς Yourcenar, ἀλλὰ καὶ τῆς πνευματικῆς της συγγένειας μὲ τὸν μεγάλο Ἀλεξανδρινό, ποὺ ἀντικατροπτρίζεται ἐξάλλου –ἔστω καὶ προβληματικά– καὶ στὶς περίπλοκες μεταφραστικὲς ἐπιλογὲς ποὺ ἀναφέραμε.

12. Ἀφοῦ μιλήσαμε γιὰ τὸν Levesque, ἂς μοῦ ἐπιτραπεῖ μία προσωπικὴ κατακλείδα. Τοὺς τελευταίους μῆνες ἔχω ταξιδέψει τακτικὰ στὸ Παρίσι, κρατώντας στὴν τσέπη μου τὴν πρώτη ἔκδοση τοῦ Καβάφη τοῦ Gallimard, ἕνα βιβλίο ποὺ ἀνῆκε στὸν πατέρα μου καὶ σὲ μερικὲς σελίδες διατηρεῖ τὶς σημειώσεις του. Καθὼς καθόμουν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας, πολλαπλασιάζοντας ἐκεῖνες τὶς σημειώσεις μὲ ἄλλες δικές μου, στὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης καὶ στοὺς διαδρόμους τῶν Πανεπιστημίων μία ἀπὸ τὶς πιὸ ἐπίκαιρες καὶ συγκεκριμένες συζητήσεις ἀφοροῦσε τὴν «permanence de la Grèce dans la zone Euro», τὴν παραμονὴ τῆς Ἑλλάδας στὴν Εὐρωζώνη. Κάθε φορὰ ποὺ ἄκουγα αὐτὲς τὶς λέξεις, ἄθελά μου ἔτρεχε ὁ νοῦς μου στὸ ὁμώνυμο βιβλίο ποὺ βγῆκε ἐκεῖ στὸ Παρίσι τὸ 1948, μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Robert Levesque· *Permanence de la Grèce*[44].

Σ' ἐκεῖνον τὸν τόμο, ποὺ εἶδε τὸ φῶς τῆς ἡμέρας τὴν ἴδια χρονιὰ μὲ τὸ Σύνταγμα τῆς χώρας μου καὶ τὴν Οἰκουμενικὴ διακήρυξη δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου, ἔγραψαν γιὰ τὴν Ἑλλάδα ὁ Γιῶργος Θεοτοκᾶς, ὁ Γιῶργος Σεφέρης καὶ μερικοὶ ἄλλοι διανοούμενοι. Ὁ Σεφέρης ἰδιαίτερα ἐπέμεινε στὴν πνευματικὴ ἀνταλλαγὴ μεταξὺ τῆς Ἑλλάδας καὶ τῆς Γαλλίας («le commerce spirituel de la France et de la Grèce», σσ. 168-80), σὲ ἕνα δοκίμιο στὸ πλαίσιο τοῦ ὁποίου θὰ μποροῦσε εὔκολα νὰ συμπεριληφθεῖ καὶ ἡ τότε ἀκόμα ἀδημοσίευτη μετάφραση τῆς Yourcenar.

Ὅμως τὰ βαθύτερα λόγια γιὰ τὴν permanence de la Grèce τὰ ἔγραψε στὸ τέλος τοῦ βιβλίου τοῦ 1948 ὁ Albert Camus, σχεδιάζοντας μία λυρικὴ σύγκριση μεταξὺ Ἑλλάδας καὶ Εὐρώπης. Λέει ὁ Camus στὴν ἀρχὴ τοῦ κειμένου· «Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle» («Ἐμεῖς ἐξορίσαμε τὴν ὀμορφιά, οἱ Ἕλληνες πῆραν τὰ ὅπλα γι' αὐτή»)[45].

Βιβλιογραφία

B. Arancibia, *Marguerite Yourcenar ou la longue fidélité*, «Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes» 2, 1988, 16-27.

S. Barbul, «Errance et environnement dans les «Juvenilia»poétiques de Marguerite Yourcenar», in: M. Voda Capusan - M. Delcroix - R. Poignault (ed.), *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde*, Clermont-Ferrand, SIEY 2006, 33-45.

M. Bettini, *Vertere*, Torino, Einaudi 2012.

C. Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête du perfectionnement*, Pise 1997.

Ph. Brunet, «Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho», in: Poignault-Castellani 2000, 287-96.

V. Dicopoulou, «Le voyage en Grèce, la découverte de l'Égée», in: C. Faverzani (ed.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, SIEY 1995, 41-47.

E. Etkind, *Un art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'âge d'homme 1982.

M. Delcroix (ed.), *Portrait d'une voix: 23 entretiens*, Paris, Gallimard 2002.

G. Fréris, «Marguerite Yourcenar et l'impact de la Grèce contemporaine», in: R. Lascu-Pop - R. Poignault (ed.), *Marguerite Yourcenar: retour aux sources*, Bucuresti-Tours, SIEY 1998, 125-140.

G. Fréris, «Décadence et conception de l'histoire de Cavafy dans Mémoires d'Hadrien», in: Poignault-Castellani 2000, 65-75.
M. Gallart Sanfeliu, *Marguerite Yourcenar, traductora de Konstantinos Kavafis*, diss. Univ. de Barcelona 2009, http://www.tesisenred.net/handle/10803/1741.
M. Grodent, *L'Hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar*, «Revue de l'université libre de Bruxelles» 3-4, 1988, 55-67.
A. Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie: archéologie d'un silence*, Amsterdam-New York, Rodopi 2005.
R. Jouanny, «Yourcenar, de la Grèce antique à Cavafy», in: P.-L. Fort (ed.), *Marguerite Yourcenar Un certain lundi 8 juin 1903*, Paris, L'Harmattan 2004, 93-109.
C. Kavafis, *Poesie*, a c. di F.M. Pontani, Milano, Mondadori 1961.
C. Kavafis, *En attendant les barbares et autres poésies*, trad. D. Grandmont, Paris, Gallimard 1999 (²2003).
C. Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, a c. di G. Ceronetti, Milano, Adelphi 2004.
M. Lebel, *Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque*, «Etudes littéraires» 12, 1979, 65-78.
D. Leuwers, «Marguerite Yourcenar et son art d'écrire aux éditeurs», in: A. A. Morello (ed.), *La lettre et l'oeuvre: correspondances de M. Yourcenar*, Paris, H. Champion 2009, 79-84.
R. Levesque (ed.), *Permanence de la Grèce*, Paris, Cahiers du Sud 1948.
D. Magne, *Deux oeuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar*, «Etudes littéraires» 12, 1979, 93-112.
M. Orphanidou-Fréris, «Traduire ou réimaginer Cavafy?», in: Poignault-Castellani 2000, 333-342
M. Orphanidou-Fréris, «Marguerite Yourcenar, traductrice de Cavafy du XXI siècle?», in: G. Fréris - R. Poignault (éd.), *Marguerite Yourcenar, écrivain du XIX siècle?*, Clermont-Ferrand, SIEY 2004, 307-16.
Chr. Papadopoulos, «L'image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Marguerite Yourcenar: jugements ou

préjugés?», in: M. J. Vazquez de Parga (ed.), *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, II, Tours, SIEY 1995, 59-69.
Chr. O. Papadopoulos, «Les poèmes de Cavafy traduits par Marguerite Yourcenar», in: Poignault-Castellani 2000, 343-62.
R. Poignault - J. P. Castellani (eds.), *Marguerite Yourcenar: écriture, réécriture, traduction*, Tours, SIEY 2000.
F. Pontani, «Your first commitments tangible again – Alexandrianism as an aesthetic category», in: E. Sistakou (ed.), *Hellenistic Studies at a Crossroads*, Berlin-New York 2013, in print.
L. Primozich-Parslow, «Les Juvenilia yourcenariens entre reniement et remaniement», in: O. Hayashi - N. Hiramatsu - R. Poignault (ed.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, Clermont-Ferrand, SIEY 2008, 27-36.
J. Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard 1990.
A. Tourneux, «Servir de fil conducteur à une voix», in: R. Poignault (ed.), *La réception critique de l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY 2010, 263-92.
A. Weitzman, *Présence de Cavafy dans Mémoires d'Hadrien*, «Bulletin de la SIEY» 19, 1998, 85-97.
M. Yourcenar, *Essai sur Kavafis*, «Mesures» 6, 15.1.1940, 15-35.
M. Yourcenar, *Présentation de Kavafis*, «Fontaine» 36, 1944, 38-53.
M. Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par M. Yourcenar et C. Dimaras*, Paris, Gallimard 1958 ([2]1978).
M. Yourcenar, *La couronne et la lyre*, Paris, Gallimard 1979.
M. Yourcenar, *Les yeux ouverts. Conversations avec M. Galey*, Paris, Centurion 1980.
M. Yourcenar, *Les charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard 1984 (1956).
M. Yourcenar, *Le tour de la prison*, Paris, Gallimard 1991.
M. Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard 2004.
M. Yourcenar, *Une Volonté sans fléchissements. Correspondance 1957-1960*, Paris, Gallimard 2008.

Ἀ. Ἀργυρίου, *Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς λογοτεχνίας καὶ ἡ πρόσληψή της στὰ χρόνια τοῦ Μεσοπολέμου (1918-1940)*, Α′, Ἀθήνα, Καστανιώτης 2002.
Ν. Βαγενᾶς, *Ποίηση καὶ μετάφραση*, Ἀθήνα, Στιγμὴ 1989.
Κ. Θ. Δημαρᾶς, Ἱστορία τῆς Νέας Ἑλληνικῆς λογοτεχνίας, Ἀθήνα, Κέδρος [4]1968.
περ. «Διαβάζω» 81, 1983, 16-41 (ἀφιέρωμα Μαργκερὶτ Γιουρσενάρ).
Ἀ. Ἐμπειρῖκος, *Περὶ Σουρρεαλισμοῦ – Ἡ διάλεξη τοῦ 1935*, ἐπιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα 2009.
Τ. Μαλάνος, «Ὁ ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης» (1933), στὸ: Μ. Πιερῆς (ἐπιμ.), *Εἰσαγωγὴ στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη*, Ἡράκλειο, ἐκδ. Παν. Κρήτης 2006, 121-27.
Γ. Σαββίδης, *Μικρὰ καβαφικά*, Ι-ΙΙ, Ἀθήνα, Ἑρμῆς 1985-1987.
Ἀ. Σαμουήλ, «Κ. Π. Καβάφης - A. Gide: μιὰ συνάντηση», στὸ: Μ. Πιερῆς (ἐπιμ.), *Ἡ ποίηση τοῦ κράματος*, Ἡράκλειο, ἐκδ. Παν. Κρήτης 2000, 149-155.
Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*, Α′, Ἀθήνα, Ἴκαρος 1974.
Γ. Δ. Χουρμουζιάδης, *Ἡ Marguerite Yourcenar στὴν Ἀθήνα*, «Νέα Ἑστία» 1982, 401.

Σημειώσεις

[1] Ἀργυρίου 2002, 532-36.
[2] Ἐμπειρῖκος 2009, 67.
[3] Δημαρᾶς 1968, 462-66.
[4] Βλ. Savigneau 1990, 108-21. Dicopoulou 1995. Jouanny 2004.
[5] Βλ. Yourcenar 1944, 38-39, καὶ τὰ ἐπιστολάρια Yourcenar 2004 καὶ 2008.
[6] Βλ. Gallart Sanfeliu 2009. Orphanidou-Fréris 2000 καὶ 2004. Papadopoulos 2000.
[7] Βλ. Halley 2005, 470-74.
[8] Yourcenar 2004, 379-81.
[9] Βλ. Bettini 2012.
[10] Βαγενᾶς 1989, 13-47. Halley 2005, 467-68.

[11] Yourcenar 1979, 35. Bl. Brunet 2000; Halley 2005, 485-502.
[12] Βλ. τὴ συζήτηση τῆς Gallart Sanfeliu 2009, 108.
[13] Yourcenar 2008, 289-90.
[14] Βλ. Halley 2005, 476-77.
[15] Yourcenar 2008, 313-14.
[16] Βλ. Halley 2005, 261-66 (γράφει ἡ Βελγίδα τὸ 1974 πὼς «toute réalité décrite en termes non conventionnels est poésie»).
[17] Βλ. Tourneux 2010, 273-81. Halley 2005, 475-76.
[18] Βλ. Grodent 1988, 66-67.
[19] Βλ. Halley 2005, 481.
[20] Βλ. Leuwers 2009.
[21] Savigneau 1990, 119.
[22] Lebel 1979, 75. Halley 2005, 475.
[23] Βλ. Gallart Sanfeliu 2009, 268-69.
[24] Yourcenar 1980, 203.
[25] Βλ. Savigneau 1990, 66-67. Barbul 2006. Arancibia 1988. Primozich-Parslow 2008. Καὶ προπάντων τὴν ἐκτενὴ ἀνάλυση τοῦ Halley 2005, 271-96 καὶ 318-44.
[26] Biondi 1997, 33.
[27] Βλ. Yourcenar 2008, 350.
[28] Βλ. Halley 2005, 344 γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ σημασία αὐτοῦ τοῦ ποιήματος γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς Yourcenar.
[29] Βλ. Papadopoulos 2000, 345.
[30] Βλ. Grodent 1988, 67: «Tout se passe comme si l'écrivain français s'arrêtait au seuil d'une compréhension du poète alexandrin qui la pousserait à remettre en question ses options stylistiques».
[31] Μαλάνος 2006. Σαββίδης 1985-87.
[32] Βλ. Halley 2005, 476.
[33] Weitzman 1998, 88-89.
[34] Yourcenar 1944, 41.
[35] Yourcenar 19782, 47-48; 33; 59-60.
[36] Εἶναι μία φράση τοῦ μυθιστορήματος *Alexis*, βλ. Gallart Sanfeliu 2009, 256.
[37] Fréris 1998, 140.
[38] Yourcenar 2004, 226-27. Delcroix 2002, 119. Jouanny 2004, 105-109.
[39] Βλ. Halley 2005, 447-48.
[40] Fréris 2000, 72-75. Weitzman 1998. Delcroix 2002, 221.
[41] Yourcenar 2004, 227.

[42] Χουρμουζιάδης 1982. Yourcenar 1940, 24.
[43] Βλ. Σεφέρης 1974, 324-63. Pontani 2013.
[44] Levesque 1948.
[45] Levesque 1948, 381.