



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Το *Κοράκι* του Edgar Allan Poe στην Ελλάδα του 21ου αιώνα:

Μεταφραστικές διαδρομές και δημιουργικές αναγνώσεις

Χαρίκλεια Μουσίδου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Βασιλική Μήσιου

Πάτρα, Ιούλιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Το *Κοράκι* του Edgar Allan Poe στην Ελλάδα του 21ου αιώνα:
Μεταφραστικές διαδρομές και δημιουργικές αναγνώσεις

Χαρίκλεια Μουσίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Βασιλική Μήσιου

Επίκουρη Καθηγήτρια

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο

Θεσσαλονίκης

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Χάρης Βλαβιανός

Καθηγητής/Συντονιστής του ΕΑΠ

Πάτρα, Ιούλιος, 2026

Ευχαριστώ τους γονείς μου, τις αδερφές μου και τους φίλους μου για τη συνεχή στήριξή τους σε αυτό το πανέμορφο ταξίδι. Ευχαριστώ επίσης από καρδιάς την καθηγήτριά μου, Βασιλική Μήσιου, για την αμέριστη εμπιστοσύνη, ενθάρρυνση και καθοδήγηση καθόλη τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας εργασίας.

“With me poetry has not been a purpose, but a passion.”

— Edgar Allan Poe

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη μετάφραση της ποίησης με αφετηρία το ποίημα *The Raven* του Αμερικανού ποιητή και συγγραφέα Edgar Allan Poe. Μέσα από τη συγκριτική ανάλυση, εστιάζει στις ελληνικές μεταφράσεις του 21^{ου} αιώνα, διερευνώντας τις μεταφραστικές επιλογές και στρατηγικές που υιοθετούνται. Το πρωτότυπο ποίημα, γραμμένο το 1845, αποτελεί ένα από τα πλέον εμβληματικά έργα της γοτθικής λογοτεχνίας. Η έρευνα ξεκινά με έμφαση στο ζήτημα της μεταφρασιμότητας της ποίησης και στο κατά πόσο αυτή συνιστά μια εφικτή διαδικασία. Μέσα από την παρουσίαση και τον σχολιασμό διαφορετικών θεωρητικών προσεγγίσεων, η μετάφραση της ποίησης διερευνάται σε συνάρτηση με τη δημιουργική γραφή. Στο θεωρητικό μέρος, παρουσιάζονται και αναλύονται επίσης η ζωή και το έργο του Αμερικανού ποιητή και συγγραφέα, το πρωτότυπο ποίημα και η διαδικασία σύνθεσής του. Τέλος, παρατίθενται και οι απόψεις του Edgar Allan Poe για την ποίηση καθώς και η επιρροή τους στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παραγωγή. Κεντρικό ρόλο στην επαλήθευση του θεωρητικού πλαισίου κατέχει η συγκριτική ανάλυση του πρωτοτύπου ποιήματος με τις ελληνικές μεταφράσεις του 21ου αιώνα, καθώς και η μεταξύ τους σύγκριση. Οι μεταφράσεις παρουσιάζονται και αναλύονται με έμφαση στις ποιητικές και υφολογικές τεχνικές του πρωτοτύπου. Παράλληλα, προτείνονται εναλλακτικές μεταφραστικές εκδοχές, προκειμένου να αναδειχθεί ότι η μετάφραση της ποίησης δεν αποτελεί ανέφικτη διαδικασία ούτε περιορίζεται σε μία και μοναδική προσέγγιση. Αντιθέτως, το ίδιο ποίημα δύναται να αποδοθεί με πολλαπλούς τρόπους, προσφέροντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα σύγκρισης και ερμηνευτικής επιλογής. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, επιβεβαιώνονται τα ερευνητικά ερωτήματα σχετικά με τη μεταφρασιμότητα της ποίησης και τη σχέση της με τη δημιουργική γραφή.

Λέξεις – Κλειδιά

μετάφραση της ποίησης και δημιουργική γραφή, *The Raven*, Edgar Allan Poe, ελληνικές μεταφράσεις 21^{ου} αιώνα, συγκριτική ανάλυση, γοτθική λογοτεχνία

Edgar Allan Poe's *The Raven* in 21st century Greece: Translational routes and creative readings

Charikleia Moysidou

Abstract

This thesis explores the translation of poetry, using Edgar Allan Poe's poem *The Raven* as a case study. Through comparative analysis, it focuses on 21st-century Greek translations, examining the translational choices and strategies employed. First published in 1845, the poem is considered one of the most iconic works of Gothic literature.

The study begins by addressing the issue of the translatability of poetry and the extent to which it can be considered a feasible process. Drawing on a range of theoretical perspectives, poetry translation is examined in relation to creative writing. The theoretical section also presents an overview of Edgar Allan Poe's life and work, the poem itself and its compositional process, as well as his views on poetry and their influence on subsequent literary production.

A central role in substantiating the theoretical framework is played by the comparative analysis between the original poem and its 21st-century Greek translations, as well as the comparison among the translations themselves. The translations are examined with particular emphasis on the poetic and stylistic devices of the source text. In addition, alternative translation versions are proposed in order to demonstrate that poetry translation is neither unattainable nor confined to a single rigid approach. On the contrary, the same poem may be rendered in multiple ways, allowing readers to compare and interpret different versions. Through this process, the study ultimately addresses and confirms the research questions concerning the translatability of poetry and its relationship to creative writing.

Keywords

translation of poetry and creative writing, *The Raven*, Edgar Allan Poe, 21st century Greek translations, comparative analysis, gothic literature

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	vi
Abstract	vii
Περιεχόμενα	viii
Κατάλογος Πινάκων	ix
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια.....	x
1. Εισαγωγή.....	1
1.1 Η μετάφραση της ποίησης	2
1.1.1 (Αν)έφικτη διαδικασία	4
1.1.2 Γλώσσα, ποίηση και μετάφραση.....	6
1.1.3 Η μετάφραση των ποιητικών τεχνικών και της γοτθικής θεματολογίας.....	10
1.1.4 Η μετάφραση της ποίησης ως δημιουργική γραφή.....	13
1.2 Η βιογραφία και το έργο του Edgar Allan Poe	17
1.2.1 Η σύνθεση του <i>The Raven</i>	21
1.2.2 Ηχητική οργάνωση και ποιητική λειτουργία	26
1.2.3 Μελαγχολία, συμβολισμός και υποκειμενικότητα στο <i>The Raven</i>	28
1.3 <i>The Poetic Principle</i> : Απόψεις για την ποιητική τέχνη	31
1.3.1 Η κριτική και η επιρροή του Poe	36
2. Συγκριτική λογοτεχνία και μετάφραση.....	41
2.1 Οι πρώτες ελληνικές μεταφράσεις του 21 ^{ου} αιώνα	42
2.1.1 Γιώργος Μπλάνας	43
2.1.2 Κατερίνα Σχινά	46
2.1.3 Γιώργος Αλυσάνογλου.....	46
2.1.4 Χάρης Βαρούτης	48
2.2 Πλαίσιο σύγκρισης μεταφράσεων.....	52
2.2.1 Μετάφραση της πρώτης στροφής	53
2.2.2 Μετάφραση των ποιητικών τεχνικών του ποιήματος	56
2.2.3 Η εμφάνιση του Κορακιού	60
2.2.4 Η συνειδητοποίηση του <i>Nevermore</i>	63
2.2.5 Η κλιμάκωση της μελαγχολίας και της παράνοιας	67
2.2.6 Τελικά μεταφραστικά αποτελέσματα.....	76
2.3 Συμπεράσματα	80
Βιβλιογραφία.....	83

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)	53
Πίνακας 2 Μετάφραση της πρώτης στροφής από την Κατερίνα Σχινά (2011)	54
Πίνακας 3 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)	54
Πίνακας 4 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τον Χάρη Βαρούτη (2024)	55
Πίνακας 5 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου	55
Πίνακας 6 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)	57
Πίνακας 7 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από την Κατερίνα Σχινά (2011)	58
Πίνακας 8 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)	59
Πίνακας 9 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τον Χάρη Βαρούτη (2024)	59
Πίνακας 10 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου	60
Πίνακας 11 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)	60
Πίνακας 12 Μετάφραση της έβδομης στροφής από την Κατερίνα Σχινά (2011)	61
Πίνακας 13 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)	61
Πίνακας 14 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τον Χάρη Βαρούτη (2024)	62
Πίνακας 15 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου	62
Πίνακας 16 Μετάφραση διάφορων στίχων από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)	63
Πίνακας 17 Μετάφραση διάφορων στίχων από την Κατερίνα Σχινά (2011)	64
Πίνακας 18 Μετάφραση διάφορων στίχων από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)	65
Πίνακας 19 Μετάφραση διάφορων στίχων από τον Χάρη Βαρούτη (2024)	65
Πίνακας 20 Μετάφραση διάφορων στίχων από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου	66
Πίνακας 21 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)	68
Πίνακας 22 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από την Κατερίνα Σχινά (2011)	70
Πίνακας 23 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)	72
Πίνακας 24 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον Χάρη Βαρούτη (2024)	73
Πίνακας 25 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου	75
Πίνακας 26 Τελικά μεταφραστικά αποτελέσματα	76

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΔΕ	Διπλωματική Εργασία
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΓΠ	Γλώσσα-πηγή
ΓΣ	Γλώσσα-στόχος
ΚΠ	Κείμενο-πηγή
ΚΣ	Κείμενο-στόχος
Π	Πρωτότυπο
ΓΜ	Γιώργος Μπλάνας
ΚΣ	Κατερίνα Σχινά
ΓΑ	Γιώργος Αλυσάνογλου
ΧΒ	Χάρης Βαρούτης
ΧΜ	Χαρίκλεια Μωυσίδου

1. Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο *Το Κοράκι του Edgar Allan Poe στην Ελλάδα του 21ου αιώνα: Μεταφραστικές διαδρομές και δημιουργικές αναγνώσεις* έχει ως στόχο να εξετάσει τις μεταφραστικές διαδικασίες που ακολουθούνται, ειδικότερα στην περίπτωση του *The Raven*. Καθώς πρόκειται για ένα περίπλοκο ποίημα εξαιτίας του ρυθμού και του μέτρου, της ομοιοκαταληξίας, της επωδού και της φωνητικής δομής του, μελετάται κατά πόσο ο/η μεταφραστής/στρια μπορεί να αποδώσει όσο πιο πιστά γίνεται τα χαρακτηριστικά του, σε συνδυασμό με το νόημα και το ύφος, από τη γλώσσα-πηγή (ΓΠ) στη γλώσσα-στόχο (ΓΣ).

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, το θεωρητικό, αναλύεται εκτενώς η διαδικασία της μετάφρασης της ποίησης και η σχέση της με τη δημιουργικότητα. Εξετάζονται διαφορετικές αλλά ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με τη μετάφραση της ποίησης, κατά πόσο είναι μια εφικτή διαδικασία, καθώς επίσης και ο ρόλος της δημιουργικότητας, μια έννοια η οποία έχει αρχίσει να απασχολεί όλο και περισσότερο τους μελετητές σήμερα. Παρουσιάζεται επίσης η βιογραφία και η εργογραφία του Edgar Allan Poe, μέσα από τις οποίες διαφαίνεται τόσο ο προσωπικός όσο και ο συγγραφικός χαρακτήρας του, ενώ παράλληλα γίνεται αναφορά στις πρωτοποριακές θεματικές που κυριαρχούσαν στα έργα του. Εν συνεχεία, παρουσιάζεται και αναλύεται εκτενώς το ποίημα *The Raven*. Επιπλέον, παρουσιάζονται οι κριτικές απόψεις του αλλά και ο ορισμός που προσδίδει ο ίδιος για την ποιητική τέχνη. Τέλος, παρουσιάζεται η επιρροή που άσκησε μέσα από τις ιδέες του στους μεταγενέστερους ποιητές και συγγραφείς.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας περιλαμβάνει τη συγκριτική μελέτη διαφορετικών ελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος που εκδόθηκαν τον 21^ο αιώνα, με στόχο να αναδειχθούν οι ποικίλες μεταφραστικές στρατηγικές και τα ερμηνευτικά μονοπάτια που ακολουθήθηκαν σε κάθε περίπτωση. Μέσα από εκτενή παραδείγματα από τις μεταφράσεις του Γιώργου Μπλάνα (2007), της Κατερίνα Σχινά (2011), του Γιώργου Αλυσάνογλου (2021) και του Χάρη Βαρούτη (2024), αναλύεται και σχολιάζεται ο τρόπος με τον οποίο κάθε μεταφραστής και μεταφράστρια χειρίζεται ορισμένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου ποιήματος – ρυθμός, εσωτερική ομοιοκαταληξία, λεκτικός πλούτος και ατμόσφαιρα – και ποια στοιχεία ενισχύονται, μετασχηματίζονται ή αποσιωπούνται. Παράλληλα, η εργασία συνδυάζει την αναλυτική με τη δημιουργική

προσέγγιση καθώς προτείνονται εναλλακτικές μεταφράσεις συγκεκριμένων στίχων ή στροφών, ως άσκηση δημιουργικής μετάφρασης, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την ενεργή συμμετοχή του μεταφραστή στη συγκρότηση του λογοτεχνικού νοήματος.

Συμπερασματικά, η εργασία επιδιώκει να εξετάσει αρχικά το ζήτημα της μετάφρασης της ποίησης και παράλληλα να φωτίσει τη δυναμική της ποιητικής μετάφρασης ως δημιουργικής γραφής, αναδεικνύοντας τον μεταφραστή ως συνδημιουργό, καθώς και να συμβάλλει στον διάλογο για τη μετάφραση της αγγλόφωνης γοτθικής και σκοτεινής λογοτεχνίας στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμικό πλαίσιο.

1.1 Η μετάφραση της ποίησης

Η μετάφραση της ποίησης είναι αν όχι η πιο δύσκολη μεταφραστική διαδικασία, τότε μια από τις δυσκολότερες, μιας και το υποκείμενο που έχει αναλάβει να φέρει εις πέρας αυτό το έργο έρχεται γρήγορα αντιμέτωπο με τις προκλήσεις και τις δυσκολίες του εκάστοτε ποιήματος. Φυσικά, κανένα ποίημα δεν είναι ίδιο με κάποιο άλλο. Κάθε ένα έχει τη δική του μορφή, περιεχόμενο και υπόσταση. Ακόμα και αν πραγματεύονται παρόμοιες θεματικές και ιδέες, κανένα δεν μοιάζει με κάποιο άλλο, καθώς κάθε ποίημα προσεγγίζεται και εξετάζεται με τελείως διαφορετικούς τρόπους.

Αρχικά, σε ένα πιο γενικό πλαίσιο, ο Newmark (1988) αποτυπώνει τις απόψεις του περί μετάφρασης της ποίησης, εκφράζοντας πως «η ποίηση είναι η πιο προσωπική και συμπυκνωμένη από τις τέσσερις μορφές, χωρίς πλεονασμό, χωρίς φαικλή γλώσσα, όπου, ως μονάδα, η λέξη έχει μεγαλύτερη σημασία από ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο είδος κειμένου».¹ Εν ολίγοις, ο ποιητής δίνει μεγάλη έμφαση στο συναίσθημα, μέσα από το οποίο δημιουργεί εικόνες, ήχους, μεταφορές και φυσικά θέτει τον τόνο για όλη την ατμόσφαιρα του ποιήματος. Κάθε λέξη είναι προσεκτικά επιλεγμένη και τοποθετημένη έτσι που αν δεν υπήρχε ή αν κάποιος της άλλαζε θέση, τότε όλο το ποίημα θα κινδύνευε να χάσει την ουσία, το νόημα και τη μοναδικότητά του.

Ως συνέπεια, είναι αρκετά δύσκολο, ακατόρθωτο κάποιες φορές, ο μεταφραστής να μεταφέρει με ακρίβεια και μαεστρία όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά από τη ΓΠ στη ΓΣ, με αποτέλεσμα να οδηγείται αναπόφευκτα σε απώλειες ή αναγκαστικά σε πιο ελεύθερες και

¹ Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International, σ. 163.
<https://archive.org/details/ATextbookOfTranslationByPeterNewmark/page/n27/mode/2up>

δημιουργικές μεταφράσεις. Παρόλα αυτά, ακριβώς όπως ο ποιητής, έτσι και ο μεταφραστής θα πρέπει να είναι έτοιμος να αναλάβει έναν αντίστοιχο συγγραφικό ρόλο. Καλείται να επιλέξει πολύ προσεκτικά τις κατάλληλες λέξεις και να τις τοποθετήσει στο κατάλληλο σημείο του δικού του μεταφρασμένου ποιήματος, προκειμένου να φτάσει και να αγγίξει το πρωτότυπο όσο περισσότερο μπορεί. Οπότε, ο μεταφραστής γίνεται και ο ίδιος ένας νέος συνθέτης, ένας νέος ποιητής.

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Nair (2018) η διαφορά ανάμεσα στο κείμενο-πηγή (ΚΠ) και στο κείμενο-στόχο (ΚΣ) ξεκινάει ήδη από το στάδιο της σύλληψης, υπό την έννοια ότι ο ποιητής γράφει βασιζόμενος σε γεγονότα και εμπειρίες που του έχουν εξάψει την περιέργεια και του έχουν δημιουργήσει μια βαθιά αντίληψη, ωθώντας τον έτσι να τους δώσει μια λεκτική υπόσταση.² Έτσι λοιπόν, με τη σειρά του και ο μεταφραστής έχει ως αιτία γένεσης το υπάρχον ποίημα, με την έννοια ότι τον κάνει να νιώθει μια βαθιά συγγένεια, δημιουργώντας τη δική του εκδοχή της ίδιας αυτής εμπειρίας στη ΓΣ.³

Εν συνεχεία όλων των παραπάνω, σχολιάζοντας τους στόχους και τους σκοπούς τόσο της συγγραφής όσο και της μετάφρασης, ο Connolly (1997) επισημαίνει ότι τα προβλήματα στη μετάφραση της ποίησης ξεκινάνε από «την έλλειψη σαφών στόχων από την πλευρά του μεταφραστή»⁴ με την έννοια ότι πολλές φορές ο ίδιος μπορεί να μην γνωρίζει για ποιον λόγο μεταφράζει. Συνεχίζει αναφέροντας πως «[ο] σκοπός επηρεάζει την προσέγγιση»⁵ αλλά και την επιλογή των ποιημάτων που θα μεταφράσει. Επομένως, πρέπει εξ αρχής να αναγνωρίζει τον σκοπό των μεταφράσεών του έτσι ώστε να μπορέσει να μεταφέρει το μήνυμα στους αναγνώστες για να μπορέσουν με την σειρά τους και οι ίδιοι να διαχωρίσουν και να ξεχωρίσουν το πρωτότυπο ποίημα πίσω από το μεταφρασμένο.⁶ Συνεπώς, ο μεταφραστής έχει την υποχρέωση να ξεχωρίζει, να διαλέγει και να απορρίπτει ό,τι δεν τον εξυπηρετεί κατά τη μεταφραστική διαδικασία. Οφείλει δηλαδή να συνδυάζει «τις ικανότητες του γλωσσολόγου, του επιστήμονα, του κριτικού και του δημιουργικού

² Nair, S. K. (2018). Is poetry lost in translation? *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 3(1).
<https://doi.org/10.53007/sjgc.2018.v3.i1.118>

³ Στο ίδιο.

⁴ Connolly, D. (1997). *Μεταποίηση, 6+(1) Μελέτες για την Μετάφραση της Ποίησης*. Αθήνα: Βιβλία Ύψιλον, σ. 138.

⁵ Στο ίδιο.

⁶ Στο ίδιο.

συγγραφέα»⁷ που είναι απαραίτητες στη μετάφραση της ποίησης καθώς πρόκειται για μια λεπτομερή και πολύπλοκη διαδικασία.

Τέλος, ο ίδιος αναφέρει πως είναι συχνό φαινόμενο ο μεταφραστής να συνεργάζεται με τον ποιητή. Με βάση αυτή την άποψη, ο πρώτος έχει την ευκαιρία να συμβουλευτεί τον ποιητή και να κατανοήσει περισσότερο το ΚΠ, τα χαρακτηριστικά και τις τεχνικές του, έτσι ώστε να μπορέσει να τα αποτυπώσει με ακρίβεια στο ΚΣ. Παρόλα αυτά, η σχέση αυτή μπορεί να φέρει και μειονεκτήματα, ειδικά αν ο ποιητής γνωρίζει τη ΓΣ, μιας και μπορεί να γίνει πολύ επικριτικός σε σημείο που να μην αφήνει τον μεταφραστή να κάνει τη δουλειά του όπως ο ίδιος θεωρεί πιο σωστά.⁸ Φυσικά, αυτό θα έχει αντίκτυπο στο ΚΣ καθώς ο μεταφραστής μπορεί να βρεθεί σε δύσκολη και άβολη θέση, σε σημείο που να μην προτείνει τις δικές του ιδέες και αναπόφευκτα να ακολουθεί μόνο όσα του προτείνει ο ποιητής. Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη διαδικασία μπορεί να επιτευχθεί μόνο αν ο ποιητής είναι εν ζωή, οπότε στην περίπτωση κλασικών έργων του παρελθόντος και ειδικότερα στην περίπτωση της μετάφρασης του *The Raven*, αυτή η επιλογή δεν είναι εφικτή.

1.1.1 (Αν)έφικτη διαδικασία

Η μετάφραση της ποίησης πολλές φορές χαρακτηρίζεται ως ανέφικτη εξαιτίας της πολυπλοκότητας κάθε ποιήματος. Ως αποτέλεσμα, πρόκειται για ένα θέμα που απασχολεί πολλούς μελετητές.

Αρχικά, η Jannessari Ladani (2008) αναφέρει τρία παραδείγματα. Υπάρχουν αυτοί που πιστεύουν ότι η ποίηση όντως χάνεται στη μετάφραση, άλλοι που δηλώνουν πως όλα τα νοήματα είναι μεταφράσιμα και το μόνο που χάνεται είναι η μορφή του πρωτότυπου και εκείνοι που υποστηρίζουν ότι η μετάφραση της ποίησης είναι εφικτή εάν και μόνο το νόημα και το ύφος του ΚΠ παραμείνουν ανέγγιχτα στο ΚΣ.⁹ Οι δύο τελευταίες απόψεις θα αποτελέσουν σημεία αναφοράς κατά την εξέταση των ελληνικών μεταφράσεων στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

⁷ Στο ίδιο, σ. 142.

⁸ Στο ίδιο, σ. 147.

⁹ Jannessari Ladani, Z. (2008). Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse. *Journal of Language & Translation*. 9. 7-40, σ. 11.
https://www.researchgate.net/publication/268472169_Translation_of_Poetry_Towards_a_Practical_Model_for_Translation_Analysis_and_Assessment_of_Poetic_Discourse

Συνεχίζει, αναφέροντας τον Frost (1969) ο οποίος θεωρούσε ότι το περιεχόμενο ενός ποιήματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την πρωτότυπη γλώσσα γραφής, κάνοντας έτσι τη μετάφραση του είδους πιο δύσκολη σε σχέση με άλλα λογοτεχνικά έργα.¹⁰ Για τον Frost, λόγο κάνει επίσης και ο Nair (2018) παραθέτοντας τη φράση του πρώτου «poetry itself is that which is lost in translation»¹¹ με την έννοια ότι όσο και αν προσπαθεί κάποιος να μείνει πιστός στην απόδοση του πρωτότυπου στη ΓΣ, πάντα ορισμένα στοιχεία όπως η ομοιοκαταληξία ή το μέτρο, θα χάνονται. Η άποψή του Frost έρχεται σε αντίθεση με το επιχείρημα που προτείνει ο δεύτερος, καθώς σημειώνει ότι η ποίηση δεν χάνεται στη μετάφραση αλλά αντίθετα, ξαναδημιουργείται μέσα από αυτήν.¹² Η συγκεκριμένη θέση θα είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την εξέταση των διαφορετικών μεταφραστικών προσεγγίσεων που έχουν εφαρμοστεί στο *The Raven*, καθώς και οι τέσσερις (ξανα)δημιουργούν το πρωτότυπο στη ΓΣ με διαφορετικό τρόπο η καθεμία. Συμπληρωματικά, ως προς το ανέφικτο της ποιητικής μετάφρασης ξεχωρίζει η άποψη του Nabokov όπως παρατίθεται στον Giblett (1987) καθώς τη συγκρίνει με απαγχονισμό και αυτή του Jakobson (1960) ο οποίος δηλώνει ότι η ποίηση είναι εξορισμού αμετάφραστη.¹³

Αντιθέτως, οι Boase-Beier και De Beaugrand, όπως παρατηρεί ο Connolly (1991), πιστεύουν ότι η μεταφραστική διαδικασία θα είναι επιτυχής μόνο αν και το ύφος και το περιεχόμενο μεταφερθούν επιτυχώς από το ΚΠ στο ΚΣ.¹⁴ Επιπλέον, ο Holmes (1970) προσφέρει μια πιο περιγραφική οπτική της όλης διαδικασίας και υποστηρίζει πως μπορούν να υπάρχουν πολλές διαφορετικές μεταφράσεις για το ίδιο ποίημα, όπως εξίσου και πολλοί μεταφραστές, παρόλο που το ΚΣ δεν είναι ποτέ ισάξιο με το ΚΠ, το οποίο από τη στιγμή που έχει πολλές ερμηνείες, θα έχει και πολλές πιθανές μεταφράσεις.¹⁵ Το κατά πόσο οι παραπάνω θεωρητικές θέσεις βρίσκουν εφαρμογή στις ελληνικές μεταφράσεις θα εξεταστεί αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της εργασίας. Οι συγκεκριμένες απόψεις επιβεβαιώνονται στις ελληνικές μεταφράσεις, καθώς και οι τέσσερις μεταφραστές, παρά τις διαφορετικές

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 11.

¹¹ Nair, S. K. (2018). Is poetry lost in translation? *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 3(1). <https://doi.org/10.53007/sjgc.2018.v3.i1.118>

¹² Στο ίδιο.

¹³ Jannessari Ladani, Z. (2008). Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse. *Journal of Language & Translation*. 9. 7-40, σ. 11. https://www.researchgate.net/publication/268472169_Translation_of_Poetry_Towards_a_Practical_Model_for_Translation_Analysis_and_Assessment_of_Poetic_Discourse

¹⁴ Στο ίδιο.

¹⁵ Στο ίδιο.

προσεγγίσεις και ερμηνείες τους πάνω στο πρωτότυπο, επιδιώκουν τη διατήρηση βασικών υφολογικών και σημασιολογικών χαρακτηριστικών του.

Συμπερασματικά, για τον Frost η μετάφραση της ποίησης είναι ανέφικτη. Παρόλα αυτά, υπάρχουν και εκείνοι που διαφωνούν και θεωρούν πως πρόκειται για μια διαδικασία πετυχημένης αναδημιουργίας, η οποία προσφέρει στον μεταφραστή την ελευθερία να εκφραστεί, να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει το ΚΠ με δικό του τρόπο.

1.1.2 Γλώσσα, ποίηση και μετάφραση

Κατά τη μετάφραση, σημαντικό ρόλο κατέχουν τα γλωσσολογικά χαρακτηριστικά της ΓΠ και της ΓΣ, όπως επίσης και η ισοδυναμία, που με τη σειρά της είναι μια εξίσου χρήσιμη τεχνική.

Αρχικά, και εδώ η Jannessari Ladani (2008) επισημαίνει πως ο Nair (1991) θεωρεί ότι η μετάφραση των ποιημάτων είναι μια φανταστική έκφραση των συναισθημάτων του ποιητή η οποία θα πρέπει να μεταφερθεί και να διατηρηθεί πιστά στη ΓΣ.¹⁶ Η ιδέα αυτή βρίσκει σύμφωνο και τον Lefevere (1992) ο οποίος, για τον λόγο αυτό, προτείνει διάφορες μεταφραστικές επιλογές, μεταξύ των οποίων είναι η φωνολογική, η κυριολεκτική, η ρυθμική, η μετάφραση σε πεζό, σε λυρικό, σε ποίηση χωρίς ρίμα και σε ερμηνευτική.¹⁷ Όπως θα δούμε παρακάτω, οι μεταφραστές του *The Raven* στον 21^ο αιώνα, δεν επιλέγουν μόνο μία επιλογή, αλλά τις χρησιμοποιούν συνδυαστικά.

Επιπρόσθετα, ο Lefevere (1992) παρατηρεί επίσης ότι πλέον είναι αρκετά συνηθισμένο οι μεταφραστές να καταφεύγουν στη μετάφραση της ποίησης σε πεζό, σε σχέση με το παρελθόν, όπου επέλεγαν την ομοιοκατάληκτη ποίηση.¹⁸ Από τις ελληνικές μεταφράσεις που εξετάζονται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, απορρέει ότι η μετάφραση του Μπλάνα (2007) είναι αυτή που δεν υιοθετεί τη μορφή του πρωτότυπου και παραπέμπει περισσότερο σε πεζό.

Με τις απόψεις του Lefevere (1992) συμφωνεί και ο Raffel (1988) ο οποίος τονίζει το σημαντικό ρόλο της γλώσσας, επισημαίνοντας πως ο μεταφραστής θα πρέπει να εστιάζει κυρίως στα στοιχεία της ΓΣ αντί για της ΓΠ καθώς με αυτόν τον τρόπο ξαναδημιουργεί το

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 11-12.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 12.

έργο σε μια καινούργια γλώσσα.¹⁹ Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει ότι τα στοιχεία της ΓΠ θα πρέπει να αγνοούνται· αντιθέτως, είναι μείζονος σημασίας. Καθώς όμως οι γλώσσες δεν μοιράζονται ίδια χαρακτηριστικά, πάντα θα υπάρχουν στοιχεία τα οποία δεν θα μπορούν να μεταφραστούν αυτούσια.

Ως αποτέλεσμα, διακρίνει πέντε πολύ βασικές αρχές, κατά τις οποίες, δύο γλώσσες δεν έχουν την ίδια φωνολογία, σύνταξη και λεξιλόγιο, όπως επίσης δεν μοιράζονται την ίδια λογοτεχνική ιστορία και προσωδία.²⁰ Η θέση αυτή διαφαίνεται και στις ελληνικές μεταφράσεις που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, καθώς η συγκεκριμένη πρόκληση είναι εμφανής στον τρόπο που ο καθένας έχει διαχειριστεί τα γλωσσολογικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου. Τέλος, ο Raffel (1988) υποστηρίζει ακράδαντα ότι για να μεταφράσει κάποιος ποίηση πρέπει να είναι και ο ίδιος ποιητής.²¹ Παρόλα αυτά, το συγκεκριμένο επιχείρημα καταρρίπτεται καθώς η μετάφραση του Βαρούτη (2024), ενός από τους μεταφραστές που εξετάζεται εδώ, αποτελεί ενδιαφέρουσα περίπτωση απόδοσης του πρωτοτύπου.

Συμπληρωματικά, και ο Connolly (1997) κάνει αναφορά στη χρήση της γλώσσας σε ποιητικό επίπεδο. Επισημαίνει ότι «απέχει πάντα περισσότερο από την κοινή» και παρεκκλίνει από τη συνηθισμένη της χρήση.²² Στην ποίηση, η γλώσσα έχει περισσότερο συνδηλωτικό παρά καταδηλωτικό χαρακτήρα και για αυτόν τον λόγο η μορφή και το περιεχόμενο είναι τόσο άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους.²³ Διακρίνει λοιπόν, δύο είδη στα οποία χωρίζεται η μετάφραση της ποίησης -στην εμπειρική και στη θεωρητική- επισημαίνοντας πως οι περισσότεροι προτιμούν την πρώτη προσέγγιση.²⁴ Επιπλέον, προσθέτει και τη δική του άποψη περί μεταφραστή-ποιητή, δηλώνοντας ότι πολλοί γνωστοί μεταφραστές τείνουν να επιβάλλουν το προσωπικό τους ύφος στα ποιήματα που μεταφράζουν έτσι που τελικά καταλήγουν να μοιάζουν περισσότερο με δικά τους αντί να «αντανakλούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του συγγραφέα».²⁵ Για παράδειγμα, η

¹⁹ Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*, σ. 11. <https://dokumen.pub/the-art-of-translating-poetry-9780271072807.html>

²⁰ Στο ίδιο, σ. 12.

²¹ Στο ίδιο, σ. 102.

²² Connolly, D. (1997). *Μεταποίηση, 6+(1) Μελέτες για την Μετάφραση της Ποίησης*. Αθήνα: Βιβλία Ψυλόν, σ. 14.

²³ Στο ίδιο.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 16.

²⁵ Στο ίδιο, σ. 25.

μετάφραση του Μπλάνα (2007) μοιάζει περισσότερο προσωπική καθώς ο ίδιος προσθέτει στοιχεία τα οποία δεν είναι εμφανή στο πρωτότυπο.

Εν συνεχεία, και ο Czerniawsk (1994) συμφωνεί με το παραπάνω σχόλιο του Raffel (1988), ότι δηλαδή ο μεταφραστής ξαναδημιουργεί το έργο στη ΓΣ. Ως αποτέλεσμα, αναφέρει ότι αυτό που είναι βασικό και κυρίαρχο στο πρωτότυπο δεν θα πρέπει να χάνεται αλλά να είναι παρόν και στο μεταφρασμένο έργο.²⁶ Παραδείγματος χάριν, στο *The Raven* σημαντικό ρόλο έχουν ο ρυθμός, το μέτρο και η ομοιοκαταληξία, στοιχεία τα οποία είναι δύσκολο να διατηρηθούν αυτούσια στις ελληνικές μεταφράσεις.

Με τη σειρά του, υποστηρίζει και αυτός τη σχέση μεταφραστή-ποιητή, γράφοντας πως οι μεταφράσεις που γίνονται από ποιητές έχουν μεγαλύτερο ποσοστό επιβίωσης σε αντίθεση με τις απόπειρες που γίνονται από μελετητές, παρά την προσπάθεια των δεύτερων να μένουν πιστοί στο πρωτότυπο.²⁷ Ο ίδιος συνεχίζει αναγράφοντας έξι συμπεράσματα σχετικά με τη μετάφραση της ποίησης:

1. Η ομοιότητα είναι απαραίτητη προϋπόθεση.
2. Η ομοιότητα είναι απαραίτητη αλλά ανέφικτη.
3. Η ομοιότητα χάνει την κριτική της ισχύ με το πέρασμα του χρόνου.
4. Η ομοιότητα δεν είναι αισθητική ιδιότητα και άρα είναι άσχετη με την ποιότητα της μετάφρασης.
5. Είτε η ομοιότητα έχει σημασία είτε όχι, δεν υπάρχει σαφής οδηγός για το τι συνιστά ομοιότητα και κατά συνέπεια δεν μπορεί να επικαλεστεί ως κριτήριο.
6. Η ομοιότητα δεν μπορεί ποτέ να είναι μια επαρκής προϋπόθεση.²⁸

Επιπρόσθετα, και ο Holmes (1988), όπως παρατίθεται στον Connolly (1997), αναφέρει τη μιμητική (διατήρηση της αρχικής μορφής), την αναλογική (χρήση πολιτισμικά αντίστοιχης μορφής), την οργανική (το σημασιολογικό υλικό παίρνει δική του μορφή) και τέλος, την αποκλίνουσα ή έξωθεν προερχόμενη (η μορφή δεν έχει καμία σχέση με το πρωτότυπο)

²⁶ Czerniawski, A. (1994). Translation of Poetry: Theory and Practice. *The Polish Review*, 39(1), 3–19, σ. 3.
<http://www.jstor.org/stable/25778763>

²⁷ Στο ίδιο, σ. 5.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 9.

μετάφραση.²⁹ Για παράδειγμα, οι μεταφράσεις των Σχινά (2011), Αλυσάνογλου (2021) και Βαρούτη (2024) ακολουθούν τη μιμητική, καθώς διατηρούν τις 18 στροφές με 6 στίχους στη καθεμία, ακριβώς όπως το πρωτότυπο. Αντίθετα, η μετάφραση του Μπλάνα (2007) ακολουθεί την αποκλίνουσα καθώς, ενώ απαρτίζεται από 18 στροφές, οι στίχοι είναι άνισοι.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά και στην έννοια της ισοδυναμίας, η οποία απασχόλησε ιδιαίτερα τους μελετητές ήδη από τον 20ό αιώνα, χωρίς όμως να υπάρχει μια ομόφωνη απόφαση για τη συγκεκριμένη τεχνική. Η ισοδυναμία δηλώνει το βαθμό κατά τον οποίο το ΚΣ καταφέρνει να προσεγγίσει και να αποδώσει το ΚΠ στη ΓΣ. Παραθέτοντας τον Ρορονιτς, η Bassnett (2002) αναγράφει τους τέσσερις τύπους που διαχωρίζει ο ίδιος:

1. Γλωσσική ισοδυναμία: υπάρχει ομοιογένεια μεταξύ ΚΠ και ΚΣ με την έννοια ότι πρόκειται για μετάφραση λέξη προς λέξη.
2. Παραδειγματική Ισοδυναμία: τον κύριο λόγο έχουν στοιχεία της γραμματικής τα οποία ο Ρορονιτς θεωρεί πιο σημαντικά από τα λεκτικά.
3. Υφολογική (μεταφραστική ισοδυναμία): υπάρχει η λειτουργική ισοδυναμία των στοιχείων τόσο στο ΚΠ όσο και στο ΚΣ με στόχο μια εκφραστική ταυτότητα με αμετάβλητο πανομοιότυπο νόημα.
4. Κειμενική (συντακτική ισοδυναμία): ανάμεσα στη μορφή και στο σχήμα.³⁰

Η ίδια αναφέρει και τον Nida ο οποίος διαχωρίζει δύο είδη ισοδυναμίας: την τυπική/επίσημη και τη δυναμική.³¹ Η πρώτη αφορά τη μορφή και το περιεχόμενο, χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στη μετάφραση της ποίησης και έχει ως στόχο να μεταφέρει όσο πιο πιστά γίνεται το νόημα του ΚΠ στο ΚΣ, ενώ η δεύτερη αφορά τη σχέση μεταξύ του δέκτη και του μηνύματος που θα πρέπει να είναι η ίδια με αυτή μεταξύ των αρχικών ληπτών και του μηνύματος του ΚΠ.³² Όσον αφορά τις ελληνικές μεταφράσεις, όλες ακολουθούν την υφολογική ισοδυναμία. Επιπλέον, οι Σχινά (2011), Αλυσάνογλου (2021) και Βαρούτης (2024) χρησιμοποιούν και την τυπική/επίσημη. Παρόλα αυτά, σε αρκετά σημεία του Μπλάνα (2007) και στις Σχινά (2011) διαφαίνεται και η γλωσσική ισοδυναμία.

²⁹ Connolly, D. (1997). *Μεταποίηση, 6+(1) Μελέτες για την Μετάφραση της Ποίησης*. Αθήνα: Βιβλία Ύψιλον, σ. 22.

³⁰ Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. 3rd Ed - Routledge (2). Academia.edu, σ. 33.
https://www.academia.edu/5355283/Translation_Studies_3rd_Ed_Bassnett_Susan_Routledge_2

³¹ Στο ίδιο, σ. 34.

³² Στο ίδιο.

Συμπερασματικά, με βάση τις παραπάνω απόψεις, συνεπάγεται πως η μετάφραση της ποίησης είναι ένα ζήτημα το οποίο θα συνεχίσει να απασχολεί αλλά και να διχάζει τους μελετητές για πολλά χρόνια ακόμα.

1.1.3 Η μετάφραση των ποιητικών τεχνικών και της γοτθικής θεματολογίας

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά στις ποιητικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο γοτθικό λογοτεχνικό είδος και κατά πόσο είναι εφικτό να διατηρηθούν στο ΚΣ. Η συγκριτική ανάλυση στο δεύτερο μέρος της εργασίας εστιάζει στις τεχνικές αυτές και στην προσπάθεια των μεταφραστών να τις διατηρήσουν στη ΓΣ.

Αρχικά, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά είναι η μορφή. Όπως αναφέρει ο Nair (2018), ειδικά σε συγκριμένα ποιήματα η μορφή είναι πολύ σημαντική καθώς ο ποιητής κάνει συνειδητή επιλογή του πώς θα παρουσιάσει το έργο του για να υπηρετήσει συγκεκριμένους σκοπούς.³³ Σύμφωνα λοιπόν με τον ίδιο, πολλές φορές η μορφή υποδηλώνει και το περιεχόμενο και έτσι θα πρέπει οπωσδήποτε να διατηρηθεί κατά τη μεταφραστική διαδικασία, εκτός αν ο μεταφραστής πιστεύει ότι η διατήρησή της δεν θα δημιουργήσει το επιθυμητό αποτέλεσμα στον αναγνώστη του ΚΣ, επομένως μπορεί να επιλέξει ελεύθερα αυτή που θεωρεί κατάλληλη.³⁴ Συνεπώς, και εδώ διαφαίνεται η ελευθερία του μεταφραστή. Από τις υπό εξέταση ελληνικές μεταφράσεις, ο Μπλάνας (2007) επιλέγει να διατηρήσει το περιεχόμενο αλλά να θυσιάσει τη μορφή σε σχέση με τους υπόλοιπους οι οποίοι ακολουθούν το πρωτότυπο.

Επιπλέον, σημαντικό ρόλο παίζουν η φωνολογία και η σύνταξη, χαρακτηριστικά που διαφέρουν ανά γλώσσα. Αρχικά, οι Venuti (1986) και Raffel (1988) συζητούν παρόμοιες απόψεις. Ο πρώτος υποστηρίζει πως κατά τη μεταφραστική διαδικασία, τα φωνολογικά χαρακτηριστικά της ΓΠ εγκαταλείπονται εντελώς κατά τη μεταφορά τους στη ΓΣ και η σύνταξη τροποποιείται ριζικά, ειδικότερα στη μετάφραση της ποίησης, όπου ο ήχος και η σειρά με την οποία είναι τοποθετημένες οι λέξεις του πρωτότυπου είναι καθοριστικά στην παραγωγή του νοήματος.³⁵ Με τη σειρά του ο δεύτερος αναφέρει πως τα σύνθετα ηχητικά

³³ Nair, S. K. (2018). Is poetry lost in translation? *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 3(1).
<https://doi.org/10.53007/sjgc.2018.v3.i1.118>

³⁴ Στο ίδιο.

³⁵ Venuti, L. (1986). The Translator's Invisibility. *Criticism*, 28(2), 179–212, σ. 182.
<http://www.jstor.org/stable/23110425>

μοτίβα της ποίησης βασίζονται αναγκαστικά στα ηχητικά συστήματα της γλώσσας στην οποία συντίθεται η ποίηση και μέσα στα οποία μπορούν να συμπεριληφθούν και οι αισθητικές παραδόσεις αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί ποιητική τέχνη.³⁶ Για παράδειγμα, η παρήχηση, μια κυρίαρχη ποιητική τεχνική στο πρωτότυπο, δεν καταφέρνει να αποδοθεί στο μέγιστο στις ελληνικές μεταφράσεις, εξαιτίας της διαφορετικότητας της ΓΠ και της ΓΣ.

Επιπρόσθετα, και όσον αφορά τη σύνταξη, χαρακτηριστικό παράδειγμα στις υπό εξέταση μεταφράσεις, είναι η αλλαγή ή η συμπύκνωση λέξεων και φράσεων για τη μέγιστη απόδοση του νοήματος. Δεδομένου ότι οι αντικαταστάσεις αυτών των χαρακτηριστικών στη μετάφραση προέρχονται από ένα άλλο γλωσσικό σύστημα, με διαφορετικά σημαινόμενα, διαφορετικούς κανόνες και συμβάσεις νοηματοδότησης, με διαφορετικό κοινωνικό και ιστορικό υπόβαθρο, μπορεί να φέρουν μια πυκνότητα συσσωρευμένου νοήματος που περιπλέκεται περαιτέρω από την αρχική και συγκεκριμένη χρήση τους στο ΚΣ και ως αποτέλεσμα οδηγούν σε μια υπερβολή και απώλεια την οποία ο μεταφραστής πρέπει να περιορίσει, όσο το δυνατόν γίνεται περισσότερο.³⁷

Συμπληρωματικά, σημαντικός είναι και ο ρυθμός, ο οποίος προσδίδει λυρικότητα και μουσικότητα από την αρχή μέχρι το τέλος, ειδικά στην περίπτωση του *The Raven*. Όπως παρατηρεί ο Nair (2018), τα ηχητικά χαρακτηριστικά όπως, ο ρυθμός, η ρίμα, η ομοιοκαταληξία, το μέτρο, η παρήχηση, η συνήχηση, η επανάληψη και το ρεφρέν, αλλάζουν κατά τη μεταφραστική διαδικασία, χάνοντας έτσι πολλές φορές την ικανότητα να μεταφέρουν το συναίσθημα της ΓΠ στη ΓΣ.³⁸ Παρόλα αυτά, παρατηρεί ότι ακόμα και αν χαθεί ο ρυθμός, το νόημα τηρείται σταθερά, κάτι το οποίο επηρεάζει την ομορφιά και την επίδραση του ποιήματος και για τον λόγο αυτό, ο μεταφραστής θα πρέπει να προσπαθήσει να διατηρήσει τόσο το νόημα όσο και τον ρυθμό, τη μελωδία αλλά και το μέτρο.³⁹

Επιπλέον, η Boase-Beier (2011) προσεγγίζει την ποιητική μετάφραση μέσα από την υφολογική και γνωστική διάσταση του κειμένου, υποστηρίζοντας ότι ο μεταφραστής

³⁶ Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*, σ. 24. <https://dokumen.pub/the-art-of-translating-poetry-9780271072807.html>

³⁷ Venuti, L. (1986). The Translator's Invisibility. *Criticism*, 28(2), 179–212, σ. 182. <http://www.jstor.org/stable/23110425>

³⁸ Nair, S. K. (2018). Is poetry lost in translation? *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 3(1). <https://doi.org/10.53007/sjgc.2018.v3.i1.118>

³⁹ Στο ίδιο.

οφείλει να αναπαράγει όχι μόνο το νοηματικό περιεχόμενο αλλά και τις νοητικές και αισθητικές διεργασίες που ενεργοποιεί το πρωτότυπο στον αναγνώστη. Υπό αυτή την έννοια, η επιτυχία της μετάφρασης δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τη μορφική ισοδυναμία, αλλά από τη δυνατότητα διατήρησης της αναγνωστικής εμπειρίας που συγκροτείται μέσα από το ύφος και τη γλωσσική υλικότητα του ποιήματος.⁴⁰

Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά είναι και αυτά τα οποία θα εξεταστούν παρακάτω όσον αφορά τη συγκριτική ανάλυση. Παρόλα αυτά και όπως προκύπτει, οι μεταφραστές σε κάθε περίπτωση προσπαθούν και κατορθώνουν, άλλοτε σε μεγαλύτερο και άλλοτε σε μικρότερο βαθμό, να τα διατηρήσουν. Έτσι, επιδιώκουν να μεταφέρουν την ατμόσφαιρα και τη γοτθική θεματολογία στο αναγνωστικό κοινό.

Επιπροσθέτως, η γοτθική λογοτεχνία και τα χαρακτηριστικά της βασίζονται στη μέγιστη ιδιαιτερότητα των πλοκών τους, στους ισχυρούς εκφραστικούς και δημιουργικούς τους σκοπούς και στους μηχανισμούς που χρησιμοποιούν για να μεταδώσουν το περιεχόμενό τους στους αναγνώστες τους.⁴¹ Για αυτό, καθώς εκθέτουν ισχυρά συναισθήματα, θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν από τους μεταφραστές.

Επιπλέον, και η γλώσσα έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς περιγράφει λεπτομέρειες που εισάγονται σε διάφορες στιγμές της αφήγησης και παρουσιάζουν θεμελιώδη σημασία για την πλοκή⁴². Για αυτό, όπως υποστηρίζει η Bassnett (2011), πρόκειται για ένα στοιχείο που θα πρέπει να μεταφέρεται αποτελεσματικά από τους μεταφραστές για να καταστεί δυνατή η πλήρης απόλαυση οποιουδήποτε γραπτού του είδους.⁴³ Επίσης, όπως παρατηρεί η Feu Guijarro (1997), τα έργα τρόμου είναι η έκφραση του φόβου και η εξερεύνηση των πιο απομακρυσμένων αβύθρων της ανθρώπινης ψυχής και αυτό επιτυγχάνεται με ένα λυρικό ύφος.⁴⁴ Επομένως, τα ψυχολογικά και πραγματολογικά στοιχεία δεν θα πρέπει να παραγκωνίζονται, αλλά αντίθετα, να διατηρούνται στη μετάφραση. Συνεπώς, η μετάφραση

⁴⁰ Boase-Beier, J. (2011). *A Critical Introduction to Translation Studies*. Continuum, σσ. 110-112.

⁴¹ Szymyslik, R. (2019). Exploring the Uncanny in Translation: Analysis of the Rendering of Crime and Horror Fiction through the Study of *The Tell-Tale Heart* by Edgar Allan Poe. *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting*, (2), 183–203, σ. 187.
<https://journals.uco.es/tl/article/view/10885/10549>

⁴² Στο ίδιο.

⁴³ Στο ίδιο.

⁴⁴ Στο ίδιο.

του είδους απαιτεί δεξιότητες και ισχυρή γλωσσική γνώση για να μπορέσει να διαμορφωθεί αυτή η πολυδιάστατη πραγματικότητα του ΚΠ στο ΚΣ.

Συνοψίζοντας, οι παραπάνω τεχνικές είναι πολύ συγκεκριμένες στην περίπτωση του *The Raven* και έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζονται από τους μεταφραστές του 21^{ου} αιώνα στην Ελλάδα.

1.1.4 Η μετάφραση της ποίησης ως δημιουργική γραφή

Η μετάφραση της ποίησης ως δημιουργική γραφή απασχολεί πολλούς μελετητές καθώς υπάρχουν διαφορετικές απόψεις πάνω στο ζήτημα.

Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρει η Perteghella (2013), όλοι οι συγγραφείς είναι και μεταφραστές, καθώς η δημιουργική γραφή είναι πάνω από όλα μια μεταφραστική διαδικασία.⁴⁵ Ο συγγραφέας δηλαδή, πριν αρχίσει να γράφει, συλλαμβάνει αρχικά την ιδέα. Αποτυπώνοντας τη νοητή ιδέα-εικόνα την οποία έπλασε στο μυαλό του, τη μεταφέρει και τη μεταφράζει στο χαρτί, δίνοντάς της έτσι μορφή. Η μετάφραση λοιπόν, είναι αναπόφευκτα παρούσα και αναγκαία για τη δημιουργία οποιουδήποτε λογοτεχνικού έργου.⁴⁶

Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Nair (2018) ο οποίος παραθέτει μια πολύ γλαφυρή μεταφορά, εξηγώντας πως «η ποίηση χάνει μεγάλο μέρος της γοητείας της όταν ο ποιητής εξωτερικεύει ή μεταφράζει σε λέξεις την εσωτερική μελωδία και τη μοναδικότητα του οράματός του. Αυτό που είναι φωτιά στη φαντασία του μετατρέπεται μάλλον σε στάχτη στις λέξεις, αν και η σπίθα μπορεί να υπάρχει ακόμα. Έτσι, σε ένα επίπεδο, ακόμη και ένα πρωτότυπο έργο τέχνης είναι μόνο μια μετάφραση».⁴⁷ Συνάγεται επομένως πως, ακόμα και η αρχική συγγραφική ιδέα, τόσο πριν όσο και μετά την αποτύπωσή της στο χαρτί, αποτελεί αναπόφευκτα μια μεταφραστική και δημιουργική διαδικασία.

Στο ίδιο πνεύμα, η Bassnett (2022) υποστηρίζει ότι ο μεταφραστής αναλαμβάνει μια ευθύνη όταν καλείται να μεταφράσει ένα κείμενο, ανεξαρτήτως είδους, και η ευθύνη αυτή

⁴⁵ Perteghella, M. (2013). Translation as Creative Writing. In *A Companion to Creative Writing*, G. Harper (Ed.), σ. 195. <https://doi.org/10.1002/9781118325759.ch13>

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 196.

⁴⁷ Nair, S. K. (2018). Is poetry lost in translation? *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 3(1). <https://doi.org/10.53007/sjgc.2018.v3.i1.118>

συνεπάγεται ελευθερία εκ μέρους του να το αναδιαμορφώσει ανάλογα.⁴⁸ Επιπλέον, και ο Venuti (2022) υποστηρίζει ότι η μετάφραση μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια ερμηνευτική πράξη που αναπόφευκτα μεταβάλλει τη μορφή, το νόημα και το αποτέλεσμα του ΚΠ ανάλογα με τον βαθμό κατανόησης και τα ενδιαφέροντα του πολιτισμού της ΓΣ.⁴⁹ Εν ολίγοις, ο μεταφραστής έχει την ελευθερία να παρουσιάσει το ποίημα σε πεζό ή να το μεταφράσει χωρίς να ακολουθεί απαραίτητα το ύφος του συγγραφέα, όπως στην περίπτωση του Μπλάνα (2007). Συνεπώς, αυτή η ερμηνευτική πράξη αποκαλύπτει τη μετάφραση στην πιο δημιουργική της μορφή, επειδή οποιοδήποτε ΚΠ μπορεί να υποστηρίξει την κατασκευή πολλαπλών και αντικρουόμενων ερμηνειών.⁵⁰ Αυτό επιβεβαιώνεται μέσα από τις ελληνικές μεταφράσεις, καθώς και οι τέσσερις αποτυπώνουν το ίδιο ΚΠ με διαφορετικό και άλλοτε πιο δημιουργικό τρόπο.

Επιπρόσθετα, στο πλαίσιο της σύγχρονης θεωρίας της μετάφρασης, ο Scott (2018) προτείνει μια ριζοσπαστική αναθεώρηση της ποιητικής μετάφρασης, την οποία αντιμετωπίζει όχι ως αναπαραγωγή ενός προϋπάρχοντος κειμένου αλλά ως πράξη δημιουργικής ανάγνωσης και επανεγγραφής. Για τον Scott (2018) η μετάφραση ενεργοποιεί νέες μορφές πρόσληψης του ποιητικού λόγου, καθώς ο μεταφραστής λειτουργεί ως δημιουργός ενός νέου κειμενικού συμβάντος, το οποίο διατηρεί σχέση με το πρωτότυπο χωρίς να περιορίζεται από αυτό.⁵¹

Ενδιαφέρουσα είναι και η άποψη του Lefevere, όπως παραθέτει η Tymoczko (2021), κατά την οποία ο ίδιος πιστεύει πως υπό συγκεκριμένες περιπτώσεις η μετάφραση έχει περισσότερη ελευθερία από τους πολιτιστικούς και λογοτεχνικούς περιορισμούς που συναντώνται στο ΚΠ και επομένως, μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο καινοτομίας.⁵² Δηλαδή, όταν η μετάφραση περιορίζεται μόνο στο πολιτισμικό επίπεδο, τότε χάνει το νόημα που θα μπορούσε να μεταφέρει εάν ο μεταφραστής διάλεγε μια πιο δημιουργική κατεύθυνση.

Φυσικά, κάθε ΓΠ έχει τους δικούς της πολιτισμικούς περιορισμούς οι οποίοι διαφέρουν σε κάθε ΓΣ και αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό το οποίο ο μεταφραστής θα πρέπει να λαμβάνει

⁴⁸ Bassnett, S., Venuti, L., Pedersen, J., Hostová, I. (2022). Translation and creativity in the 21st century. *World Literature Studies*, 14(1), 3-17. 1337-9275, σ. 6. <https://doi.org/10.31577/WLS.2022.14.1.1>

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 8.

⁵⁰ Στο ίδιο.

⁵¹ Scott, C. (2018). *The Work of Literary Translation*. Cambridge University Press, σσ. 5-6.

⁵² Tymoczko, M. (2021). Translation, ideology, and creativity. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 2, σ. 28. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v2i.74>

υπόψιν του. Επιπλέον, ενδιαφέρον έχει και το επιχείρημα που παραθέτει ο Βαγενάς (2004), υποστηρίζοντας πως «η μετάφραση ενός ποιήματος δεν μπορεί να είναι μετάφραση αν δεν αρνείται τον εαυτό της. Αν δηλαδή δεν στέκεται σαν ένα πρωτότυπο ποίημα»⁵³ υπό την έννοια ότι αρκετές φορές μεταφράσεις που ανεξαρτητοποιήθηκαν από τα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου και δημιούργησαν καινούργια κείμενα, έγιναν πιο επιτυχημένες από άλλες.

Αντιθέτως, διαφορετική άποψη φαίνεται να έχει η Fang (2021) όσον αφορά την ελευθερία του μεταφραστή. Υποστηρίζει πως πλέον η μετάφραση έχει γίνει μέσο δημιουργικής γραφής και όχι φαινόμενο μελέτης, όπως γίνεται συνήθως αντιληπτό στον τομέα των μεταφραστικών σπουδών.⁵⁴ Αναφέρει πως σχετικά με τη μετάφραση της ποίησης, η μόνη αποδεκτή μέθοδος είναι η κυριολεκτική μετάφραση και όχι η ελεύθερη καθώς μόνο έτσι διατηρούνται τα λογοτεχνικά χαρακτηριστικά του ΚΠ στο ΚΣ.⁵⁵ Παρόλα αυτά, στην περίπτωση της Σχινά (2011) τα σημεία που μεταφράζονται κυριολεκτικά μεταβάλλουν τη σκοτεινή ατμόσφαιρα και αποδυναμώνουν τις ποιητικές τεχνικές του πρωτότυπου.

Ως συνέπεια, θεωρεί πως οι κακές μεταφράσεις είναι αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της ελευθερίας, καθώς ο μεταφραστής προσπαθεί να δημιουργήσει κάτι καινούργιο, μακριά από το πρωτότυπο, με αποτέλεσμα η μεταφραστική διαδικασία να μοιάζει περισσότερο με δημιουργική γραφή.⁵⁶ Συνεπώς, όταν ο μεταφραστής απολαμβάνει τη μεταφραστική ελευθερία, δεν αναζητάει γλωσσικά ισοδύναμα στη ΓΣ, όπως συμβαίνει στη μετάφραση του Μπλάνα (2007).

Επιπλέον, ο El-Sorogy (2020) εξηγεί πως ο μεταφραστής όντως μπορεί να βρεθεί στη μέση της κριτικής από διάφορους γλωσσολόγους για τον τρόπο που έδρασε πάνω στο ΚΠ. Παρόλα αυτά, τα περισσότερα δημιουργικά ποιήματα έχουν επιχειρηθεί από ταλαντούχους μεταφραστές ή επαγγελματίες ποιητές οι οποίοι απέδωσαν τις μεταφράσεις τους μέσα από το προσωπικό δημιουργικό τους ταλέντο και έδρασαν αυτόνομα χωρίς να στηρίζονται πάνω σε κάποιο θεωρητικό πλαίσιο.⁵⁷ Έτσι, υπάρχουν μεταφράσεις οι οποίες ταιριάζουν περισσότερο με το ΚΠ και άλλες που αποκλίνουν, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι είναι

⁵³ Βαγενάς, Ν. (2004). *Ποίηση και μετάφραση*. Αθήνα, Στιγμή, σ. 23.

⁵⁴ Fang, X. (2021). Translation as creative writing practice. *New Writing*, 18:2, 162-176, σ. 162.
<https://doi.org/10.1080/14790726.2020.1762665>

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 164.

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 166.

⁵⁷ El-Sorogy, B. M. (2020). *The creative translation of poetry*. Article 22, Volume 89, Issue 2, 2019, 647-680, σ. 647. <https://doi.org/10.21608/fjhj.2020.93544>

οπωσδήποτε κακές και λανθασμένες. Ως συνέπεια, ο ίδιος υποστηρίζει ότι η καθαρά γλωσσολογική προσέγγιση στη μετάφραση της ποίησης τείνει να αρνείται κάθε αίσθηση δημιουργικότητας και έχει ως αποτέλεσμα να είναι ανεπαρκής για τη διερεύνηση των δημιουργικών πτυχών αυτού του είδους μετάφρασης.⁵⁸ Εν ολίγοις, ο ίδιος εντάσσεται υπέρ της δημιουργικής μετάφρασης και κατακρίνει την αυστηρή γλωσσική προσέγγιση, τονίζοντας πως εάν ο η μετάφραση γίνεται εξολοκλήρου βασισμένη σε γλωσσικά στοιχεία, τότε χάνεται η δημιουργική πτυχή που θα μπορούσε να υπάρχει στο ΚΣ.

Ως αποτέλεσμα, κάνει λόγο για την «ποιητική άδεια»⁵⁹ τόσο του ποιητή όσο και του μεταφραστή. Ακριβώς επειδή η ποιητική μετάφραση δεν αποσκοπεί αποκλειστικά στη μεταφορά του νοήματος από τη μία γλώσσα στην άλλη και ούτε είναι όσο εφικτή όσο άλλα λογοτεχνικά είδη, πρέπει να υπάρχει αυτή η δημιουργική πινελιά. Συμπληρωματικά, ο El-Sorogy (2020) παραθέτει τον Octavio Paz ο οποίος επισημαίνει ότι ο μεταφραστής της ποίησης πρέπει να συνθέσει ένα ποίημα ανάλογο με το πρωτότυπο και ότι αυτή η διαδικασία είναι ανάλογη με αυτή του ποιητή, με τη διαφορά ότι όταν ο ποιητής γράφει, δεν γνωρίζει πού θα τον οδηγήσει το ποίημα, όμως στην περίπτωση του μεταφραστή, γνωρίζει ότι η ολοκληρωμένη προσπάθειά του θα πρέπει να αναπαράγει το ΚΠ στη ΓΣ.⁶⁰

Οι δύο φάσεις λοιπόν της μετάφρασης, αποτελούν μια ανεστραμμένη παράλληλη ποιητική δημιουργία κατά την οποία το αποτέλεσμα είναι η αναπαραγωγή του ΚΠ στο ΚΣ.⁶¹ Μέσα από αυτή τη διαδικασία διαφαίνεται και η ομοιότητα του ποιητή με τον μεταφραστή, με την έννοια ότι και οι δύο βρίσκονται σε μια συνεχή δημιουργική και ποιητική προσπάθεια, με τη διαφορά ότι το έργο του δεύτερου είναι πιο απαιτητικό και δύσκολο. Για αυτό, πολλές φορές, υπάρχει η περίπτωση το ΚΣ να ξεπερνάει το ΚΠ, αποκλίνοντας από τα χαρακτηριστικά του, ή ο μεταφραστής να μην είναι ποιητικά ταλαντούχος και να καταστρέψει την ομορφιά του ΚΠ τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο και τέλος, να υπάρχει ισορροπία ανάμεσα στο ΚΠ και ΚΣ.⁶²

Επιπλέον, για τον όρο της δημιουργικότητας κάνει λόγο και ο Kussmaul (1995), ο οποίος ορίζει τη δημιουργική μετάφραση ως «το αποτέλεσμα μιας επιβεβλημένης μεταβολής στο κείμενο-πηγή, ως κάτι που είναι λίγο ή πολύ νέο και που γίνεται λίγο ή πολύ αποδεκτό από

⁵⁸ Στο ίδιο.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 649.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 650.

⁶¹ Στο ίδιο.

⁶² Στο ίδιο.

ειδήμονες σε έναν πολιτισμό σε δεδομένο χρόνο και στα πλαίσια της επίτευξης ενός συγκεκριμένου σκοπού». ⁶³ Ο Βλαχόπουλος (2010) αναφέρει επίσης και τους ορισμούς που δίνουν οι Wilss (1988) και Stolze (2003) οι οποίοι θεωρούν πως η μετάφραση είναι μια δημιουργική διαδικασία. ⁶⁴ Ο πρώτος θεωρεί ότι η έρευνα για τη δημιουργικότητα είναι μια περίπλοκη διαδικασία που στηρίζεται στην ψυχολογία, ενώ η δεύτερη υπογραμμίζει ότι η γλωσσική δημιουργικότητα έρχεται πρώτη σε σχέση με τη γλωσσολογική τυποποίηση. ⁶⁵ Η ίδια πιστεύει επίσης ότι «η δημιουργικότητα είναι ένα σύνολο διαδικασιών που δεν κατευθύνεται, αλλά γίνεται αντιληπτή ως εκδήλωση εμπειρίας, ως ξαφνική αναλαμπή». ⁶⁶

Η μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσά τους, είναι ότι ο Wilss υποστηρίζει πως ο μεταφραστής καταφεύγει στη δημιουργικότητα μόνο όταν συνειδητοποιήσει ότι δεν τον εξυπηρετούν οι τυποποιημένες μεταφραστικές στρατηγικές, ενώ η Stolze ισχυρίζεται το ακριβώς αντίθετο, ότι δηλαδή εφόσον ο μεταφραστής βρεθεί στα όρια της διαίσθησής του, τότε είναι που καταφεύγει στις όποιες στρατηγικές. ⁶⁷

Συνοψίζοντας, συμπεραίνεται ότι θα συνεχίσουν να υπάρχουν συζητήσεις τόσο σχετικά με τη μετάφραση της ποίησης όσο και τη σχέση της με τη δημιουργική γραφή. Μέσα από τις παραπάνω θεωρητικές απόψεις, εξετάζονται και οι ελληνικές μεταφράσεις, οι οποίες με τη σειρά τους ακολουθούν μια διαφορετική προσέγγιση του ΚΠ. Από την κυριολεκτική στην πιο ελεύθερη και δημιουργική μετάφραση, αποσκοπούν η καθεμία με τη σειρά της, στη διατήρηση του νοήματος και του περιεχόμενου στη ΓΣ. Παρακάτω, ακολουθεί η παρουσίαση και η ανάλυση της ζωής και του έργου του Αμερικανού ποιητή και συγγραφέα Edgar Allan Poe.

1.2 Η βιογραφία και το έργο του Edgar Allan Poe

Είναι γνωστό ότι ο Αμερικανός συγγραφέας, παρά τον σύντομο βίο που είχε, έζησε μια πολύπλοκη ζωή. Οι παρακάτω πληροφορίες καταγράφονται σύμφωνα με την εισαγωγή του *The Norton Anthology of American Literature* (2017).

⁶³ Βλαχόπουλος, Σ. (2010). *Μετάφραση και δημιουργικότητα. Ένα οδοιπορικό μεταξύ γνωστικής και εφαρμοσμένης μεταφρασεολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κλειδάριθμος, σ. 54.

⁶⁴ Στο ίδιο.

⁶⁵ Στο ίδιο, σσ. 54-55.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 55.

⁶⁷ Στο ίδιο.

Ο Poe γεννήθηκε στις 19 Ιανουαρίου 1809 στη Βοστώνη και πέθανε στις 7 Οκτωβρίου 1849 στη Βαλτιμόρη. Οι γονείς του ήταν και οι δύο ηθοποιοί, η Elizabeth Arnold και ο David Poe Jr. Ήταν το δεύτερο από τα τρία τους παιδιά και έναν χρόνο μετά τη γέννησή του, ο πατέρας του εγκατέλειψε την οικογένεια. Τον Δεκέμβριο του 1811 η μητέρα του πέθανε σε ηλικία 24 ετών κατά τη διάρκεια μιας παράστασης στο Ρίτσμοντ. Υπάρχουν αποδείξεις που καταγράφουν ότι ο πατέρας του πέθανε λίγο αργότερα σε ηλικία 27 ετών. Μετά τον θάνατο των γονιών του, ο John Allan, ένας νεαρός καπνέμπορος από το Ρίτσμοντ και η σύζυγός του Frances, πήραν τον Poe μαζί τους. Τα αδέρφια του δόθηκαν σε διαφορετικές οικογένειες.

Οι Allans του έδωσαν το όνομα Edgar Allan και τον μεγάλωσαν σαν γιο τους, χωρίς όμως να τον υιοθετήσουν νόμιμα. Ο Poe πήγε μαζί με τη νέα του οικογένεια στην Αγγλία το 1815 όπου μαθήτευσε σε πολύ καλά σχολεία μέχρι την κατάρρευση της καπνοβιομηχανίας στη χώρα, κάτι που ανάγκασε την οικογένεια να γυρίσει στο Ρίτσμοντ το 1820. Το 1824, η εταιρεία του Allan φαλίρισε, κάτι που οδήγησε στην τεταμένη σχέση του με τον Poe. Ο Allan δεν είχε καμία διάθεση να συντηρεί τον Poe οικονομικά και απλώς του έδινε λίγα χρήματα για τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο της Βιρτζίνια το 1826.

Ο Poe ήταν καλός φοιτητής και ξεκίνησε παράλληλα να γράφει ποίηση, όμως σύντομα βρέθηκε μέσα στα χρέη και ξεκίνησε να πίνει και να παίζει τζόγο για να μπορέσει να τα ξεπληρώσει. Ως συνέπεια, ο Allan αρνήθηκε να ξεπληρώσει το χρέος του και ο Poe αναγκάστηκε να αφήσει τις σπουδές του πριν την ολοκλήρωση του πρώτου έτους. Τον Μάρτιο του 1827 και μετά από έναν ακόμα καβγά τους, ο Allan τον έδιωξε από το σπίτι.

Έτσι, σε ηλικία 18 ετών, ο Poe πήγε αρχικά στη Βαλτιμόρη και έπειτα μετακόμισε βόρεια στον τόπο γέννησής του, όπου πλήρωσε για να τυπώσει την πρώτη του ποιητική συλλογή *Tamerlane and Other Poems* το 1827. Πριν όμως από αυτό, είχε καταταγεί στον στρατό υπό το όνομα Edgar A. Perry και αφού απολύθηκε στηρίχτηκε στη δύναμη που είχε το επίθετο Allan για να μπει στη Στρατιωτική Ακαδημία του Γουέστ-Πόιντ.

Όσο λοιπόν περίμενε την ένταξή του, αναθεώρησε το *Tamerlane*, άλλα ποιήματα και έγραψε και καινούργια συνθέτοντας έτσι μια δεύτερη έκδοση που κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1829 στη Βαλτιμόρη. Σε μια σύντομη κριτική, ο John Neal, κριτικός της

New England, το κατέταξε ως «κορυφαίο στην τάξη των αληθινών ποιητών».⁶⁸ Ο Poe πήγε στο Γουέστ-Πόιντ το 1830 και σύντομα έγινε γνωστός για την ευθυμία του αλλά και τις γνώσεις του στα μαθηματικά και τα γαλλικά. Επιπλέον, τον Μάιο του 1831, με τη βοήθεια των δόκιμων φίλων του κατάφερε να εκδώσει τα *Ποιήματα*.

Η καριέρα του από τα 21 του χρόνια μέχρι και τον θάνατό του, χωρίζεται σε τέσσερα στάδια: Βαλτιμόρη, Ρίτσμοντ, Φιλαδέλφεια και Νέα Υόρκη. Τα χρόνια που πέρασε στη Βαλτιμόρη από τα μέσα του 1831 μέχρι το 1835 ήταν γεμάτα σκληρή δουλειά και νηφαλιότητα. Η πρώτη του ιστορία *Metzengerstein* εκδόθηκε ανώνυμα στο *Philadelphia Saturday Courier*, τον Ιανουάριο 1832. Ακριβώς δύο χρόνια αργότερα, δημοσίευσε το παραμύθι *The Visionary* το οποίο γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Ως συνέπεια, ο συγγραφέας και εκδότης John P. Kennedy, σύστησε τον Poe στον Thomas W. White, εκδότη του *Southern Literary Messenger*.

Έτσι, τον Αύγουστο του 1835, ο Poe έγινε βοηθός του, μετακομίζοντας πίσω στο Ρίτσμοντ, όπου για τους επόμενους δεκαεφτά μήνες έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαχείριση του περιοδικού. Ωστόσο, τα προβλήματα που είχε με το ποτό, έβλαψαν τη σχέση του με τον White. Επέστρεψε ξανά στη Βαλτιμόρη για λίγο, όπου και παντρεύτηκε επίσης την ξαδέρφη του, Virginia Clemm, όταν αυτή έγινε 13 τον Μάιο του 1836 στο Ρίτσμοντ. Η απόλυσή του έγινε το 1837 από τον White και έτσι, μετακόμισε με τη σύζυγο και τη θεία του στη Νέα Υόρκη, όπου η τελευταία διατηρούσε ένα οικοτροφείο μέσω του οποίου κατάφερνε να συντηρεί και τους τρεις.

Το 1838 μετακόμισε στη Φιλαδέλφεια, όπου παρά τη φτώχεια του, συνέχισε να γράφει. Τον Μάιο του 1839 βρήκε την πρώτη σταθερή δουλειά μετά από δύο χρόνια ως συν-επιμελητής στο *Burton's Gentleman's Magazine*. Παρά τα λίγα χρήματα που του προσέφεραν, δημοσίευσε κριτικές βιβλίων και ιστοριών, όπως το *The Fall of the House of Usher* και το *William Wilson*. Αργότερα την ίδια χρονιά η εταιρεία Lea and Blanchard δημοσίευσε τη συλλογή του *Tales of the Grotesque and Arabesque*, μια συλλογή 25 ιστοριών που είχε γράψει μέχρι τότε.

Δυστυχώς όμως, απολύθηκε πάλι από το αφεντικό του εξαιτίας του αλκοολισμού του τον Μάιο του 1840. Όμως, αυτή τη φορά παραπέμφθηκε στον George Graham, ο οποίος είχε

⁶⁸ Levine, R. S. (2017). *The Norton Anthology of American Literature*. Volume B, 1820 to 1865, NINTH EDITION, W.W. Norton, σ. 604.

αγοράσει το *Burton's* και είχε δημιουργήσει ένα καινούργιο περιοδικό ονόματι *Graham's*. Κατά τη διάρκεια του 1841, ο Poe εργαζόταν πάλι ως συν-επιμελητής και έγραφε άρθρα, ενώ δημοσίευσε και το *The Murders in the Rue Morgue*. Τον Ιανουάριο του 1842, η σύζυγός του εμφάνισε φυματίωση και τον Μάιο της ίδιας χρονιάς ο Poe σταμάτησε να εργάζεται στο περιοδικό μετά από μία διαφωνία με τον Graham. Τον Απρίλιο του 1844, μετακομίζει με την οικογένειά του στη Νέα Υόρκη και εργάζεται ως εκδότης στο *New York Evening Mirror*.

Αδιαμφισβήτητα, η πιο πετυχημένη χρονιά του ήταν το 1845. Το πιο γνωστό του ποίημα *The Raven*, δημοσιεύεται στο *American Review* μετά την πρώτη του εμφάνιση στο *New York Evening Mirror*. Έτσι, ο εκδότης Evert A. Duycknick, διάλεξε αρκετές από τις ιστορίες του Poe και κανόνισε να δημοσιευτεί το *The Raven and Other Poems* τον Νοέμβριο. Ο Poe έκανε διαλέξεις για τους Αμερικανούς ποιητές και με την ελπίδα να έχει ένα δικό του περιοδικό όπου θα μπορούσε να δημοσιεύει ο ίδιος, προσπάθησε να αγοράσει το *Broadway Journal*. Δεν τα κατάφερε.

Το 1847, τη χρονιά που έχασε την σύζυγό του, ήταν και αυτός πολύ άρρωστος. Το 1848, όμως, δημοσιεύει το *Eureka*, το οποίο έλαβε διάφορες κριτικές και σχόλια. Την ίδια χρονιά, ερωτεύτηκε επίσης την ποιήτρια Sarah Helen Whitman, η οποία αρχικά απέρριψε την πρώτη πρόταση γάμου που της έκανε, όμως τον Δεκέμβριο του 1848 συμφώνησε τελικά να τον παντρευτεί μέχρι που τελικά τερμάτισε εξολοκλήρου τη σχέση τους. Έτσι, ο Poe συμμετείχε σε έναν σύλλογο για την καταπολέμηση του αλκοολισμού, όπου γνώρισε και αρραβωνιάστηκε την Elmira Boyster Shelton, μια χήρα την οποία γνώριζε ήδη από τα παιδικά του χρόνια.

Τέλος, σε μια μεταγενέστερη εκδρομή του στη Βαλτιμόρη, ο Edgar Allan Poe βρέθηκε αναίσθητος δίπλα σε ένα εκλογικό μέρος στις 3 Οκτωβρίου 1849. Μεταφέρθηκε στο νοσοκομείο και πέθανε στις 7 Οκτωβρίου 1849, από «συμφόρηση εγκεφάλου».⁶⁹ Τάφηκε στο νεκροταφείο Westminster Presbyterian στη Βαλτιμόρη. Μετά τον θάνατό του την ίδια χρονιά, εκδόθηκε και το ποίημα του *Annabel Lee*.

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 607.

1.2.1 Η σύνθεση του *The Raven*

Αδιαμφισβήτητα, το πιο διάσημο ποίημα του Edgar Allan Poe είναι το *The Raven*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1845, την πιο πετυχημένη χρονιά της ζωής του. Κατατάσσεται στη λογοτεχνία του σκοτεινού και του τρόμου, θεματολογίες στις οποίες ο Poe θεωρείται μέχρι και σήμερα πρωτοπόρος. Το ποίημα περιέχει στοιχεία του θανάτου, της ανάμνησης ενός αγαπημένου προσώπου και μιας χαμένης αγάπης, ενώ παράλληλα αναμειγνύει τα αισθήματα του φόβου και του σασπένς.

Αρχικά, πριν ξεκινήσει να συνθέτει το ποίημα, ο Poe, όπως γράφει στο *The Raven, and The Philosophy of Composition*, είχε στο μυαλό του ότι θα έπρεπε να το χειριστεί με μεγάλη ακρίβεια και προσοχή και για αυτόν τον λόγο όλες του οι κινήσεις, από τις σκέψεις του μέχρι τη συγγραφική διαδικασία, είναι πολύ μεθοδικές και λεπτομερείς. Όπως ομολογεί και ο ίδιος άλλωστε, στόχος του είναι να καταστήσει φανερό πως η σύνθεση του ποιήματος «δεν μπορεί να αναφέρεται ούτε σε ατύχημα ούτε σε διαίσθηση – ώστε η εργασία να προχωρά, βήμα προς βήμα, προς την ολοκλήρωσή της με την ακρίβεια και την άκαμπτη συνέπεια ενός μαθηματικού προβλήματος». ⁷⁰ Η συγκεκριμένη άποψη επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση της μετάφρασης καθώς πρόκειται για μια λεπτομερή διαδικασία η οποία απαιτεί ακρίβεια και προσοχή.

Η αρχική του σκέψη, λοιπόν, έχει να κάνει με την έκταση και τη μορφή του ποιήματος. Για τον ίδιο, είναι προφανές ότι υπάρχει ένα σαφές όριο όσον αφορά το μήκος των λογοτεχνικών έργων, όπου ακόμα και αν αυτό το όριο επιτρέπεται να ξεπεραστεί σε ορισμένα πεζογραφικά έργα, δεν μπορεί να γίνει το ίδιο και στην περίπτωση της ποίησης, καταλήγοντας έτσι στην έκταση των 108 στίχων συνολικά. ⁷¹ Ως συνέπεια και επαλήθευση της θεωρίας, ο μεταφραστής του ποιήματος καλείται να διατηρήσει τη μορφή ακριβώς όπως το πρωτότυπο. Έτσι, σχετικά με τη μορφή του ποιήματος, ο Poe δηλώνει ότι:

Φυσικά, δεν ισχυρίζομαι καμία πρωτοτυπία ούτε στον ρυθμό ούτε στο μέτρο του Κορακιού. Το πρώτο είναι τροχαϊκό – το δεύτερο οκτάμετρο καταληκτικό, που εναλλάσσεται με επτάμετρο καταληκτικό επαναλαμβανόμενο στο ρεφρέν του πέμπτου στίχου, και καταλήγει σε τετράμετρο καταληκτικό. Λιγότερο σχολαστικά, τα πόδια που χρησιμοποιούνται σε όλη την έκταση (τροχαίοι) αποτελούνται από μια

⁷⁰ Poe, E. A. (2017). *The Raven, and The Philosophy of Composition by Edgar Allan Poe*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/55749> (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845-1846)

⁷¹ Στο ίδιο.

μακρά συλλαβή ακολουθούμενη από μια σύντομη: ο πρώτος στίχος της στροφής αποτελείται από οκτώ από αυτά τα πόδια – το δεύτερο από επτάμισι (στην πραγματικότητα δύο τρίτα) – το τρίτο από οκτώ – το τέταρτο από επτάμισι – το πέμπτο το ίδιο – το έκτο, τρεισήμισι. Τώρα, καθένας από αυτούς τους στίχους, ξεχωριστά, έχει χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν, και η πρωτοτυπία που έχει «Το Κοράκι», έγκειται στον συνδυασμό τους σε στροφή: τίποτα που να πλησιάζει έστω και στο ελάχιστο αυτόν τον συνδυασμό δεν έχει επιχειρηθεί ποτέ. Το αποτέλεσμα αυτής της πρωτοτυπίας του συνδυασμού ενισχύεται από άλλα ασυνήθιστα και μερικά εντελώς πρωτότυπα εφέ, που προκύπτουν από την επέκταση της εφαρμογής των αρχών της ομοιοκαταληξίας και της παρήχησης (*δική μου μετάφρ.*).⁷²

Εν συνεχεία, η επόμενη σκέψη του αφορά την εντύπωση που θα αφήνει το ποίημα στους αναγνώστες. Ως αποτέλεσμα, αποφασίζει να καταφύγει στην Ομορφιά, όπου σύμφωνα με τον κανόνα της Τέχνης «τα αποτελέσματα πρέπει να πηγάζουν από άμεσες αιτίες».⁷³ Έτσι, αρχίζει να αναζητά και τον τόνο με τον οποίο θέλει να (συν)θέσει την ατμόσφαιρα του ποιήματος, καταλήγοντας στη θλίψη όπου, όπως υποστηρίζει, «[η] Ομορφιά οποιουδήποτε είδους, στην υπέρτατη ανάπτυξή της, διεγείρει αναπόφευκτα την ευαίσθητη ψυχή μέχρι δακρύων. Η Μελαγχολία είναι επομένως ο πιο νόμιμος από όλους τους ποιητικούς τόνους».⁷⁴

Επιπρόσθετα, αφού έχει κατασταλάξει στο μέτρο, τον ρυθμό και τον τόνο του ποιήματος, αρχίζει να ψάχνει για μια καλλιτεχνική πινελιά η οποία θα μπορούσε να του χρησιμεύσει ως βασικό σημείο στην κατασκευή του ποιήματος, έναν άξονα γύρω από τον οποίο θα μπορούσε να στραφεί όλη η δομή, καταλήγοντας ότι από όλα τα συνηθισμένα καλλιτεχνικά εφέ και σημεία, κανένα δεν έχει χρησιμοποιηθεί τόσο καθολικά όσο η επωδός.⁷⁵ Έτσι, αποφασίζει να ακολουθήσει τον μονοτονικό τόνο που προσδίδει αυτή η τεχνική, διαφοροποιώντας την για να ενισχύσει το επιθυμητό αποτέλεσμα κατά το οποίο θα παράγει συνεχώς νέα αποτελέσματα με την ποικιλία της εφαρμογής της επωδού, όπου θα παραμένει ως επί το πλείστον, αμετάβλητη.⁷⁶ Για αυτόν τον λόγο, η επωδός του θα πρέπει να είναι σύντομη για να μην υπάρχουν δυσκολίες στις συχνές παραλλαγές σε οποιονδήποτε στίχο

⁷² Στο ίδιο.

⁷³ Στο ίδιο.

⁷⁴ Στο ίδιο.

⁷⁵ Στο ίδιο.

⁷⁶ Στο ίδιο.

έχει μεγάλο μήκος. Με αυτή την σκέψη λοιπόν, οδηγήθηκε αμέσως στην πιο κατάλληλη λέξη.

Έτσι, έχοντας αποφασίσει να γράψει μια επωδό, η διαίρεση του ποιήματος σε στροφές ήταν το φυσικό επακόλουθο, με την επωδό να αποτελεί το τέλος κάθε στροφής. Επειδή όμως ένα τέτοιο τέλος πρέπει να είναι ηχηρό και να επιδέχεται παρατεταμένης έμφασης, ο Poe διαλέγει το μακρό «ο» ως το πιο ηχηρό φωνήεν και το «τ» ως το πιο παραγόμενο σύμφωνο.⁷⁷ Ως αποτέλεσμα, επιλέγει την λέξη “Nevermore” η οποία πέρα από τη μελαγχολία και τον τόνο της θλίψης που κουβαλάει είναι και η πρώτη που σκέφτηκε.⁷⁸ Το πιο ενδιαφέρον όμως σε αυτήν τη λέξη, είναι η αντίθεση με την οποία αποφασίζει να την συνοδεύσει. Όπως γράφει, το λογικό θα ήταν να επαναλαμβάνεται από κάποιο λογικό πλάσμα, όμως, γρήγορα εμπνέεται την ιδέα ενός μη λογικού πλάσματος, ενός παπαγάλου που γρήγορα αλλάζει σε Κοράκι, το οποίο θα είναι εξίσου ικανό για ομιλία και απείρως πιο σύμφωνο με τον επιδιωκόμενο τόνο του ποιήματος.⁷⁹ Επομένως, μέσα από την εύρεση της λέξης γεννήθηκε και το Κοράκι και αφού είχαν αποφασιστεί όλα αυτά, ο ίδιος τώρα αναρωτιέται ποιο είναι το πιο μελαγχολικό θέμα στην ανθρωπότητα, φέρνοντας ως απάντηση τον θάνατο. Όχι όμως μια οποιαδήποτε, τυχαία κατάσταση αλλά τον θάνατο μιας όμορφης γυναίκας καθώς, όπως πιστεύει, ένας θάνατος που συνδέεται με την Ομορφιά, είναι σίγουρα το πιο ποιητικό θέμα του κόσμου.⁸⁰

Ως αποτέλεσμα, πρέπει τώρα να συνδυάσει τον πονεμένο εραστή και το Κοράκι, το οποίο θα απαντά στις ερωτήσεις του και έτσι σκέφτεται έναν πολύ ενδιαφέρον τρόπο για να ενορχηστρώσει τη συζήτηση μεταξύ τους. Ξεκινάει κάνοντας το πρώτο ερώτημα που θέτει ο εραστής κοινότοπο και όσο συνεχίζουν οι ερωτήσεις του, θέτει ερωτήματα πιο άγρια και με διαφορετικό χαρακτήρα από τον αρχικό, μισά γεμάτα δεισιδαιμονία και μισά με εκείνο το είδος απελπισίας, σαν να απολαμβάνει κάποιου είδους αυτοβασανιστήρια – ερωτήματα τα οποία τίθενται όχι επειδή ο εραστής πιστεύει στον προφητικό ή δαιμονικό χαρακτήρα του Κορακιού αλλά επειδή βιώνει μια φρενήρη ευχαρίστηση διαμορφώνοντας τις ερωτήσεις του έτσι ώστε να λαμβάνει την αναμενόμενη απάντηση του πτηνού η οποία γίνεται όλο και πιο απολαυστική επειδή είναι ταυτόχρονα η πιο αφόρητη θλίψη.⁸¹

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Στο ίδιο.

⁸⁰ Στο ίδιο.

⁸¹ Στο ίδιο.

Επομένως, στηριζόμενος σε αυτές τις σκέψεις, προκύπτει και το αποκορύφωμα ή το τελικό ερώτημα στο οποίο το “Nevermore” θα ήταν η απάντηση που θα περιελάμβανε την υπέρτατη δυνατή ποσότητα θλίψης και απελπισίας.⁸² Ως αποτέλεσμα, προκύπτει η πρώτη στροφή που συνθέτει:

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”
Quoth the Raven “Nevermore.”

Με βάση αυτή τη στροφή, ο Poe κατανοεί όσα έχει μέχρι τώρα σκεφτεί, εφαρμόζοντας το μέτρο, τον ρυθμό, τον τόνο και τη συζήτηση μεταξύ του εραστή και του Κορακιού.

Επιπρόσθετα, φτάνει στο σημείο που πρέπει να σκεφτεί πώς θα είναι αυτή η πρώτη συνάντηση μεταξύ τους. Ξεκινάει και σκέφτεται ως πρώτο βασικό στοιχείο την τοποθεσία. Σύμφωνα με τον ίδιο, η καλύτερη επιλογή είναι ένας στενός οριοθετημένος χώρος έτσι που να θυμίζει ένα πλαίσιο σε μια εικόνα· έτσι ο εραστής τοποθετείται στο δωμάτιό του, έναν πλούσια επιπλωμένο χώρο γεμάτο με αναμνήσεις της γυναίκας του.⁸³ Και αφού έχει προσδιορίσει το χώρο, η σκέψη να εμφανιστεί το Κοράκι από το παράθυρο ήταν αναπόφευκτη. Όπως ο ίδιος εξηγεί:

[η] ιδέα να κάνω τον εραστή να υποθέσει, εξ αρχής, ότι το χτύπημα των φτερών του πουλιού στο παντζούρι είναι ένα «χτύπημα» στην πόρτα, προέκυψε από την επιθυμία να αυξήσει, παρατείνοντας, την περιέργεια του αναγνώστη, και από την επιθυμία να παραδεχτεί το τυχαίο αποτέλεσμα που προέκυψε από το γεγονός ότι ο εραστής άνοιξε διάπλατα την πόρτα, βρίσκοντας μόνο σκοτάδι, και στη συνέχεια υιοθέτησε τη σχεδόν φανταστική ιδέα ότι ήταν το πνεύμα της ερωμένης του που χτύπησε την πόρτα (δική μου μετάφρ.).⁸⁴

⁸² Στο ίδιο.

⁸³ Στο ίδιο.

⁸⁴ Στο ίδιο.

Ο ίδιος συνεχίζει και αναλύει την αρχή του ποιήματος, εξηγώντας πως η νύχτα είναι θυελλώδης, κάτι που οδηγεί το Κοράκι να αναζητήσει καταφύγιο και να δημιουργηθεί και η αντίθεση του έξω με την ηρεμία που επικρατεί στο δωμάτιο.⁸⁵ Συνεχίζει, αναφέροντας την Παλλάδα, το σημείο που προσγειώνεται το πουλί και αναδεικνύεται η αντίθεση μεταξύ του μαρμάρου και του φτερού και εξηγεί πως η επιλογή της έγινε αρχικά για να συνδέεται με τη λογιότητα του εραστή αλλά και λόγω της ηχηρής φύσης που έχει ως λέξη.⁸⁶ Το στοιχείο της αντίθεσης είναι ορατό μέχρι και τη μέση του ποιήματος εμβαθύνοντας έτσι τη σύνδεση μεταξύ του φανταστικού και του αστείου, όπως διαφαίνεται από τις παρακάτω στροφές:

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”

Επιπλέον, είναι ενδιαφέρον ότι όσο το ποίημα προχωράει και ο εραστής συνεχίζει τις ερωτήσεις του στο Κοράκι, δεν βλέπει τίποτα το φανταστικό πάνω του και καταφεύγει ακόμα και στο να του προσδίδει χαρακτηρισμούς όπως «grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore»⁸⁷ επαναστατώντας έτσι στο φανταστικό στοιχείο. Με βάση αυτήν την επανάσταση, ο Poe έχει ως στόχο να προκαλέσει μια ανάλογη επανάσταση και από τη μεριά του αναγνώστη όσον αφορά τη λύση του ποιήματος, η οποία έρχεται με την τελική ερώτηση του εραστή, αν θα ξαναδεί την ερωμένη του και τη φυσική απάντησή του

⁸⁵ Στο ίδιο.

⁸⁶ Στο ίδιο.

⁸⁷ Στο ίδιο.

Κορακιού, “nevermore”. Συνεπώς, όπως δηλώνει ο Ροε, η αφήγηση στην πρώτη φάση της, από τη συνάντηση του εραστή με το Κοράκι, τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις, έχει ένα φυσικό τέλος και δεν υπερβαίνει τα όρια του πραγματικού.⁸⁸ Έτσι, για να δημιουργήσει μια υπερβολή και να καταρρίψει οποιοδήποτε ορθολογικό στοιχείο του ποιήματος μέχρι τώρα, προσθέτει την πρώτη μεταφορά του ποιήματος με τις φράσεις:

Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!
Quoth the Raven “Nevermore.”

Έτσι, προετοιμάζει και προσκαλεί τον αναγνώστη να αναζητήσει ένα ηθικό δίδαγμα σε όλα όσα έχουν προηγηθεί αλλά και να θεωρήσει το Κοράκι ως το εμβληματικό σύμβολο της Θλίψης και της Μελαγχολίας, όπως διαφαίνεται στην τελευταία τροφή του ποιήματος:

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!

1.2.2 Ηχητική οργάνωση και ποιητική λειτουργία

Το ποίημα αποτελείται από 108 στίχους και 18 στροφές με 6 στίχους η καθεμία. Αρχικά, όσον αφορά την ομοιοκαταληξία, ακολουθεί το μοτίβο ABCBBB δημιουργώντας μια μουσικότητα από την αρχή μέχρι το τέλος. Έτσι, έχοντας ως παράδειγμα την πρώτη στροφή, οι λέξεις *weary*, *lore* και *tapping* ακολουθούν το μοτίβο ABC ενώ οι λέξεις *lore*, *door*, *more* το μοτίβο BBB, όπως φαίνεται παρακάτω:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and **weary**,
Over many a quaint and curious volume of forgotten **lore** —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a **tapping**,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber **door**.
“ ’Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber **door** —
Only this and nothing **more**.”

⁸⁸ Στο ίδιο.

Το ίδιο μοτίβο συνεχίζεται σε όλες τις στροφές, ενώ στις περισσότερες υπάρχει και η επανάληψη λέξεων, όπως Lenore, door, more, explore, shore, before, yore, o'er, implore, floor, οι οποίες ομοιοκαταληκτούν τόσο με το nothing more όσο και με το nevermore, το οποίο εμφανίζεται πάντα στον τελευταίο στίχο, ξεκινώντας από τη στροφή 8 μέχρι την 18. Επιπλέον, σε όλο το ποίημα υπάρχει και εσωτερική ομοιοκαταληξία, η οποία ακολουθεί το μοτίβο AA, B, CC, CB, B, B. Έχοντας ως παράδειγμα τη στροφή 10, ως AA είναι οι λέξεις lonely-only, ως B το outpour, ως CC οι uttered-fluttered, ως CB οι muttered-before, ως B το before και ως B το nevermore, όπως φαίνεται παρακάτω:

But the Raven, sitting **lonely** on the placid bust, spoke **only**
That one word, as if his soul in that one word he did **outpour**.
Nothing farther then he **uttered** — not a feather then he **fluttered** —
Till I scarcely more than **muttered** “Other friends have flown **before** —
On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown **before**.”
Then the bird said “**Nevermore**.”

Η χρήση λοιπόν της ομοιοκαταληξίας είναι το πιο βασικό στοιχείο καθώς προσδίδει τον ρυθμό και το μέτρο στο ποίημα, ενώ η λυρικότητα και η μουσικότητα που δημιουργούνται, έρχονται σε αντίθεση με τη θεματολογία της μελαγχολίας και του σκοτεινού.

Επιπλέον, και η παρήχηση ενισχύει τον τόνο του ποιήματος, με τον Poe να χρησιμοποιεί λέξεις στις οποίες συγκεκριμένα σύμφωνα και φωνήεντα επαναλαμβάνονται. Για παράδειγμα, ο ήχος του /w/ στις λέξεις while, weak and weary (στ. 1), του /n/ στις λέξεις nodded, nearly napping, suddenly, tapping, one, gently, rapping (στ. 3-4), του /d/ όπως deep, darkness, doubting, dreaming dreams, dared to dream (στ. 25-26), του /f/ όπως filled, fantastic, felt, flung, flirt and flutter, form, from, off (στ. 14, 37, 101). Όσον αφορά τα φωνήεντα, λέξεις που περιέχουν τον ήχο /æ/ όπως rapping, napping, tapping (στ. 3-4), το /ε/ στα December, ember, chamber, remember (στ. 7-8, 16) και /i/ όπως flitting, still is sitting, seeming, dreaming, streaming (στ. 103, 105, 106). Τέλος, ο ίδιος χρησιμοποιεί και την ονοματοποιία ως τεχνική για το ρυθμό και τον τόνο, με λέξεις όπως tapping, rustling, flutter, croaking, murmured (στ. 3, 13, 37, 72, 29).

Συνεπώς, η ηχητική αυτή οργάνωση αποτελεί ένα από τα πιο απαιτητικά σημεία για κάθε μεταφραστή του Poe, καθώς η σημασιολογική πιστότητα έρχεται συχνά σε σύγκρουση με τον ρυθμικό και φωνολογικό σχεδιασμό του ποιήματος.

1.2.3 Μελαγχολία, συμβολισμός και υποκειμενικότητα στο *The Raven*

Σημαντικό ρόλο επίσης, κατέχουν και άλλες ποιητικές τεχνικές, οι οποίες ενισχύουν τη θεματολογία του ποιήματος.

Αρχικά, όσον αφορά το σκηνικό, το δωμάτιο λειτουργεί συμβολικά. Όπως γράφει και η Fernández-Santiago (2011), ο Poe στα έργα του χρησιμοποιεί το σκηνικό με τέτοιο τρόπο που αναδεικνύει την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων του.⁸⁹ Αυτό επιβεβαιώνεται, καθώς ο αφηγητής στην πρώτη στροφή είναι μόνος στο δωμάτιο που κάποτε βρισκόταν μαζί με την αγαπημένη του, βυθισμένος στον πόνο και στις σκέψεις του και μισοκοιμισμένος (στ. 1, 3, 10, 11). Εδώ, αξίζει να σημειωθεί και η άποψη που παραθέτει η Pruette (1920) κατά την οποία οι χαρακτήρες του Poe είναι αυτοβιογραφικοί, με την έννοια ότι είναι άνδρες χτυπημένοι από τη μοίρα, είναι μοναχικοί, θύματα αυταπατών, μελαγχολίας και θλίψης.⁹⁰ Ενδιαφέρον έχει επίσης ότι ο Poe δεν μετακινεί τους χαρακτήρες του από το ένα δωμάτιο στο άλλο, αλλά αντίθετα όλη η δράση συμβαίνει στον ίδιο χώρο.⁹¹ Αυτό διαφαίνεται καθώς όλη η δράση και η συζήτηση του αφηγητή με το Κοράκι συμβαίνει αποκλειστικά στο ίδιο δωμάτιο. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Dale Thomas, η πόρτα συμβολίζει την πύλη για την ελευθερία από τη θλίψη, μια διαφυγή από το αυτοβασανιστήριο του αφηγητή.⁹² Τέλος, και ο χρόνος έχει συμβολική λειτουργία, καθώς είναι μεσάνυχτα, Δεκέμβρης, και σκοτάδι (στ. 1, 7, 25) υποδηλώνοντας όχι μόνο το τέλος της ημέρας και του χρόνου, αλλά υπό μία έννοια και το τέλος της ζωής.

Επιπλέον, όσον αφορά τους χαρακτήρες, ο πιο συμβολικός, πέρα από το Κοράκι, είναι η Lenore. Έχει ενδιαφέρον ότι η γυναικεία αυτή φιγούρα στην πραγματικότητα είναι εμπνευσμένη από τη σύζυγο του Poe, τη Virginia, η οποία κόλλησε φυματίωση το 1842 και πέθανε έναν χρόνο αφότου γράφτηκε το ποίημα. Επομένως, λειτουργεί τόσο ως ένας συμβολισμός για όλες τις αγάπες που είχε χάσει ο Poe, όσο και σαν ένα προμήνυμα της μοίρας της Virginia, μιας και ο ίδιος γνώριζε πως δεν θα γινόταν καλά.⁹³ Η Lenore, λοιπόν, ως σύμβολο του θανάτου και της μελαγχολίας, ενισχύει τη θεματική του ποιήματος, καθώς

⁸⁹ Fernández-Santiago, M. (2011). Poe's Play-Full Narratives. *The Edgar Allan Poe Review*, 12(2), 79–100, σ. 86. <http://www.jstor.org/stable/41506458>

⁹⁰ Pruette, L. (1920). A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe. *The American Journal of Psychology*, 31(4), 370–402, σ. 384. <https://doi.org/10.2307/1413669>

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 86.

⁹² Liu, S. (2023). Melancholy Created by Symbols in the Poem “The Raven”. *International Journal of Education and Humanities*, 7(1), 58-59, σ. 59. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v7i1.4923>

⁹³ Στο ίδιο, σ. 58.

όπως έχει δηλώσει ο Poe ο θάνατος μιας όμορφης γυναίκας είναι το πιο ποιητικό θέμα του κόσμου.⁹⁴

Παράλληλα, το Κοράκι είναι το βασικό σύμβολο του σκότους και του παραλογισμού. Αρχικά, το μαύρο χρώμα του το συνδέει με το σκοτάδι και τον θάνατο, καθιστώντας το κακό οιωνό. Εμφανίζεται στην έβδομη στροφή προμηνύοντας τη θλίψη για τον ομιλητή, ενώ έχει ενδιαφέρον ότι ο αφηγητής δεν περιγράφει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του, αλλά αντίθετα, δημιουργεί μια συμβολική εικόνα του θανάτου μέσα από εκφράσεις όπως «[t]ell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore» (στ. 47), «fiery eyes» (στ. 74), «[g]et thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!» (στ. 98-99). Επιπλέον, ο παραλογισμός διαφαίνεται καθώς, όταν μπαίνει στο δωμάτιο, κάθεται στο άγαλμα της Αθηνάς, της θεάς της σοφίας, υπογραμμίζοντας έτσι την αντίθεση μεταξύ λογικής και παράνοιας.⁹⁵

Επιπρόσθετα, ο Poe προσθέτει και την προσωποποίηση στη φιγούρα του Κορακιού. Η τεχνική αυτή διαφαίνεται ήδη από την πρώτη του εμφάνιση, καθώς ο αφηγητής το προσφωνεί με λέξεις όπως «lord or lady» (στ. 40) ενώ στους στίχους 58-59 ως «friends» και «he» ακριβώς σαν να μιλάει σε έναν άνθρωπο. Ως αποτέλεσμα, έχει ενδιαφέρον ότι το αρχικό «nothing more» μετατρέπεται σε «nevermore» μετά την εμφάνιση του Κορακιού. Η πρώτη λέξη υποδηλώνει την απόρριψη και λειτουργεί παρηγορητικά για τον αφηγητή, όμως το “nevermore” τονίζει το τέλος, κάτι που δεν θα συμβεί ποτέ και με αυτόν τον τρόπο η απόρριψη μετατρέπεται σε τελικότητα, αυξάνοντας έτσι τα φαινόμενα της μελαγχολίας στο ποίημα.⁹⁶ Επομένως, ο αφηγητής στην προσπάθειά του να βγει από την απόγνωση, επιτίθεται στο Κοράκι αποκαλώντας το «thing of evil! – prophet still, if bird or evil» (στ. 85) τονίζοντας το σκοτεινό και κακό χαρακτήρα του πτηνού, όπου σε συνδυασμό με τις λέξεις «grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous» (στ. 71) καθιστούν το Κοράκι ως σύμβολο του σκότους.

Επιπροσθέτως, μια ακόμα ποιητική τεχνική είναι ο δραματικός μονόλογος. Όπως αναφέρει η Dewan (2021) ως μονόλογος θεωρούνται οι εσωτερικές σκέψεις που ο ομιλητής εκφράζει δυνατά στον εαυτό του και κανείς δεν τις ακούει ή δεν γνωρίζει ποιος τον ακούει ενώ

⁹⁴ Poe, E. A. (2017). *The Raven, and The Philosophy of Composition by Edgar Allan Poe*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/55749> (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845-1846)

⁹⁵ Liu, S. (2023). Melancholy Created by Symbols in the Poem “The Raven”. *International Journal of Education and Humanities*, 7(1), 58-59, σ. 58. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v7i1.4923>

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 59.

παράλληλα εξαρτάται από την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, και κατά τη διάρκεια της διαδικασίας, αποκαλύπτει τις εσωτερικές του σκέψεις που μέχρι τότε ήταν άγνωστες στο κοινό ή τον αναγνώστη.⁹⁷ Εδώ, έχει ενδιαφέρον πώς ο Poe χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική, με τον αφηγητή να εκφράζει τις σκέψεις του στο μυαλό του, σαν μια ροή συνείδησης.⁹⁸ Αυτό διαφαίνεται καθώς το ποίημα είναι γραμμένο σε α' ενικό πρόσωπο, με εκφράσεις όπως «while I pondered, weak and weary» (στ. 1), «I remember» (στ. 7), «[t]hrilled me-filled me with fantastic terrors never felt before» (στ. 14), «said I» (στ. 20) να προσδίδουν ένα πιο προσωπικό στοιχείο, καθώς δίνεται στον αναγνώστη η ευκαιρία ταύτισης με τον αφηγητή. Επομένως, το ποίημα λειτουργεί ως ένα παράδειγμα χρήσης μονολόγου μνήμης.⁹⁹

Εν συνεχεία, υπάρχουν αρκετές μεταφορές, παρομοιώσεις, υπερβολές και εικόνες. Η μεταφορά των στίχων «the silence was unbroken, and the darkness gave no token» και «the air grew denser» (27, 79) σκιαγραφεί τη μελαγχολία του αφηγητή. Παράλληλα, στους στίχους 31, 93, 100 με τις φράσεις «all my soul within me burning», η οποία λειτουργεί και ως υπερβολή, «this soul with sorrow», «leave my loneliness unbroken», επίσης τονίζεται η ψυχολογική κατάσταση του αφηγητή. Τέλος, με τη φράση «as my hopes have flown before» (στ. 59), η οποία λειτουργεί και σαν παρομοίωση, δηλώνεται και η ελπίδα που επίσης τον έχει αφήσει και έχει χαθεί, ακριβώς όπως η Lenore.

Επιπλέον, η δημιουργία εικόνων, τόσο οπτικών όσο και ακουστικών, επιτρέπει στον αναγνώστη να διεισδύσει ακόμη περισσότερο στη δράση. Όπως γράφει η Runcie (1987) η εικονοποιία στο συγκεκριμένο ποίημα, δεν είναι αναφορική ούτε περιγραφική όσον αφορά το πραγματικό και την πραγματικότητα, αλλά ο Poe τη χρησιμοποιεί ως ισοδύναμο μιας εσωτερικής κατάστασης και έτσι ένας κλειστός εσωτερικός χώρος είναι το τοπίο του μυαλού.¹⁰⁰ Αυτό επιβεβαιώνεται, καθώς το δωμάτιο στο οποίο βρίσκεται ο αφηγητής μπορεί να λειτουργεί και ως το μυαλό του, με την έννοια ότι είναι κλεισμένος στις σκέψεις του, χωρίς να κάνει κάποια προσπάθεια να βγει στον έξω κόσμο. Οι εικόνες που δημιουργεί λοιπόν, σχετίζονται με τα αντικείμενα, τα συναισθήματα, τις σκέψεις και το σκότος. Για

⁹⁷ Dewan, M. S. (2021). Language of Dramatic Monologue in Poe's "The Raven". *Journal of NELTA*, 26(1-2), 28-39, σσ. 30-31. <https://doi.org/10.3126/nelta.v26i1-2.45193>

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 31.

⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁰⁰ Runcie, C. A. (1987). Edgar Allan Poe: Psychic Pattern in the Later Poems. *Australasian Journal of American Studies*, 6(2), 9-16, σ. 9. <http://www.jstor.org/stable/41053453>

παράδειγμα, για να περιγράψει το σκοτεινό στοιχείο στη στροφή 5, ο Poe δημιουργεί μια ακουστική εικόνα βασισμένη στο συναίσθημα, καθώς όταν ο αφηγητής ανοίγει την πόρτα, έρχεται αντιμέτωπος με το βαθύ σκοτάδι και την ηχώ που του ψιθυρίζει το όνομα της αγαπημένης του. Μέσα από τις ακουστικές εικόνες ενισχύει ακόμα περισσότερο το σασπένς. Αυτό διαφαίνεται και στον στίχο «[a]nd the silken sad uncertain rustling of each purple curtain» (13) ο οποίος υπογραμμίζει τη θεματική του τρόμου, ενώ παράλληλα προσκαλεί τον αναγνώστη να εισέλθει στον κόσμο του υπερφυσικού. Επιπρόσθετα, μια ακόμα πολύ βασική ακουστική εικόνα δημιουργείται και από την επανάληψη της λέξης «Nevermore» από το Κοράκι, η οποία οδηγεί τον αφηγητή όλο και πιο πολύ στην απόγνωση.

Τέλος, ο Poe χρησιμοποιεί την τεχνική της προσωποποίησης και σε άψυχα αντικείμενα. Στον στίχο 8 με τη φράση «each separate dying ember wrought its ghost upon the floor» η φωτιά δημιουργεί εικόνες, παρόμοιες με ανθρώπινες φιγούρες, οι οποίες στοιχειώνουν τον αφηγητή και ενισχύουν τη θεματική του ποιήματος. Επίσης, μορφή παίρνουν και οι κουρτίνες, οι οποίες περιγράφονται ως «sad and uncertain» (στ. 13) δημιουργώντας την εντύπωση πως συμπάσχουν με όσα νιώθει ο αφηγητής.

Συνεπώς, μέσα από τις ποιητικές τεχνικές που χρησιμοποιεί, ο Poe σκιαγραφεί την ατμόσφαιρα του σκοτεινού και προσκαλεί τον αναγνώστη να εισέλθει στη δράση και να ταυτιστεί με τον αφηγητή. Η εμμονική επανάληψη και η ψυχολογική ένταση δεν λειτουργούν μόνο σε επίπεδο νοήματος, αλλά εγγράφονται στη γλώσσα του ποιήματος. Αυτό καθιστά τη μεταφορά του ρυθμού, της επανάληψης και του τόνου κρίσιμα ζητήματα στη μεταφραστική του προσέγγιση.

1.3 *The Poetic Principle*: Απόψεις για την ποιητική τέχνη

Η ποιητική τέχνη και γενικότερα η ποίηση στο σύνολό της, είναι ένα ζήτημα που απασχόλησε αρκετά τον Poe, ο οποίος μέσα από τα δοκίμιά του, εξέφραζε ανοιχτά τις απόψεις του πάνω σε αυτά τα ζητήματα, ενώ παράλληλα δεν δίσταζε να εκθειάζει αλλά και να κρίνει διάφορους ποιητές, τόσο της εποχής του όσο και παλαιότερους. Όλες αυτές οι ιδέες παρουσιάζονται στο πιο γνωστό του δοκίμιο, *The Poetic Principle*.

Αρχικά, νιώθει έντονα το πρόβλημα της σχέσης της λογοτεχνίας με την τέχνη όπως αυτή παρουσιάζεται στην ποίηση. Ως αποτέλεσμα, κατακρίνει την αριστοτελική θεωρία της μίμησης, υποστηρίζοντας πως όντως η λογοτεχνία πρέπει να μιμείται τη ζωή όμως δεν είναι το μόνο μέσο με το οποίο εκφράζεται η δημιουργική ιδιοφυΐα, καθώς υπάρχει ένα πολύ ανώτερο και τέλειο μέσο, και αυτό είναι η τέχνη.¹⁰¹ Έτσι, έρχεται και επιχειρεί κάτι το οποίο δεν είχε τολμήσει ποτέ κανείς πιο πριν να κάνει. Σε ένα απόσπασμα στο *The Poetic Principle* συμφιλιώνει τον Πλάτωνα με τον Αριστοτέλη, γράφοντας πως «[ό]πως ακριβώς το κρίνο επαναλαμβάνεται στη λίμνη ή τα μάτια της Αμαρυλλίδος στον καθρέφτη, έτσι και η απλή προφορική ή γραπτή επανάληψη αυτών των μορφών, και των ήχων, και των χρωμάτων και των οσμών, και των συναισθημάτων, είναι μια διπλή πηγή απόλαυσης. Αλλά αυτή η επανάληψη δεν είναι ποίηση».¹⁰² Για τον ίδιο, η Ποίηση θα πρέπει να είναι κάτι περισσότερο από αυτό. Η μίμηση είναι ευχάριστη, όμως όπως υποστηρίζει ο ίδιος, όχι επειδή επαναλαμβάνει την πραγματικότητα, αλλά επειδή δημιουργώντας μια άλλη πραγματικότητα μας βοηθάει να δραπετεύσουμε από τη φρικτή καθημερινή ύπαρξη.¹⁰³ Έτσι, ο ποιητής δεν πρέπει να σκέφτεται την ποίησή του παρά μόνο τα μέσα με τα οποία το συναίσθημα, το μη σκεπτόμενο θέμα, θα φτάσει στον αναγνώστη ως αποτέλεσμα.¹⁰⁴ Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της μετάφρασης.

Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Poe αντιμετωπίζει και ορίζει την ποίηση. Είναι σαφές ότι ο ίδιος χρησιμοποιούσε συχνά τη λέξη ποίηση για να περιγράψει οποιαδήποτε άσκηση της δημιουργικής φαντασίας που έχει ως αντικείμενο τη δημιουργία της Ομορφιάς.¹⁰⁵ Επομένως, μέσα από αυτό το επιχείρημα, διαφαίνεται και επαληθεύεται η ιδέα ότι η μετάφραση της ποίησης μπορεί να θεωρηθεί και να χαρακτηριστεί μια δημιουργική διαδικασία. Στο *The Poetic Principle*, η ποίηση περιγράφεται ως ένας από τους «τρόπους εμφύσησης»¹⁰⁶ με τον ίδιο να την ορίζει ως τη «Ρυθμική Δημιουργία της Ομορφιάς» όπου μοναδικός κριτής είναι το Γούστο, επισημαίνοντας πως με τη Διάνοια και τη Συνείδηση έχει μόνο παράπλευρες σχέσεις ενώ δεν έχει καμία σχέση με το Καθήκον ούτε την

¹⁰¹ Baldwin, S. (1918). The Aesthetic Theory of Edgar Poe. *The Sewanee Review*, 26(2), 210–221, σσ. 212–213. <http://www.jstor.org/stable/27533106>

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 213.

¹⁰³ Στο ίδιο.

¹⁰⁴ Tate, A. (1968). The Poetry of Edgar Allan Poe. *The Sewanee Review*, 76(2), 214–225, σ. 223. <http://www.jstor.org/stable/27541613>

¹⁰⁵ Garrison, J. M. (1966). The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe. *American Quarterly*, 18(2), 136–150, σ. 137. <https://doi.org/10.2307/2711178>

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 138.

Αλήθεια.¹⁰⁷ Επιπλέον, υποστηρίζει πως η Ποιητική Αρχή δεν είναι άλλη από την «Ανθρώπινη Επιδίωξη για Υπέρτατη Ομορφιά» και ότι «αυτή η Αρχή βρίσκεται πάντα σε μια αιώνια διέγερση της Ψυχής».¹⁰⁸ Όσον αφορά τη συγκεκριμένη αντίληψη, το πρώτο συστατικό της ποίησης είναι «η δίψα για αυτήν την Υπέρτατη Ομορφιά – μια ομορφιά που δεν προσφέρεται στην ψυχή από καμία υπάρχουσα σύζευξη στοιχείων στη φύση – μια ομορφιά που, ίσως, καμία τέτοια σύζευξη δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει».¹⁰⁹ Έτσι, ορίζει την ποίηση ως τη «Ρυθμική Δημιουργία της Ομορφιάς» συνοψίζοντας πως:

[η] ηδονή που δημιουργείται και είναι ταυτόχρονα η πιο αγνή και η πιο διεγερτική, και η πιο έντονη, προκύπτει από την αναπόληση της Ομορφιάς, μέσα από την οποία εμείς μόνοι μας καταφέρνουμε να αποκτήσουμε αυτήν τη διέγερση και τον ενθουσιασμό της Ψυχής, την οποία αναγνωρίζουμε ως Ποιητικό Συναίσθημα, και διαχωρίζεται εύκολα από την Αλήθεια η οποία είναι η ικανοποίηση της Λογικής, ή από το Πάθος, το οποίο ενθουσιάζει την Καρδιά. Επομένως, κάνω την Ομορφιά χρησιμοποιώντας τη λέξη περιεκτικά για το υψηλό – κάνω την Ομορφιά αντικείμενο του ποιήματος, απλώς επειδή είναι προφανής κανόνας της Τέχνης ότι τα αποτελέσματα πρέπει να πηγάζουν όσο το δυνατόν πιο άμεσα από τις πηγές τους – κανείς μέχρι τώρα δεν είναι τόσο αδύναμος να αρνηθεί ότι αυτή η περίεργη ανύψωση είναι τουλάχιστον η πιο προσβάσιμη στο ποίημα. Δεν προκύπτει ωστόσο ότι οι υποκινήσεις του Πάθους, ή οι αρχές του Καθήκοντος, ή ακόμη και τα μαθήματα της Αλήθειας, μπορεί να μην παρουσιαστούν στο ποίημα και να λειτουργήσουν πλεονεκτικά, επειδή μπορεί να υποτάξουν, τυχαία, με διάφορους τρόπους, τους γενικούς σκοπούς του έργου, αλλά ο αληθινός καλλιτέχνης πάντα θα καταφέρνει να τις μετριάσει υποτάσσοντάς τες στην Ομορφιά η οποία είναι η ατμόσφαιρα και η πραγματική ουσία του ποιήματος (δική μου μετάφρ.).¹¹⁰

Επίσης, ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι ο πρόλογος του *Eureka* υποδηλώνει πως τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο ίδιος συνέχιζε να χρησιμοποιεί τη λέξη ποίηση σε

¹⁰⁷ Poe, E. A. (1850). Poetry, Tales, and Selected Essays: The Poetic Principle. *The Library of America*, New York, 1996, σ. 1438. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Poetic_Principle.pdf

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σσ. 1452-1453.

¹⁰⁹ Ransome, A. (n.d.). *Edgar Allan Poe: A Critical Study*. New York. Mitchell Kennerley, MCMX. σ. 120. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Edgar_Allan_Poe_-_a_critical_study_%28IA_edgarallencrit00ransrich%29.pdf

¹¹⁰ Poe, E. A. (1850). Poetry, Tales, and Selected Essays: The Poetic Principle. *The Library of America*, New York, 1996, σσ. 1438-1439. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Poetic_Principle.pdf

ορισμένα συμφραζόμενα για να περιγράψει οποιοδήποτε έργο τέχνης που έχει ως αντικείμενο τη δημιουργία της Ομορφιάς.¹¹¹

Συνεχίζοντας, για τον Poe η ποίηση ήταν «ένα πάθος παρά ένας σκοπός».¹¹² Ο ίδιος διαμαρτυρόταν για τις λανθασμένες απόψεις και υποθέσεις ότι ο διδακτισμός είναι κίνητρο της ποίησης. Στο *The Poetic Principle* σχολιάζει πως μπορεί η ιδέα ότι η πολυλογία είναι απαραίτητη στη ποίηση να έχει σταδιακά εξαφανιστεί από το κοινό, όμως διαπιστώνει πως τη διαδέχεται μια αίρεση πολύ εμφανώς ψευδής για να γίνει ανεκτή για πολύ, όμως στο σύντομο αυτό χρονικό διάστημα της εμφάνισής της, μπορεί να ειπωθεί πως έχει καταφέρει περισσότερο στη διαφθορά της Ποιητικής μας Λογοτεχνίας από όλους τους άλλους εχθρούς της μαζί.¹¹³ Φυσικά αναφέρεται στη Διδακτική κατά την οποία υποτίθεται, τόσο σιωπηρά όσο και φανερά, άμεσα και έμμεσα ότι ο απώτερος στόχος κάθε Ποίησης είναι η Αλήθεια, όπου κάθε ποίημα θα πρέπει να ενσταλάζει ένα ηθικό δίδαγμα και μέσω αυτού κρίνεται η ποιητική αξία του έργου.¹¹⁴ Ο ίδιος όμως δεν σταματάει την κριτική του εκεί, καθώς στρέφεται στους Αμερικανούς και ιδιαίτερα στους Βοστωνέζους, οι οποίοι έχουν αναπτύξει πλήρως αυτήν την ιδέα, και επικρίνοντάς τους υπογραμμίζει πως:

[έ]χουμε συνειδητοποιήσει ότι το να γράψουμε ένα ποίημα απλώς και μόνο για χάρη του ποιήματος, και να αναγνωρίσουμε ότι αυτό ήταν το σχέδιό μας, θα ήταν σαν ομολογούμε ότι μας λείπει ριζικά η αληθινή ποιητική αξιοπρέπεια και δύναμη: – αλλά το απλό γεγονός είναι ότι, αν επιτρέπαμε στον εαυτό μας να εξετάσει τις ψυχές μας, θα ανακαλύπταμε αμέσως εκεί ότι κάτω από τον ήλιο δεν υπάρχει ούτε μπορεί να υπάρξει κανένα έργο πιο αξιοπρεπές – πιο εξαιρετικά ευγενές από αυτό το ίδιο το ποίημα – αυτό το ποίημα καθαυτό – αυτό το ποίημα που είναι ένα ποίημα και τίποτα περισσότερο – αυτό το ποίημα γραμμένο αποκλειστικά για χάρη του ποιήματος (δική μου μετάφρ.).¹¹⁵

¹¹¹ Garrison, J. M. (1966). The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe. *American Quarterly*, 18(2), 136–150, σ. 138. <https://doi.org/10.2307/2711178>

¹¹² Ransome, A. (n.d.). *Edgar Allan Poe: A Critical Study*. New York. Mitchell Kennerley, MCMX. σ. 117. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Edgar_Allan_Poe_-_a_critical_study_%28IA_edgarallencrit00ransrich%29.pdf

¹¹³ Poe, E. A. (1850). Poetry, Tales, and Selected Essays: The Poetic Principle. *The Library of America*, New York, 1996, σσ. 1435. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Poetic_Principle.pdf

¹¹⁴ Στο ίδιο.

¹¹⁵ Στο ίδιο, σσ. 1435-1436.

Επιπλέον, συνεχίζει και αναφέρει πως η Αλήθεια χρειάζεται αυστηρότητα, «παρά άνθηση της γλώσσας» καθώς όταν μιλάμε για αυτήν πρέπει να «είμαστε απλοί, ακριβείς, λακωνικοί. Πρέπει να είμαστε ψύχραιμοι, ήρεμοι, χωρίς πάθος» με την έννοια ότι «πρέπει να βρισκόμαστε σε εκείνη τη διάθεση που, όσο το δυνατόν περισσότερο, είναι το ακριβές αντίθετο του ποιητικού».¹¹⁶ Μέσα από τα συγκεκριμένα σχόλια, διαφαίνεται η άποψη ότι η Αλήθεια και τα γεγονότα, δεν μπορούν να είναι ποτέ μέρος ενός ποιήματος, καθώς, όπως καυστικά σχολιάζει:

[π]ρέπει να είναι πράγματι τυφλός όποιος δεν αντιλαμβάνεται τις ριζικές και χαοτικές διαφορές μεταξύ των αληθινών και ποιητικών τρόπων ενστάλαξης. Πρέπει να είναι απερίγραπτα τρελός για θεωρίες αυτού που, παρά αυτές τις διαφορές, θα επιμένει στην προσπάθεια να συμφιλιώσει τα πεισματικά έλαια και νερά της Ποίησης και της Αλήθειας (δική μου μετάφρ.).¹¹⁷

Τέλος, όπως έχει παρατηρήσει ο Kelly, η ποιητική αρχή του Poe αγκάλιαζε «όλα τα είδη της ανθρώπινης καλλιτεχνικής επιστήμης» και δεν περιοριζόταν στους κλάδους του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας.¹¹⁸ Στις κριτικές του παρατηρήσεις για τις λογοτεχνικές μορφές, εκτός από το στίχο-ποίημα, ο Poe χρησιμοποιεί τη λέξη ποίηση για να προσδιορίσει οποιοδήποτε ευφάνταστο τεχνούργημα που διαμορφώνεται με το «συναίσθημα της Ποίησης [...] την αίσθηση του ωραίου και του μυστικισμού».¹¹⁹ Σύμφωνα με τα παραπάνω και εδώ επαληθεύεται η ιδέα ότι η μετάφραση της ποίησης μπορεί να κινηθεί στα πλαίσια μιας πιο δημιουργικής άσκησης, χωρίς να χάνει το νόημά της.

Συνεπώς, τα σχόλια και οι παρατηρήσεις του έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και μεγάλη βαρύτητα, καθώς όπως διαφαίνεται, ο ίδιος όντως τρέφει μεγάλο πάθος και ζήλο για την ποίηση και δεν δέχεται να αμαυρώνεται η αξία και το περιεχόμενό της από τις αβάσιμες απόψεις που υποστήριζαν σύγχρονοι κριτικοί και λογοτέχνες της εποχής του.

¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 1436.

¹¹⁷ Στο ίδιο.

¹¹⁸ Garrison, J. M. (1966). The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe. *American Quarterly*, 18(2), 136–150, σ. 137. <https://doi.org/10.2307/2711178>

¹¹⁹ Στο ίδιο.

1.3.1 Η κριτική και η επιρροή του Poe

Πέρα από τον ορισμό και τα επικριτικά σχόλια που παραθέτει στο *The Poetic Principle*, ο Poe εμβαθύνει την κριτική του και μέσα από παραδείγματα σχολιάζει διάφορα αποσπάσματα ποιημάτων. Ταυτόχρονα, εκφράζει τις απόψεις του σχετικά με τη χρήση των ποιητικών τεχνικών και υπογραμμίζει τι θεωρεί ο ίδιος σωστό και λάθος, από τον Όμηρο μέχρι τον John Milton.

Αρχικά, όπως δηλώνει ο Tate (1968), ο Poe δεν ήταν ένας συστηματικός κριτικός στοχαστής, αλλά ένας πρακτικός κριτικός που γενικά περιοριζόταν στις απαιτήσεις της βιβλιοκριτικής, από την οποία κέρδιζε μεγάλο μέρος του βιοπορισμού του, με το πιο δημοφιλές δοκίμιο *The Poetic Principle* που στην πραγματικότητα είναι μια διάλεξη ή αλλιώς «μια ποιητική ανάγνωση με σχόλια».¹²⁰ Άλλωστε, όπως δηλώνει και ο ίδιος ο Poe ήδη από την αρχή του δοκιμίου του, «μιλώντας για την Ποιητική Αρχή, δεν έχω κανένα σκοπό να είμαι ούτε διεξοδικός ούτε βαθυστόχαστος», επισημαίνοντας πως θα παραθέσει και θα σχολιάσει ποιήματα τα οποία του έκαναν εντύπωση, τόσο από Άγγλους όσο και Αμερικανούς ποιητές.¹²¹

Έτσι, ξεκινάει με το μέγεθος του ποιήματος. Δηλώνει πως σαν «minor poems» νοούνται αυτά που είναι μικρά σε έκταση και επισημαίνει πως για τον ίδιο, δεν υπάρχουν μεγάλα ποιήματα και ως συνέπεια ο όρος «a long poem» είναι απλώς μια ξεκάθαρη αντίφαση.¹²² Για να υποστηρίξει το επιχείρημά του, αναφέρει πως ένα ποίημα αξίζει τον τίτλο του μόνο στο βαθμό που διεγείρει και ανυψώνει την ψυχή, με την έννοια ότι η αξία ενός ποιήματος έγκειται στην αναλογία της διαδικασίας αυτής και ως συνέπεια, η διέγερση αυτή είναι παροδική, καθώς ο βαθμός της δεν μπορεί να διατηρηθεί σε όλη τη διάρκεια μιας μεγάλης ποιητικής σύνθεσης, μιας και με την πάροδο της ώρας, υποχωρεί, αποτυγχάνει ή ακολουθεί μια αναστροφή και τότε το ποίημα, στην πραγματικότητα, δεν θεωρείται πλέον μεγάλο.¹²³

Με βάση τη συγκεκριμένη οπτική, φέρνει ως παράδειγμα το *Paradise Lost* του John Milton, γράφοντας πως πολλοί είναι αυτοί που δεν μπορούν να συμβιβαστούν με την κριτική άποψη ότι το συγκεκριμένο ποίημα πρέπει να θαυμάζεται σε όλη την έκτασή του με ευλάβεια, με

¹²⁰ Tate, A. (1968). The Poetry of Edgar Allan Poe. *The Sewanee Review*, 76(2), 214–225, σ. 222.

<http://www.jstor.org/stable/27541613>

¹²¹ Poe, E. A. (1850). Poetry, Tales, and Selected Essays: The Poetic Principle. *The Library of America*, New York, 1996, σ. 1431. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Poetic_Principle.pdf

¹²² Στο ίδιο.

¹²³ Στο ίδιο.

την απόλυτη αδυναμία να διατηρηθεί, κατά την ανάγνωση, ο ενθουσιασμός που θα απαιτούσε αυτή η κριτική άποψη.¹²⁴ Κατά τον Poe, το συγκεκριμένο ποίημα θα πρέπει να θεωρείται ποιητικό μόνο όταν, παραβλέποντας την Ενότητα, μια προϋπόθεση ζωτικής σημασίας σε όλα τα έργα Τέχνης, το βλέπουμε ως μια σειρά από μικρά ποιήματα.¹²⁵ Επομένως, συμπεραίνει πως για να διατηρηθεί η Ενότητα, αν ο αναγνώστης το διαβάσει απευθείας, το αποτέλεσμα δεν είναι παρά μια συνεχής εναλλαγή ενθουσιασμού και κατάθλιψης, καθώς μετά από ένα απόσπασμα αυτού που μπορεί να θεωρηθεί ως αληθινή ποίηση, ακολουθεί αναπόφευκτα, ένα απόσπασμα κοινοτυπίας. Επομένως, αφού ολοκληρωθεί η ανάγνωση, προτείνει να διαβαστεί ξανά αλλά ξεκινώντας από το δεύτερο βιβλίο, παραλείποντας το πρώτο, έτσι ώστε ο αναγνώστης να βρει αυτά τα αξιοθαύμαστα στοιχεία τα οποία δεν βρήκε κατά την πρώτη ανάγνωση. Συνεπώς, συμπεραίνει πως «το τελικό, συνολικό ή απόλυτο αποτέλεσμα ακόμη και του καλύτερου έπους κάτω από τον ήλιο είναι μηδενικό».¹²⁶

Στη συνέχεια, στρέφεται στον Όμηρο και την Ιλιάδα, όπου αναφέρει πως το έπος προοριζόταν ως μια σειρά στίχων, επισημαίνοντας πως βασίζεται σε μια ατελή έννοια της τέχνης καθώς, όπως υποστηρίζει, «το σύγχρονο έπος είναι, σύμφωνα με το υποτιθέμενο αρχαίο μοντέλο, μια απερίσκεπτη και τυφλωμένη μίμηση».¹²⁷ Μέσα από αυτή την άποψη καταλήγει πως αμφιβάλει ότι θα ξανατύχει να γίνει ένα πολύ μακροσκελές ποίημα τόσο δημοφιλές όσο αυτό. Για τον λόγο αυτό, ο ίδιος παρέμεινε πιστός στην αρχή της συντομίας και η πλειονότητα των λυρικών του συνθέσεων είναι σύντομης διάρκειας.¹²⁸

Επιπλέον, εκφράζει τις απόψεις του και για άλλα τεχνικά χαρακτηριστικά και ασχολείται σε μεγάλο βαθμό με μικροπράγματα χειροτεχνίας.¹²⁹ Αυτό συμβαίνει, καθώς ο ίδιος φημίζεται για τη μουσικότητα των στίχων του. Η επιλογή του, τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους Αμερικανούς ποιητές της εποχής του, καθώς χρησιμοποιεί λέξεις όπου οι ήχοι /n/ και /l/ είναι περισσότεροι από το /r/ και το /s/ αντίστοιχα.¹³⁰ Συνεπώς, καταδικάζει

¹²⁴ Στο ίδιο.

¹²⁵ Στο ίδιο.

¹²⁶ Στο ίδιο, σσ. 1431-1432.

¹²⁷ Στο ίδιο, σ. 1432.

¹²⁸ García Parra, M. L. (2000). Poe: the concept of poetry and poetic practice with reference to the relationship between the poetic principle and Annabel Lee. *Alicante Journal of English Studies / Revista Alicantina De Estudios Ingleses*, (13), 53–65, σ. 55. <https://doi.org/10.14198/raei.2000.13.05>

¹²⁹ Werner, W. L. (1930). Poe's Theories and Practice in Poetic Technique. *American Literature*, 2(2), 157–165, σ. 158. <https://doi.org/10.2307/2920018>

¹³⁰ Στο ίδιο.

συνεχώς τις τραχιές γραμμές και τα σκληρά σύμφωνα, όπως κάνει για παράδειγμα με την Amelia Welby, τονίζοντας πως στη φράση «[t]hy white hand trained» τα τέσσερα σύμφωνα που χρησιμοποιεί συνδυάζονται με δυσκολία.¹³¹

Επιπρόσθετα, δίνει μεγάλη σημασία και στον ρυθμό, ένα χαρακτηριστικό στο οποίο ο ίδιος είναι αρκετά συντηρητικός. Όπως δηλώνει, θα πρέπει να είναι πάντα ευδιάκριτος από το πρώτο πόδι και να συνεχίζει έτσι, μέχρι το αυτί να συνηθίσει και έπειτα να προχωρήσει ο ποιητής σε παραλλαγές.¹³² Έτσι, κατακρίνει τη λανθασμένη επιλογή της Mrs. Elizabeth Oakes Smith, η οποία χρησιμοποιεί είκοσι ιαμβικά μέτρα και οχτώ ανάπαιστους, και σχολιάζει πως «οι ιάμβοι και οι ανάπαιστοι είναι τόσο σχεδόν ισορροπημένοι που το αυτί διστάζει να δεχτεί τον ρυθμό ως οτιδήποτε άλλο».¹³³

Εν συνεχεία, μεγάλη σημασία έχει και η μορφή, ειδικότερα η δημιουργία των στροφών. Όπως δηλώνει, η στροφή είναι «η γενικότερη διάταξη του μέτρου» και θεωρείται ως «η πρώτη παράγραφος του ποιήματος», με την έννοια ότι δεν είναι απλώς ένα κενό που το γεμίζει ο ποιητής με λέξεις, αλλά αντίθετα, λειτουργεί ως μια διάταξη στίχων η οποία μπορεί να ποικίλλει ανάλογα το ποίημα.¹³⁴ Παρόλα αυτά, έχει ενδιαφέρον πως η μόνη περίπτωση κατά την οποία ο Poe ακολούθησε μια συνηθισμένη μορφή για τις στροφές του, είναι στο *The Raven*, και για αυτό το λόγο θεωρείται ο μοναδικός ποιητής ο οποίος αντιμετωπίζει τις στροφές ως χαλαρές παραγράφους και όχι απλώς σαν ένα πατρών.¹³⁵

Συμπερασματικά, αξίζει επίσης να αναφερθεί και η επιρροή που άσκησε ο Poe μέσα από τις απόψεις του. Ειδικότερα, πρώτος ο Baudelaire χρησιμοποίησε την έκφραση «καθαρή ποίηση»¹³⁶ αναφερόμενος στον Poe. Επίσης, ο Luciano Anceschi έχει υποστηρίξει πως:

καθώς επέφερε μια τέλεια συγχώνευση μεταξύ της «ποιητικής αρχής» και του «σκοπού» της ποίησης, ήταν ο ιδρυτής της έννοιας της καθαρής ποίησης και ότι μαζί του η ποίηση, που υπάρχει για τον εαυτό της και με τη δική της αξιοπρέπεια, φτάνει στο απόγειο της καθαρότητας, «ακόμα και πέρα από το συναισθημα, ή μάλλον πέρα από κάθε τάση προς την αποκλίνουσα αφήγηση...[έτσι ώστε να

¹³¹ Στο ίδιο.

¹³² Στο ίδιο, σ. 161.

¹³³ Στο ίδιο.

¹³⁴ Στο ίδιο, σσ. 163-164.

¹³⁵ Στο ίδιο, σ. 163.

¹³⁶ Chinol, E. (1960). Poe's Essays on Poetry (1946). *The Sewanee Review*, 68(3), 390–397, σ. 393.
<http://www.jstor.org/stable/27540595>

γίνεται]... ένα κοσμικό ρίγος, μια αίσθηση του σύμπαντος, μια επίκληση του Όλου
μέσω της υποβλητικής δύναμης των λέξεων (δική μου μετάφρ.).¹³⁷

Φυσικά, και ο T. S. Eliot, ως ένας από τους λίγους σύγχρονους κριτικούς επαίνεσε τον Poe ως «όχι μόνο έναν ηρωικά θαρραλέο κριτικό...αλλά και έναν κριτικό πρώτης τάξεως». ¹³⁸ Ο ίδιος φαίνεται να τον ευγνωμονεί για σημαντικά στοιχεία στη δική του κριτική πρακτική, ειδικά για τις ιδέες του «αυτόνομου» λογοτεχνικού έργου και του «αντικειμενικού συσχετισμού». ¹³⁹ Για παράδειγμα, όταν στο *Tradition and the Individual Talent* (1919) τονίζει την ιδιόμορφη γλωσσική φύση του ποιήματος, και αργότερα στο *The Sacred Wood* σημειώνει ότι ένα ποίημα έχει «τη δική του ζωή», θυμάται το ρητό του Poe, «αυτό το ποίημα καθαυτό, το «ποίημα γραμμένο αποκλειστικά για χάρη του ποιήματος». ¹⁴⁰ Βελτιώνει δηλαδή την έμφαση που δίνει ο Poe στο ποίημα, ως ένα τεχνούργημα, ένα ενιαίο αντικείμενο που πρέπει να εκτιμάται ανεξάρτητα από το πνευματικό ή ηθικό του περιεχόμενο, και εν ολίγοις είναι «αυτόνομο», κάτι από μόνο του που πρέπει να αξιολογηθεί με βάση τους δικούς του νόμους και τις δικές του λειτουργίες. ¹⁴¹

Συνεπώς, οι ιδέες και οι απόψεις του Poe για την ποιητική τέχνη, δεν είναι μόνο σαφείς και εμπεριστατωμένες, αλλά θεωρούνται πηγή έμπνευσης για τους μεταγενέστερους του. Έχει ενδιαφέρον με πόση ευλάβεια και σεβασμό αντιμετωπίζει την ποίηση και όλα τα χαρακτηριστικά της, κάτι το οποίο δικαιολογεί την επιρροή που είχε και θα συνεχίσει να έχει, κατά τη γνώμη μου, στο λογοτεχνικό κόσμο.

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται σαφές ότι η ποίηση, ως κατεξοχήν γλωσσοκεντρικό είδος, δεν μπορεί να προσεγγιστεί μεταφραστικά χωρίς συστηματική ανάλυση των γλωσσικών της μηχανισμών. Η θεωρητική συζήτηση που προηγήθηκε λειτουργεί, συνεπώς, ως πλαίσιο αναφοράς για τη συγκριτική εξέταση μεταφραστικών επιλογών σε συγκεκριμένα ποιητικά κείμενα. Στο επόμενο κεφάλαιο, η ανάλυση θα μετατοπιστεί από το θεωρητικό επίπεδο στην εφαρμογή, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο διαφορετικές μεταφραστικές στρατηγικές διαχειρίζονται – ή αναδιαμορφώνουν – τον γλωσσολογικό και ποιητικό χαρακτήρα του πρωτοτύπου. Εκεί, θα παρουσιαστούν αρχικά οι τέσσερις μεταφραστές, ο

¹³⁷ Στο ίδιο.

¹³⁸ Foust, R. E. (1981). Aesthetician of Simultaneity: E. A. Poe and Modern Literary Theory. *South Atlantic Review*, 46(2), 17–25, σ. 22. <https://doi.org/10.2307/3199458>

¹³⁹ Στο ίδιο.

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

Γιώργος Μπλάνας (2007), η Κατερίνα Σχινά (2011), ο Γιώργος Αλυσάνογλου (2021) και ο Χάρης Βαρούτης (2024). Έπειτα, στο κομμάτι της συγκριτικής μετάφρασης, θα παρατεθούν και θα συγκριθούν το *The Raven* με τις τέσσερις μεταφράσεις του. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, θα εξεταστεί κατά πόσο οι παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις και ιδέες του πρώτου κεφαλαίου (δια)τηρούνται κατά τη μετάφραση ενώ παράλληλα θα προταθούν και εναλλακτικές μεταφράσεις στίχων, λέξεων και φράσεων, εφόσον κρίνεται απαραίτητο.

2. Συγκριτική λογοτεχνία και μετάφραση

Αρχικά, είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι η παρούσα ενότητα δεν έχει ιστορικό ή βιογραφικό χαρακτήρα, αλλά λειτουργεί υποστηρικτικά προς τη συγκριτική ανάλυση των πρώτων ελληνικών μεταφράσεων του *The Raven* που θα ακολουθήσει. Πριν από την παράθεση και εξέταση των στροφών και των στίχων του ποιήματος, κρίνεται σκόπιμο να αποσαφηνιστεί η σχέση μεταξύ συγκριτικής λογοτεχνίας και μετάφρασης.

Η μετάφραση κατέχει κεντρική θέση στη συγκριτική λογοτεχνία, ιδίως στη σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης, όπου η τελευταία αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη σημασία ως πεδίο μελέτης.¹⁴² Μέσω της μετάφρασης καθίσταται δυνατή η πρόσβαση σε λογοτεχνικά έργα διαφορετικών γλωσσών, γεγονός που καθιστά δυνατή τη διαπολιτισμική κυκλοφορία των λογοτεχνικών κειμένων και, κατ' επέκταση, τη συγκριτική τους ανασηματοδότηση και συμβάλλει ουσιαστικά στην κατανόηση τόσο της λογοτεχνίας όσο και των πολιτισμικών συμφραζομένων στα οποία αυτή παράγεται.¹⁴³

Η συγκριτική λογοτεχνία συνιστά, συνεπώς, μια μεθοδολογική προσέγγιση που βασίζεται στη σύγκριση, διευκολύνοντας την ερμηνεία και την αισθητική αποτίμηση λογοτεχνικών έργων και ρευμάτων. Στο πλαίσιο αυτό, τα έργα δεν εξετάζονται μεμονωμένα, αλλά σε συνάρτηση μεταξύ τους, προσφέροντας τη δυνατότητα αντιπαραβολής ομοιοτήτων και διαφορών, είτε εντός της ίδιας γλώσσας είτε μεταξύ διαφορετικών γλωσσικών και πολιτισμικών παραδόσεων.¹⁴⁴ Υπό αυτή την έννοια, η συγκριτική λογοτεχνία και η μετάφραση λειτουργούν ως διαμεσολαβητικές πρακτικές που ενισχύουν τη διαπολιτισμική κατανόηση, προάγοντας τον σεβασμό προς τη διαφορετικότητα και τη μεταβλητότητα των πολιτισμικών εκφράσεων.¹⁴⁵ Κατά συνέπεια, οι δύο αυτοί τομείς μπορούν να θεωρηθούν αλληλένδετοι και αμοιβαία συμπληρωματικοί.

Επιπροσθέτως, αξίζει να παρατεθεί και ο ορισμός της Bassnett (1993) σχετικά με τη συγκριτική λογοτεχνία. Έτσι, μεταφράζοντας τον ορισμό της, συνεπάγεται πως:

¹⁴² Warwal, S.S. (2015). *Role of Translation in Comparative Literature*, σ. 42.
<https://www.semanticscholar.org/paper/Role-of-Translation-in-Comparative-Literature-Warwal/3c679217e44850c4a1487950fcab2af98e5eedea>

¹⁴³ Στο ίδιο.

¹⁴⁴ Στο ίδιο.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 43.

[η] συγκριτική λογοτεχνία είναι η μελέτη κειμένων από διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια και προελεύσεις για τον εντοπισμό των σημείων σύγκλισης και απόκλισης, με αναφορά σε αυτές τις δύο εξαιρετικά αξιόπιστες πηγές. Συνοψίζοντας, η συγκριτική λογοτεχνία απεικονίζεται βασικά ως η μελέτη της λογοτεχνίας πέρα από τα εθνικά όρια, η οποία στοχεύει να αναδείξει τη σχέση μεταξύ της λογοτεχνίας και άλλων πεδίων γνώσης και πεποιθήσεων, καθώς και να διαπιστώσει τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης.¹⁴⁶

Συνεπώς, η συγκριτική λογοτεχνία και η μετάφραση, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, καθώς επιτρέπουν στο αναγνωστικό κοινό οποιασδήποτε γλώσσας, να κατανοήσει και να απολαύσει το πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο στη ΓΣ.

Στην περίπτωση του *The Raven*, η συγκριτική λογοτεχνία ενεργοποιείται κυρίως μέσω της μετάφρασης, καθώς το ποίημα δεν συγκρίνεται ως θεματικό έργο, αλλά ως γλωσσική και ηχητική κατασκευή που επανασχεδιάζεται σε κάθε νέα ελληνική εκδοχή. Επομένως, παρακάτω θα παρατεθούν και θα συγκριθούν οι μεταφράσεις του Γιώργου Μπλάνα (2007), της Κατερίνας Σχινά (2011), του Γιώργου Αλυσάνογλου (2021), του Χάρη Βαρούτη (2024) πάντα μαζί με το πρωτότυπο. Το πρωτότυπο θα αναφέρεται ως Π, οι μεταφράσεις θα παρατίθενται με χρονολογική σειρά ως ΓΜ, ΚΣ, ΓΑ, ΧΒ ενώ τα σχόλια, οι παρατηρήσεις και οι εναλλακτικές μεταφράσεις που θα αποπειραθώ να κάνω, ως ΧΜ.

2.1 Οι πρώτες ελληνικές μεταφράσεις του 21^{ου} αιώνα

Όσον αφορά τις μεταφράσεις του *The Raven*, πολλοί είναι αυτοί οι οποίοι έχουν επιχειρήσει να το μεταφράσουν με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και πιστότητα. Καθώς όμως, πρόκειται για ένα αρκετά περίπλοκο ποίημα εξαιτίας του μέτρου, του ρυθμού και της θεματολογίας του, δεν κατατάσσεται στα ποιήματα τα οποία μεταφράζονται εύκολα.

Η ελληνική γλώσσα διαφέρει κατά πολύ σε σχέση με την αγγλική όσον αφορά τα γλωσσολογικά στοιχεία, τα οποία, όπως αναδείχθηκε παραπάνω, δεν μπορούν να διατηρηθούν αυτούσια κατά τη μετάφραση. Ως αποτέλεσμα, οι μεταφραστές πρέπει

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 45.

αναγκαστικά να θυσιάσουν ορισμένα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου για να μπορέσουν να φτάσουν στο επιθυμητό αποτέλεσμα.

Παρακάτω, θα παρουσιαστούν τέσσερις μεταφράσεις του 21^{ου} αιώνα, ξεκινώντας από το 2007 και καταλήγοντας στο 2024, με σκοπό να αναδειχθούν οι προκλήσεις και οι διαφορετικές σκέψεις και προσεγγίσεις του κάθε μεταφραστή. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, θα εξεταστεί κατά πόσο ο μεταφραστής λειτουργεί τελικά ως συνδημιουργός, όπως επίσης και πώς παρουσιάζεται η αγγλόφωνη γοτθική και σκοτεινή λογοτεχνία στο σύγχρονο ελληνικό πλαίσιο. Ως συνέπεια, η ανάλυση θα εστιάσει στο μέτρο, τον ρυθμό, την επωδό (Nevermore), τον τόνο και τη λειτουργία του μεταφραστή.

2.1.1 Γιώργος Μπλάνας

Ο Γιώργος Μπλάνας (1959-2024) ήταν ποιητής, κριτικός και μεταφραστής. Ήταν ο πρώτος που μετέφρασε το *The Raven* στον 21^ο αιώνα. Η μετάφρασή του εκδόθηκε το 2006 από τις εκδόσεις Ερατώ ενώ η έκδοση του 2007 βρίσκεται δημοσιευμένη στην ιστοσελίδα της Ανοιχτής Βιβλιοθήκης και είναι και αυτή που θα παρουσιαστεί στην ενότητα της συγκριτικής εξέτασης.

Αρχικά, έχει ενδιαφέρον πως στο εισαγωγικό σημείωμα συζητάει τον θάνατο, το κεντρικό στοιχείο που κατακλύζει τη θεματολογία του πρωτότυπου ποιήματος, σημειώνοντας πως:

η ευτυχία λάμπει πάντα στο κέντρο του τρόμου. Μόνο το καρφί του θανάτου, βαθιά χωμένο στο παράλυτο σώμα της καθημερινής ζωής μπορεί να περισώσει τον άνθρωπο από τον θάνατο, να του ξαναδώσει ζωή. Ο θάνατος είναι το ελιξίριο της ζωής. Αυτή η τέχνη που το παράγει ορθώνεται με την επιβλητική μορφή της ποίησης, τραβώντας πάντα βαθιά.¹⁴⁷

Επιπλέον, εκφράζει τον προβληματισμό του σχετικά με τη στάση του αφηγητή και το γεγονός πως ένας τόσο μοναχικός άνθρωπος και στερημένος «από το μοναδικό πλάσμα που αγάπησε ποτέ, αντί να θρηνεί τις όμορφες στιγμές που πέρασε με το χαμένο ταίρι του, να πιάνει κουβέντα μ' ένα ασήμαντο πουλί που εισβάλλει στο δωμάτιό του» ένα συμβάν που

¹⁴⁷ Poe, E. A. (2007). *Το Κοράκι* [The Raven] (Γ. Μπλάνας, Μτφρ.). Αθήνα, σσ. 5-6.
<https://www.openbook.gr/to-koraki/> (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

του προκαλεί απορία καθώς αναρωτιέται «πώς είναι δυνατόν ο Πόε να πραγματοποιεί μια τόσο φρικτή διακωμώδηση της μοναξιάς σε ένα τόσο μαγευτικό ποίημα». ¹⁴⁸

Επιπροσθέτως, ο ίδιος συνεχίζει για τον ρόλο της ποίησης και του ποιητή και σημειώνει:

[δ]εν γνώριζα τι ακριβώς κάνει η ποίηση. Νόμιζα πως ο ποιητής είναι αυτό το θλιβερό νευρόσπαστο που φωτογραφίζεται στις τελετές των βραβεύσεων, αυτός ο σκώμμαρχος που αναλαμβάνει να διασκεδάσει τη φυλή των σοβαρών, των μορφωμένων. Κάποτε κατάλαβα πως ο ποιητής έχει δει την πραγματικότητα του σκότους, πως ο ποιητής γνωρίζει, από τη στιγμή που γεννιέται η συνείδησή του, ότι ισορροπούμε πάνω σ' ένα λιθάρι, που γυρίζει στο ακατανόητο κενό του σύμπαντος. Το γνώριζε αυτό πολύ πριν οι άνθρωποι κομματιάσουν ο ένας τον άλλο για να ανακαλύψουν πως η γη είναι στρογγυλή. Το εντελώς παράλογο: ο ποιητής, που ίσα ίσα αυτός ξέρει πως η γη είναι στρογγυλή, συνεχίζει να συμπεριφέρεται σαν να ήταν η γη επίπεδη. Και αναστρέφει τον κόσμο. ¹⁴⁹

Συνεχίζει επίσης, εξηγώντας πως «[γ]ια τον ποιητή δεν υπάρχουν σύμβολα, γιατί υπάρχουν μόνο σύμβολα, σύμβολα που πετιούνται σαν σκοτεινόχρωμα γυαλιά από τη σύγκρουση του πυθμένα του ρήγματος, που τον χωρίζει από τη λέξη άνθρωπος. Αυτό το ρήγμα [...] είναι ο κόσμος του ποιητή». ¹⁵⁰ Ως αποτέλεσμα, στηριζόμενος σε αυτήν την άποψη για τα σύμβολα, υπογραμμίζει πως το Κοράκι «δεν είναι σύμβολο της αιώνιας μοναξιάς, αλλά η αιώνια μοναξιά ένα σύμβολο του Κορακιού». ¹⁵¹ Τέλος, όσον αφορά την ποίηση, συνεχίζει και συμπεραίνει πως:

η ποίηση σαν η μοναδική αυθεντική μορφή του υπάρχειν θα είναι πάντα μια ρωγμή ανάμεσα στο «μέσα» και στο «έξω», η επικράτεια μιας ουσιαστικής διαφοράς ανάμεσα στο υποκείμενο και στον κόσμο, το παράδοξο της νυχτερινής ψυχής απέναντι στην καθημερινή πράξη. Αλλά το παράδοξο υφίσταται μόνο στο φως της μέρας και μόνο εκτός ποιήματος. ¹⁵²

Επιπρόσθετα, ο ίδιος, αφού έχει καταλήξει στη λειτουργία της ποίησης, αναφέρει τη λειτουργία του πρωτότυπου ποιήματος και τον σκοπό που επιτελεί. Εξηγεί πως:

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 6.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 6-7.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 7.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 8.

¹⁵² Στο ίδιο, σ. 9.

[τ]ο Κοράκι θα έρχεται πάντα μέσα στο ποίημα. Το ποίημα που στέκεται απέναντί μας, σταθερό, ανθεκτικό, με μιαν ισχυρή ιδέα για τον εαυτό του. Ύστερα μας έλκει, μας τραβάει προς το εσωτερικό του και μας φοβίζει αυτή η λέξη. Ακολουθεί ένα είδος ηδονής που μπορεί να προέρχεται ακόμη και από τον φόβο ή από την ακαριαία δύναμη με την οποία οι λέξεις μας πλήττουν καίρια. Τα συναισθήματα που μας γεννά μας προσανατολίζουν προς τον ποιητή, νιώθουμε κάποια συμπάθεια για τη φωνή του, νιώθουμε πως κατά κάποιον τρόπο έχουν την ίδια ιθαγένεια, πως ερχόμαστε από εκεί που έρχεται μέχρι το ποίημα. Στο τέλος ο νους μας αρχίζει να δουλεύει και η καρδιά μας να χτυπά για λογαριασμό του ποιήματος. Το ποίημα μας κυριεύει και αποτελεί τη μόνη πραγματικότητα όπου αξίζει να ζούμε. Το Κοράκι είναι το ποίημα. Το ποίημα είναι Το Κοράκι. Μόνον αν συντρίψουμε τους φόβους και τις επιθυμίες μας στο φως της δικαιοσύνης του θα κατανοήσουμε αυτό το διπλό γεγονός που είναι και μοναδικό: η δικαιοσύνη του ποιήματος.¹⁵³

Επιπλέον, καταλήγει πως το ποίημα δεν έχει σχέση ούτε με την αλήθεια ούτε με την ομορφιά, αλλά αντίθετα, είναι «υπόθεση απόδοσης δικαιοσύνης στην εγκληματική αφέλεια της μέρας, που θα συνεχίσει να αντικαθιστά τον παράδοξο περιηγητή της μεθορίου της νύχτας με εφήμερες αγάπες».¹⁵⁴ Τέλος, συνειδητοποιεί πως «[α]θάνατος μένει όποιος περάσει μια πραγματική νύχτα με Το Κοράκι του, σ' ένα ψευδαισθητικό κόσμο» και πως η μόνη αληθινή αλήθεια τελικά είναι «η στιγμή που η ψυχή αναγνωρίζει την δύναμή της και την αδυναμία της μπροστά στην λέξη και στις λέξεις της».¹⁵⁵

Συνοψίζοντας, το εισαγωγικό σημείωμα του Μπλάνα έχει ενδιαφέρον καθώς αναλύει και εκφράζει τις σκέψεις του σχετικά με την ποιητική τέχνη αλλά και με τον σκοπό που κατά τη γνώμη του, επιτελεί τελικά το ποίημα. Ο ίδιος προσεγγίζει το *The Raven* ως αυτοτελές αισθητικό σύμπαν, δίνοντας έμφαση στη μοναξιά και τον θάνατο. Οι επιλογές του στη γλώσσα και στον ρυθμό αντανakλούν την πίστη του στη δύναμη του ποιήματος να «ανασταίνει» το ανθρώπινο συναίσθημα μέσα από το σκοτάδι.

¹⁵³ Στο ίδιο, σσ. 9-10.

¹⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, σσ. 10-11.

2.1.2 Κατερίνα Σχινά

Η Κατερίνα Σχινά γεννήθηκε στην Αθήνα το 1956. Έχει εργαστεί σε εφημερίδες, περιοδικά, στην τηλεόραση και στο ραδιόφωνο. Όσον αφορά τη μετάφραση του Edgar Allan Poe, όπως σημειώνει η ίδια στο εισαγωγικό σημείωμα του βιβλίου *21 Ιστορίες και «Το Κοράκι»*:

[α]ρχικό κίνητρο ήταν το στοίχημα του μεταφραστή: να δοκιμαστεί σε έναν συγγραφέα που αγαπά, αλλά που ως τώρα παρέμενε μακρινός. Μετά, η προθυμία και η ευγενική διαθεσιμότητα του εκδότη. Αλλά κυρίως, η επιθυμία να δοθεί μια όσο γίνεται πληρέστερη εικόνα του πολυσύνθετου, πολώνυμου αλλά και άνισου πεζογραφικού έργου του Πόε.¹⁵⁶

Επιπλέον, καταλήγει πως:

[π]ιστεύω πως η επιλογή αυτή αποτυπώνει ανάγλυφα τη βασανιστική και συγκινητική προσπάθεια του «σφιχταγκαλιασμένου με την απόγνωση» Έντγκαρ Άλαν Πόε να αναπληρώσει με όλα τα μέσα που διέθετε την απουσία νοήματος την οποία τόσο πρόωιμα κατόρθωσε να συλλάβει.¹⁵⁷

Έτσι, με το *The Raven* ως κατακλείδα στο βιβλίο της, έρχεται και η ίδια με τη σειρά της να παρουσιάσει μια δική της μετάφραση του ποιήματος. Η ίδια αντιμετωπίζει τη μετάφραση ως στοίχημα πιστότητας και αναπαράστασης του πολυσύνθετου έργου του Poe. Η επιλογή λέξεων και ο ρυθμός καταδεικνύουν την προσπάθεια να αποδοθεί η γοτθική ατμόσφαιρα και το πολυσήμαντο ύφος του πρωτότυπου.

2.1.3 Γιώργος Αλυσάνογλου

Ο Γιώργος Αλυσάνογλου γεννήθηκε το 1975. Όσον αφορά τη μετάφραση για το *The Raven*, κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 2021 από τις εκδόσεις Σαιξπηρικών και πρόκειται για μια δίγλωσση έκδοση με τα χαρακτηριστικά του Gustave Doré. Σχετικά με το ποίημα, αφού παραθέσει μια περίληψη της πλοκής και της συγγραφικής διαδικασίας που ακολούθησε ο Poe, ο ίδιος καταλήγει πως:

ο Πόε θεώρησε το «Κοράκι» ως ένα πείραμα που «συνδυάζει ταυτόχρονα τη δημοφιλή και κριτική ανάγνωση», προσβάσιμο τόσο στο μέσο όσο και στο

¹⁵⁶ Poe, E. A. (2011). *Το Κοράκι* [The Raven] (Κ. Σχινά, Μτφρ.). Στο *21 Ιστορίες και «Το Κοράκι»*. Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 13. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 14.

απαιτητικό αναγνωστικό κοινό. Από αυτό το σημείο θα έλεγα, προκύπτει ίσως η ανάγκη για μια νέα μεταφραστική πρόταση στα ελληνικά.¹⁵⁸

Επιπλέον, ο ίδιος συνεχίζει και εξηγεί πως:

[η] μεταφραστική αυτή δουλειά προτείνει και αποπειράται να αποκαταστήσει, να αποδώσει –για πρώτη φορά στα ελληνικά– ολόκληρο το ποίημα όσο γίνεται πιο πιστά στο πρωτότυπο, βασισμένο στο τροχαϊκό οκτάμετρο. Οι τρεις πρώτοι στίχοι της κάθε στροφής διατηρούν έναν εσωτερικό ρυθμό – σε πολλά σημεία και τη ρίμα μέσα στον ίδιο τον στίχο. Οι τρεις τελευταίοι στίχοι κρατάνε την ομοιοκαταληξία στο τέλος, καταλήγοντας στο «Ποτέ πια» (=Never-more).¹⁵⁹

Εδώ, έχει ενδιαφέρον η προσέγγιση την οποία ακολουθεί, καθώς επιχειρεί να μεταφράσει και να αποδώσει το μέτρο και τον ρυθμό του πρωτότυπου όσο πιο πιστά γίνεται στη ΓΣ. Επίσης, συνεχίζει παρατηρώντας πως:

[ο] Πόε, στη «φιλοσοφία της σύνθεσης», αναζητά ένα είδος ευταξίας και πειθαρχίας που μόνον η επιστήμη των μαθηματικών διαθέτει. Ένα μαθηματικό πρόβλημα ακουμπά και λύνεται στην ορθολογική πορεία πνευματικών στοχασμών. Το Κοράκι αποτελείται από 18 στροφές, η καθεμία αποτελούμενη από πέντε ποιητικές-αφηγηματικές προτάσεις. Η επωδός στο τέλος. Μέχρι την 8η στροφή δεν είναι ίδια. Το Ποτέ πια εμφανίζεται τότε. Άρα έχουμε: 5+1 X 18 με τη λύση να τείνει στο άπειρο (∞).¹⁶⁰

Τελικά, συμπεραίνει πως:

στο άπειρο τείνουν και οι αναγνώσεις και μεταφράσεις αυτού του σπουδαίου αυτού ποιήματος που κινείται, μεταβάλλεται, αναδημιουργείται και εξελίσσεται μέσα στα χρόνια αισθητικά, λυρικά, ηχητικά, ενεργειακά – εναρμονισμένο πάντα στην εποχή του. Στην κάθε δυνατή εποχή.¹⁶¹

¹⁵⁸ Poe, E. A (2021). *Το Κοράκι* [The Raven] (Γ. Αλυσάνογλου, Μτφρ.). Σαιξπηρικών, σ. 12. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σσ. 12-13.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁶¹ Στο ίδιο.

Ο Αλίσανογλου επιδιώκει πιστότητα στο μέτρο και τη ρίμα του πρωτοτύπου, χρησιμοποιώντας τροχαϊκό οκτάμετρο και ομοιοκαταληξία. Η μεταφραστική του στρατηγική αναδεικνύει την τεχνική δομή του *The Raven* και τη μουσικότητα του λόγου.

2.1.4 Χάρης Βαρούτης

Ο Χάρης Βαρούτης γεννήθηκε το 1981 και είναι ψυχοθεραπευτής, επόπτης επαγγελματιών ψυχικής υγείας, μουσικός και ηθοποιός. Όσον αφορά τη μετάφραση του *The Raven*, ο ίδιος έρχεται και αντιμετωπίζει τόσο το ποίημα όσο και τον συγγραφέα από μια ψυχολογική προσέγγιση.

Αρχικά, στον πρόλογο, γραμμένος από την Κατερίνα Μάτσα, η ίδια παρατηρεί πως «[τ]ο εγχείρημα αυτής της δύσκολης μετάφρασης είχε ως βασική προϋπόθεση τη διερεύνηση της ζωής και της προσωπικότητας του ποιητή».¹⁶² Έτσι, με οδηγό τη ζωή και τις περιπέτειες του Poe, η ίδια σημειώνει πως αυτό το πλούσιο ιστορικό του ποιητή

κινητοποίησε τα αντανακλαστικά του ψυχοθεραπευτή και έφερε στην επιφάνεια τη λεγόμενη επαγγελματική διαστροφή. Αποφάσισε λοιπόν να «ψυχοθεραπεύσει» από τα τραύματά του τον ποιητή. Διαθέτοντας την αίσθηση παντοδυναμίας του θεραπευτή μαζί με μια δόση αυθαιρεσίας, του έδωσε τον ρόλο του «θεραπευόμενου», με τις συνεδρίες, το γενεόγραμμα, τη θεραπευτική σχέση, τη μεταβίβαση, την αντιμεταβίβαση, ακόμα και τα τρία γράμματα που γράφουν οι θεραπευόμενοι στους σημαντικούς άλλους.¹⁶³

Εν συνεχεία, όπως γράφει ο Βαρούτης στο προλογικό σημείωμα, ήταν καλοκαίρι του 1995 όταν ο Edgar Allan Poe τον «επανεκκινεί με τον ποιητικό άθλο που λέγεται «Το Κοράκι»» και καθιστά το ποίημα το αγαπημένο του, «μια θέση που δεν την έχει χάσει μέχρι και σήμερα».¹⁶⁴ Και έτσι, φτάνει στο 2013, όπου βρίσκει τον εαυτό του να επιστρέφει στο ποίημα και να συνειδητοποιεί ότι κάτι του λείπει από τις μέχρι τότε ελληνικές μεταφράσεις. Όπως σημειώνει, τις χαρακτηρίζει ως «[π]αθιασμένες και νευρώδεις, αλλά άλλες φορές

¹⁶² Poe, E. A. (2024). *Το Κοράκι του Έντγκαρ Άλαν Πόε, σε νέα μετάφραση* [The Raven] (Χ. Βαρούτης, Μτφρ.). Εκδόσεις Πηγή, σ. 6. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

¹⁶³ Στο ίδιο, σσ. 6-7.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 31.

άμετρες και άλλες με αυθαίρετες εμβόλιμες «λογοτεχνικές ενέσεις» του εκάστοτε μεταφραστή». ¹⁶⁵ Ως αποτέλεσμα, αποφασίζει να το μεταφράσει, δηλώνοντας πως:

[δ]εν είμαι μεταφραστής. Δεν το κάνω για κάποιον εκδοτικό οίκο. Δεν το κάνω για τους λάτρεις του είδους. Δεν το κάνω για τους καινούργιους αναγνώστες. Το κάνω για να το διαβάζω τα αγαπημένα μου βροχερά βράδια και να δανείζομαι λίγη γοτθική απελπισία από τον καταραμένο ανάμεσα στους καταραμένους. Το κάνω για μένα. ¹⁶⁶

Στη συνέχεια, την άνοιξη του 2017, του ζητείται να γράψει μια εργασία με θέμα μια ψυχοθεραπευτική συνάντηση με έναν κινηματογραφικό ή λογοτεχνικό ήρωα ή ηρωίδα και ο ίδιος δεν θέλει τίποτα από τα δύο, αλλά αντίθετα, θέλει να συναντήσει τον αγαπημένο του ποιητή. ¹⁶⁷ Έτσι, ζητώντας το από την εξετάστριά του, εκείνη του δίνει την ελευθερία να κάνει αυτό που θέλει και ο ίδιος ξεκινάει τη διαδικασία. Έπειτα, το χειμώνα του 2022, αποφασίζει να επιχειρήσει να το εκδώσει και έτσι έχει την εισαγωγή, τα σχέδια από τον ζωγράφο και την επικοινωνία με τις εκδόσεις. Ο ίδιος, διατηρώντας την ανωνυμία του ασθενή του, και προσφωνώντας τον ως «Ε» κλείνει το σημείωμά του, σκεπτόμενος μήπως «υπάρχει μηδενική πιθανότητα να βρισκόμαστε σε ένα δωμάτιο μιας άλλης χωροχρονικής διάστασης με τον Ε και να συζητούμε αυτήν ακριβώς τη στιγμή;». ¹⁶⁸

Επιπλέον, έχει ενδιαφέρον να παρατεθεί η και η συνάντηση με τον Ε, ή όπως την χαρακτηρίζει ο Βαρούτης «[μ]ια αναχρονιστική συνάντηση με τον “Ε” σε ψυχοθεραπευτικό πλαίσιο». ¹⁶⁹ Ο ίδιος στο κείμενό του, ξεκινάει περιγράφοντας την πρώτη συνάντηση που είχε με τον ποιητή, αναφέροντας το ντύσιμο, την εξωτερική του εμφάνιση και το γεγονός πως κάνει μια εξαίρεση όταν ο Ε του ζητάει να καπνίσει. ¹⁷⁰ Κατά τη διάρκεια της συνεδρίας, ο Ε του ανοίγεται και του εξηγεί τον λόγο της επίσκεψής του. Η συνολική πρώτη εντύπωση του θεραπευτή είναι πως πρόκειται για έναν άντρα 38 ετών, συγγραφέα, ευγενικό εμφανώς μορφωμένο και εξαιρετικό χειριστή του λόγου, προσεκτικό και μετρημένο ενώ όσο περνά η ώρα δείχνει όλο και πιο ταλαιπωρημένος. ¹⁷¹

¹⁶⁵ Στο ίδιο.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σσ. 31-32.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 32.

¹⁶⁸ Στο ίδιο.

¹⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 35.

¹⁷⁰ Στο ίδιο.

¹⁷¹ Στο ίδιο.

Στις δύο επόμενες συνεδρίες, ο θεραπευτής τον ρωτάει για τη ζωή του, κατασκευάζοντας έτσι το γενεόγραμμά του. Ο Βαρούτης παραδέχεται πως δεν γνωρίζει για την επιρροή του Ε στον φιλολογικό κόσμο, καθώς ο τομέας των ενδιαφερόντων του έχει να κάνει με τις θετικές επιστήμες και φυσικά την ψυχολογία, μια πληροφορία που μοιράζεται με τον Ε και παρατηρεί πως του τραβάει την προσοχή.¹⁷² Η αντίδραση και η απάντηση που λαμβάνει από τον Ε σχετικά με αυτά τα πεδία, κάνει τον Βαρούτη να σκεφτεί πως «το μυαλό του είναι ένα στεγνό σφουγγάρι που στην πρώτη ευκαιρία ρουφάει οτιδήποτε από οποιονδήποτε τομέα της ανθρώπινης γνώσης».¹⁷³ Έτσι, μιας και ο Ε είναι ικανοποιημένος από την μέχρι τώρα πορεία του, έχει ενδιαφέρον ότι σε ερωτήσεις σχετικά με τους φίλους του, κομπιάζει. Ο Βαρούτης σημειώνει πως «η έλλειψη στοργής στα πρώτα του χρόνια και οι συχνές μετακομίσεις έχουν προκαλέσει στον Ε δυσκολία στο να κάνει σταθερές φιλικές σχέσεις».¹⁷⁴ Έτσι, η μόνη φίλη του Ε, είναι η σύζυγός του για την οποία «φαίνεται να τρέφει παθολογική αγάπη. Λατρεία σχεδόν».¹⁷⁵

Εν συνεχεία, η συζήτηση στρέφεται προς τη θρησκεία και εδώ ο Βαρούτης έρχεται αντιμέτωπος με μια αναπάντεχη διαπίστωση, καθώς παρά το γεγονός ότι ο Ε είναι ένα άτομο θετικής σκέψης, είναι επίσης και βαθιά θρησκευόμενος. Έτσι, σκέφτεται πως

[ε]ίναι καιρός να αποδεχτώ δύο πράγματα: πρώτον, πως η πίστη δεν έχει καμία σχέση με το μορφωτικό ή διανοητικό επίπεδο κάποιου. Δεύτερον, πως αν δεν περιορίσω αυτά τα στεγανά του μυαλού μου και των σκέψεών μου, ενδοβολών ή μη, τότε δεν θα πάψω ποτέ να αιφνιδιάζομαι με το πόσο έξω μπορεί να πέφτω όταν δεν έχω τα αυτιά μου, τα μάτια μου και την καρδιά μου ανοιχτά.¹⁷⁶

Επιπλέον, έχει ενδιαφέρον και η παρατήρηση που ο ίδιος κάνει όσον αφορά την ιδέα ότι η εξάρτηση είναι κατάρα του μεγάλου ταλέντου, γράφοντας πως «το ένα είναι αποτέλεσμα της συνάντησης ενός τραυματισμένου ανθρώπου με το εξαρτητικό ερέθισμα, υπό την τοξική επιρροή μιας κοινωνίας σε παρακμή. Το άλλο, αποτέλεσμα αγάπης και συνεχούς ενασχόλησης με μια τέχνη».¹⁷⁷

¹⁷² Στο ίδιο, σ. 37.

¹⁷³ Στο ίδιο.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 38.

¹⁷⁵ Στο ίδιο.

¹⁷⁶ Στο ίδιο.

¹⁷⁷ Στο ίδιο.

Επιπρόσθετα, όσον αφορά την ψυχосυναίσθηματική κατάσταση του Ε, δεν ανοίγεται περαιτέρω και έτσι όταν η συζήτηση κατευθύνεται προς πιο ευαίσθητες περιοχές, απομακρύνεται από το ζητούμενο. Ως αποτέλεσμα, όταν ο Βαρούτης έχει συλλέξει τις απαραίτητες πληροφορίες, στρέφεται στο θέμα του πένθους. Χαρακτηρίζει τον Ε «αρκετά μονωμένο συναισθηματικά» και στο θέμα της απώλειας «τείνει να έχει άρνηση των γεγονότων» μιας και «δεν έρχεται σε επαφή με το συναίσθημά του και το σώμα του, καθώς το μυαλό του παίρνει τον έλεγχο» και καταλήγει να κάνει διάφορες σκέψεις σχετικά με το θάνατο της αγαπημένης του.¹⁷⁸ Έτσι, ο θεραπευτής αποφασίζει να ψάξει να βρει πληροφορίες για το πένθος του μέσα στα έργα του θεραπευόμενου και καταλήγει πως σε πέντε έργα, συμπεριλαμβανομένου και του *Κορακιού*, ο ήρωας έχει χάσει τη σύζυγό του. Όλα έχουν γραφτεί πριν τον θάνατο της Βιργινίας, οπότε «αποτελούν για τον Ε ένδειξη για τη χρήση του αμυντικού μηχανισμού της πρόληψης».¹⁷⁹ Έτσι, καταλήγει πως

[ο] Ε αναμένοντας τον αναπόφευκτο θάνατο της Βιργινίας, διαχειρίζεται a priori το πένθος του μέσα από τη θλίψη των χήρων ηρώων του. Μέσα από τα σενάρια αυτά, είναι πασιφανές πως ο Ε βρίσκεται σε μια συνεχή παλινδρόμηση ανάμεσα στη διαπραγμάτευση και την οργή όσον αφορά τα στάδια του πένθους.¹⁸⁰

Ως αποτέλεσμα, ο θεραπευτής αρχίζει να εθίζεται στο έργο του Ε και αποφασίζει να μεταφράσει *Το Κοράκι* χωρίς να είναι μεταφραστής, μιας και «καμία μετάφραση των σεβαστών συμπατριωτών μου δεν με ικανοποιεί».¹⁸¹

Τέλος, όπως ο ίδιος παραδέχεται, η όλη αλληλεπίδραση με τον Ε τον οδηγεί στο συμπέρασμα πως «ο Ε από πελάτης γίνεται θεραπευόμενος. Από θεραπευόμενος, θεραπευτής. Και τέλος, από θεραπευτής γίνεται ΕΓΩ».¹⁸² Το μυστικό λοιπόν του Ε, παρατηρεί ο Βαρούτης πως τελικά βρίσκεται στο γενεόγραμμα του, καθώς πρόκειται για έναν άνθρωπο ο οποίος βιώνει τον θάνατο και την εγκατάλειψη από δύο χρονών, δικαιολογώντας έτσι τη στάση του απέναντι στο χαμό της γυναίκας του.

Έτσι, στις τελευταίες συνεδρίες, ο Ε γράφει τρία γράμματα: ένα στον πατέρα, ένα στη μητέρα του και ένα στη Βιργινία. Ο Βαρούτης εξομολογείται πως δεν θα μάθει ποτέ αν τον

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁷⁹ Στο ίδιο.

¹⁸⁰ Στο ίδιο.

¹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁸² Στο ίδιο, σ. 41.

βοήθησε αυτό. Λίγες βδομάδες μετά, ο Ε βρέθηκε σε ένα παγκάκι «παγωμένος αλλά γαλήνιος» και ο Βαρούτης αναρωτιέται «[ά]ραγε ήμουν και εγώ όνειρο μέσα σε όνειρο, που το είδε αλλά το ξέχασε;» καταλήγοντας τελικά να σκεφτεί πως «δεν είμαι εντάξει, αλλά ξέρεις κάτι; Είναι εντάξει να μην είμαι εντάξει».¹⁸³ Συνεπώς, ο Βαρούτης προσεγγίζει το ποίημα ψυχοθεραπευτικά, βλέποντας τον μεταφραστή ως «αναγνώστη της ψυχής» του Poe. Η μετάφρασή του ενσωματώνει το προσωπικό του βίωμα και την επαφή με την ελληνική γλώσσα ως μέσο για την έκφραση γοτθικής απελπισίας και εσωτερικής έντασης.

Συνοψίζοντας, οι τέσσερις ελληνικές μεταφράσεις του *The Raven* στον 21^ο αιώνα αναδεικνύουν διαφορετικές μεταφραστικές στρατηγικές, κάθε μία καθορισμένη από την αισθητική, φιλοσοφία και προσέγγιση του εκάστοτε μεταφραστή. Ο Μπλάνας δίνει έμφαση στο συναίσθημα και τη μοναξιά, η Σχινά στο πολυσήμαντο ύφος και τη γοτθική ατμόσφαιρα, ο Αλυσάνογλου στην πιστότητα μέτρου και ρυθμού, ενώ ο Βαρούτης ενσωματώνει προσωπικό ψυχολογικό βίωμα. Οι διαφορετικές αυτές επιλογές δείχνουν ότι η μετάφραση λειτουργεί ως δημιουργική διαδικασία, αναδεικνύοντας τον μεταφραστή όχι απλώς ως μεταφορέα λέξεων αλλά ως συνδημιουργό, και παρέχουν τη βάση για τη συγκριτική ανάλυση που ακολουθεί, επιτρέποντας στον αναγνώστη/στην αναγνώστρια να αξιολογήσει τις τεχνικές, αισθητικές και πολιτισμικές παραμέτρους κάθε εκδοχής.

2.2 Πλαίσιο σύγκρισης μεταφράσεων

Για τη συστηματική εξέταση των μεταφράσεων, η ανάλυση οργανώνεται γύρω από τέσσερις αλληλένδετους άξονες, οι οποίοι αντανakλούν τόσο τη μορφική όσο και τη λειτουργική διάσταση του ποιητικού κειμένου:

(α) Μετρική και ρυθμική οργάνωση: Εξετάζεται ο βαθμός στον οποίο κάθε μετάφραση επιχειρεί να αναπαράγει ή να αναπλάσει τον τροχαϊκό οκτάμετρο του πρωτότυπου, καθώς και οι αποκλίσεις που προκύπτουν από τη δομική προσαρμογή στην ελληνική γλώσσα. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στη ρυθμική συνέπεια και στη διατήρηση της ποιητικής “κίνησης” του στίχου.

(β) Ηχητικές δομές και ρίμα: Αναλύονται οι στρατηγικές απόδοσης της ομοιοκαταληξίας, των εσωτερικών ηχητικών επαναλήψεων και της επωδικής φράσης “Nevermore”, η οποία λειτουργεί ως δομικός και σημασιολογικός άξονας του ποιήματος.

¹⁸³ Στο ίδιο.

(γ) Εικονοποιία και μεταφορική οικονομία: Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο μεταφέρονται οι βασικές οπτικές και συμβολικές εικόνες του πρωτότυπου (π.χ. το σκοτάδι, η νύχτα, το κοράκι, η φλόγα), καθώς και οι μετατοπίσεις που προκύπτουν από λεξιλογικές επιλογές ή πολιτισμικές προσαρμογές.

(δ) Ύφος και βαθμός μεταφραστικής ελευθερίας: Καταγράφεται το φάσμα από την πιο “δομικά πιστή” έως την πιο “ερμηνευτικά ελεύθερη” προσέγγιση, όχι ως αξιολογική κλίμακα αλλά ως περιγραφή διαφορετικών μεταφραστικών ιδεολογιών. Στο σημείο αυτό εντάσσεται και η έννοια της “μεταφραστικής φωνής”, δηλαδή ο βαθμός στον οποίο ο μεταφραστής καθίσταται ορατός μέσα στο κείμενο.

Η συνδυαστική εφαρμογή των παραπάνω αξόνων επιτρέπει τη συγκριτική ανάγνωση των μεταφράσεων όχι ως ισοδύναμων εκδοχών ενός σταθερού πρωτοτύπου, αλλά ως διακριτών ανασχηματισμών της ποιητικής του λειτουργίας.

2.2.1 Μετάφραση της πρώτης στροφής

Αρχικά, ξεκινώντας από την πρώτη στροφή:

Π	ΓΜ
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore — While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. “ ’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door — Only this and nothing more.”	Μεσάνυχτα βαθιά σκοτεινιασμένα· κι εγώ χαμένος στην ερμιά κάποιων παλιών σοφών βιβλίων, κι εγώ μονά- χος στον βυθό κάποιων παλιών βιβλίων ξεχα- σμένων, προσμετρούσα την νύστα και την πλήξη μου, όταν ξάφνου στην πόρτα μου ακούστηκε ένας χτύπος. «Κάποιος χτυπάει», ψιθύρισα. «Κάποιος χτυπάει την πόρτα μου. Κάποιος γυρεύει να με δει. Τι άλλο πια;»

Πίνακας 1 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)

Όσον αφορά τη μετάφραση του ΓΜ στο σύνολό της, παραπέμπει περισσότερο σε πεζό, παρά σε ποίημα. Η μορφή του πρωτότυπου, ο ρυθμός, το μέτρο και η ομοιοκαταληξία δεν διατηρούνται παρόλο που το νόημα και η αίσθηση του σκοτεινού είναι διακριτά. Μερικές στροφές έχουν περισσότερους στίχους από άλλες, ενώ λέξεις όπως «μονάχος» και «ξεχασμένης» κόβονται και συνεχίζουν στον επόμενο στίχο, κάτι το οποίο δεν παρατηρείται στο πρωτότυπο (στ. 3, 4, 5, 6). Επομένως, ως αρχική στροφή αποκλίνει από τα βασικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου και θυμίζει περισσότερο μια παράφραση/περίληψη παρά μια μετάφραση.

Π	ΚΣ
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore — While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. “ ’Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door — Only this and nothing more.”	Θλιβερό ήταν μεσονύχτι κι έγερνα αποκαμωμένος σ’ έναν τόμο μυστηριώδη, επιστήμης ξεχασμένης· μ’ είχε σχεδόν πάρει ο ύπνος, όταν άκουσα έναν χτύπο, απαλά να κρούει το τζάμι της πορτούλας της κλεισμένης. «Κάποιος ξένος» μουρμουρίζω «θα ’ναι απέξω, δίχως άλλο. Μόνο τούτο, τίποτ’ άλλο».

Πίνακας 2 Μετάφραση της πρώτης στροφής από την Κατερίνα Σχινά (2011)

Η μετάφραση της ΚΣ καταφέρνει να διατηρήσει τη μορφή, χωρίς όμως την ομοιοκαταληξία. Οι μόνες λέξεις που ομοιοκαταληκτούν είναι στους στίχους 2 και 4, «ξεχασμένης» και «κλεισμένης» καθώς και στους στίχους 5-6 με τις λέξεις «άλλο», κάτι το οποίο δεν θεωρώ πως νοείται ως ομοιοκαταληξία καθώς πρόκειται για την ίδια λέξη. Παρόλα αυτά, το στοιχείο της θλίψης και του μυστηρίου διαφαίνεται μέσα από την κυριολεκτική μετάφραση των λέξεων «θλιβερό», την ένωση του «weak and weary» σε «αποκαμωμένος» και τη μετάφραση του «a quaint and curious volume of forgotten lore» σε «έναν τόμο μυστηριώδη, επιστήμης ξεχασμένης» (στ. 1, 2). Αντίθετα, στον στίχο 4 το «door» μεταφράζεται υποκοριστικά ως «πορτούλα». Η επιλογή αυτή, αποδυναμώνει απευθείας τον σκοτεινό τόνο, τη γοτθική ατμόσφαιρα και θεματολογία. Εν ολίγοις, θα μπορούσε να μεταφραστεί κυριολεκτικά ως «πόρτα».

Π	ΓΑ
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore — While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. “ ’Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door — Only this and nothing more.”	Κάποτε μαύρα μεσάνυχτα, που εξαντλημένος σε ορθάνοιχτα και σπάνια γραπτά μιας ξεχασμένης γνώσης έσκυβα πάνω σχεδόν μ’ είχε πάρει ο ύπνος, και ξάφνου ήρθε ένας ήχος, σαν κάποιος να χτυπά του δωματίου μου την πόρτα ελαφρά. «Κανένας ξένος», σκέφτηκα, «όπου χτυπά την πόρτα απαλά δε θα ’ναι κάτι άλλο, τούτο θα ’ναι μοναχά».

Πίνακας 3 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τον Γιώργο Αλισάνογλου (2021)

Η μετάφραση του ΓΑ είναι αυτή που πλησιάζει περισσότερο το πρωτότυπο. Η μορφή, ο ρυθμός, το μέτρο και η ομοιοκαταληξία διατηρούνται στο σύνολό τους, όπως επίσης και η θεματολογία. Εδώ, το «dreary» μεταφράζεται ως «μαύρα» αντί για «θλιβερό» ώστε να δημιουργηθεί η παρήχηση με τη λέξη «μεσάνυχτα» αντίστοιχα, μια τεχνική που συναντάται

σε μεγάλο βαθμό στο πρωτότυπο (στ. 1). Στον στίχο 5, το «muttered» αποδίδεται πιο ελεύθερα ως «σκέφτηκα», αντί για «μουρμούρισα» ή «ψιθύρισα». Τέλος, όσον αφορά την ομοιοκαταληξία, ο μεταφραστής έχει πετύχει να τη διατηρήσει τόσο εσωτερικά «ύπνος-ήχος», «χτυπά-ελαφρά» όσο και εξωτερικά «ελαφρά-απαλά-μοναχά» (στ. 3, 4, 5, 6).

Π	XB
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore — While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. “‘Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door — Only this and nothing more.”	Μεσονύχτι ήταν θλιμμένο κι έψαχνα, αποκαμωμένος, Γνώση ξεχασμένη μέσα σε περίεργα γραπτά Όταν ξάφνου ένα χτύπο, άκουσα σχεδόν στον ύπνο, Απαλό στην πόρτα χτύπο που ακουγόταν σιγανά «Κάποιος ξένος θάναι», είπα, «που τη θύρα μου χτυπά -Τούτο θάναι μοναχά!».

Πίνακας 4 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τον Χάρη Βαρούτη (2024)

Η μετάφραση του XB διατηρεί επίσης τα βασικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου. Ο ίδιος, γράφει σε πολυτονικό, μια τεχνική που κατά τη γνώμη μου, χρησιμοποιεί για να διατηρήσει το ύφος του ποιήματος. Όσον αφορά την ομοιοκαταληξία, εσωτερικά παρατηρείται στον στίχο 3 με τις λέξεις «χτύπο-ύπνο» και εξωτερικά με «γραπτά-σιγανά-χτυπά-μοναχά» (στ. 2, 4, 5, 6). Επίσης, έχει ενδιαφέρον η μετάφραση του «door» όπου στον στίχο 4 αποδίδεται ως «πόρτα», ενώ στον στίχο 5 ως «θύρα» ώστε να δημιουργήσει και στις δύο περιπτώσεις παρήχηση.

Π	XM
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore — While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. “‘Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door — Only this and nothing more.”	Κάποτε μαύρα μεσάνυχτα, ενώ αδύναμος συλλογίζομουν επάνω σε μιας επιστήμης ξεχασμένης γραπτά, με είχε σχεδόν πάρει ο ύπνος ώσπου ακούστηκε ένας χτύπος, σαν κάποιος την πόρτα μου να χτυπά απαλά. «Κάποιος ξένος» είπα ψιθυριστά «την πόρτα μου χτυπά». «Μόνο τούτο θα ‘ναι μοναχά».

Πίνακας 5 Μετάφραση της πρώτης στροφής από τη Χαρίκλεια Μουσίδου

Όσον αφορά τη δική μου μετάφραση, προσπάθησα να διατηρήσω τις ποιητικές τεχνικές που υιοθετεί ο Ροε. Αρχικά, η ομοιοκαταληξία είναι εμφανής, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά, όπως επίσης και η παρήχηση στον πρώτο, τέταρτο και πέμπτο στίχο. Και εγώ επέλεξα να μεταφράσω το «forgotten lore» ως «επιστήμης ξεχασμένης» διατηρώντας την

κυριολεκτική σημασία έτσι ώστε να δηλώσω έμμεσα το γνωστικό επίπεδο του αφηγητή (στ. 2). Επιπλέον, διατήρησα τη μορφή, όπως επίσης τη θεματολογία και την ατμόσφαιρα του σκοτεινού.

Τέλος, όσον αφορά όλες τις μεταφράσεις, αξίζει να συγκριθούν οι διαφορετικές προσεγγίσεις του δεύτερου και του τελευταίου στίχου. Ο ΓΜ μεταφράζει το «a quaint and curious volume of forgotten lore» ως «στον βυθό κάποιων παλιών βιβλίων ξεχασμένων», η ΚΣ ως «σ' έναν τόμο μυστηριώδη, επιστήμης ξεχασμένης», ο ΓΑ ως «σπάνια γραπτά μιας ξεχασμένης γνώσης» και ο ΧΒ ως «[γ]νώση ξεχασμένη μέσα σε περίεργα γραπτά» (στ. 2). Ο ΓΑ και ΧΒ συμφωνούν στην επιλογή της «γνώσης» ενώ η ΚΣ κάνει λόγο για «επιστήμη» χρησιμοποιώντας και τη λέξη «μυστηριώδη» για να τονίσει τη θεματολογία του ποιήματος αλλά και να σκιαγραφήσει το προφίλ του αφηγητή. Τέλος, ο ΓΜ προσδίδει έναν πιο μεταφορικό χαρακτήρα.

Επιπλέον, η μετάφραση του στίχου 6, «[o]nly this, and nothing more» χάνεται στον ΓΜ που την αποδίδει πιο ελεύθερα ως «[τ]ι άλλο πια;». Αντιθέτως, η ΚΣ παραλείπει το «και» και κόβει και το «τίποτα» στη δική της, γράφοντας «[μ]όνο τούτο, τίποτ' άλλο», αποκλίνοντας επίσης από το πρωτότυπο, καθώς δεν παρατηρείται κάτι τέτοιο στον τελευταίο στίχο. Τέλος, οι ΓΑ και ΧΒ τον αποδίδουν ως «δε θα 'ναι κάτι άλλο, τούτο θα 'ναι μοναχά» και «[τ]ούτο θάναι μοναχά» αντίστοιχα. Εδώ, η πιο πετυχημένη μετάφραση από όλες, είναι αυτή του ΓΑ καθώς καταφέρνει να αποδώσει τη φράση εξ ολοκλήρου, αγγίζοντας περισσότερο το νόημα στο πρωτότυπο.

Συνοψίζοντας, από τις τέσσερις μεταφράσεις, αυτή που αγγίζει περισσότερο το ποίημα του Poe είναι αυτή του ΓΑ, ο οποίος καταφέρνει να διατηρήσει τόσο τις ποιητικές τεχνικές όσο και το νόημα του πρωτότυπου στη μετάφρασή του, μεταφέροντάς τα με τη μεγαλύτερη ακρίβεια στη ΓΣ. Αντιθέτως, η μετάφραση που αποκλίνει, όσον αφορά τη μορφή, είναι αυτή του ΓΜ, καθώς μοιάζει περισσότερο με δημιουργική διαδικασία, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν έχει πετύχει να μεταφέρει επιτυχώς το αίσθημα του σκοτεινού και το γενικότερο νόημα του πρωτότυπου.

2.2.2 Μετάφραση των ποιητικών τεχνικών του ποιήματος

Στην ενότητα αυτή, θα παρατεθούν διάφοροι στίχοι του πρωτότυπου και των μεταφράσεων σχετικά με τις ποιητικές τεχνικές.

Αρχικά, όσον αφορά το χωροχρόνο, λέξεις όπως «midnight dreary» «bleak December» και «darkness» (στ. 1, 7, 25) αποδίδονται ως εξής:

Ο ΓΜ μεταφράζει ως «[μ]εσάνυχτα βαθιά», «αδέκαστο Δεκέμβρη» και «σκοτάδι».

Η ΚΣ ως «[θ]λιβερό μεσονύχτι», «[δ]εκέμβρης» και «σκοτάδι».

Ο ΓΑ ως «μαύρα μεσάνυχτα», «αφιλόξενο Δεκέμβρη» και «σκοτάδι».

Ο ΧΒ ως «μεσονύχτι θλιβερό», «Δεκέμβρη» και «σκότος».

Η ΧΜ ως «μαύρα μεσάνυχτα», «θλιβερό Δεκέμβρη» και «σκοτάδι».

Παρατηρείται ότι οι μεταφράσεις τους δεν διαφέρουν πολύ η μία από την άλλη. Οι ΚΣ και ΧΒ συμφωνούν στη μετάφραση του πρώτου στίχου, ενώ οι ΓΜ και ΓΑ χαρακτηρίζουν μεταφορικά τον Δεκέμβρη, ένα στοιχείο το οποίο ταιριάζει στη θεματική του ποιήματος. Σημαντική διαφορά όμως έχει η μετάφραση του ΧΒ με τη λέξη «σκότος», η οποία δεν συμφωνεί με τους υπόλοιπους και υπογραμμίζει περισσότερο τη θεματολογία καθώς διακρίνεται και η επανάληψη του «ο».

Επιπλέον, όσον αφορά τις μεταφορές, τις παρομοιώσεις και την εικονοποιία, έχει ενδιαφέρον πώς τις χειρίζεται ο κάθε μεταφραστής. Παρακάτω θα παρατεθούν σίχτοι από διάφορες στροφές.

Π	ΓΜ
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor (στ. 8) And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain (στ. 13) But the silence was unbroken, and the stillness gave no token (στ. 27) [A]ll my soul within me burning (στ. 31) Let my heart be still a moment (στ. 35) [A]s my Hopes have flown before (στ. 59) To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core (στ. 74)	[Τ]ην φλόγα την παραμικρή που ξεψυχούσε σέρνοντας στο πάτωμα τον ίσκιο της σκιάς της Μετάξι η θλίψη πένθιμο στις πορφύρες κουρτίνες Ως κι η σιωπή είχε βουβαθεί. Ασάλευτα τα πάντα. Φλεγόταν μέσα μου η ψυχή. [Μ]όνο να πάψει να χτυπά έτσι η καρδιά μου! Θα φύγει όπως έφυγαν οι ελπίδες μου· σαν τα πουλιά! [Π]ου πύρωνε τα μάτια του σαν κάρβουνα στο στήθος μου

Πίνακας 6 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)

Οι μεταφράσεις του στο σύνολό τους καταφέρνουν να διατηρήσουν τις ποιητικές τεχνικές του πρωτότυπου. Στον στίχο 8, παρόλα αυτά, το «ghost» γίνεται «σκιά» αντί για «φάντασμα», χάνοντας έτσι τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης και πετυχημένης εικόνας. Ο στίχος 13, αντίθετα, μεταφέρει το αίσθημα της θλίψης και της μελαγχολίας, όμως και εδώ μεταφράζεται διαφορετικά καθώς το «purple curtain» αλλάζει αριθμό και χρώμα και γίνεται

«πορφυρές κουρτίνες». Επιπλέον, ο στίχος 27 πετυχαίνει τη μεταφορά, όμως η πρόταση χωρίζεται, χαρακτηριστικό που δεν παρατηρείται στο πρωτότυπο. Οι στίχοι 31 και 35 μεταφράζονται επιτυχώς και δημιουργείται η μεταφορά, ενώ επιτυγχάνεται και η παρομοίωση στον στίχο 59, σε μια πιο ελεύθερη απόδοση. Τέλος, ο στίχος 79 καταφέρνει να αποδώσει τόσο την παρομοίωση όσο και το σκοτεινό και κακό στοιχείο του Κορακιού, σκιαγραφώντας τη θεματολογία του ποιήματος. Επομένως, στο σύνολό τους, οι παραπάνω στίχοι μεταφράζονται επιτυχώς, καθώς καταφέρνουν να μεταφέρουν στη ΓΣ τα βασικά χαρακτηριστικά του ΚΠ.

Π	ΚΣ
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor (στ. 8)	[Φ]άσματα γεννώντας γύρω και στο πάτωμα σκιά (στ. 8)
And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain (στ. 13)	Πνιχτά θρόιζε, μεταξένια, κάθε πορφυρή κουρτίνα (στ. 13)
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token (στ. 27)	Μες της νύχτας το μαγνάδι (στ. 27)
[A]ll my soul within me burning (στ. 31)	Με ψυχή αναστατωμένη (στ. 31)
Let my heart be still a moment (στ. 35)	[Θ]α ησυχάσει η καρδιά μου (στ. 35)
[A]s my Hopes have flown before (στ. 59)	[Μ]αζί και όλες μου οι ελπίδες· τώρα θα χαθείς και εσύ (στ. 59)
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core (στ. 74)	[Τ]η ματιά του που σαν φλόγα πυρπολούσε την καρδιά (στ. 74)

Πίνακας 7 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από την Κατερίνα Σχινά (2011)

Στη μετάφραση της ΚΣ επίσης παρατηρείται η αλλαγή του «ghost» σε «φάσματα». Εδώ, αλλάζει ο αριθμός και, όπως και ο ΓΜ, ούτε η ίδια καταφέρνει να δημιουργήσει έναν συσχετισμό με την εικονοποιία του ΚΠ. Όσον αφορά το στίχο 13, και εδώ το «purple curtain» γίνεται «πορφυρή κουρτίνα» παραμένοντας στον ενικό, χάνοντας όμως την απόδοση της μεταφοράς. Ο στίχος 27, επίσης χάνει όλο το νόημά του καθώς μεταφράζεται πολύ ελεύθερα και δεν καταφέρνει να δημιουργήσει το αίσθημα του φόβου. Επιπλέον, στον στίχο 31 χάνεται η υπερβολή της φράσης «all my soul within me burning» καθώς αποδίδεται σε «ψυχή αναστατωμένη». Τέλος, οι στίχοι 35, 59 και 74 διατηρούν τη μεταφορά και την παρομοίωση στον τελευταίο στίχο, όπως επίσης και την αίσθηση του σκοτεινού.

Π	ΓΑ
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor (στ. 8)	[Π]ου κάθε σπίθα της φωτιάς σα φάντασμα στο πάτωμα θωρούσα (στ. 8)
And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain (στ. 13)	Και τ' απαλό μουρμουρητό της πορφυρής κουρτίνας, λυπηρό (στ. 13)
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token (στ. 27)	[Μ]α ήταν άσπαστη η σιγή και η γαλήνη ενδεικτική (στ. 27)
[A]ll my soul within me burning (στ. 31)	[Μ]ε την ψυχή να καίγεται εντός (στ. 31)
Let my heart be still a moment (στ. 35)	[Α]ς ησυχάσει η καρδιά μου (στ. 35)
[A]s my Hopes have flown before (στ. 59)	Τόσοι μου φύγανε, ως και αυτές οι Ελπίδες, μακριά (στ. 59)

To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core (στ. 74)	Έκαιγε η φλογισμένη του ματιά μονάχη, στις ψυχής μου τ' άγρια ράκη (στ. 78-79)
--	---

Πίνακας 8 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)

Ο ΓΑ καταφέρνει να διατηρήσει την εικόνα και τη μεταφορά στον στίχο 8. Ο στίχος 13 αλλάζει, μεταφέροντας το αίσθημα του τρόμου με την ακουστική εικόνα που δημιουργείται. Ο στίχος 27 είναι πιο ελεύθερα μεταφρασμένος, ενώ ο στίχος 31 θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «με την ψυχή μου να καίγεται εντός» ή «με την ψυχή μου να φλέγεται εντός» με τη δεύτερη να υπογραμμίζει πιο έντονα το στοιχείο της μελαγχολίας. Τέλος, όσον αφορά τους στίχους 35, 59 και 78-79, το «let my heart be still a moment» αποδίδεται κυριολεκτικά ως «ας ησυχάσει η καρδιά μου», ο στίχος 59 καταφέρνει να δημιουργήσει μια μεταφορά και εικόνα μαζί, ενώ ο τελευταίος στίχος διατηρεί την αίσθηση του τρόμου.

Π	XB
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor (στ. 8)	Και της χόβολης τη λάμψη που έπαιζε με τη σκιά (στ. 8)
And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain (στ. 13)	Κι απ' το θρόισμα του αέρα στις μαβιές κουρτίνες πέρα (στ. 13)
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token (στ. 27)	Μα δεν έσπαγε η ησυχία κι έτσι μες στην απραξία (στ. 27)
[A]ll my soul within me burning (στ. 31)	[M]ε ψυχή που καίει σαν φλόγα (στ. 31)
Let my heart be still a moment (στ. 35)	Ηρεμώντας (στ. 35)
[A]s my Hopes have flown before (στ. 59)	Το πρωί κι αυτός θα φύγ[ει], όπως κάθε ελπίδα πια (στ. 59)
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core (στ. 74)	Τα φλεγόμενά του μάτια μ' έκαιγαν μες στην καρδιά (στ. 79)

Πίνακας 9 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τον Χάρη Βαρούτη (2024)

Στη μετάφραση του XB ο στίχος 8 διατηρεί την κυριολεκτική σημασία της λέξης «ember» όμως και εδώ, όπως στην ΚΣ και στον ΓΜ, χάνεται η συσχέτιση του φαντάσματος με τη Lenore. Έχει όμως ενδιαφέρον, ότι είναι ο μόνος που μεταφράζει το «purple» ως «μαβιές» αντί για «μωβ» ενώ στον στίχο 27 καταφέρνει να δημιουργήσει τη μεταφορά. Σχετικά με τους τελευταίους στίχους, στον 31 παρουσιάζει μια παρομοίωση αντί για κυριολεκτική μετάφραση, την οποία χρησιμοποιεί στον στίχο 35 με τη λέξη «ηρεμώντας» όπως και στον στίχο 59. Επίσης, ο στίχος 79 μεταφράζεται διατηρώντας το αίσθημα του τρόμου.

Π	XM
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor (στ. 8)	[K]αι κάθε σπίθα της φωτιάς γεννούσε ένα φάντασμα στο πάτωμα (στ. 8)
And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain (στ. 13)	Και το μεταξένιο και λυπηρό θρόισμα της πορφυρής κουρτίνας (στ. 13)
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token (στ. 27)	Μα δεν έσπαγε η ησυχία και το σκοτάδι δεν έδινε σημάδι (στ. 27)
[A]ll my soul within me burning (στ. 31)	Με την ψυχή μου να φλέγεται (στ. 31)
Let my heart be still a moment (στ. 35)	Ας ησυχάσει για μια στιγμή η καρδιά μου (στ. 35)

[A]s my Hopes have flown before (στ. 59) To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core (στ. 74)	Όπως χάθηκαν και οι ελπίδες μου (στ. 59) Η ματιά του σαν φλόγα μου έκαιγε την καρδιά (79)
--	--

Πίνακας 10 Μετάφραση ποιητικών τεχνικών από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου

Η δική μου απόπειρα επίσης αποσκοπεί στην πιστότητα της μετάφρασης στο πρωτότυπο. Έχω επιλέξει μια πιο ελεύθερη και δημιουργική μετάφραση η οποία όμως διατηρεί τις τεχνικές του πρωτότυπου και αποτυπώνει τη θεματολογία του. Οι στίχοι 8 και 13 δημιουργούν μεταφορές και εικόνες, υπογραμμίζοντας τη σκοτεινότητα. Επιπλέον, διατηρώ τις παρομοιώσεις στους στίχους 59 και 79. Συνεπώς, προσπαθώ να μείνω όσο πιο κοντά στο πρωτότυπο, χωρίς όμως να μεταφράζω τους στίχους κυριολεκτικά.

Συγκριτικά, οι ΓΜ, ΓΑ και ΧΒ, πέρα από τη μετάφραση, εστιάζουν περισσότερο στη διατήρηση και τη δημιουργία των ποιητικών τεχνικών σε σχέση με την ΚΣ. Οι ΓΜ και ΧΒ μεταφράζουν πιο ελεύθερα, χωρίς όμως να αποκλίνουν από το πρωτότυπο. Ο ΓΑ παρόλο που καταφεύγει σε κυριολεκτικές μεταφράσεις, καταφέρνει να αποτυπώσει τις τεχνικές του πρωτότυπου σε αντίθεση με την ΚΣ. Η ίδια, επιλέγει τη γλωσσική ισοδυναμία, και έτσι δεν καταφέρνει να διατηρήσει τα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου.

2.2.3 Η εμφάνιση του Κορακιού

Ενδιαφέρον έχει και η μετάφραση της έβδομης στροφής στην οποία εμφανίζεται το Κοράκι, το σύμβολο του σκότους και της μελαγχολίας.

Π	ΓΜ
Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door — Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door — Perched, and sat, and nothing more.	Πήγα. Δεν δείλιασα, άνοιξα και είδα να περνά το μεγαλείο των ιερών εκείνων ημερών, που χάθηκαν από καιρό, μπροστά μου: ένα Κοράκι αρχοντικό φερούργισε ίσια στην κάμαρά μου. Δεν υποκλί- θηκε, δεν στάθηκε, δεν γύρισε να δει ποιος το υπο- δέχθηκε. Απλά, με όση υπεροψία άρχοντας ή αρχόντισσα μπορούν να προσπεράσουν άνθρωπο, σε μια προτομή Παλλάδας, πήγε κι έστησε τον θρόνο του και κάθισε, πάνω απ' την πόρτα. Μόνο αυτό. Κι ύστερα, τίποτ' άλλο πια.

Πίνακας 11 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)

Η μετάφραση του ΓΜ ήδη από την αρχή χρησιμοποιεί λέξεις και φράσεις οι οποίες δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο. Οι στίχοι δεν ομοιοκαταληκτούν, όμως έχει ενδιαφέρον ότι η «Pallas» μεταγραμματίζεται σε «Παλλάδα» και δεν μεταφράζεται κυριολεκτικά ως «Αθηνά». Το ίδιο παρατηρείται και στις μεταφράσεις των ΓΑ και ΧΒ, με εξαίρεση της ΚΣ η οποία μεταφράζει κυριολεκτικά.

Π	ΚΣ
Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door — Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door — Perched, and sat, and nothing more.	Το παντζούρι τότε ανοίγω και εισβάλλει ένα κοράκι Μεγαλόπρεπο και μαύρο· πεταρίζει τα φτερά, μ' αψηφά, με προσπερνάει, και πηγαίνει να κουρνιάσει, δίχως να καθυστερήσει στη μαρμάρινη Αθηνά που έχω πάνω από την πόρτα, στο δωμάτιο το μεγάλο. Κούρνιασε – και τίποτ' άλλο.

Πίνακας 12 Μετάφραση της έβδομης στροφής από την Κατερίνα Σχινά (2011)

Η μετάφρασή της διαφέρει αρκετά από τον ΓΜ. Εδώ, το «shutter» μεταφράζεται κυριολεκτικά ως «παντζούρι», ενώ αποδίδει πιο ελεύθερα τους στίχους 1-2 χάνοντας την παρήχηση που παρατηρείται στο πρωτότυπο. Επιπλέον, το Κοράκι δεν χαρακτηρίζεται επιτυχώς ως σύμβολο του σκότους με τις μεταφράσεις «πηγαίνει να κουρνιάσει» και «κούρνιασε» καθώς του προσδίδουν έναν πιο ευαίσθητο χαρακτήρα (στ. 39, 42). Το ίδιο παρατηρείται και στη μετάφραση του ΧΒ. Παρόλα αυτά, η ομοιοκαταληξία διατηρείται, εσωτερικά και εξωτερικά, όμως για να επιτευχθεί ακόμα περισσότερο θα μπορούσε να μεταφράσει τον στίχο 39 ως «μ' αψηφά, με προσπερνά, και πηγαίνει» ώστε να ομοιοκαταληκτεί εσωτερικά με τις λέξεις «φτερά-αψηφά-Αθηνά».

Π	ΓΑ
Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door — Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door — Perched, and sat, and nothing more.	Άνοιξα το παράθυρο γοργά κι ένα κοράκι νευρικά φτεροκοπά με σχήμα μεγαλοπρεπές από μέρες ένδοξες παλιές. χωρίς καν να σταθεί τριγύρω ή ν' αμφιβάλλει λίγο, με όψη Λόρδου ή κυράς θρονιάζεται με σάλο παν' απ' την πόρτα μου, στην πέτρινη Παλλάδα – δίχως άλλο κουνήθηκε και κάθισε και όχι τίποτ' άλλο.

Πίνακας 13 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)

Ο ΓΑ μεταφράζει πιο ελεύθερα ως «παράθυρο» αντί για «παντζούρι» ή «παραθυρόφυλλο» τον στίχο 37. Εδώ, ο ίδιος αποτυπώνει το Κοράκι ως «μεγαλοπρεπές» σύμβολο που «θρονιάζεται με σάλο» (στ. 39, 40). Συνεχίζει και διατηρεί πετυχημένα την ομοιοκαταληξία, εσωτερικά και εξωτερικά, καταφεύγοντας επίσης στην κυριολεκτική μετάφραση του τελευταίου στίχου.

Π	XB
Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door — Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door — Perched, and sat, and nothing more.	Την κουρτίνα εγώ τραβώντας μπαίνει Κόρακας πετώντας Κόρακας αιώνων άλλων με όψη επιβλητική Ούτε υπόκλιση δεν κάνει και χωρίς καιρό να χάνει Στης θεάς Παλλάδας φτάνει και ψηλά την προτομή Και στην κεφαλή κουρνιάζει με θωριά αρχοντική· -Μονάχα κουρνιάζει εκεί.

Πίνακας 14 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τον Χάρη Βαρούτη (2024)

Η μετάφραση του XB σε «κόρακας», μια πιο λαϊκή απόδοση, δεν αποδίδει το κύρος που αρμόζει στον ρόλο του κορακιού. Εδώ, ο αφηγητής ανοίγει «την κουρτίνα», μια πιο ελεύθερη μετάφραση του «shutter» και σε συνδυασμό με τις μεταφράσεις «όψη επιβλητική», «κουρνιάζει» και «θωριά αρχοντική» απομακρύνεται από τη σκοτεινή θεματολογία (στ. 37, 38, 41). Επίσης και ο στίχος 40 προσεγγίζεται πιο ελεύθερα καθώς διαγράφονται αρκετές λέξεις του πρωτότυπου. Για παράδειγμα, η φράση «[b]ut, with mien of lord or lady» χάνεται τελείως. Επομένως, παρατηρείται ότι στη συγκεκριμένη στροφή ακολουθεί μια πιο δημιουργική και περιεκτική μετάφραση, εστιάζοντας περισσότερο στο νόημα παρά στις ποιητικές τεχνικές.

Π	XM
Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door — Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door — Perched, and sat, and nothing more.	Άνοιξα το παράθυρο και με ένα γρήγορο φτερούγισμα ένα μεγαλοπρεπές κοράκι που θύμιζε τις ημέρες του παρελθόντος, χωρίς να υποκλιθεί, να σταματήσει ή να σταθεί αλλά με έκφραση κυρίου ή κυράς, πήγε και κάθισε στην πόρτα. Κάθισε πάνω στο άγαλμα της Αθηνάς, πάνω από την πόρτα. Πήγε και κάθισε, και τίποτα άλλο.

Πίνακας 15 Μετάφραση της έβδομης στροφής από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου

Η συγκεκριμένη στροφή ήταν αρκετά απαιτητική όσον αφορά τη δική μου μετάφραση. Και εδώ προσπάθησα να διατηρήσω την ομοιοκαταληξία, κυρίως εσωτερικά με λέξεις όπως «υποκλιθεί-σταθεί», «κυράς-Αθηνάς» (στ. 39, 40, 41). Παρόλα αυτά, δεν διατηρείται εξωτερικά, όπως επίσης χάνεται και η παρήχηση στον στίχο 37. Επιπλέον, και εγώ μεταφράζω το πτηνό ως «κοράκι» και το shutter ως «παράθυρο» αντί για «κόρακα» ή «παντζούρι», όπως επίσης και το «perched» ως «κάθισε» έτσι ώστε να δηλώσω τον μεγαλοπρεπή χαρακτήρα του κορακιού (στ. 37, 41, 42).

Συνεπώς, όσον αφορά την έβδομη στροφή, οι ΓΜ, ΓΑ και ΧΒ καταφέρνουν να αναδείξουν το κύρος του Κορακιού, σε αντίθεση με την ΚΣ. Οι ΓΜ και ΧΒ εστιάζουν περισσότερο στο νόημα και όχι στις ποιητικές τεχνικές, υιοθετώντας την υφολογική ισοδυναμία, με τον πρώτο να προσθέτει και τον δεύτερο να διαγράφει στοιχεία. Και εδώ η ΚΣ καταφεύγει στη γλωσσική ισοδυναμία, ενώ ο ΓΑ διατηρεί τις ποιητικές τεχνικές και συνδυάζει κυριολεκτική και ελεύθερη μετάφραση.

2.2.4 Η συνειδητοποίηση του Nevermore

Στο σημείο αυτό, θα εξεταστεί η σταδιακή συνειδητοποίηση του αφηγητή μέσα από την απάντηση “nevermore” του Κορακιού. Έτσι, ξεκινώντας από το πρωτότυπο, ο Ροε μέσα από τους παρακάτω στίχους, σκιαγραφεί την κατάσταση ως εξής:

Π	ΓΜ
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door (στ. 68) thinking what this ominous bird of yore — What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore Meant in croaking “Nevermore.” This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing (στ. 70-73) She shall press, ah, nevermore! (στ. 78)	Γι’ αυτό αμέσως έσυρα μια πολυθρόνα εκεί μπροστά: μπρος στο πουλί, στην προτομή, στην πόρτα [Μ]ήπως και βρω τι σήμαινε δυσοί-ωνο, σκοτεινό, το αρχαίο Κοράκι που έκρωζε μακάβρια: «Ποτέ πια!» Στο δίχτυ των συλλογισμών είχα πιαστεί για τα καλά και σώπαινα [Π]οτέ πια!

Πίνακας 16 Μετάφραση διάφορων στίχων από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)

Η μετάφραση του ΓΜ και εδώ γίνεται ελεύθερα καθώς σε αρκετά σημεία προσθέτει δικές του λέξεις για να ενισχύσει το νόημα στη ΓΣ. Παρόλα αυτά, ο στίχος 68 του ποιήματος μεταφράζεται κυριολεκτικά. Όσον αφορά τους στίχους 70-73, εδώ χάνεται η παρήχηση του στίχου 71, καθώς τα επίθετα που χρησιμοποιεί δεν καταφέρνουν να αποδώσουν στο σύνολό

τους τους χαρακτηρισμούς του πρωτότυπου. Όμως, τονίζεται η σκοτεινότητα του πτηνού με λέξεις όπως «δυσοίωνο» και «μακάβρια», διατηρώντας τη θεματολογία στη ΓΣ. Επιπλέον, στον στίχο 73 παρατηρείται και η δημιουργία μεταφοράς με τη φράση «[σ]το δίχτυ των συλλογισμών είχα πιαστεί». Τέλος, το «nevermore» μεταφράζεται κυριολεκτικά ως «ποτέ πια», μια πετυχημένη απόδοση καθώς διατηρείται η παρήχηση και το αίσθημα της ματαιοδοξίας (στ. 78).

Π	ΚΣ
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door (στ. 68) thinking what this ominous bird of yore — What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore Meant in croaking “Nevermore.” This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing (στ. 70-73) She shall press, ah, nevermore! (στ. 78)	Σέρνοντας μια πολυθρόνα στο κοράκι αντικριστά (στ. 68) [Π]ροσπαθώ συλλογισμένος, να εντοπίσω τι σημαίνει η δυσοίωνη κρωξιά του άχαρου πουλιού του μαύρου, του απαίσιου, του ισχνού, σαν ρεκάζει «ποτέ πια!» Έτσι έμεινα να εικάζω, δίχως όμως να κοιτάζω (στ. 70-73) [Δ]εν θα αγγίξει ποτέ πια! (στ. 78)

Πίνακας 17 Μετάφραση διάφορων στίχων από την Κατερίνα Σχινά (2011)

Η μετάφραση της ΚΣ ακολουθεί διαφορετική κατεύθυνση. Εδώ, δεν είναι τόσο ελεύθερη και μένει αρκετά κοντά στο πρωτότυπο. Παρόλα αυτά, παραλείπεται η φράση «and bust, and door» και μεταφράζεται κυριολεκτικά μόνο το «[i] wheeled a cushioned seat in front of the bird» χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως κατά τη διαγραφή χάνεται το νόημα. Επιπλέον, ενδιαφέρον έχει και η μετάφραση των στίχων 70-73. Εδώ, η φράση «thinking what [...] meant» συμπυκνώνεται και γίνεται «προσπαθώ συλλογισμένος, να εννοήσω τι σημαίνει» κάτι το οποίο θεωρώ πολύ πετυχημένο καθώς σκιαγραφεί την ψυχική και λογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ακόμα ο αφηγητής. Επιπλέον, ενδιαφέρουσα είναι και η επιλογή των χαρακτηρισμών του Κορακιού. Πέρα από το γεγονός ότι πολύ εύστοχα διατηρεί και μεταφράζει τα επίθετα με τέτοιο τρόπο ώστε να τονίζεται ο σκοτεινός χαρακτήρας του, το «ominous» γίνεται «δυσοίωνη» και προσδιορίζει την «κρωξιά» του Κορακιού (στ. 70, 72). Παρόλα αυτά, και εδώ διαφαίνεται ότι η παρήχηση του στίχου 71 αποτελεί ένα από τα στοιχεία που παρουσιάζουν υψηλό βαθμό μεταφραστικής δυσκολίας, όμως η εξωτερική ομοιοκαταληξία είναι πετυχημένη. Τέλος, πολύ σωστά επιλέγεται η μετάφραση «ποτέ πια» στον στίχο 78, από τον οποίο όμως παραλείπεται να σκιαγραφηθεί η συνειδητοποίηση του αφηγητή ότι η απάντηση του Κορακιού αφορά την αγαπημένη του.

Π	ΓΑ
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door (στ. 68)	[Κ]ι αρπάζοντας μια πολυθρόνα κάθισα μπροστά απ' αυτό, την πόρτα

thinking what this ominous bird of yore — What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore Meant in croaking “Nevermore.” This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing (στ. 70-73) She shall press, ah, nevermore! (στ. 78)	και την προτομή (στ. 68-69) [Π]ροσπάθησα να βρω τι εννοεί με τη φράση αυτή την ακριβή, το μαύρο το Κοράκι αληθινά το άχαρο, βλοσυρό, δυσοίωνα πτηνό που κράταγε απ’ τα παλιά τι εννοούσε κρώζοντας: «Ποτέ Πια» Κι έτσι όπως καθόμουνα βαθιά σε σκέψεις μπηκ νοερά χωρίς ούτε συλλαβή να πω (στ. 69-74) [Ε]κεί όπου η αγάπη μου δε θ’ ακουμπήσει πια! (στ. 78)
--	--

Πίνακας 18 Μετάφραση διάφορων στίχων από τον Γιώργο Αλισάνογλου (2021)

Σε ορισμένα σημεία η μετάφραση του ΓΑ συνεχίζεται και στον επόμενο στίχο, όπως για παράδειγμα στον στίχο 68. Αυτό συμβαίνει, καθώς ο ίδιος μεταφράζει όλα τα στοιχεία του πρωτότυπου, χωρίς να διαγράψει κάτι. Στους στίχους 69-73, με τον τελευταίο να συνεχίζεται και στον 74, το «thinking» μεταφράζεται περιφραστικά ως «προσπάθησα να βρω τι εννοεί» αντί για «σκέφτηκα», ενώ οι χαρακτηρισμοί πολύ εύστοχα και εδώ υπογραμμίζουν τόσο την εμφάνιση όσο και τον ρόλο του Κορακιού. Επιπλέον, η παρήχηση του στίχου 71 διατηρείται μέσα από τον επαναλαμβανόμενο ήχο του «ο», όπως και η ομοιοκαταληξία, τόσο εσωτερικά με λέξεις όπως «βαθιά-νοερά» όσο και εξωτερικά (στ. 73). Τέλος, και εδώ ο στίχος 78 δεν καταφέρνει να τονίσει τη συνειδητοποίηση του αφηγητή και μεταφράζεται ως σύνολο των στίχων 76-77 αντί ξεχωριστά, όπως φαίνεται στο πρωτότυπο.

Π	XB
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door (στ. 68) thinking what this ominous bird of yore — What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore Meant in croaking “Nevermore.” This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing (στ. 70-73) She shall press, ah, nevermore! (στ. 78)	Και έσυρα την πολυθρόνα στο πουλί ευθύς μπροστά (στ. 68) [Ε]ψαχνα συλλογισμένος Τι εννοούσε επομένως, το πτηνό με τη μιλιά Τ’ άθλιο μαύρο κοράκι απ’ τα χρόνια τα παλιά Λέγοντάς μου «Ποτέ Πιά» Σιωπηλός συλλογίζομουν κι όσο μπρος του εκεί καθόμουν (στ. 70-73) Αχ, δεν γέρνει ποτέ πιά! (στ. 78)

Πίνακας 19 Μετάφραση διάφορων στίχων από τον Χάρη Βαρούτη (2024)

Ο XB δεν διατηρεί όλα τα στοιχεία του στίχου 68, διαγράφοντας και αυτός τις λέξεις «and bust, and door». Παρόλα αυτά, στον υπόλοιπο στίχο ακολουθεί κυριολεκτική μετάφραση. Και εδώ στον στίχο 71 πολύ επιδέξια διατηρείται η παρήχηση με τον ήχο «α», όμως δεν αποδίδεται το μέγεθος των χαρακτηρισμών που αρμόζει στο Κοράκι, το οποίο εδώ χαρακτηρίζεται ως το «πουλί με τη μιλιά», μια μετάφραση η οποία αποκλίνει από τη σημασία του «bird of yore». Επιπλέον, η αλλαγή στην επιλογή των λέξεων «πουλί-πτηνό-

κοράκι» δημιουργεί μια σύγχυση, καθώς θα ήταν προτιμότερο να διατηρηθεί μία μετάφραση για συνοχή. Συμπληρωματικά, η λέξη «επομένως» θα μπορούσε να παραληφθεί καθώς πουθενά στους στίχους 71-72 του πρωτότυπου δεν υπάρχει ένδειξη συμπεράσματος. Η συνειδητοποίηση έρχεται στον στίχο 78, όπου και εδώ δεν καταφέρνει να αποδοθεί ξεχωριστά από τους υπόλοιπους στίχους. Ως αποτέλεσμα, παρόλο που και ο ίδιος πολύ σωστά επιλέγει να μεταφράσει ως «ποτέ πια», δεν κατορθώνει να τονίσει το συμπέρασμα του αφηγητή ότι η απάντηση του πτηνού σχετίζεται με την αγαπημένη του.

Π	ΧΜ
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door (στ. 68) thinking what this ominous bird of yore — What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore Meant in croaking “Nevermore.” This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing (στ. 70-73) She shall press, ah, nevermore! (στ. 78)	Έσυρα την πολυθρόνα μπροστά στο πουλί, την προτομή και την πόρτα (στ. 68) Σκεπτόμενος τι εννοούσε αυτό το δυσοίωνα αρχαίο, σκοτεινό, φρικτό πουλί απ’ τα παλιά κρώζοντας «Ποτέ Πια». Έτσι έμεινα στις σκέψεις μου βαθιά και σιωπηλά/Έτσι έμεινα να συλλογίζομαι σιωπηλά (στ. 70-73) Α, αυτή, δεν θα ακουμπά ποτέ πια! (στ. 78)

Πίνακας 20 Μετάφραση διάφορων στίχων από τη Χαρίκλεια Μωυσίδου

Και εδώ καταφέρνω να δημιουργήσω μια παρήχηση στον στίχο 68 όπως και στο ποίημα. Όσον αφορά τους στίχους 70-71 όπου περιγράφεται το κοράκι, κατέφυγα σε μια ελεύθερη σύνοψη των επιθέτων που το χαρακτηρίζουν. Επιπρόσθετα, και εγώ επέλεξα να μεταφράσω τους στίχους 72 και 78 ως «ποτέ πια» και να διατηρήσω και την παρήχηση αλλά και την εσωτερική ομοιοκαταληξία στον στίχο 73, για τον οποίο έχω παραθέσει δύο εναλλακτικές μεταφράσεις.

Επιπρόσθετα, όσον αφορά το “nevermore” έχει ενδιαφέρον πως και οι τέσσερις μεταφραστές επιλέγουν την ίδια μετάφραση. Με αυτόν τον τρόπο, διατηρούν την παρήχηση και το αίσθημα της θλίψης και της μελαγχολίας που δημιουργεί αυτή η απάντηση στον αφηγητή. Επιπλέον, εδώ επιβεβαιώνονται και οι θεωρητικές απόψεις σχετικά με τα γλωσσικά χαρακτηριστικά των γλωσσών. Καθώς η ΓΠ και η ΓΣ διαφέρουν, δεν είναι δυνατόν το “nevermore” να αποδοθεί ως μία λέξη όπως στο πρωτότυπο. Έτσι, χωρίζεται σε δύο μικρότερες και παρόλο που χάνει τη λυρικότητά της, διατηρεί το νόημα και τη σημασία της. Τέλος, εδώ παρατηρείται και η τεχνική της διαγραφής από τους ΚΣ και ΧΒ σε σχέση με τους ΓΜ και ΓΑ. Αντίθετα, ο ΓΜ προσθέτει ενώ ο ΓΑ μεταφράζει όλα τα στοιχεία του πρωτότυπου. Και εδώ η ΚΣ ακολουθεί τη γλωσσική ισοδυναμία, με τους άλλους τρεις να επιλέγουν την υφολογική.

Συνοψίζοντας, και οι τέσσερις μεταφράσεις θεωρούνται αρκετά επιτυχημένες και ενδιαφέρουσες. Παρόλα αυτά, καμία δεν κατορθώνει να αναδείξει τη συνειδητοποίηση του αφηγητή μέσα από την απάντηση του Κορακιού, όπως φαίνεται στο πρωτότυπο.

2.2.5 Η κλιμάκωση της μελαγχολίας και της παράνοιας

Η συζήτηση του αφηγητή με το Κοράκι ξεκινάει από τη στροφή 8 μέχρι το τέλος. Μέσα από τις ερωτήσεις του, ο ίδιος οδηγείται όλο και περισσότερο στη θλίψη, τη μελαγχολία και την παράνοια με τη μοναδική απάντηση που λαμβάνει από το Κοράκι. Τα αισθήματα αυτά κορυφώνονται στις στροφές 15 μέχρι 18, όπου ο αφηγητής είναι πιο απελπισμένος, αφού έχει συνειδητοποιήσει ότι η απάντηση του Κορακιού συνδέεται με την αγαπημένη του και έτσι αρχίζει και του επιτίθεται. Συνεπώς, παραθέτοντας τις τελευταίες στροφές και τις μεταφράσεις τους, θα εξεταστεί κατά πόσο η κλιμάκωση αυτή έχει γίνει επιτυχημένα στη ΓΣ.

Π	ΓΜ
“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! — Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted — On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore — Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.” “Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! By that Heaven that bends above us — by that God we both adore — Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore — Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.” Quoth the Raven “Nevermore.” “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting — “Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!” Quoth the Raven “Nevermore.”	«Προφήτη εσύ, σατανικό πλάσμα, όμως προφή- τη!» είπα. «Πουλί ή στοιχειό, του Πειρασμού δολοπλοκία ή σκύβαλο αθώο που παρέσυρε του ανέμου η μανία, εσύ που —ό,τι κι αν είσαι— δεν σε τρομάζει η ερημιά, του κόσμου αυτού, το σπίτι αυτό που στοίχειωσε η φρίκη, πες μου, σε ικετεύω, είναι αλήθεια... υπάρχει... το βάλσαμο στην Γαλαάδ, μίλησε, σε παρακαλώ!» Και το Κοράκι: «Ποτέ πια!» «Προφήτη εσύ, σατανικό πλάσμα, όμως προφή- τη!» είπα. «Για χάρη τ' ουρανού που γέρνει στέγη επάνω μας, για χάρη του Θεού, που προσκυνάμε, μίλησε σε μια ψυχή θαμμένη από την θλίψη, πες μου, στην πόρτα της Παράδεισος με περιμένει η αγκαλιά της πάναγνης παρθένας; Θα μ' αγκαλιάσει κάποτε η τέλεια, η φωτεινή παρθένα που οι άγγελοι φωνάζουν Ελεονόρα. Και το κορά- κι: «Ποτέ πια!»

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted — nevermore!	«Τότε, ας σημάνει η απάντηση αυτή, που λέει μόνο σιωπή, τον αποχωρισμό μας, πουλί ή στοιχειό· τελειώσαμε!» κραύγασα και σηκώθηκα. «Τράβα στην θύελλα που σε σάρωσε ως εδώ, γύρνα στην σκοτεινή μεθόριο του Άδη! Και μην αφήσεις πίσω σου ούτ' ένα μαύρο πούπουλο το ψέμα της ψυχής σου να θυμίζει! Την μοναξιά μου ατάραχη, θέλω ν' αφήσεις πια· χάσου από την προτομή! Τράβα το ράμφος που έχωσες βαθιά μες στην καρδιά μου, φύγε από την πόρτα μου!» Και το κοράκι: «Ποτέ πια!» Δεν σάλεψε, έμεινε εκεί πάνω απ' την πόρτα, στην ωχρή Παλλάδα, κι έτσι μένει ακόμη, με το βλέμμα του κάτι σατανικό να ονειρεύεται, το φως της λάμπας να ξεχύνει τον ίσκιο του στο πάτωμα: ποτάμι σκοτεινό, και η ψυχή μου έρμαιο να μην μπορεί να βγει απ' το έρεβός του ποτέ πια.
--	--

Πίνακας 21 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον Γιώργο Μπλάνα (2007)

Όσον αφορά τη μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον ΓΜ και εδώ δεν υπάρχει εξωτερική ομοιοκαταληξία εξαιτίας της μορφής. Παρόλα αυτά, παρατηρείται σε ορισμένα σημεία εσωτερικά, όπως για παράδειγμα στις λέξεις «δολοπλοκία-μανία», «θαμμένη-περιμένει». Επιπλέον, η γοτθική θεματολογία είναι εμφανής σε όλο το ποίημα. Με λέξεις όπως «σκοτεινό, στοιχειό, ερημιά» και τη φράση «στοίχειωσε η φρίκη» τονίζεται το σκοτεινό στοιχείο και το Κοράκι ως σύμβολο κακού οιωνού.

Είναι ενδιαφέρον πως ο ΓΜ μεταφράζει όλα τα στοιχεία του πρωτότυπου ποιήματος χωρίς να διαγράφει ή να χάνει λέξεις και για αυτόν τον λόγο η μορφή της μετάφρασής του δεν τηρεί τον αριθμό στροφών του πρωτότυπου. Επιπλέον, δεν χάνει το νόημα, αλλά αντίθετα, το αποτυπώνει όσο πιο πιστά γίνεται στη ΓΣ. Ειδικότερα, και σχετικά με τους χαρακτηρισμούς του κορακιού, το «thing of evil» γίνεται «σατανικό πλάσμα», ενώ το «devil» μεταφράζεται ως «στοιχειό» μια επιλογή που συμφωνεί με τη μετάφραση του

«fiend» στον στίχο 97. Επιπλέον, το «Tempter» μεταφράζεται ως «[π]ειρασμ[ός]» ενώ το «tempest» χάνει την κυριολεκτική του σημασία και μεταφράζεται πιο δημιουργικά σε «ανέμου η μανία». Επίσης, κύρια ονόματα και μέρη, όπως «Gilead», «Aidenn» και «Night's Plutonian shore» μεταφράζονται ως «Γαλαάδ», «Παράδεισος» αντί για «Εδέμ» και «σκοτεινή μεθόριο του Άδη» αντίστοιχα. Επιπλέον, η μετάφραση του ονόματος της Lenore είναι κυριολεκτική έτσι ώστε να ταιριάζει στα ελληνικά δεδομένα.

Τέλος, ενδιαφέρον έχει και η μετάφραση των στίχων 101-102, όπου μεταφράζονται ως «[τ]ην μοναξιά μου ατάραχη, θέλω ν' αφήσεις πια: [...] Τράβα το ράμφος που έχωσες βαθιά μες στην καρδιά μου». Εδώ, παραμένει όσο πιο κοντά γίνεται στο πρωτότυπο και καταφέρνει να διατηρήσει την ατμόσφαιρα και τον συναισθηματικό πόνο που νιώθει ο αφηγητής. Εν ολίγοις, η μετάφραση των τελευταίων στροφών είναι αρκετά πετυχημένη σε πολλά σημεία, με τον ΓΜ να εστιάζει περισσότερο στο περιεχόμενο και το νόημα παρά στις πολύπλοκες ποιητικές τεχνικές.

Π	ΚΣ
“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! — Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted — On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore — Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.” “Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! By that Heaven that bends above us — by that God we both adore — Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore — Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.” Quoth the Raven “Nevermore.” “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting — “Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!	«Ω προφήτη, εσύ δαιμόνιε! Διάολος είσαι ή πουλί; Σ' έστειλε η καταιγίδα ή ένα κύμα στην ακτή, άφοβο αν και χαμένο, σ' έναν τόπο μαγεμένο, ρημαγμένο από τη φρίκη, πες μου την αλήθεια — έχεις δει κάποιο βάλσαμο να υπάρχει στην κοιλάδα της Γαλαάδ;» Κι απαντάει: «Ποτέ πια!». «Ω προφήτη, εσύ δαιμόνιε! Διάολος είσαι ή πουλί; Στα ουράνια σ' εξορκίζω, στον Θεό που προσκυνούμε, πες μου αλήθεια, θ' αντικρίσω την Εδέμ τη μακρινή την αγνή, σεπτή Λεονόρα —έτσι οι άγγελοι την λέγαν— την πανέμορφη Λεονόρα θα την πάρω αγκαλιά;» Κι απαντάει: «Ποτέ πια!». «Εδώ οι δρόμοι μας χωρίζουν» ούρλιαξα «πουλί του Άδη! Χάσου μες την καταιγίδα, στην πλουτώνια εσχατιά! Απ' το ψέμα που μου είπες, ούτε ίχνος να μη μέινει! Άσε με στη μοναξιά μου! Φύγε από την Αθηνά μου! Πάρ' το σώμα σου απ' την πόρτα, το κεντρί σου απ' την καρδιά!» Κι απαντάει: «Ποτέ πια!».

Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!" Quoth the Raven "Nevermore." And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted — nevermore!	Κι από τότε το κοράκι εκεί στέκει, εκεί στέκει θαρρείς πάντα κουρνιασμένο στη μαρμάρινη θεά. Κι η ματιά του τώρα μοιάζει με δαιμόνου που ρεμβάζει και η λάμπα τη σκιά του στο δωμάτιο σκορπά και η ψυχή δεν θα μπορέσει από τούτη τη σκιά να ξεφύγει – ποτέ πια!
--	---

Πίνακας 22 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από την Κατερίνα Σχινά (2011)

Ενδιαφέρον έχει και η μετάφραση της ΚΣ. Και εδώ διατηρείται στο σύνολό της η γοτθική θεματολογία του ποιήματος. Η στροφή 15 καταφέρνει να διατηρήσει την ομοιοκαταληξία εξωτερικά με λέξεις όπως «πουλί-ακτή-δει» (στ. 85, 86, 88) και εσωτερικά με «χαμένο-μαγεμένο-ρημαγμένο» (στ. 87-88). Παρόλα αυτά, το «Tempter» διαγράφεται εντελώς και το «tempest» μεταφράζεται ως «θύελλα» αντί για «καταιγίδα» (στ. 86). Κυριολεκτικές μεταφράσεις διατηρούν επίσης και τα «land enchanted» ως «τόπο μαγεμένο» και το «Gilead» στο οποίο προστίθεται και η λέξη «κοιλάδα» για να προσδιορίσει το μέρος της Γαλαάδ και να βοηθήσει το αναγνωστικό κοινό να καταλάβει το νόημα. Παρόλα αυτά, διαγραφή αντιμετωπίζει και το κοράκι στον στίχο 90, καθώς το «raven» δεν μεταφράζεται στη ΓΣ. Επιπλέον, το «Heaven» μετατρέπεται σε «ουράνια», διατηρώντας μια πιο γενική χρήση, ενώ αντίθετα το «Aidenn» διατηρεί την κυριολεκτική του σημασία και το «adore» μεταφράζεται ως «προσκυνούμε» αντί για «λατρεύουμε» μια επιλογή που προσδίδει έναν πιο ανθρώπινο χαρακτήρα στο κοράκι (στ. 92-93). Τέλος, οι χαρακτηρισμοί της Lenore ως «αγνή, σεπτή, πανέμορφη» ως μετάφραση των «sainted, rare and radiant maiden» (στ. 95-96) παρόλο που δεν διατηρούν την κυριολεκτική τους σημασία, μεταφέρουν το νόημα. Και εδώ το όνομα μεταφράζεται κυριολεκτικά ως «Λεονόρα».

Επιπρόσθετα, ενδιαφέρον έχει και η σύνδεση των στίχων 97-98. Δημιουργείται ένας συσχετισμός με το «bird or fiend» και το «[n]ight's Plutonian shore» και τη μετάφραση «πουλί του Άδη» και «πλουτώνια εσχατιά» κάτι το οποίο τονίζει τον σατανικό και σκοτεινό χαρακτήρα του κορακιού. Παρόλα αυτά, ο συναισθηματικός πόνος του αφηγητή δεν επιτυγχάνεται με τη μετάφραση του στίχου 100 ως «[ά]σε με στη μοναξιά μου» όμως πετυχαίνει μια εσωτερική ομοιοκαταληξία με τη «μοναξιά μου-Αθηνά μου». Τέλος, στον

στίχο 101 και στη μεταφορά «[t]ake thy beak out of my heart» το «beak» μεταφράζεται ως «κεντρί» κάτι το οποίο πιστεύω δεν ταιριάζει καθώς πρόκειται για πτηνό, οπότε ο στίχος θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «πάρε το ράμφος σου απ' την καρδιά μου».

Τέλος, και εδώ στη στροφή 18 η μετάφραση «κουρνιάζει» δεν ταιριάζει καθώς δεν συμβαδίζει με όλη την σκοτεινότητα που έχει αποδοθεί στο κοράκι στο σύνολό της μετάφρασης, όπως επίσης θα ήταν πιο σωστό αν ο στίχος 107 μεταφραζόταν ως «και η ψυχή μου» αντί για «και η ψυχή». Παρόλα αυτά, και η μετάφραση της ΚΣ εστιάζει περισσότερο στο περιεχόμενο και το νόημα παρά στην απόδοση των ποιητικών τεχνικών.

II	IA
“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! — Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted — On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore — Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.” “Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! By that Heaven that bends above us — by that God we both adore — Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore — Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.” Quoth the Raven “Nevermore.” “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting — “Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!” Quoth the Raven “Nevermore.” And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;	«Προφήτη!» είπα, «δαίμονα και συμφορά! – προφήτη, πουλί ή σατανά! – του Πειρασμού σταλμένε, ή στις άγριας θύελλας το μάνιασμα χαμένε, άφοβος μα ερημωμένος, στη ρημαγμένη χώρα μαγεμένος – σ' ένα σπίτι που κατοικούν πράγματα τρομαχτικά, – πες μου, σε ικετεύω – υπάρχει βάλσαμο στη Γαλαάδ αληθινά;» Και το κοράκι λέει: «Ποτέ πια». «Προφήτη!» είπα, «δαίμονα και συμφορά! – προφήτη, πουλί ή σατανά! – απ' τον Παράδεισο που πάνω μας λυγά – απ' τον Θεό που λατρεύουμε οι δυο – πες σε τούτη την ψυχή την πονεμένη στην Εδέμ 'κει μακριά, αν θ' αγκαλιάσει μια παρθένα που οι άγγελοι καλούν Ελεονόρα – μια λαμπρή, μια σπάνια παρθένα που οι άγγελοι καλούν Ελεονόρα». Λέει το Κοράκι: «Ποτέ πια, απ' αυτή την ώρα». «Τούτη η λέξη σε πάει σ' άγρια μέρη μακριά, πουλί ή σατανά!», «Σύρε πάλι να χαθείς στις όχθες της Πλουτωνικής Νυχτιάς! Ούτ' ένα μαύρο σου φτερό δικό σου μην αφήσεις στο φευγικό σου – παράτα πάνω απ' την πόρτα μου την μαρμάρινη Αθηνά! το ράμφος βγάλε απ' τη καρδιά, η μορφή σου ας χαθεί στα σκοτεινά!» Λέει το Κοράκι: «Ποτέ πια». Και το Κοράκι εκεί δεμένο, καθισμένο, κουρνιασμένο ακίνητο στην πόρτα μου ψηλά, στην μαρμάρινη Θεά Αθηνά.

And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted — nevermore!	με βλέμμα ονειρευτή κοιτάζει, μα με δαιμόνου μάτια μοιάζει φέγγει από ψηλά το φως της λάμπας – στο πάτωμα τη μαύρη του σκιά κι η ψυχή μου ανήμπορη να βγει από τούτη την αμφίβολη σκιά δεν θα φύγει – Ποτέ πια!
--	---

Πίνακας 23 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον Γιώργο Αλυσάνογλου (2021)

Ο ΓΑ ξεκινάει τη στροφή 15 μεταφράζοντας το «thing of evil» ως «συμφορά» για να δημιουργήσει την ομοιοκαταληξία στον στίχο, με όλα τα στοιχεία να διατηρούνται στη ΓΣ. Το ίδιο συμβαίνει και στον στίχο 97 όπου το «fiend» μεταφράζεται ως «σατανά» αντί για «δαίμονα». Επιπλέον, εδώ, και το «Tempter» και το «tempest» διατηρούν τις κυριολεκτικές μεταφράσεις τους ενώ το «desert land» γίνεται «ρημαγμένη χώρα» (στ. 86-87). Και εδώ τα «Gilead», «Heaven», «adore» «Aidenn» και «Plutonian Night» μεταφράζονται κυριολεκτικά όπως και το όνομα της Lenore (στ. 89, 92, 93, 98). Επιπλέον, στον στίχο 96 προσθέτει τη φράση «απ' αυτήν την ώρα» η οποία δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, οπότε θεωρώ πως θα μπορούσε να παραληφθεί.

Εν συνεχεία, καταφέρνει να δημιουργήσει μια παρήχηση στον στίχο 99 με τον ήχο του «φ», ενώ στην τελευταία στροφή μεταφράζει τον στίχο 103 ως «δεμένο» και «κουρνιασμένο», λέξεις οι οποίες δεν συμφωνούν με τους υπόλοιπους χαρακτηρισμούς που έχουν ήδη αποδοθεί στο κοράκι. Παρόλα αυτά, ο στίχος 105 δημιουργεί μια σωστή παρομοίωση μεταξύ πουλιού και δαίμονα, με το γοτθικό στοιχείο να είναι εμφανές. Επομένως, η μετάφραση του ΓΑ εστιάζει και στο περιεχόμενο αλλά και στις ποιητικές τεχνικές, καταφέροντας παράλληλα να διατηρήσει και την ατμόσφαιρα.

Π	XB
“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! — Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted — On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore — Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.”	«Των δεινών», είπα, «προφήτη! Δαίμονα, πουλί ή αγύρτη! Πειρασμός ή καταιγίδα κι αν σε στέλνει στη στεριά, Σ' έρημο αποκαμωμένο, μα άφοβο και μαγεμένο, Σ' ένα σπίτι στοιχειωμένο απ' τον Τρόμο, πες μου πια Πες μου ειλικρινά, υπάρχει βάλσαμο στη Γαλαάδ;». Είτε ο Κόραξ «Ποτέ Πιά».
“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —	«Των δεινών», είπα, «προφήτη! Δαίμονα, πουλί ή αγύρτη! Μα το λατρευτό Θεό μας και τους Ουρανούς ψηλά, Πες σε μια ψυχή θλιμμένη αν ποτέ αγκαλιασμένη Μες στην απομακρυσμένη την Εδέμ θάχει ξανά

Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore — Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.” Quoth the Raven “Nevermore.” “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting — “Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!” Quoth the Raven “Nevermore.” And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted — nevermore!	Την Αγία που οι Άγγελοι λεν' Λενόρ εκεί ψηλά». Είτε ο Κόραξ «Ποτέ Πιά». «Νάναι τα λόγια τα στερνά σου», ούρλιαξα, «στη θύελλα χάσου, Γύρνα πια, πτηνό ή τέρας, στην Πλουτώνια Νυχτιά! Άσε με στη μοναξιά μου και παράτα τ' άγαλμά μου! Μην αφήνεις στην καρδιά μου το οξύ σου ράμφος πια Και φτερό που να θυμίζει της ψυχής σου την ψευτιά!». Είτε ο Κόραξ «Ποτέ Πιά». Και ο Κόραξ πια δεν φεύγει, δε σαλεύει, δεν σαλεύει Στο κεφάλι παραμένει το χλωμό της Αθηνάς Κι η ματιά του σα να μοιάζει με δαιμόνου που ρεμβάζει Και το πάτωμα σκεπάζει του κορμιού η σκιά Κι η ψυχή μου απ' τον ίσκιο που στο πάτωμα σκορπά Δεν θ' ανέλθει – ποτέ πιά!
--	--

Πίνακας 24 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τον Χάρη Βαρούτη (2024)

Διαφορετική προσέγγιση ακολουθεί ο ΧΒ στη μετάφραση του στίχου 85, καθώς το «thing of evil» τοποθετείται στην αρχή και αποδίδεται ως «των δεινών» ενώ είναι ο μόνος που μεταφράζει ελεύθερα το «devil» ως «αγύρτη» (στ. 85, 91). Και εδώ πολύ δημιουργικά εμφανίζεται μια παρήχηση στον στίχο 86 με τη φράση «σε στέλνει στη στεριά» και τον ήχο του «σ», ενώ λέξεις όπως «Tempest, Horror, Gilead, Aidenn, Plutonian Night» μεταφράζονται επίσης κυριολεκτικά (στ. 86, 88, 89, 92, 98). Παρόλα αυτά, είναι ο μόνος που μεταφράζει το κύριο όνομα χρησιμοποιώντας την τεχνική της μεταγραφής και το αποδίδει ως «Λενόρ».

Ενδιαφέρον έχει επίσης η αλλαγή του ρήματος «adore» σε επίθετο «λατρευτό» στον στίχο 92. Και στη στροφή 16 υπάρχει πετυχημένη εσωτερική ομοιοκαταληξία με τις λέξεις «αγκαλιασμένη-απομακρυσμένη» (στ. 93-94). Επιπλέον, έχει νόημα και η μετακίνηση της λέξης «tempest» από τον στίχο 98 στον 97 και η μετάφραση «στη θύελλα χάσου» έτσι ώστε να διατηρηθεί το περιεχόμενο και να μην χαθεί κανένα στοιχείο του πρωτότυπου.

Μετακίνηση επίσης παρατηρείται και στους στίχους 100-101, όπου αντιστρέφονται, έτσι ώστε να διατηρηθεί το μοτίβο ομοιοκαταληξίας του πρωτότυπου. Παρόλα αυτά, πιστεύω πως πάλι θα επιτυγχανόταν η διατήρησή της, χωρίς να χρειαστεί αυτή η αλλαγή. Επίσης, μεταφράζει τον στίχο 103 ως «δε σαλεύει», σε αντίθεση με τις παραπάνω μεταφράσεις, ένα στοιχείο το οποίο αποδίδει καλύτερα το νόημα του πρωτότυπου.

Τέλος, μια παρατήρηση όσον αφορά τη συνοχή κατά τη μετάφρασή του είναι η εναλλαγή μεταξύ των λέξεων «πουλί» και «πηνό». Σε ορισμένους στίχους διατηρείται η πρώτη μετάφραση ενώ σε άλλους η δεύτερη, κάτι το οποίο μπορεί να δημιουργήσει σύγχυση στον αναγνώστη, καθώς θα μπορούσε να επιλέξει μία επιλογή για να υπάρχει συνέπεια. Παρόλα αυτά, και ο ΧΒ εστιάζει στο περιεχόμενο, τις ποιητικές τεχνικές και τη θεματολογία, καταφέροντας να τα διατηρήσει στη ΓΣ.

Π	ΧΜ
“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! — Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted — On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore — Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.” “Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! By that Heaven that bends above us — by that God we both adore — Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore — Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.” Quoth the Raven “Nevermore.” “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting — “Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken! Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!” Quoth the Raven “Nevermore.”	«Προφήτη!» είπα «δαίμονα, πουλί ή σατανά!– Πειρασμός ή καταιγίδα κι αν σ’ έστειλε άφοβο και έρημο σε τόπο μαγεμένο σε σπίτι στοιχειωμένο, πες μου σε ικετεύω– υπάρχει κάποιο βάλσαμο στην κοιλάδα της Γαλαάδ;» Και το κοράκι απαντά: «Ποτέ πια». «Προφήτη!» είπα «δαίμονα, πουλί ή σατανά!– απ’ τον Παράδεισο ψηλά και τον Θεό τον λατρευτό πες στην πονεμένη ψυχή μου αν στην Εδέμ θα αγκαλιάσω ξανά αυτή που οι Άγγελοι αποκαλούν Λενόρ, την Αγία που οι Άγγελοι αποκαλούν Λενόρ;» Και το κοράκι απαντά: «Ποτέ πια». «Ας είναι αυτή η τελευταία σου λέξη» ούρλιαξα «πουλί ή σατανά»– χάσου πίσω στην θύελλα και την Πλουτώνια Νύχτα και μην μαυρίζεις με ψέμα άλλο την ψυχή μου. Άσε με στην μοναξιά μου – φύγε από την πόρτα μου! Βγάλε το ράμφος σου από την καρδιά μου και φύγε από την πόρτα μου. Και το κοράκι απαντά: «Ποτέ πια». Και το κοράκι πια δεν φεύγει, εκεί μένει Στο άγαλμα της Αθηνάς πάνω από την πόρτα. Και σαν δαίμονας που ρεμβάζει μοιάζει, Και η λάμπα τη σκιά του στο πάτωμα σχεδιάζει Και η ψυχή μου από αυτή τη σκιά Δεν θα βγει – ποτέ πια!

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted — nevermore!	
--	--

Πίνακας 25 Μετάφραση των τελευταίων στροφών από τη Χαρίκλεια Μουσιδου

Όσον αφορά τη δική μου μετάφραση, προσπάθησα να διατηρήσω τις ποιητικές τεχνικές με μια πιο δημιουργική μετάφραση. Κυριολεκτική μετάφραση επιδέχονται μόνο οι ονομασίες των τόπων και τα ονόματα, παρόλο που η Lenore αποδίδεται ως Λενόρ, ακολουθώντας τη διαδικασία της μεταγραφής. Επιπλέον, στην στροφή 17 και στίχο 101 το «beak» το μετέφρασα επίσης κυριολεκτικά ως ράμφος για να υπογραμμίσω τον πόνο του αφηγητή και να διατηρήσω τη μεταφορά της έκφρασης. Εν συνεχεία η στροφή 18 μεταφράστηκε χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία, καθώς κατάφερα να διατηρήσω την ομοιοκαταληξία, κυρίως από τους στίχους 105 μέχρι 108. Παρόλα αυτά η έκφραση «his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming» μετατράπηκε πιο ελεύθερα σε παρομοίωση, συμπυκνώνοντας το νόημα και διατηρώντας τη σκοτεινότητα του κορακιού ενώ κατάφερε να διατηρηθεί και η μεταφορά των στίχων 107-108, παράλληλα πάντα με την ομοιοκαταληξία.

Συνοψίζοντας, έχει ενδιαφέρον πως όλες οι μεταφράσεις προσεγγίζουν διαφορετικά το ποίημα. Ο ΓΜ και η ΚΣ εστιάζουν περισσότερο στο περιεχόμενο και στο νόημα, με τη δεύτερη να διατηρεί και τη μορφή. Δεν διατηρούν τις ποιητικές τεχνικές στο σύνολό τους, όμως καταφέρνουν να δημιουργήσουν τη σκοτεινή ατμόσφαιρα και φόρτιση που νιώθει ο αφηγητής. Αντιθέτως, ο ΓΑ και ο ΧΒ, διατηρούν τα βασικά χαρακτηριστικά του ποιήματος. Η μορφή, το περιεχόμενο, η θεματολογία και οι ποιητικές τεχνικές προσεγγίζονται και αποτυπώνονται με τέτοιο τρόπο που να μην αποκλίνουν από το πρωτότυπο. Παρόλο που σε ορισμένα σημεία διαφαίνεται η δυσκολία διατήρησης όλων των χαρακτηριστικών, η μετάφραση επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό. Επιπλέον, και εδώ η ΚΣ καταφεύγει σε διαγραφή και συνδυάζει τη γλωσσική με την υφολογική ισοδυναμία. Παρόλα αυτά, όλοι εκτός του ΓΜ χρησιμοποιούν στις μεταφράσεις τους την τυπική/επίσημη ισοδυναμία σε συνδυασμό με την υφολογική.

Συνεπώς, οι τέσσερις μεταφράσεις, διαφέρουν στο σύνολό τους, επαληθεύοντας όμως τη θεωρία πως ένα ποίημα μπορεί να προσεγγιστεί με πολλούς τρόπους και αναπόφευκτα να προκύψουν και διαφορετικές μεταφράσεις.

2.2.6 Τελικά μεταφραστικά αποτελέσματα

Παρακάτω θα παρουσιαστούν και θα σχολιαστούν τα τελικά συμπεράσματα και οι διαφορετικές προσεγγίσεις που προέκυψαν από τη συγκριτική εξέταση και ανάλυση.

Μεταφραστής/στ ρια	Πιστότητα στο νόημα και την ατμόσφαιρα.	Διατήρηση μορφής, μέτρου και ομοιοκαταληξίας.	Δημιουργική/ελε ύθερη προσέγγιση (προσθήκες, μεταφορές, παρομοιώσεις).	Τύπος ισοδυναμίας
Γιώργος Μπλάνας (2007)	Καταφέρνει να τα διατηρήσει σε ικανοποιητικό βαθμό.	Δεν διατηρείται η μορφή και το μέτρο, αλλά υπάρχει ομοιοκαταληξία σε αρκετά σημεία.	Πιο δημιουργική/ελεύθ ερη μετάφραση και προσέγγιση.	Υφολογική
Κατερίνα Σχινά (2011)	Καταφέρνει να τα διατηρήσει σε ικανοποιητικό βαθμό.	Διατηρείται η μορφή και το μέτρο, όπως και η ομοιοκαταληξία σε αρκετούς στίχους.	Πιο κυριολεκτική μετάφραση.	Τυπική/επίσημη, γλωσσική, υφολογική
Γιώργος Αλισάνογλου (2021)	Καταφέρνει να τα διατηρήσει σε μεγάλο βαθμό.	Διατηρείται η μορφή, το μέτρο και η ομοιοκαταληξία σε όλο το ποίημα.	Υπάρχουν προσθήκες σε ορισμένα σημεία, όμως η μετάφραση σε γενικές γραμμές ακολουθεί το πρωτότυπο.	Τυπική/επίσημη, υφολογική
Χάρης Βαρούτης (2024)	Καταφέρνει να τα διατηρήσει σε μεγάλο βαθμό.	Διατηρείται η μορφή, το μέτρο και η ομοιοκαταληξία σε όλο το ποίημα.	Πιο δημιουργική μετάφραση.	Τυπική/επίσημη, υφολογική

Πίνακας 26 Τελικά μεταφραστικά αποτελέσματα

▪ Γιώργος Μπλάνας (2007)

Ως ο πρώτος μεταφραστής του ποιήματος για τον 21^ο αιώνα, ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται το πρωτότυπο έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Παρόλο που δεν διατηρεί τη μορφή, τον ρυθμό και το μέτρο, καταφέρνει να δημιουργήσει και να συμπεριλάβει αρκετές από τις ποιητικές τεχνικές που συναντώνται στο πρωτότυπο. Μπορεί δηλαδή να αποκλίνει από

αυτά τα χαρακτηριστικά και η μετάφρασή του να παραπέμπει περισσότερο σε πεζό παρά σε ποίημα, όμως κατορθώνει να διατηρήσει το νόημα και φυσικά τη γοτθική θεματολογία σε όλο το σύνολο της μετάφρασής του.

Ο ίδιος, σε αρκετά σημεία, μεταφράζει πιο ελεύθερα και δημιουργικά, προσθέτοντας μεταφορές και παρομοιώσεις, ακόμη και σε στίχους που δεν συναντώνται στο πρωτότυπο. Μεταφράζοντας περισσότερο νοηματικά και περιφραστικά, (επι)βεβαιώνει πως δεν υπάρχουν στοιχεία τα οποία θα χαθούν ή θα διαγραφούν κατά τη μεταφραστική διαδικασία. Καταφεύγει στην υφολογική ισοδυναμία, με σκοπό να διατηρήσει το νόημα στο μέγιστο. Η μετάφρασή του δεν είναι λάθος ούτε απαραίτητα ανεπιτυχής, καθώς παρόλο που ακολουθεί μια διαφορετική πορεία, φαίνεται πως όχι μόνο έχει κατανοήσει το πρωτότυπο, αλλά έχει επίσης αφομοιώσει το νόημα, την ατμόσφαιρα και φυσικά την ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο αφηγητής. Οι ποιητικές τεχνικές όπως μεταφορές, παρομοιώσεις και εικόνες ποικίλλουν και διατηρούνται σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό.

Επομένως, ως μια πρώτη μετάφραση του 21^{ου} αιώνα μπορεί να χαρακτηριστεί πιο ελεύθερη και δημιουργική, παρά κυριολεκτική η οποία ακολουθεί αυστηρά τις προδιαγραφές του πρωτότυπου.

▪ **Κατερίνα Σχινά (2011)**

Η μετάφρασή της διατηρεί τη μορφή και ακολουθεί τη ροή του πρωτότυπου. Ακολουθεί την τυπική/επίσημη ισοδυναμία, την υφολογική και σε ορισμένα σημεία τη γλωσσική. Ποιητικές τεχνικές όπως μεταφορές, εικόνες, παρομοιώσεις και ομοιοκαταληξία θέτουν την ατμόσφαιρα και σκιαγραφούν τα αισθήματα της θλίψης και της μελαγχολίας. Όμως, όσον αφορά το ρυθμό και το μέτρο, ούτε εδώ παρατηρείται η διατήρησή τους.

Παρόλα αυτά, υπάρχουν ορισμένα σημεία στη μετάφρασή της όπου αν και η σκοτεινή ατμόσφαιρα και ο επιβλητικός και βλοσυρός χαρακτήρας του κορακιού έχουν πολύ σωστά τονιστεί, γρήγορα χάνονται ή χάνουν τη δυναμική τους. Αυτό συμβαίνει καθώς η ίδια χρησιμοποιεί διάφορες λέξεις ή φράσεις οι οποίες δεν καταφέρνουν να δημιουργήσουν και να διατηρήσουν το συσχετισμό που έχει ήδη σχηματιστεί. Επιπλέον, σε αρκετά σημεία προσπαθεί να μείνει πολύ κοντά στο πρωτότυπο, μεταφράζοντας κυριολεκτικά και αυτολεξεί, κάτι το οποίο παρεκκλίνει από τον μεταφορικό και ελεύθερο τόνο που κυριαρχεί στο ποίημα. Οπότε, θεωρώ, πως αυτές οι επιλογές, οι οποίες έχουν εξεταστεί παραπάνω, αναπόφευκτα διαφοροποιούν τον τόνο και το ύφος του ποιήματος.

Παρόλα αυτά, αν και πετυχαίνει να σκιαγραφήσει την ψυχολογική κατάσταση του αφηγητή μέσα από ορισμένες μεταφραστικές επιλογές της, δεν καταφέρνει να εγκαθιδρύσει στο σύνολό του το κοράκι ως το απόλυτο σύμβολο του σκότους και της μελαγχολίας.

▪ **Γιώργος Αλυσάνογλου (2021)**

Όσον αφορά τον Γιώργο Αλυσάνογλου, η μετάφρασή του πλησιάζει πολύ το πρωτότυπο. Εδώ, η μορφή, ο ρυθμός και το μέτρο διατηρούνται σε όλο το σύνολό τους. Όπως ο ίδιος ανέφερε παραπάνω, με τις επιλογές του σχετικά με το μέτρο, προσπαθεί να μην αποκλίνει από το πρωτότυπο αλλά επιδιώκει να το μεταφέρει όσο πιο πιστά γίνεται στη ΓΣ, μια τεχνική αρκετά δύσκολη καθώς η ΓΠ και η ΓΣ δεν μοιράζονται τα ίδια γλωσσολογικά χαρακτηριστικά. Χρησιμοποιεί επομένως την τυπική/επίσημη ισοδυναμία σε συνδυασμό με την υφολογική.

Εδώ, καταφέρνει να κρατήσει την ομοιοκαταληξία σε όλες τις στροφές και στίχους, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά όπου σε συνδυασμό με τις πετυχημένες παρηχήσεις, τη μουσικότητα και τη λυρικότητα αγγίζουν αρκετά το πρωτότυπο. Και εδώ, οι ποιητικές τεχνικές παρουσιάζονται και χρησιμοποιούνται με μεγάλη ακρίβεια και συνοχή. Παρόλα αυτά, οι παρεμβάσεις του μεταφραστή σε ορισμένους στίχους όπου ο ίδιος προσθέτει στοιχεία που δεν συναντώνται στο πρωτότυπο, είναι ίσως η μόνη παρέκκλιση που γίνεται.

Συνοψίζοντας, καταφέρνει να διατηρήσει την ατμόσφαιρα, το γοτθικό στοιχείο και φυσικά, να ορίσει το κοράκι ως το απόλυτο σύμβολο του σκότους, της θλίψης και της μελαγχολίας. Ως συνέπεια, μεταφέρει τη συναισθηματική φόρτιση και την παράνοια του αφηγητή στο αναγνωστικό κοινό με επιδέξιο τρόπο.

▪ **Χάρης Βαρούτης (2024)**

Όσον αφορά τον Χάρη Βαρούτη, έχει μεγάλο ενδιαφέρον πως ο ίδιος, παρά το γεγονός ότι δεν είναι μεταφραστής καταφέρνει να δημιουργήσει ένα τόσο άρτιο αποτέλεσμα. Προσεγγίζοντας το ποίημα από μια ψυχαναλυτική οπτική, μέσα από τη μετάφρασή του, διαφαίνεται και η αγάπη που έχει για τον ποιητή. Ως αποτέλεσμα, διατηρεί τη μορφή, τον ρυθμό και την ομοιοκαταληξία σε όλο το ποίημα, αποφασίζοντας να το αποδώσει σε πολυτονικό, ένα χαρακτηριστικό το οποίο πιστεύω διαλέγει έτσι ώστε να δώσει την ευκαιρία στον αναγνώστη να διεισδύσει ολοκληρωτικά στο ποίημα. Χρησιμοποιεί την τυπική/επίσημη ισοδυναμία σε συνδυασμό με την υφολογική.

Και ο ίδιος διατηρεί τις ποιητικές τεχνικές, τη μουσικότητα, την ομοιοκαταληξία και τις παρηχήσεις, σημαντικά χαρακτηριστικά τα οποία τονίζουν τη θεματολογία. Καταφέρνει να σκιαγραφήσει τις συναισθηματικές αλλαγές που βιώνει ο αφηγητής καθώς και την παράνοια την οποία νιώθει με την απάντηση του κορακιού. Και εδώ, διαφαίνεται επιδέξια ο σκοτεινός και δυσοίωνος χαρακτήρα του πτηνού. Ο ίδιος δεν ακολουθεί μία μόνο προσέγγιση, αλλά επιλέγει σε ποια σημεία θα μεταφράσει κυριολεκτικά και σε ποια πιο δημιουργικά.

Επομένως, η μετάφρασή του συνδυάζει την κυριολεκτική και δημιουργική μετάφραση με σκοπό να διασφαλίσει πως τα περισσότερα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου θα αποτυπωθούν στη ΓΣ.

Όσον αφορά τη δική μου απόπειρα να μεταφράσω επιλεγμένα χωρία του *The Raven*, διαπίστωσα πως η διατήρηση της ατμόσφαιρας και η ισορροπία μεταξύ ελευθερίας και πιστότητας είναι το πιο απαιτητικό στοιχείο της μετάφρασης. Παρόλο που σε αρκετούς στίχους ταιριάζει η κυριολεκτική μετάφραση, σε άλλους έπρεπε αναγκαστικά να καταφύγω σε μια πιο ελεύθερη και δημιουργική προσέγγιση ώστε να διατηρήσω το νόημα, το περιεχόμενο και τις ποιητικές τεχνικές του πρωτότυπου στη ΓΣ. Ως συνέπεια, προσπάθησα να μην χρησιμοποιήσω πουθενά την τεχνική της διαγραφής ή να προσθέσω παραπάνω στοιχεία τα οποία δεν συναντώνται στο πρωτότυπο. Επομένως, ακόμα και σε στίχους που μετέφρασα πιο ελεύθερα, επέλεξα να συμπυκνώσω παρόμοια στοιχεία μεταξύ τους για τη διατήρηση του νοήματος. Όσον αφορά τους τύπους ισοδυναμίας που χρησιμοποίησα και εγώ επέλεξα την τυπική/επίσημη σε συνδυασμό με την υφολογική.

Τέλος, επιβεβαιώνεται πως οι μεταφράσεις, αν και ακολουθούν διαφορετικές προσεγγίσεις, καταφέρνουν να αποδώσουν το ΚΠ στη ΓΣ με μεγάλη ακρίβεια. Ως κοινό χαρακτηριστικό υπάρχει η διατήρηση της μορφής, στις τρεις από αυτές, και η απόπειρα διατήρησης του μέτρου και του ρυθμού, στοιχεία τα οποία όπως αποδείχθηκε, πρόκειται για τα πιο δύσκολα και ανθεκτικά προς μετάφραση. Επιπλέον, έχει ενδιαφέρον πως σε ορισμένα σημεία, για την απόδοση των ποιητικών τεχνικών, επιλέγουν πιο δημιουργικές μεταφράσεις.

Συνοψίζοντας, με βάση όλα τα παραπάνω, σε όλες τις μεταφράσεις φαίνεται η αφοσίωση των μεταφραστ(ρι)ών προς τον Edgar Allan Poe, γεγονός που καθιστά τη διαδικασία της μετάφρασης μια πράξη (ανα)δημιουργίας, δίνοντας στον αναγνώστη/στην αναγνώστρια την ευκαιρία να συγκρίνει και να επιλέξει.

2.3 Συμπεράσματα

Όπως προκύπτει από το θεωρητικό κομμάτι, η μετάφραση της ποίησης και κατά πόσο μπορεί να χαρακτηριστεί ως εφικτή διαδικασία, είναι ένα ζήτημα που απασχολεί πολλούς μελετητές εξαιτίας της πολυπλοκότητάς της. Ένα ποίημα έχει συγκεκριμένη μορφή, περιεχόμενο και θεματολογία, όπου σε συνδυασμό με τις λογοτεχνικές ποιητικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε ποιητής, μπορεί να δυσκολέψει αρκετά τον μεταφραστή. Η μετάφραση και η διατήρησή τους στη ΓΣ πρόκειται μια διαδικασία πολύπλοκη, όπως εξετάστηκε παραπάνω.

Αρχικά, ο μεταφραστής χρειάζεται να κατανοήσει το ποίημα και τη χρησιμότητά του και έπειτα να επιχειρήσει να αποδώσει τα κυρίαρχα στοιχεία του στο δικό του ποίημα στη ΓΣ. Όμως, αρκετές φορές, η απόδοση αυτή είναι αναπόφευκτα ανέφικτη εξαιτίας των διαφορετικών γλωσσολογικών στοιχείων ανάμεσα στη ΓΠ και ΓΣ. Ως εκ τούτου, ο μεταφραστής αποφασίζει και επιλέγει να προσεγγίσει το ποίημα με πιο ελεύθερη και δημιουργική οπτική, έτσι ώστε να το αποδώσει όσο πιο πιστά γίνεται στη ΓΣ.

Η μετάφραση λοιπόν της ποίησης ως δημιουργική γραφή είναι ένα φαινόμενο το οποίο έχει απασχολήσει και συνεχίζει να απασχολεί τους μελετητές, με ορισμένους να την αποδέχονται και να την αναγνωρίζουν και άλλους όχι. Η δημιουργική προσέγγιση στη μετάφραση δεν συνεπάγεται πως ο μεταφραστής δεν είναι ικανός να μεταφέρει το ποίημα στη ΓΣ με επιτυχία, αντιθέτως, είναι σε θέση να προσφέρει μια διαφορετική -μέχρι τώρα- μετάφραση η οποία να εξυπηρετεί πλήρως τις ανάγκες στη ΓΣ. Η δημιουργική παρέμβαση, επομένως του μεταφραστή στο πρωτότυπο κείμενο, κρίνεται αναγκαία, ειδικά για την απόδοση των ποιητικών τεχνικών. Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά είναι αρκετά δύσκολο να διατηρηθούν αυτολεξεί στη ΓΣ, επομένως, ο μεταφραστής χρειάζεται να τα προσεγγίσει πιο δημιουργικά έτσι ώστε να μην διαγραφούν ή παραληφθούν.

Ως εκ τούτου, με βάση το θεωρητικό μέρος της εργασίας, η ισοδυναμία παίζει σημαντικό ρόλο σε αυτό το μεταφραστικό στάδιο. Η διατήρηση δηλαδή, της μορφής, του νοήματος και του περιεχομένου, είναι χαρακτηριστικά της ισοδυναμίας τα οποία είναι αναγκαίο να διαφαίνονται στη ΓΣ. Η συγκριτική ανάλυση ανέδειξε πως η αρχική μετάφραση του ποιήματος στη ΓΣ ακολούθησε την υφολογική ισοδυναμία. Ο μεταφραστής θεώρησε πως η μεταφορά και η διατήρηση του νοήματος στη ΓΣ έχει κυρίαρχο ρόλο, θυσιάζοντας έτσι τη μορφή. Έτσι, μεταφράζει όλα τα στοιχεία του πρωτότυπου, χωρίς να διαγράφει κάτι.

Παρόλα αυτά, οι μεταφράσεις από το 2011 και μετά ακολουθούν μια διαφορετική προσέγγιση. Οι μεταφραστές πλέον, χρησιμοποιούν κατά κύριο λόγο την τυπική/επίσημη ισοδυναμία σε συνδυασμό με την υφολογική. Επιπλέον, στην περίπτωση της μετάφρασης της ΚΣ διαφαίνεται και η γλωσσική ισοδυναμία, η οποία κάνει λόγο για μετάφραση λέξη προς λέξη. Παρόλα αυτά όμως, όπως επιβεβαιώνεται, έχει ενδιαφέρον πως όσο περνάει ο καιρός, οι μεταφραστές τείνουν να μην επιλέγουν το συγκεκριμένο είδος ισοδυναμίας και να αποδίδουν το πρωτότυπο ποίημα με μια πιο ελεύθερη και δημιουργική μετάφραση.

Εν συνεχεία, όσον αφορά τις πολύπλοκες ποιητικές τεχνικές και τα γλωσσολογικά στοιχεία του ΚΠ, αποδείχθηκε πως πρόκειται για τα πιο ανθεκτικά και δύσκολα στοιχεία προς μετάφραση. Καθώς στο *The Raven* κυριαρχεί η σκοτεινή και γοτθική θεματολογία μέσω των συγκεκριμένων τεχνικών, είναι σημαντικό να διαφαίνονται όσο περισσότερο γίνεται στο ΚΣ. Οι ελληνικές μεταφράσεις προσπάθησαν σε μεγάλο βαθμό να τις διατηρήσουν και να τις μεταφράσουν, διατηρώντας το νόημα τους στη ΓΣ. Παρόλα αυτά, όπως αποδείχθηκε, υπήρχαν και σημεία τα οποία αναγκαστικά είτε συμπυκνώθηκαν είτε διαγράφηκαν. Παραδείγματος χάριν, αποδείχθηκε πως ο ρυθμός και το μέτρο ήταν τα δυσκολότερα χαρακτηριστικά. Καθώς η αγγλική και η ελληνική γλώσσα διαφέρουν γλωσσολογικά, τα δύο αυτά στοιχεία του πρωτότυπου ποιήματος, είναι αδύνατον να διατηρηθούν αυτούσια στη ΓΣ.

Επιπλέον, μέσα από τη συγκριτική εξέταση επιβεβαιώθηκε και η θεωρία σχετικά με την ελευθερία του μεταφραστή. Παραδείγματος χάριν, ο Γιώργος Μπλάνας, σε αρκετά σημεία της μετάφρασής του, επιλέγει να προσθέσει δικές του λέξεις ή φράσεις, για να ενισχύσει τη μετάφρασή του, παραμένοντας όμως κοντά στο ΚΠ και τη θεματολογία του. Η μετάφρασή του, δηλαδή, παίρνει μια πιο δημιουργική υπόσταση, εξυπηρετώντας όμως τον αρχικό στόχο, διατηρώντας το νόημα και το περιεχόμενο. Ως αποτέλεσμα, η αρχική μορφή δεν διατηρείται, στοιχείο που επίσης υπογραμμίζει τη συνειδητή επιλογή του μεταφραστή να διαχειριστεί το ποίημα με ελευθερία επιλογής. Αντίθετα, οι άλλες τρεις μεταφράσεις, διατηρούν τη μορφή όπως και το περιεχόμενο του ΚΠ. Και σε αυτές παρατηρούνται πιο ελεύθερες και δημιουργικές μεταφράσεις, προσθέσεις ή μεταβολές, χωρίς όμως το νόημα να χάνεται στη μετάφραση. Εν ολίγοις, και οι τέσσερις μεταφράσεις, παρά τον διαφορετικό τρόπο διαχείρισης του ΚΠ, επιδιώκουν να παρουσιάσουν άρτια αποτελέσματα.

Επιπρόσθετα, μέσα από τις διαφορετικές ελληνικές μεταφράσεις γίνεται αντιληπτό πως η μετάφραση της ποίησης δεν είναι μια ανέφικτη διαδικασία. Αντιθέτως, είναι μια πολυδιάστατη διαδικασία, η οποία επιδέχεται διαφορετικές προσεγγίσεις και προτάσεις, ώστε το ποίημα να μπορεί να σταθεί αυτόνομα στη ΓΣ. Ως αποτέλεσμα, συμπεραίνεται πως η ύπαρξη πολλών και διαφορετικών μεταφράσεων δίνει στους αναγνώστες την ευκαιρία να διαλέξουν, να διαβάσουν αλλά και να συγκρίνουν ποια μετάφραση επιθυμούν.

Συνεπώς, το ερώτημα της μεταφρασιμότητας της ποίησης απαντάται τόσο στο θεωρητικό μέρος με την αποτύπωση και σχολιασμών διαφορετικών απόψεων, όπως επίσης και στο κομμάτι της συγκριτικής ανάλυσης. Επιπλέον, η μετάφρασή της ως δημιουργική γραφή, επιβεβαίωσε πως η ποίηση επιδέχεται διαφορετικές προσεγγίσεις και δεν συνεπάγεται αυτόματα λανθασμένα αποτελέσματα. Αντίθετα, μέσω της δημιουργικότητας, προτείνονται εναλλακτικές μεταφράσεις οι οποίες μπορούν να σταθούν και να φτάσουν κοντά στο πρωτότυπο, χωρίς να αγνοούν τα χαρακτηριστικά και τις τεχνικές του.

Εν κατακλείδι, μέσα από τη συγκριτική ανάλυση προκύπτει πως όσο περίπλοκο και αν είναι ένα ποίημα, δεν είναι ακατόρθωτο να μεταφραστεί στη ΓΣ. Φυσικά, η μετάφραση της ποίησης τόσο ξεχωριστά όσο και σε συνδυασμό με τη δημιουργική γραφή, πιστεύω πως είναι ζητήματα τα οποία θα συνεχίσουν να απασχολούν τους θεωρητικούς και τους μελετητές.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Baldwin, S. (1918). The Æsthetic Theory of Edgar Poe. *The Sewanee Review*, 26(2), 210–221. <http://www.jstor.org/stable/27533106>
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. 3rd Ed - Routledge (2). Academia.edu. https://www.academia.edu/5355283/Translation_Studies_3rd_Ed_Bassnett_Susan_Routledge_2
- Bassnett, S., Venuti, L., Pedersen, J., Hostová, I. (2022). Translation and creativity in the 21st century. *World Literature Studies*, 14(1), 3-17. 1337-9275. <https://doi.org/10.31577/WLS.2022.14.1.1>
- Boase-Beier, J. (2011). *A Critical Introduction to Translation Studies*. Continuum.
- Chinol, E. (1960). Poe's Essays on Poetry (1946). *The Sewanee Review*, 68(3), 390–397. <http://www.jstor.org/stable/27540595>
- Czerniawski, A. (1994). Translation of Poetry: Theory and Practice. *The Polish Review*, 39(1), 3–19. <http://www.jstor.org/stable/25778763>
- Dewan, M. S. (2021). Language of Dramatic Monologue in Poe's "The Raven". *Journal of NELTA*, 26(1-2). 28-39. <https://doi.org/10.3126/nelta.v26i1-2.45193>
- Edgar Allan Poe Society of Baltimore (2019, 21 Δεκεμβρίου). *The Raven*. <https://www.eapoe.org/works/reading/pp073r1.htm>
- El-Sorogy, B. M. (2020). *The creative translation of poetry*. Article 22, Volume 89, Issue 2, 2019, 647-680. <https://doi.org/10.21608/fjhj.2020.93544>
- Fang, X. (2021). Translation as creative writing practice. *New Writing*, 18:2, 162-176. <https://doi.org/10.1080/14790726.2020.1762665>
- Fernández-Santiago, M. (2011). Poe's Play-Full Narratives. *The Edgar Allan Poe Review*, 12(2), 79–100. <http://www.jstor.org/stable/41506458>
- Foust, R. E. (1981). Aesthetician of Simultaneity: E. A. Poe and Modern Literary Theory. *South Atlantic Review*, 46(2), 17–25. <https://doi.org/10.2307/3199458>

García Parra, M. L. (2000). Poe: the concept of poetry and poetic practice with reference to the relationship between the poetic principle and Annabel Lee. *Alicante Journal of English Studies / Revista Alicantina De Estudios Ingleses*, (13), 53–65.

<https://doi.org/10.14198/raei.2000.13.05>

Garrison, J. M. (1966). The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe. *American Quarterly*, 18(2), 136–150. <https://doi.org/10.2307/2711178>

Jannessari Ladani, Z. (2008). Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse. *Journal of Language & Translation*, 9. 7-40.

https://www.researchgate.net/publication/268472169_Translation_of_Poetry_Towards_a_Practical_Model_for_Translation_Analysis_and_Assessment_of_Poetic_Discourse

Levine, R. S. (2017). *The Norton Anthology of American Literature*. Volume B, 1820 to 1865, NINTH EDITION, W.W. Norton.

Liu, S. (2023). Melancholy Created by Symbols in the Poem “The Raven”. *International Journal of Education and Humanities*, 7(1), 58-59. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v7i1.4923>

Nair, S. K. (2018). Is poetry lost in translation? *Samyukta: A Journal of Gender and Culture*, 3(1). <https://doi.org/10.53007/sjgc.2018.v3.i1.118>

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International.

<https://archive.org/details/ATextbookOfTranslationByPeterNewmark/page/n27/mode/2up>

Perteghella, M. (2013). Translation as Creative Writing. In *A Companion to Creative Writing*, G. Harper (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781118325759.ch13>

Poe, E. A. (1850). Poetry, Tales, and Selected Essays: The Poetic Principle. *The Library of America*, New York, 1996. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Poetic_Principle.pdf

Poe, E. A. (2017). *The Raven, and The Philosophy of Composition by Edgar Allan Poe*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/55749> (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845-1846)

Pruette, L. (1920). A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe. *The American Journal of Psychology*, 31(4), 370–402. <https://doi.org/10.2307/1413669>

- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*. <https://dokumen.pub/the-art-of-translating-poetry-9780271072807.html>
- Ransome, A. (n.d.). *Edgar Allan Poe: A Critical Study*. New York. Mitchell Kennerley, MCMX. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Edgar_Allan_Poe_-_a_critical_study_%28IA_edgarallencrit00ransrich%29.pdf
- Runcie, C. A. (1987). Edgar Allan Poe: Psychic Pattern in the Later Poems. *Australasian Journal of American Studies*, 6(2), 9–16. <http://www.jstor.org/stable/41053453>
- Scott, C. (2018). *The Work of Literary Translation*. Cambridge University Press.
- Szymyślik, R. (2019). Exploring the Uncanny in Translation: Analysis of the Rendering of Crime and Horror Fiction through the Study of The Tell-Tale Heart by Edgar Allan Poe. *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting*, (2), 183–203. <https://journals.uco.es/tl/article/view/10885/10549>
- Tate, A. (1968). The Poetry of Edgar Allan Poe. *The Sewanee Review*, 76(2), 214–225. <http://www.jstor.org/stable/27541613>
- Tymoczko, M. (2021). Translation, ideology, and creativity. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 2. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v2i.74>
- Venuti, L. (1986). The Translator's Invisibility. *Criticism*, 28(2), 179–212. <http://www.jstor.org/stable/23110425>
- Warwal, S.S. (2015). *Role of Translation in Comparative Literature*. <https://www.semanticscholar.org/paper/Role-of-Translation-in-Comparative-Literature-Warwal/3c679217e44850c4a1487950fcab2af98e5eedea>
- Werner, W. L. (1930). Poe's Theories and Practice in Poetic Technique. *American Literature*, 2(2), 157–165. <https://doi.org/10.2307/2920018>

Ελληνική

- Βαγενάς, Ν. (2004). *Ποίηση και μετάφραση*. Αθήνα, Στιγμή.
- Βλαχόπουλος, Σ. (2010). *Μετάφραση και δημιουργικότητα. Ένα οδοιπορικό μεταξύ γνωστικής και εφαρμοσμένης μεταφρασεολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κλειδάριθμος.

Connolly, D. (1997). *Μεταποίηση, 6+(1) Μελέτες για την Μετάφραση της Ποίησης*. Αθήνα: Βιβλία Ύψιλον.

Poe, E. A. (2007). *Το Κοράκι* [The Raven] (Γ. Μπλάνας, Μτφρ.). Αθήνα.

<https://www.openbook.gr/to-koraki/> (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

Poe, E. A. (2011). *Το Κοράκι* [The Raven] (Κ. Σχινά, Μτφρ.). Στο *21 Ιστορίες και «Το Κοράκι»*. Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

Poe, E. A. (2021). *Το Κοράκι* [The Raven] (Γ. Αλυσάνογλου, Μτφρ.). Σαιξπηρικών. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

Poe, E. A. (2024). *Το Κοράκι του Έντγκαρ Άλαν Πόε, σε νέα μετάφραση* [The Raven] (Χ. Βαρούτης, Μτφρ.). Εκδόσεις Πηγή. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1845)

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.