

КРИТИЧЕСКОТО ПОВЕДЕНИЕ НА ЕЗИКА

ЕНЧО МУТАФОВ

Тази тема доби значимост, след като се изправихме очи в очи с големи критически текстове по света, с текстове на естетиката, теорията, есенстиката и критиката в частния смисъл. Станала чрез родния ни език, срещата с тях е знаменателна. Откри се широк кръг от признаци: от езика до критиката (иденте на тълкуването) и културата (пресичане на съобщение и мисловно поведение). Нуждата от такъв „негатив“ за проявяване на някои признаци не е стара. С новостта ѝ можем да обясним небивалия интерес към този род четива, еднакъв и у специалисти, и у четяща публика, и у издатели с грижлив подбор на можещи хора. Този взрив в преводната книжнина, това удареие върху зона, където то не е било слагано, увлича погледа на изследвача. Погледът има щедър обсег, изскачат въпроси на възприемането на чуждите текстове — или, както казват, на рецепцията.

Критическото поведение на езика ни не е излъчвало такива импулси. В тях има и нещо екстравагантно, нещо неофитско, защото с такива материи езикът ни се е срещнал случайно и странично. Проблемно не. Днес те станаха едва ли не негово всекидневие — от множество поредици до есета във вестници и списания, твърде често в хубави рубрики. Тази среща на чуждия текст с нашия език занимава ума ми от дълго време. Спирях се в няколко публикации на нея, разсъждавах върху закъснялото възприемане, върху другите пориви на езика, върху същността на такъв превод, както и върху отделни явления (Бахтин, Цвайг, Ортега, Вьолвлин, Пастернак), редактирах том на Жирмунски, писах върху Нортърън Фрай, започнах редакция на Хуго Фридрих. Изтъквам тези мои увлечения не в отчетен пристъп, още по-малко суетно, а заради причината, която ги породила. Една от тях е новото критическо поведение на езика ни. Остарял в самата критика, той се оказа годен за нов изказ. Годността му е и упрек. Удивлението ни пред възможностите на интерпретацията, „филтрирани“ през нашия език, изречени в него, също е упрек. Сега повече отвсякога разбираме до каква степен е търпима нашата критика, след като в нейното поле се разхождат и дори се титулуват и стоят пред студенти хора с граматическа недостатъчност. За другата недостатъчност не е нужно да говорим.

Та в срещата на езика ни с чуждия текст има някаква надредност. Тя е близка до ума. За няколко века елитното състояние на тълковния ни език през средновековието, неговата отвореност за едрите въпроси на познанието, теологията и проповедта, замръзва на една точка. Художественият език също губи елитарността си. Но естеството му като език, обвързаността му с народа, е такова, че може да промени валециите си, не да се загуби или да замръзне в дадена точка. В случая художественият език се приютава в лоното на народното творчество. Неангажиран в индивидуални творения, той е необикновено изобретателен тук. Между официалната и народната култура има пропад (особено в средните векове). Но при заплахата пред едната, другата приема „енергията“ ѝ. Допускам, че тази е причината, поради която художественият ни език няма драмата на критическия при срещата с модерни текстове, също

при възрожденската среща с велики творения. Без да се впускам в тази бездънна област, ще посоча само, че опитът на Раковски да пише в духа на една друга езикова традиция, едва ли не да „размрази“ Евтимиевото „плетение словес“ (този опит е културен отклик на самочувствието му за Асенов потомък) е изкуствен, докато първият ни подстъп към „Изгубеният рай“, дори в превод, е по-естествен.

Днес при този взрив на преводната книжнина може с яснота да установим принципната разлика между критическото словесно поведение у нас и в култури, които не са стояли пред нашите проблеми. Но със същата яснота може да установим и онази точка в критическото поведение на езика, годна да откликне и на друго езиково поведение.

Върху примера на три ярки книги ще опитам да дам няколко отговора на този въпрос. Възможни са и други отговори, както и съществени възражения към моите.

Трите книги са „Традиция и индивидуален талант“ от Томас Елиот, „Поетика на прозата“ от Цветан Тодоров и „Традиция. Литература. Действителност. (Проблеми на старогръцката литература в световното литературознание)“. В тяхната „преводна съдба“ има любопитни особености, които ще подсилят нашата увереност да уцелим споменатата точка на критическото ни езиково поведение. Какви са тези особености? Първо, че способен преводач на художествена литература като Людмила Колечкова, непосягала към критически текст, а още по-малко към труден, се справи интересно с мъчните текстове на Елиот. Второ, че Цветан Тодоров нанесе страни поправки върху преведения български текст и с тях се озова някъде „под тази точка“. Трето, че античник с особена (а защо да не го кажем — с антична) езикова култура на изразяване и мислене, какъвто е Богдан Богданов, прави един вид съставителство и изисква един вид превод.

Коренно различни, тези книги се сближават на едно място: неканонизма на критическото поведение.

Неканонизъм от наша, а не от тяхна — на преведените автори — гледна точка.

И това е нормално. Преводът е вид съвместяване, подреждане на равнищата. В различните културни типове, с различна историческа съдба, равнищата се разслюват най-силно в критическото (тълковното) мислене, в самосъзнанието на самата култура. Сближението там е най-трудно. На Леви-Строс принадлежи наглед странно, а по същество естествено самопознание. Ще го приведа цялото:

„Много от статиите ми (от „Структурална антропология“—б.м., Е.М.) са написани на английски и се нуждаеха от превод. По време на работата над тях сам бях поразен колко различен е стилът и редът на изложение в статиите на единия и другия език. При обръщане към френския или англосаксонския читател се променя както начинът на мислене, така и маниерът на излагане на мислите.“

Ами ако е трябвало да се обърне не към една публика с културна историческа съдба, сходна на първата, а към нашата? Въпросите ще се увеличат. Някои от тях изпъкнаха в „Поетика на прозата“, написана на „втори, чужд“ език на автора, после преведена на родния му език и накрая редактирана от самия автор от позиция, която губи представа за нашия критически език.

Натъкнах се на интересен пример в една изкуствоведска книга за готиката. Немският изкуствовед цитира средновековен анонимен автор, изрекъл с поразителна точност и краткост до афоризъм фраза за готическата катедрала, а по същество изобщо за готиката. На латински думите звучат великолепно, на немски тромаво обяснително. Първото усетих и без познаване на езика: „Non res unita, sed una.“ Буквално: „Не нещо единно, а едно.“ На немски: „Es ist kein zusammengesetztes, sondern ein einheitliches Werk.“ Което значи: „Не сложно съставено, а единно произведение“, а още по-вярно: „Не произведение от съпоставени елементи, а произведение-единство“. Отиде, та се не види! От прословутата римска яснота — цивилизационен принцип на империя, която цени делото и яснотата — няма помен. Допускам, че не само с немския е щяло да се случи тъй. Просто „Не нещо единно, а едно“ се нуждае в новия си контекст от обяснение, а то е вече критическа подплънка. Нашият критически език трудно се освобождава от тази именно подплънка. Да кажеш така

ясно и просто като римлянина или като човека, който си служи с латински, е невъзможно, няма кой да те разбере, сам няма да се разбереш.

Беше дума за съвместяването. На европейските езици ред думи звучат по начин, който на български изглежда предвзет. Тези езици са огъвкавени от „стресове“ в барока, романтизма, класицизма, рококо и от модерните словесни школи. За европейския човек една за нас дразнеща метафора или логически парадокс не са дразнещи. В неговата традиция има цяло направление, което се опитва от „бисера с неправилна форма“, от „екстравагантния аргумент в средновековната схоластика“, от „довода на изострения ум“, от „парадокса“ (все понятия или етимологически извори на явленияето „барок“). Критическото мислене ще се опре върху тях, дори ще ги търси — спиралата се извира нагоре. Просто казано, Ортега-и-Гасет няма никакъв проблем с „неканоничното изразяване“, след като има на испански „Остроумието, или изкуството на изострения ум“ от Балтазар Грасиан.

Нашето „критическо време“ съседства веднъж с византийското, втори път с османското (сведено почти до нулата), трети път с европейско-руското. Тук собствена норма за разлика от художеството с неговите щастливи възможности у хора като Ботев се гради по-трудно.

Неканонизмът отличава мисъл, на която липсва камертон, ударен веднъж докрай; която познава отклонението и противоречието си; която предпочита предмета с неговия срыв, с неговата, тъй да се каже, обратност; която не се самооблъщава да бъде завършек, да побира и изчерпва всичко в себе си (особено противна е тази претенция, когато стои на повърхността на нещата), да е начало и край; която е част от живота, негов аспект и която познава неговите криволици и взаимноизключвания или ги предполага в културното си държане. В неканоничната мисъл има някакъв смут, а не надделяване на човека над битието. Тя е може би дух в движение.

Долу-горе такива претенциозни мисли ми минават през ум, като се срещам с неканоничен текст. Във вътрешното ми предразположение не влиза споделянето на иденте — тях мога и да отхвърля. Приемането или отхвърлянето са страни на рецепцията.

ТОМАС ЕЛИОТ: АНГЛИЙСКИЯТ НЕКАНОНИЗЪМ

Съчетанието поет критик е рядко. У Томас Елиот то е особено интересно и подтиква към много мисли и поуки.

Поуките са в тълкуването на традицията и в разбирането за зрелост на езика и духа.

От 20-те години Елиот въздейства с иденте си върху поколения критици и художници, дава тласъци. Но какъв автор въздейства?

Свърхмодерен поет, който обожаваше традицията по начин, притеснителен дори за традиционалистичните му съотечественици. Зрелостта на духа според Елиот се проявява в чувството за история. Тази е възловата идея на критика, от която нашите схващания за художеството биха спечелили много, стига да я възприемем почтено. Зрелостта на духа е зрелост на езика, на нравите и на вкуса. Докосвам се до другата възлова идея на английския поет и критик: условията за класичност. Колкото да оспорваме неговото разбиране за класичността, в която той влага специфично понятие, основата му е твърде устойчива. Тя съдържа величини на националния културен и нравствен развой. Аз споделям това разбиране, в „Съпоставки в изкуството“ направих опит за прилагането му спрямо Елин Пелин и Йордан Йовков. Твърдението, че вторият не е класик, подразни мнозина, тъй като гледат на него с оценъчния критерий — класично е всичко голямо, което е от наследството и което четем с удоволствие.

Аристократ на духа, който се изправя срещу провинциализма. Ала се изправя не елитаристично, а с присъщия си патос за историзъм. Провинциализмът според Елиот е състояние на хора, за които светът е собственост на живите — там мъртвите

нямат дял; за които „историята е само хроника на човешките изобретения, вече изживели времето, хвърлени за бракуване“; хора, при които ценностите са изкривени — един са изключени, други са преувеличени, трети са умалени — поради прилагане на ограничен, местен критерий, който смесва случайното с основното.

Поет, който може да ни се стори ексцентрик в средствата за поезия, а ратува за хармония, добродетел и традиция. Хармонията той търси в зрелостта, в класичността — състояние на култури и навици, което настъпва рядко и е неустойчиво. Времето, което го предхожда, може да предлага едновременно ексцентризъм и монотонност: монотонност на езика, защото богатството му още не са разработени, и ексцентричност, защото не съществуват общоприети критерии. Литературата в такова време може да бъде или педантична, или необузdana. Времето след класическия период също предлага ексцентричност и монотонност. Монотонност, защото богатствата на езика за момента са изчерпани, ексцентричност, защото оригиналността започва да се цени повече от коректността. Но за да настъпи епохата, която ще има общ стил, трябва обществото да е достигнало до момент на ред и стабилност, на равновесие. Обратно, епохата, в която се проявява най-голямо различие от индивидуални стилове, ще бъде епоха на незрелост или на сенилност.

Удивително е наистина да си автор на поемите „Четири квартета“ и „Пустата земя“ и в мотивиран критически възглед да откажеш на модерната художествена мисъл нещо, което всяка популярна естетика на модерното изкуство привежда с патос и вдъхновение: рушенето на нормите, отрицанието на „ужасната традиция“, вменияване на личностна свръхценност. Не по-малко удивително е, че традиционалистичните идеи на Елиот не идват с житейското умъдряване, а в младостта и авторът им остава верен до края на свръхмодерното си творчество и традиционния си християнски живот. („Традиция и индивидуален талант“, есето-манифест на Елиот, е публикувано през 1919.)

„Традиция и индивидуален талант“ определя новото създание на всеки автор като пренареждане на традицията. Съществуващите паметници на художеството образуват идеален вътрешен ред, който се променя с появата на нова творба. Този ред, смята Елиот, е завършил преди появата на новата творба. За да продължи да съществува след появата ѝ, той трябва с нещо да се измени, макар и неосезаемо. Оттук отношението, намеренията на всяка отделна творба спрямо цялото се изменят и в това се състои взаимното проникване, съгласието между старото и новото. Според английския поет модернист миналото се изменя от настоящето точно както настоящето от миналото. Призивът на Елиот е всеки поет да разбере това. Разбирането би го предпазило от манията за свръхценност — да гледа на себе си като на единствен.

Най-индивидуалната страна в произведението на поета е точно оная, с която мъртвите поети, неговите предци утвърждават своето безсмъртие.

С този култ към традицията и към миналото въобще, което трябва да се осмисля съвременно, може да се стигне до повика за друго, по-високо поведение в културата. „Разликата между миналото и настоящето е, че съзнателното настояще е осмислен усет и познание за миналото в такава степен и по такъв начин, по какъвто миналото не е могло да се осъзнае и да разкрие себе си.“ Туй означава вписване в историята, промяна на нейния културен ред, а не обособяване, не романтичното възвеличаване на „творца самотник“, не мечта по непостижима величина. Талантът, геният е единичност, която е с възможности да промени нещо общо.

Основна единица в теорията на Елиот е възгледът за деперсонализацията (надличността) на поезията.

Този възглед възбуди духовете. Той няма съдбата на манифестите и „измите“, които останаха до задачата да изместят предишния. „Деперсонализацията на поезията“ не е „изъм“.

Да внушиш на привърженик на „личните страсти“ — този вековен галеник на поезията, — че колкото по-съвършен е творецът, толкова по-независими са в него човекът, който страда, и духът, който създава; да наблегнеш не върху силата на емо-

циите (що нелепости са изписани в името на „личните емоции“!), а върху градуса, върху налягането, под което се извършва художественото тайнство; да опиташ да разубедиш и публиката, и поета в стойностите на преживяването и да ги убедиш, че „търсенето на нови човешки емоции е залитане към ексцентричност“ и най-вече — че задачата на поета не е да търси нови емоции, а да създаде от обикновените поезия и да изрази усещания, които изобщо не съществуват в емоциите („Поезията не се стреми да даде израз на личността, а да избяга от нея. И, разбира се, само ония, които притежават личност и емоции, знаят какво значи да избягаш от тях“). . . — за този идеен е нужна не склонност към оригиналничене, както мнозина ще кажат, а вкус към нов вид художествена и критическа проблематика, към нови цели на поета и на поезията. Цели не за себе си и на собствената воля, а на общността — спрямо културата и историята.

Най-разпространената фраза на това есе, а може би и на автора му е: „Поетът не притежава „личност“, която да изрази, а специфичен медиум, където впечатления и преживявания влизат в страни и неочаквани съчетания.“

Ако не се съгласим, което също е естествено, струва си да се замислим над тази идея. Тя би ни отказала от самооблъщението в поезията, които така често се вършат в името на „неповторимите лични преживявания и усещания“ и на „неприкосновената личност“.

Заговорих за мисълта на Елиот, а не казах каква е тя. Ако отговоря вярно, ще улесня третата тема: защо е преведена в този вид. Комплексът от тези три теми образува облика на едно културно възприемане. Той е в обсега на вниманието ми.

Автор като сър Томас Елиот с мисли, неканонични като дух, като изказ и като възглед, може да изрече такава мисъл: „Сервантес е изцяло в тази книга. Той, така да се каже, е Дон Кихот, който разбира сам себе си.“ С един израз от непредвидена гледна точка се заместват купища пояснения, свойствени на трафаретния критически път. Стига, разбира се, да ни хрумне, че Сервантес, авторът, се раздвоява между една твърда гледна точка, каквато е на героя му, и друга, колеблива, каквато по същество всякога е на пишещия.

Наред с обаятелното противоречие „модернист, който боледува за традицията“, Елиот носи и другото — аристократ на духа, който се изразява спартански. Пестеливост, точност, критическа деловитост, пренебрежение към разточителността. Кабинетната му уравновесеност е свършенство на изказа; точността е твърдост на мисълта, отработена не пред очите на читателя, а в лабораторния труд; мисъл, която не търпи възражение, но която не е лишена от съмнение в себе си. Изразът „вероятно ще е полезно да проверя предположението“ е метафора на езиковата му модалност. Елиот си служи с конструкции, заредени с чувствителност, но освободени от чувствителност. Ако има нещо, което дълбоко да го наскръбява като критик, то е импресионистичната критика (у нас тя погрешно бе наречена артистична). Той не намесва дори и чувствителността си в съжденията, колкото и тя да се усеща. Тя предхожда критическия акт. Съжденията му не се нуждаят от средствата на средната критика — подпори в много думи и инжекции в много емоции.

В есето „За границите на критиката“ (в него лично аз не споделям доста неща) Елиот говори за две книги, които са оказали според него вредно влияние: „Пътят на Ксанду“ от Джон Ливингстон и „Бдението на Финеган“ от Джойс. После мотивира потребността от тези вредни книги и накрая изрича нестандартна, коя ли поред, мисъл: „Единствената обща черта между „Пътят към Ксанду“ и „Бдението на Финеган“ е, че за двете може да кажем: една книга от този род е достатъчна.“

Боравенето с точното понятие, което замества критическото описване и вчувстване (това разбирам под „точност“, не тегликите) е свобода на мисълта. Стара истина. Свободната от неувереност мисъл може да си позволи парадокса, взаимното изключване на съставлящите елементи. Единството и логиката на идеята не се постигат с „едноредова подредба“ на съставките. Този канонизъм не само се бори от всеки парадокс — той е агресивен спрямо всичко, което е извън канона му.

Особено се бои от мисъл, чието единство се гради на ниво, по-високо от формално-логичното, в някаква свръхфразова същност. Ако трябва да доуточня какво разбирам под мъглявото понятие „неканонична мисъл“, последното определение ще ми послужи най-добре. Есето за Хамлет на Томас Елиот е образец на такава мисъл. И тук доводите са изказани кратко, в езиково достъпен вид и в идейно усложнен вид — точно тези са чертите на Елиот, които Колечкова е схванала най-добре в своя добър превод.

Аргументите на Елиот се облягат върху разбирането, че Хамлет е обладан от чувства и от вътрешен хаос, които не могат да се изразят, защото са пресилени спрямо представените обстоятелства; защото реакциите му надхвърлят видимостта; защото своеобразните постъпки, повторенията на изрази, играта на думи не са планирани при творства, а форма на емоционално облекчение; защото лудостта на Хамлет е емоционална канонада, която не може да намери отдушник в действителността.

С тази необичайна идея читателят навлиза през друга врата в същността на героя, където знаем е трудно да се влезе и да се разбере какво става там, какво причинява трагичните усещания на знаменития принц. С ключа на Елиот също няма да разберем всичко, защото, смята той, сам Шекспир се е заел с проблем извън силите му и големата загадка е защо се е заел, какъв собствен, вътрешен хаос го е подтикнал: „както преживяване го е подтикнало да се помъчи да предаде неизразимо ужасното, никога не ще узнаем“. „Хамлет“ е трагедия на неуправляемостта на чувствата. Те са по-силни и от възможността да се съдят. Те привличат магнетично като загадка. Елиот прекрочва още една граница (бих казал дори — още едно табу): отразявайки объркаността на своя автор, „Хамлет“ е пиеса — наслоение от няколко автори, и е сглобена лошо. (На тази спорна хипотеза той отделя внимание с факти).

„Хамлет“ е далеч от шедьоврите на Шекспир“, „художествен провал“; „Хамлет“ е „Мона Лиза“ в литературата“. Каква логика е потребна, за да се сложат две такива съждения едно до друго? Съждения едно от друго по-крайни и неордонирани, те образуват верига, а не „правилен сбор“. Те сплитат едно тълкуване неканонично в същността си. Разбира се, в тях има кокетството да се наблюдава един художествен идеал от ъгъла на друг — иначе е невъзможно „Хамлет“ да е „провал“, а да въздейства магнетично“. Но и в това е силата на неканоничната мисъл — да играе със скрити значения.

В такава мисъл и най-малката преводаческа вибрация, и най-малката тромавост на приемащия критически език е готова да я разколебае. Великолепната идея за отношението между сетивата и мисълта у Шекспир, на която някой словоохотлив критик ще отдели цели страници, е преведена с обяснителна неточност „Nearly fused, and fused with the thought“, което в духа на Елиот значи „Тясно преплетени, и то преплетени чрез (в) мисълта“, на български е преведено със „слуховото възбуждане и възбуждането на другите сетива са тясно сплетени и взаимно пропити с мисълта“. Значението на with за причина (чрез) тук изглежда най-близко до търсения от критика Шекспиров дух. Леката обяснителност в превода е разсеяла една непривична за нашия критически език тънкость.

Давам примера не с оценъчно намерение. В правилото на този превод е да се намерят средствата за сближаване между нашия език и този на Елиот. Тези средства може и да не са много привични, но са нужни. Спартанската пестеливост на Елиот дори е подсилена. Редукциите на Колечкова са често явление, чак на границата с риска („специфичен вид поезия“ например не може да се преведе с „поезия“). Колечкова „оголва“ Елиотовата мисъл до ръба и в термините и до другия, още по-непривичен ръб: вътрешните, парадоксалните „засрещания“ в посоките на мисълта. Не е склонна да се съобрази и с някои наши (зле разбрани според мен от критици и редактори) опасения от „замърсяване“ на речта с ненужни повторения. Ето един пример: „Така че трябва да взимаме предвид не само поета, но и езика, на който той твори; не само поетът класик изчерпва езика, но и език, който може да се изчерпи, е език, способен да създаде класически поет.“ Думите „поет“ и „език“ не са пипнати никъде —

дори при четвъртата употреба на „език“: „... език, който може да се изчерпва, е (език) способен да създаде класически поет.“

Не изключвам в силната преводаческа работа над този том на варненското издателство съществена да е ролята и на редактора Кръстан Дянков. Казвам това не за да отдам дължното всекиму, а защото ме занимават причините в едно явление. Дянков сам е критик с опит и езикова склонност, възпитана от американската критическа есеистика. Ако вникнем в „Американски есета“, където той е редактор, съставител и преводач на част от работите, ще се уверим в цялостния му почерк — така както ще имаме възможност да се уверим в почерка на Богдан Богданов в споменатия сборник.

ТЕКСТОВО ПОВЕДЕНИЕ

ЦВЕТАН ТОДОРОВ С „ПОЕТИКА НА ПРОЗАТА“

„Поетика на прозата“ от българина Цветан Тодоров, който от две десетилетия е френски литературовед, предлага методологически и тълковни идеи, които у нас са предмет на противоположни отношения: бойко отрицание и реторична защита. И двете са лишени от критичност, от възприемане по същество. На отрицанието липсва познание, то критикува тези идеи не със собствената им мярка. На реторичната защита липсва приемане на идеите със свой възглед. И в двата случая има фанатизъм, доброволно или принудително подчинение на едно отношение, в което няма убеждение и личности.

Преждеждането на тази ранна книга на Тодоров говори, че в нашата култура зрее потребност от критичност, която значи възприемане (рецепция) с реални средства и която ще замени двете крайности. Зрее културен код, в чиято логика е текстове като тези, а и които и да са, да се превърнат по възможния естествен начин в част от културата ни. Като нейна част те следва да поемат рисковете на съседството: привличането, сближението и оттласкването. Напреженията са част от кода, част от приемането на неканоничен текст.

Имах възможност да се запозная с ръкописа на преведения и редактирания от автора текст. Тази възможност ме изправи пред доста въпроси. В какъв вид авторът ще предпочете да четат собствената му книга на друг език е един проблем. Кое той ще промени и защо е друг проблем. Това са въпроси на лично убеждение. Но са въпроси и на гледна точка, в която се смесва чужд поглед към нашата култура и наш поглед към чуждата култура. Критическото поведение на езика ни е поставено на някакъв особен опън. Цветан Тодоров разполага с двата погледа или поне би следвало да разполага, след като е сторил толкова, и то решителни поправки. От тази гледна точка той е поискал да се съобрази с езика и културата, които приемат неговия френски текст. Но съображението е неадекватно.

Ето една позиция, каквато рядко се предоставя на критика на преводна книжка. За някой френски критик би било например интересно, ако е разполагал със собствените преводи на Леви-Строс от английски на френски. Ще спомена и случай, от който за съжаление не се възползвах навремето. Имаш лична среща с Роман Якобсон. Неколкуна млади критици разговаряхме с него и публикувахме част от разговорите ни. След като ми даде автограф върху неговата книга, преведена на сърбохърватски, знаменитият учен изказа бележки за превода на статиите му, беше недоволен. Личният професионален поглед на автора към двата езика, които „манипулират“ с неговите мисли, е рядък шанс за преводаеда. Жалко, не помня преценките и тълкуванията му, не ги записах тогава.

Интересно би било да имаме такива наблюдения от Георги Гачев. Две негови книги се преводоха на родния му български език, едната е посветена и на наши проблеми — на възрожденската литература. Как гледа той на тези книги — в нов преводен вариант на роден език? Какви мисли е породила новата езикова версия у

него, чувствителен към всеки език, към всяко съобщение с език?

Как авторът на „Поетика на прозата“ е погледнал на стълкновението на двата езици, на двете изказни възможности е въпрос, който ще разгледам. Но въпросът преди това е на каква основа е положено стълкновението. „Поетика на прозата“ е създадено по подбине или под влияние на „Мимезис“ от Ауербах: с тълкувания и изводи от една творба, с анализ валиден и сам за себе си, с цялост, която не би пострадала, ако отпадне някоя част или си сменят местата. Ауербах набляга върху „изобразената действителност“, Тодоров върху „граматиката на разказването“. Ауербах изследва как в една впечатляваща черта на творбата се оглеждат признаци на културата и на светоусещането. В „граматиката“ на Тодоров тези мостове или липсват, или не са цел на проучването, доколкото ги има. „За разлика от интерпретацията на отделните произведения, писа той в „Поетика“ (1973), поетиката се стреми не да обясни техния смисъл, а да разкрие закономерностите, които определят създаването на произведението.“

Не знам дали още споделя това положение, но неговите почитатели, струва ми се, намаляха.

Предмет на структуралната поетика според Цветан Тодоров са свойствата на особено тип разказване, каквото е литературният текст — във френския му термин: *discours litteraire*. Произведението изглежда като реакция на някаква по-абстрактна литература, при това като една от нейните реакции. „Структуралната поетика се интересува не от реалното, а от възможното литературно произведение.“ В своите задачи Цветан Тодоров е поставил описанието на „граматиката на разказването“. Какво е то, това разказване? Разказ не е, защото няколко от разглежданите произведения не са разкази и заглавието ще стане половинчато. Не е и „проза“. Или ако е проза — каква тогава е тя? Въпросите се трупат и ще растат с геометрична прогресия, щом веднъж е отказана културната среда, с чийто код произведението се ражда и функционира.

Най-странното за мене е затварянето на тълкуването в литературността. Странно, а и иначе не ново, е разбирането, че творбата сама си е действителност. Странно не за друг вид, а за структуралното тълкуване. Такова схващане отказва отвореността на знака. (Виртуоз на семиотическо боравене с „отворен текст“ беше човекът, с когото, ако сведенията ми са верни, Цветан Тодоров бил близък — Ролан Барт.) Знакът може да се тълкува и на едно от равнищата и най-често така се тълкува. Но това не го затваря принципно. Знакът всякога е част от друга система. При Тодоров връзката се прекъсва, „контекстът“ хладно-надменно е пренебрегнат. Това обслужва подстъпът на критика — отпада въпросът, докде явленията са литература. Няма значение, как те функционират в различни култури (древноизточни, средновековни, европейски). Подобна интерпретация се освобождава от потребността да се държи сметка за кода, който осъществява произведението и го съотнася към дадена култура — а то значи, че го прави вид произведение. Тогава за „Приказки от хиляда и една нощ“ може да се говори от европейска гледна точка като разкази, след като те не са нито разкази, нито литература. На същата основа без професионална задръжка може да се разгледа като „поетика на прозата“ и митът за Гилгамеш.

В анализите си Цветан Тодоров предпочита първото, така нареченото синтактическо равнище на знака. Предпочитането не е основано върху пристрастие към семиотиката — то може и да не е пръснато на автора. Но анализът е такъв. Прекъснатата връзка с другите две равнища — семантическото и прагматическото — може да е подсторена и от влияние на американската „нова критика“? Все едно.

Усилията на Цветан Тодоров са насочени в един вид тълкуване, което е доведено до виртуозност. Не се среща всеки ден, особено пък у нас, такава ясна, точна и „скалпелна“ мисъл при боравенето с текста. Текста той различа предимно с понятията на сюжета, на разказването. В съветския том „Структурализъм — за и против“ е отбелязано, че нашият сънародник успява да изведе анализите си на свръхфразово

равнище. Тодоров разчита не идеограми, още по-малко соцо-или психограми, а литературограми на свръхфразово равнище. Той ги полага върху сюжетната ос на творбата. Тази ос се крепи на двойствено отношение. В едрите ѝ сюжетни единици отношението е между субект и обект. В малките сюжетни единици, в синтаксиса отношението е между подлог и сказуемо. Те са главните предмети на тази тълковна мисъл. Липсата на осезаем субект в „Приказки от хиляда и една нощ“ или на осезаем обект в новелите на Хенри Джеймс не разколебава постоянната ос. Тя пак съществува, но с „минус елемент“. Това е вид повествователна граматика. У Цветан Тодоров няма тълковно усилие, защо в първия случай липсва субект, а във втория обект. Такова усилие би го насочило към културния код. Той предпочита „граматиката на разказването“, нещото за себе си.

Освен с прецизен апарат Цветан Тодоров си служи и с удивително прецизен изказ. Книгата му е един от възможните отговори на нашенската или чуждата неприязън към „точните методи“. В анализи като тези конструкцията и идеята за литературност не се търсят успоредно с критическото понятие за тях. Второто не се извлича от първото. Анализът разполага с понятието — в развитата ѝ фаза поетиката е извор на високосмислов термин. Освен друго той е облекчително средство. Терминът предпазва тълкуването от кръжене край текста като пеперуда край лампа. Предпазва от втори сюжет, успореден на художествения. „Точните методи“, каквито са не само структурните и семиотическите, но и свързаните с всяка научно прецизирана поетика, са именно такива. Те се противопоставят на „средния литературовед“ (термин на Цветан Тодоров), на импресионистичната критика, осъществяваща се изцяло на фразово равнище, създаваща литературно творение на гърба на оригиналното.

Стълкновението с „Поетика на прозата“ в тази зона е остро. Но то е стълкновение, ксето показва излишното като излишно.

Ясна, даже бих казал просветлената, френска мисъл на нашия сънародник е твърде коварна за превод. Тя не допуска разновидности. Не знам как би се превела „магичната“ мисъл на Ролан Барт (от един превод впрочем — на „Нулева степен на писмото“ — видяхме, че не е лъжица за всяка уста), но за Цветан Тодоров стана ясно именно това: близост-повторение на изчислена с милиметри точност на изказа. Верността на Албена Стамболова започва от понятийната система и свършва с достъпно изречението, но трудни идеи на автора. Тук всяко словесно, да не говорим за терминно, разточителство е кощунство. Там, където то е избягнато с дълбоко уважение от преводачката, е допуснато от редактора — т. е. от самия автор.

Цветан Тодоров се е стремил на всяка цена да създаде българско езиково гледище на своя „неканоничен текст“. Ако в редовите средства на езика е успял, в „мета-езика“ не е успял. Редакцията му може да има две подбуди. Ще ги отбележа, без да си приписвам право да вменявам на автора едната или другата. Първата е благородна: да се намерят български съответки на една (международна) терминология с гръко-латински корени. Благородно е доверието към нашия и собствения му роден език, но и към критическия ни език. (На няколко места препоръчва на преводачката да се заинтересува няма ли у един или друг автор у нас съответка на дума-термин, с която да се преведе чуждицата.) Тодоров е убеден, че книгата му трябва да прозвучи езиково ясно и разбираемо. Но ясно по определен начин: с яснотата на оригиналното изказване и с облекчението му от терминологичната тежест. Във второто е другата подбуда на неговата редакция.

С нея книгата нанстина е по-четивна, но идеите ѝ са по-неясни.

„Поетика на прозата“ се опира върху няколко термина (дори бих казал, че те са два) и се стреми към смисъла им. Свръхфразовото равнище е подпомогнато от тяхната теоретическа всевалидност. Отпаднали — значи да се разпадне една тълковна функция и интерпретацията да се раздвои между свръхфразовото и фразовото равнище.

Да се препоръчва на Цветан Тодоров решение от наша страна е несъобразност, но тълкуването е наше право. И все пак: един терминологически справочник към книгата щеше да сведе значенията и вероятно щеше да потърси наши съответки.

В руските преводи са постъпили така. Но причината там да не се посегне на термина е и в друго наличие: на изключителната Тартуска школа на Юрий Лотман и въобще на силното структурално-семиотическо направление.

В най-голямо затруднение е изпаднал преводът пред термина дискурс. Той е единият от двата основни термина на Цветан Тодоров. Прилага го към всяка своя книга. Според терминологическия речник в края на „Структурализъм — за и против“, където термините били съгласувани с френския Енциклопедичен речник на науката за езика (един от авторите му бил Цветан Тодоров), с „дискурс“ са означени повествователните структури, които се наслагват и преобразуват нишката на разказването. По-просто: дискурс е самата литературност, превръщането на интригата във внушение, т. е. наслагането на сюжета върху фабулата според термините на ОПОЯЗ. Граматиката на повествователните възможности лежи в полето на дискурса. Цветан Тодоров се занимава само с дискурс.

В превода той предлага терминът да се замени с „реч“. Предложението е не само непоследователно, но — дано авторът не се засегне — и несериозно. „Дискурс“ не е и „текст“, както е предложено на други места. Дискурсът се отнася към акта на изказването, а текстът към самото изказване. Тоест — текстът е материализиран, вербализиран (ословесен) дискурс. С превода на термина недоразуменията нарастват.

„Етапите на дискурса“ са представени с „актове на изказването“. В него има и тавтология в думите. Другаде „етапите на дискурса“ са „моментите, чрез които се говори“, което пък е неясно. Блестящата идея „Достоевски премахва разликата между дискурс и мимезис“ — върху нея може да се построи цяло тълкуване на руския образ на света, коренно различен от европейския — е сведено до. . . „премахване разликата между реч и разказ“. Да ти стане жал!

„Лингвистично и металингвистично равнище“ — равно на „реч и коментар“? А ето какво може да се получи от „предпазването“ на текста от основни термини-чуждици: конотативен и перформативен разказ. За прегледност в скоби и подчертано ще сложа съкратеното.

„Словото-действие се възприема като информация, докато словото-разказ като (дискурс) реч. (Второ, и това на пръв поглед изглежда противоречие, словото-разказ принадлежи към конотативния модус на дискурса, докато словото-действие винаги е перформативно.) Същевременно, при словото-действие актът на изказването придобива първостепенна важност и се превръща в (най-важния фактор на изказването) неговия най-важен фактор; докато словото-разказ се отнася към нещо, което не е самото то. (Перформативният тип слово е прозрачно, конотативният — непрозрачно.) То е, така да се каже, прозрачно. Лъжата е част от една по-обща категория, а именно — категорията на всеки (неадекватен) неточен език. Така можем да наречем (онзи дискурс) онази реч, в която има видимо несъответствие между (обекта) предмета на (съотнасянето-референта) изказването и (акта на съотнасянето-референта) смисъла на изказването, между нещата и думите (явлението и неговата същност). В (този порядък на) тази категория към лъжата можем да прибавим грешката (фантазма), въображенията и възшебното. И ако (вникнем в този дискурс) дължим сметка за този вид реч, веднага забелязваме колко уязвима е концепцията, според която значението на (определен тип дискурс се определя от неговия референт) една реч се определя от нейния предмет. . .“

Неяснота внася подмяната на термина „референциално несъответствие“ с „противоречие в описаното събитие“, на „референциален акт на изказването“ със „съдържае на изказването“ (!) и особено на „акт на съотнасянето „референцията“ с. . . „действието“.

Ако поправките, които авторът е нанесъл в своя текст на български, попаднат в злонамерени ръце, те ще удовлетворят плоското разбиране, че терминологията на модерните методи е умишлено раздута, неясна, подбирана за ограничено общество и че тя спокойно трябва да се преведе на „човешки език“ (така се изразяваше един с непостижимо наблюдаване върху думата „човешки“). Да се преведе терминология,

която съдържа изразните, понятийните величини на един метод и която е изработвана от интелигентни люде, не е възможно, даже е кощунство. Цветан Тодоров е подценил нашия език и неговото възможно критическо поведение. Той е подценил българското възприемане или е надценил своето. Прежеждането на термини е възможно, ако се преведе самото мислене, самият метод, т. е. ако те станат други.

Боя се, че в случая се е получило това.

Видът, в който Цветан Тодоров е пожелал да се появи книгата му на роден език, ме наведе на любопитна мисъл. Гледана от точката на нашия език, употребата на чуждицата, ако не е порочна тази употреба (имаме един поет, с когото можеш да разговаряш с речник на чуждите думи, българският му лексикален резерв е беден), е резултатна в термините и понятията. Гледан от точката на чуждицата (примерно — от позицията на език, където терминът има за основа делнична, всеобщо употребима дума), вкусът към българската дума се усилва. Значи, зависи откъде се гледа. В гледаната точка на Цветан Тодоров чуждицата няма да затрудни френския читател, но ще затрудни българския. Тази гледна точка го настройва към крайна и неадекватна подмяна на чуждицата. С тази настройка критическото поведение на нашия език не разполага.

БОГДАН БОГДАНОВ С „ТРАДИЦИЯ. ЛИТЕРАТУРА. ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ“

Сборник като този не сме имали. Античната литература така не е тълкувана на роден език. Тази истина е достатъчна за стойността на книгата. Тя засяга въпроси на античната и европейската култура, което, едро казано, значи смяната на един цивилизационен код с друг. Съставителят Богдан Богданов споделя в предговора, че „работите са избрани с оглед на подготвянето на теоретическа литературна история, която вместо да се занимава с оглеждането на факти от различно естество, ще отчита особеностите на литературността и ще следи промените цялостно и систематично“. Това говори, че имаме поле за обсъждане не на тесни и професионално затворени теми, а такива, които могат да събудят по-широк обществен интерес. „Слово и символ. (Из естетиката на европейския символизъм)“ и „Въображение и свобода. (Английски романтици за литературата и изкуството)“ изглеждат по-близки по време и по естетическа проблематика до нас, но предизвикваха по-слаб отклик.

„Традиция. . .“ е прецизно съставена книга. Срецахме се с мисълта на свръхспециалисти, които владеят материята си виртуозно. Те са еднакво силни и в частните наблюдения, и в големите обобщения. Тълкуванията на старогръцката литература най-често се обезценяват от преобладаването на едното или на другото, които сами за себе си увисват. Автор на книги за Омировия епос, за литературата на елинизма и на класиката, за прехода от мит към литература, на студии по въпроси на елинската и римската словесност, Богданов разработва с особена енергия въпросите на превращенията, които културно и цивилизационно настъпват с гръцката литература. Логично е да се допусне и субективизъм на съставителя — да подбере студии с подобна насоченост. Аз виждам причината не само в личното предпочитание, но и в отсъствието на тези теми в нашата все пак скромна наука за античността.

Вижда се предпочитане и на особен род текстове. Не мога да си представя критик като Богдан Богданов с неговите идеи, с необичайния му езотеричен език, в който абстрактното понятие не е трюмаво, а делничното не олеква (сякаш при него двете взаимно си отнемат традиционните в критиката недъзи), с ред находки в тълкуванията на античната и западноевропейската култура, критик със завидно познаване на литературата върху тези области. . . — не мога да си го представя да привлече анемични статии и да пренебрегне българското им представяне. Не само защото е научен редактор на книгата, а и защото тези сложни текстове изправят преводача пред трудни задачи. Склонен съм да допусна, че той съставя и редактира, за да бъде „автор“ на тази книга — да я ориентира към един вид поведение на критическия език, който го вълнува. Така той я зарежда и с културен код. Сборници като тези може да прозвуч-

чат и аморфно, като куп с фрагменти. Може да прозвучат и организирано с висока културна насока. Зависи от екипа, който превръща сборника в част от българската култура.

Богданов е търсил проблемност, която сам е разработвал или би разработвал. В бележките си той е много толерантен и сдържан — дори когато е убеден, че среща неточност, увлечение или грешка. Възражение може да предизвика всеки възглед, но спрямо автори от ранга на Ауербах, Аверинцев, Снел, Додс, Фрайденберг, Лосев, Уитман друго освен почит човек не може да изпитва. Удивително е как от техните разнородни постановки Богданов е съумял да изгради нещо сравнително цялостно. Книгата разглежда въпроси на културната специфика на старогръцката литература, Омировия епос и лириката, атическата трагедия и комедия и елинистическата литература. Това са четирите ѝ раздела.

От тази книга много трудно ще направим разпространения извод, че в Елада митът става литература. Под скрит обстрел в нея е еволюционисткият възглед, господствал векове в науката. По-скоро ще заключим нещо, което е идея и на съставителя в „Мит и литература“ — че литературата вече не е мит, а митът още не е литература. Работите в сборника са някак подвижни, отворени една към друга. Културоведската специфика у Сергей Аверинцев, Ерих Ауербах и Олга Фрайденберг се „проверява“ например в ефектните частни наблюдения на Бернан за отношението между ранноелинистическо право и трагическия жест. Стремещът за цялостност личи от още един признак. Богданов борави с текстовете от четири езика, след като нищо не му е струвало езичите да бъдат десет. Някой би възразил на това стесняване — защо няма преводи от италиански, испански, гръцки, шведски и пр. автори. Без да бързам с отхвърлянето на този основателен въпрос, ще ви върна към казаното съображение.

Усещането за книга се подсилва от преводаческите резултати. Преводът е видът, в който виждаме поведението на критическия език. Критикът, тълкувателят (в случая и съставителят) са неговите лостове. В тази книга „авторът“ е привлякъл четирима преводачи за осемнадесет автори: за всеки език по един. Богданов държи да схванем едновременно критическия и преводаческия почерк. А това наистина е вид текстово поведение! През призмата на дадено преводаческо усилие всеки почерк добива в допустимата мярка „съгласие“ с другия. Разбираме, че Бойко Атанасов превежда всичките статии от немски.

Немските и руските текстове чувствително преобладават. От английски и френски са преведени четири работи, които са и неголеми. Преводите от френски на Марта Сапова („Историческият момент на гръцката трагедия: някои социални и психологически предпоставки“ от Жан Пиер Вернан и главата от книга на белгийската професорка Клер Прео „Изразните средства в елинистическото изкуство и литература“) са може би единствените, в които буквализмът надделява. Може би и Веско Вълчев не обича много „намесата“. Седрик Уитман (глава от книгата му за Аристофан под наслов „Опредметяването на фантазията“), Ерих Додс (глава от книгата „Гърците и ирационалното“ под наслов „Оправданието на Агамемнон“) са типични представители на неканонизма в критическото мислене. Техните статии заедно с тази на Вернан са може би най-трудните за превеждане и възприемане. Някъде са и мъгляви. Преводачите и редакторът не са търсили средства за „езиково облекчаване“ на техни трудни пасажии. Вълчев например никъде не е вложил усилие да уравни синтактическите темпа на Додс, които са твърде разнородни, някъде в рязка смяна. Това е особено несвойствено за нашия език, но уважението към оригинала предизвиква и нашето уважение. То приучва на друг езиков вкус, на друго критическо поведение. Дори в случаите, в които се налага да препрочитаме, защото забравяме за началото на фразата. Ето такъв пример: „... щом като някой има особено блестящо или глупаво хрумване, когато внезапно разпознае самоличността на друг човек или му проблесне значението на поличба, когато си припомни нещо, което би могъл да забрави или забрави това, което трябва да помни, той или някой друг ще видят в това, ако трябва да разбираме думите им буквално, психическа интервенция на едно от тези анонимни

свърхестествени същества.“ Книгата на Додс е от авторитетните съчинения по въпросите на старогръцката култура. В преобладаващите обобщения, в патоса за яснотата и рационализма на гръцката мисъл неговите идеи за ирационалното ѝ начало са друга гледна точка, говорят за друг вид наблюдателност. Няма ли да спечелим много, ако имаме на български цялото съчинение на Додс?

Уитман затруднява нашия критически език със своите неординерни, дори екстравагантни размишления върху една иначе ординерна тема — отношението между реалност и фантазия в свят, отдалечен от нашето схващане на въпроса. Уитман сякаш ни посреща от засада — с необичайни понятия или група понятия, с езикова синтаagma, която няма понятийни претенции. Някъде може би е била нужна намеса. Уитман уговаря, че проводникът между „структурата, изградена от фантазията“, и „изградения от ума логичен порядък“ невинаги е словесен, но думите му пропадат в изтъкването на този проводник. „В „Ахарниани“, твърди авторът, това е личният мирен договор във формата на мях с вино, който е в сила, въпреки че останалият свят е в състояние на война.“ Явно той знае пропуснатото, но ние не го разбираме, не е ясно какво точно разбира под „личен мирен договор“.

И все пак нека да не насилваме една критическа апаратура за нуждите на нашия език, или по-точно — на нашия критически трафарет. „Но като всяко поетично творчество комедията подрежда опита и подрежда действителността така, както я вижда.“ Друг критик ще каже „организира, отразява опита“. Уитман предпочита „подрежда“ — предпочитание, което допада на средно мислещия Богдан Богданов. Преводът има задача да се съобразява с равнището на своята култура. Но другото му задължение, което е по-интелигентното, е да безпокои това равнище.

С литературоведска интелигентност и склонност към допустимата в превода интерпретация се отличават преводите от немски. Атанасов изглежда е от младите ни преводачи, които са разбрали, че след езика трябва да овладееят и материята, която превеждат. . . Някъде имах усещане, че работата е свършена от критик, връял и кипял в света на немската интерпретация. Усеща се почеркът на български у такива разностранни автори като Бруно Снел и Ауербах, у пестеливия виенски професор Албин Лески („Към проблематиката на психологичното у Еврипид“) и у твърде словоохотливия Ото Зеел („Комедията като антитеза. Сократ“). Има случаи, в които критическият ни език пак е бил поставен на изпитание. Немският синтаксис — дори у ясният Снел — сякаш увлича преводача. Но повече го увлича неговото „тълкуване“ — възможността той да стане ясен чрез опростяване, което не го побългарява. Ще дам по-дълго изречение, за да усетим тази интересна манипулация на Бойко Атанасов. „Присъщият на епоса стил животът да бъде възприеман като низ от събития, у Омир представлява не стилизация в смисъла, че от няколко възможности да обзоре човешкото битие той съзнателно е избрал именно тази, защото е изглеждала особено пригодна за епоса (тук в оригинала изречението продължава с нова подчинителност чрез „wie etwa“, — „нещо като“, която преводачът „успокоява“); не и в смисъла, който Лесниг придава на поетическия усет на Омир — че е избягвал описанието на състояния и е съвждал всичко до разкази за събития. (Немският синтактичен лабиринт продължава с противопоставеност чрез „sondern“, „отколкото“.) Това своеобразие е следствие от начина, по който Омир вижда и напълно естествено интерпретира хората, живота и света. (В оригинала следват две точки.) За Омир действията и чувствата на човека са предопределени от властващите над света божествени сили, те са реакция на телесни органи към лично отправеното въздействие (в оригинала изречението продължава с „und überhaupt“ — „и въобще“); той поначало е склонен да гледа на състоянията като на резултат от въздействия и извор за нови въздействия.“

Давам подробния пример, за да видите къде е позволена корекцията — в незначителното, което за нас е важно, в някои леки за немския и затруднителни за българския език свързки. Иначе твърде неординерната мисъл е уважена, към нея не е проявена агресия. Нека затруднението да дойде оттук — сякаш ни предупреждава

преводът. Имаме нужда от такива предупреждения на преводните неканонични текстове. Те открехват хоризонти пред критическия език.

Преводачът е склонен към намеса (благодарна) в случаите на германска „свърх-абстрактност“ — там, където терминът не е чак толкова съществен за нас. Затруднителната абстрактна и терминологична фразировка не го е подвела. „Den Griechen ist die Dichtung allerdings keine Einheit.“ Това може и буквално да се преведе: „За гърците тази поезия не образува единство.“ Но това терминологизирано „единство“ към края е просто досадно — на немски естествено, на български излишно. Простата операция е за предпочитане: „За гърците тази поезия не е нещо еднородно.“ Като не стига термин, съответен на немския, Атанасов намира пояснителен термин. „Gesungene Poesie“ — термин, на немски от ясен по-ясен — на български не става „изпята песен“. Атанасов превежда „поезия, изпълнявана като песен“. В подобни случаи някъде е надделяла предпазливостта или неувереността от дадено понятие. „Gelegenheits und Zweckpoesie“ може спокойно да стане „обстоятелствена и целева поезия“. Непознат термин? Нищо, ще се запознаем. Стига да не е езиково изкълчване или смислова бъркотия. Не пречи и фактът, че в критиката ни „обстоятелствена поезия“ не звучи ласкаво — в контекста бързо се разбира за какво става дума. Атанасов е отстъпил и е превел: „поезия, свързана с определен повод или дадена цел.“ Същото е с „Überpersonliche, göttliche Kraft“, което значи нито повече, нито по-малко „свърх (над) личностна божествена сила“. На едно място: „божествена сила, стояща по-високо от личността“. На друго преводачът се е „престрашил“: „надличностна божествена сила“.

Натъкнах се и на солидни грешки в този иначе интелигентен подстъп на младия преводач. Една от основните идеи на Снел за сходството на духовното (изразено чрез сърцето) и телесното (изразено чрез телесните органи) е леко изопачена. „Für Homer ist der Thymos — und ähnlich das Herz — nur ein Organ der geistigen Regung, das ist prinzipiell nicht von den körperlichen Organen unterschiedet.“ („За Омир духът — подобно на сърцето — е само орган на духовни вълнения, които принципно не се различават от телесните органи“) в превода е: „За Омир духът (Thymos) подобно на сърцето е само орган на душевните вълнения, които по принцип не се различават от останалите органи на тялото.“ Звучи близко, но има леко разминаване с термините на автора за гръцките явления. Доста по-далеч е в друг случай: „оформена извая на вътрешно помисленото“ („angeformte Kundgabe des innerlich Gemeinten“) е станало „оформен словесен израз на мисълта“. Оригиналет е смачкан с типичен критически трафарет.

Много въпроси за поставената тема предизвиква преводът на двете работи на Аверинцев — на шумялата и у нас студия „Гръцката „литература“ и близкостичната „словесност“. (Противостоене и среща на два творчески принципа)“ и глава от книгата му за Плутарх. Аверинцев изразява културоведските хоризонти пред руската критическа мисъл. Мощно, дори „витиеват“ изразяване, мащаб на идеите и находки в тълкуванията са стихията на този необикновен критик. Познанията за културите от Юдея и Гърция до модерната Европа му позволяват свободно движение и размах на мисълта, неочаквани гледни точки, широки обобщения от частни обстоятелства (помните ли статията му за златото в средновековната култура?). Никой негов проблем или изказ не е заплашен от клише. Това че няма проста мисъл (в смисъл: констативна), това че всяка е отворена за друга и я предполага в себе си, се отразява пряко на езика му. Аверинцев май че няма прости изречения. Някъде може да се появи и досада от претрупаните словеса и от „едрите движения“ по фактите. Но тя бързо ни напуска.

Докъде стигат силите на преводачката Иванка Добрева, но докъде стигат силите и на езика ни; докъде стигат и защо са допуснати личните несполуки на преводачката (спрямо Аверинцев, за разлика от другите преведени от нея съветски критици, дотам са много) и докъде „надличните“. . . Забелязах, че навсякъде причината за несполуките е една: произвол в последица на литературоведски недостиг. Още загла-

вието на студията предупреждава за това. Думата „словесност“, която и Аверинцев, и много други културоведи употребяват, за да означат близкостта (и въобще догръцката) „литература“ — още не литература в смисъла, който получава в гръцкото мислене и който се разраства в европейската култура, — този възлов термин е преведен с . . . „книжнина“. Да се чуди човек на преводача — дума ли липсва на български, недоверие ли се е появило в нея към нашата „словесност“, която значи същото, като в руски, и която сме ползвали за възрожденската ни литература? . . . Да допусне тази грешка и редакторът Богдан Богданов, също буди учудване. Но освен с някакво недоразумение, с друго не мога да си го обясня.

Ще дам още примери на преводов произвол.

„Между тем как в литературной культуре как таковой“ — „Докато в истинската (??) култура.“

„Литература как самозаконная форма“ (типична терминологична синтагма на Аверинцев и твърде нетипична за нашия критически език) — „литературата като напълно законна (??) форма.“

„Еврипид написал свою песнь носталгии еллина по варварству“ — „Носталгична песен на елин от (?) варварството.“

„Труд на греческом языке в трех книгах, Вавилонскую историю“ — „Трудна история на Вавилон в три книги“ (Това намирисва чак на досадни коректорски грешки).

„Исповедуется „личность“, самоопределяется „индивидуальность“ — а самоопределиться, это значит провести мысленный предел. . .“ — „Личността“ се изповядва, „индивидуалността“ се самоопределя (как лошо е сменено ударението с този произволен нов синтактичен ред!) — това значи да прокараш мислена граница. . .“ Странно защо повторената дума „самоопределиться“ е отпаднала и „да се прокара мислена граница“ е съотнесено към двете части на горното изречение. Това вече не е Аверинцев.

А ето друг Аверинцев в „поэзия, писание, словесность“ — превърнал се в анти-аверинцевското. . . „съчинение“ (?!?). „Речевая характеристика“ е преведено произволно със „словесна“. (Словесна и речева са две различни неща.) Ако преводачката не знае това, защо не уважи Аверинцев и не се придържа към термините? Те даже и не предизвикват трудности, тъй като имат точни съответки на български. „Последователно-объектный“ е станало със същата небрежна логика „последователен“, популярните термини на Аверинцев „внутрижизненность“ и „внутриситуативность“ са „снети от термин“ и досадно пояснени чрез „вътре в живота“ и „вътре в ситуацията“.

Натъкнах се и на един странен случай. Той говори за една много интелигентна намеса на преводачката — случай на намеса в оригиналния текст, която не ни дразни. Явно в руския текст е допусната или коректорска грешка, или грешка (небрежност) на самия Аверинцев. „Преодоление описания через повествование“ на български е точно коригирано: „преодоляване на повествованието чрез описание“. Аверинцев говори точно за това, а не за обратното, което стои в оригиналния текст. . .

Явно е, че навлезем ли в напреженията на нашия език, когато се превеждат трудни, неканонични текстове, излизат много проблеми. Но фактът, че ги има, говори за цел, за самозараждане на нещо в езика, в частност — в неговото критическо поведение. Аз се занимах с някои въпроси. Ще се радвам друг да продължи.