

Владимир Трендафилов

**Литературен вид и време:
критерият преводимост**

Различните видове литература имат различна преводимост. Това звучи убедително, дори тривиално и ако го споменавам, то е само защото преводимостта може да бъде достоверен поглед в дълбочината на литературата и да послужи като критерий за различаването на един литературен вид от друг. Самият превод като процес и явление е вид интерпретация. Той цели не създаването, а съхраняването на даден вече съществуващ текст, при това в параметри, различни от тези на първоначалния му вариант¹, и в този план не се различава типологично от анализа, който се върши в рамките на литературната критика и стилистиката. Но за разлика от анализа преводът се характеризира и с престорена единственост, той не се задоволява да предлага само обща представа за оригинала, а се опитва да го замести и дори измести — в зависимост от потребностите и настройката на съответната му читателска публика. Отличителен белег му е следователно обратният синтез на предварително усвоените детайли от оригинала. Този вторичен синтез иска да се представи за първичен или първосъздателен, като в различните текстове успехът му, т. е. пълнотата на неговата самомаскировка, варира извънредно много; а горният праг на успеха, на максималната възможност за успех в рамките на даден текст, се нарича преводимост.

Изследването на преводимостта е достоверно дотолкова, доколкото е достоверно повторението на естествен биологичен процес в лабораторни условия: структурата, елементите и действието им са подобни, паралелни на оригиналните, но все пак не са същите и това като всеки опит за имитация води до неизбежни отклонения, до неизбежно присъствие на изследователя в изследването. Но ако изследователят прецизира работата си и същевременно

¹ Специално при превода тези параметри са езикът, националната култура, литературната традиция и пр. При литературния анализ те са целта, формата, въздействената сила на текста.



но не се забърка сред случайните взаимовръзки, които спокойно биха могли да се окажат плод на чисто външно присъствие по отношение на основните насоки и процеси на развитие, той не е в състояние да опровергае с опита (изследването) си нито живота, нито литературата. Напротив, само би ги потвърдил и би открил ценни факти около тях. Или ако говорим за прецизното изследване на преводимостта, по-голямата или по-малката преводимост на даден текст — литературен вид, произведение или детайл — хвърля светлина върху неговата стойност и място, доколко той е насъщен за литературата и доколко е случайно появило се, бързо-преходно явление.

Тук нямам намерение да разглеждам междужанровите и вътрешножанровите различия в преводимостта, т. е. доколко едно стихотворение е по-трудно за превод от, да речем, едно есе или доколко петостъпният ябм на сонета оказва по-голяма съпротива на преводача от свободния стих. Теми от този род са многократно предъвквани и следователно изводите от още едно такова разглеждане ще бъдат повече или по-малко очевидни. Но основната причина е, че подобно раздробяване на литературата, колкото и общоприето да е то и обективно да съществува, може да ни накара да се залутаме в лабиринта на несъществените разлики и да не видим някои важни връзки и отношения. Затова ще разглеждам литературата не като аморфна система от разновидности² — жанрове, видове, родове, — които са се обособили във времето по силата на по-едри или по-дребни конкретни обстоятелства и са окаменели впоследствие в твърди форми, а като писмовни насоки или потоци, като вълни от писмен материал, прииждащи, за да запълнят някоя културна празнина или психологическа нужда. Кое създава потребността, ще се опитам да изясня по-нататък, а сега ще е най-добре да започнем с въпроса, какво ще се разбира тук под литературен вид.

Всички споменати и неспоменати форми на писмената реч се разслояват естествено на три основни вида, които удовлетворяват различни (макар и еднакво насъщни) човешки потребности и се трият по различен начин във времето. Ще нарека тези видове *мит*, *разказ* и *трактат* и ще ги разгледам в същността им, като използвам за пробен камък относителната преводимост на всеки от тях.

² Системата на литературните разновидности е аморфна, защото: 1) не може нито да се определи, нито да се мотивира минималният или максималният им брой; 2) както и да ги сглобяваме, не можем да съставим от тях стройна йерархична структура. Системата е отворена и за изчезването на стари разновидности или за появата на нови.

Много важно е да се има предвид, че това не са строги форми с постоянни и отчетливи очертания, а движещи се направления, процеси или потоци, при които принадлежността на даден текст към един или друг вид свидетелства за наличие в него на преобладаващ акцент или осмисляща цел, а не за формалистична чистота или правилност, за стандартност на реализацията. Дори да ги наричаме форми (както Кант нарича времето и пространството, придавайки им по този начин стационарен облик), не трябва да забравяме, че те не са състояния, а процеси, не са рамки, а тунели, не са номинативи, а предикати. Те се движат и ги осмисля единствено прицелът им, крайната им цел, а не някаква изначална жанроразслоена и следователно умъртвена същност.

Към мита спадат предлитературните художествени форми като легенда, приказка, анекдот, виц и пр. Присъствието на тези форми в литературата се дължи единствено на записването им, т. е. при тях писмената форма е случайна, резултат от свободен избор, само една от многото възможни и адекватни на нея по претворителна сила равнопълноценни форми: други такива са примерно картината, устното слово, филмът и т. н. Митът регистрира определена житейска ситуация, случка; случката е в основата му и можем дори да я наречем *атомарен мит*. При него връзката с действителността (референтната връзка) е толкова тясна, че често пъти той може да бъде сбъркан със *самата* житейска ситуация, както се получава, когато попаднем под въздействието на книга, филм или умел разказвач и един вид *се вживеем*: в такива случаи ни въздейства именно митът в текста. От друга страна, митът не може в конкретните си възплъщения да избегне напълно тълкуването на случката, защото самият избор на тази, а не друга случка е вече вид тълкуване, йерархизиране на стойностите, преценка, че една случка е по-интересна, важна, полезна от друга. Критериите за избора и следователно за съхранението на случката са различни, а пък и могат да се променят с течение на времето при всяко ново възпроизвеждане — развлечение, морално послание, регистриране на отминала силна емоция. Но основно тълкувателният нанос в конкретно възплъщения мит е тънък и при всяко друго картографиране на проблема освен най-прецизното, топографското, би могъл да се пренебрегне.

Що се отнася до преводимостта на мита, тя е много голяма и съответства напълно както на свободата при избора му на форма, в която да се възплъти, така и на способността му точно да регистрира и възпроизвежда процес от действителността (т. е. дей-

ствителността в движение). Митът е съвсем близо до референтния план, а референтният план е извънезиков, универсален — логично е значи да се твърди, че митът може с лекота да бъде претворен на друг език, като единственото условие за това е да има поне един език, на който той вече да съществува. Дори би могло да се приеме, че преводът на мита е колкото превод на текст, толкова и визуализиране на съответната му житейска ситуация и пряко описание на същата, като чуждоезиковият текст се използва само като евентуален коректив.

Съществува обаче и фактът, че митовата случка може да включва специфични за даден народ реалии, което пък да създава впечатление, че в мита има непреводимо или трудно преводимо ядро. Анекдотите за философа Диоген в бъчвата се възприемат без усилие само от човек, който знае що е философ и що е бъчва. По подобен начин и българските вицове за Гарабед и Киркор са на практика непонятни, ако не се знае как са отпечатани някои черти от арменската национална психика върху българското масово съзнание. Но няма да е никак чудно, ако се натъкнем на някои от тези вицове и във френския съвременен фолклор, където той би бил центриран около двойка местни герои, и тъй и ще си остане неясно коя страна първа е родила съответната история — така както например между нашите милиционерски вицове и италианските вицове за карабинерите има многобройни сходства. Та кое именно прави мита универсално преводим, или, малко по-точно казано, универсално претворим? Това е универсалият характер на *случката* и в крайна сметка на извлечения от нея опит. Вземем ли да белим детайлите на мита като люспи на лук, ще изчезнат полека-лека всички контекстуални конкретности и отдолу ще остане схематичната случка, атомарното действие или контактът на нещо с нещо, който контакт всъщност осмисля появата и живота на мита. Контекстът е всъщност вторично наслояване върху същата тази схематична случка, целта му е конкретна, прагматична и това му дава възможност с няколко пояснения да стане достъпен и в рамките на другоезична култура.

Лесната преводимост на мита се дължи преди всичко на липсата на личностно, авторово присъствие в него. Тъй като преводът е вид тълкуване, колкото по-труден за разбиране, колкото по-преднамерено центростремителен е даден текст, толкова е по-труден той и за превод. А центростремителен текст и текст с налагащо се авторово присъствие са тъждествени понятия. Митът регистрира друго положение. Нещо единично се е случило някога, някой го е разказал, друг го е преразказал и този нарастващ набор

от интерпретации предвардва мита от застиване в личностнообогрена форма, ликвидира възможността да се отложи около случката рамка от изразни средства. Всяка следваща интерпретация трне по малко от авторовия нанос в предходната. Така след дълги скитания от въплъщение във въплъщение, независимо дали устно, или писмено, елементът на индивидуално тълкуване и мотивация в мита се изличава напълно, оставяйки след себе си обобщена случка, екстракт от постъпки и мотивировки, който е поставен на практика извън времето. Докато реалният факт се отдалечава от нас със скоростта, с която се отдалечава от нас и миналото, случката вече може да се разказва и преразказва, запомня и записва, чете и препрочита: тя става мит, излиза от потока на времето и се овеществява в относително вечен къс словесно-житейска материя.

При разказа състоянието на нещата е по-друго. Въпреки че той също като мита може да се разкаже (затова се и нарича *разказ*), да се филмира или изобрази на картина, при него се повишава писмената задължителност, т. е. едни елементи изчезват безвъзвратно при смяната на устната изразна форма с писмена, а други пък се появяват за пръв път. Към разказа спадат всички *художествени форми*, всички текстове, в които повече или по-малко се усеща пряко личността на твореца — стихотворение, поема, драма, разказ, повест, роман, художествено есе и много други: съответно и при нехудожествените или непряко художествените текстове³, ако усетим някакво конкретно присъствие, това ще говори за присъствие в тях на разказ, за разказно движение. Така както ядрото на мита е *случката*, на разказа е *личното послание*, което в най-бледия си план се изразява просто като присъствие.

На някои може да се стори недопустима волност да се включва и поезията, особено лириката, в рамките на разказа. Тук обаче отново ще трябва да напомня, че терминът „разказ“ не обозначава строга, окаменяла структура или рамка, а движение към определена цел, *процес на актуализация*. „Разказ“ всъщност означава „разказване“, „разказвам“ или дори „разказвам се“, като последните три все по-чисто предикатни форми неизбежно, абсолютно неизбежно включват в значенията си, които се образуват в съзнанието ни, и смисловия елемент „разказвач“. И в граматичен, и в литературен смисъл не може да се говори за действие или процес, без поне да се загатне съществуването на евентуалния му

³ Нехудожествен текст е примерно някой сборник със задачи по физика, а напряко художествен е текстът, в който авторът неволно се е вписал, въпреки че целта му е била да създаде нехудожествен текст.

инициатор. Точно това е, което отличава разказа от мита — разказът има инициатор, създател, човек, който открито пренарежда действителността, за да образува от нея послание, докато митът е универсален, безличен, обезприсъствен, като че ли времето, минавайки през него, е продухало почти всичко случайно, единично, личностно, несъщественно и е оставило само историята, случката. Разказът е немислим без послание, а посланието — без инициатор. Дори в произведения, където авторът е напрегнал сили, да си заличи дирите, като например в редица разкази и романи на Фокнър, Хемингуей или Роб-Грийе, детайлите от обозримата за автора действителност са подбрани и подредени така грижливо, така метонимически прецизно, че в подтекста на творбата остава да тече не идеята „Това е така и така“, а „Според мен това е така и така“ или даже „Именно аз мисля, че това е така и така“. В този план поезията не се отличава качествено от художествената проза — и двете включват задължително в себе си завършени по форма индивидуални послания. Разказът не означава сюжет, нито пък е вид подредба на графични знаци, а е себеизказ, себеизказ в действие.

Както вече се спомена, за разлика от мита разказът не е проводник или тръба, през която времето да минава свободно, без да закача и отнася нещо със себе си. Той е по-точно лош проводник, частичен изолатор, свързан е неразривно със своя автор: следователно не пропуска свободно времето, а остарява, движи се назад почти едновременно с него, в подножието зад гребена му, към все по-далечното минало. Колко допълнителна литература, каква система от факти трябва да съществува, да се има предвид и непрекъснато да нараства, за да се крепи животът в едно старо произведение — и при това никога докрай и напълно! „Хамлет“ е *вечен* (да речем, че думата е удобна, макар и неточна), но само като мит, не като разказ. Днес не е необходимо човек да го е чел, за да може да знае нещо за него и да разсъждава и говори за това, което знае. Но от това, ще кажат някои, не е в състояние да убегне никоя тема — темите не могат да се избавят от своите невежи, които обичат и винаги ще обичат да си чешат езиците за какво ли не. Въпросът е там, че човек днес може и без да е чел „Хамлет“ в оригинал и изобщо без да го е чел, да го познава *насъщно добре*, не като литературно произведение, а точно като мит или като случка, т. е. сплав от 1) героин; 2) ситуация и 3) смисъл. От този мит самият Шекспир, авторът на изначалното произведение, е вече почти толкова далече, колкото и Омир от мита за Одисей. Но Шекспир, както и всеки друг писател, се държи за гривата на устременото

към миналото време, лети към онзи хоризонт, на който ни изглежда, че стои като закотвен Омир, и срещу това не може да се направи нищо. Самата лютка на мита, произведението, остарява и става все по-непристъпна като текст за неподготвения читател — и оттам въздействената сила на езика, идеите и структурата му намалява. Когато все повече и повече хора започват да говорят за дадено произведение или герой от него, без да са го чели и най-главното, без да изпитват потребност да го прочетат, за да извлекат от него каквото им трябва, това е сигурен сигнал, че времето вече доста е продухало индивидуалната творба, че доста я е освободило от индивидуалния багаж и все повече оставя от нея само мита, чистата абстрактна случка, която е готова за увековечаване, за поставянето ѝ в Менделеевата таблица на стойностните случки, върху които всъщност се основава историята на цивилизацията.

В доста тясна връзка с разглеждания тук проблем е класическата теза на Томас Елиът от есето му „Традиция и индивидуален талант“, че раждането на всяко ново и значимо произведение се отразява върху реда на цялата литературна класика:

„Съществуващите паметници на художествената култура образуват един идеален вътрешен ред, който се променя с появата на нова (но истинска нова) творба на изкуството. Този ред е завършен преди появата на новата творба и за да продължи съществуването си след нейното въвеждане, целият досегашен ред, макар и неосезаемо, трябва да се измени; а оттук отношението, измеренията, стойността на всяка отделна творба на изкуството по отношение на цялото се изменят; в това се състои взаимното проникване, съгласуваността между старото и новото.“⁴

Елиът казва нещо по принцип вярно, но непълно, като с това подвежда читателите да си помислят и нещо друго, което е дълбоко погрешно. Вярно е, че всеки нов шедьовър ни кара да погледнем по нов начин и с нови критерии на създадените преди него шедьоври, но от цитирания представителен откъс излиза също така, че всяка творба, която веднъж е влязла сред „паметниците“ на художествената култура“, остава там завинаги с все същия си текст, с все същото предназначение на текста и може само да спове нагоре и надолу в йерархията на оценките. Елиът е рязко антиисторичен: такъв, какъвто е по природа всеки академичен критик. От литературната традиция, която се поражда и съществува във и чрез времето, той изгражда едно пространство от стойности, кои-

⁴ Елиът, Т. Традиция и индивидуален талант. Варна, 1980, с. 37.

то, макар и да варират, присъстват неизменно в него, и то в първоначалния си вид. Но ако беше прав, тогава всяко произведение, влязло веднъж в световната памет, щеше да остава там все така ярко и отчетливо, както и при влизането си. Литературната памет на света щеше да се окаже, че е нещо като безкрайна фотографска лента, на която всяка снимка независимо от това, кога е направена, е бистра и контрастна. Докато всъщност паметта, за която говорим, сортира по-безжалостно литературните факти. Тя ги нарежда и пренарежда, блъска ги един в друг и ги трие, сваля им по този начин индивидуалната патина и постепенно ги отстранява от литературата, като ги вкарва в митовия фонд.

Преводимостта на разказа в сравнение с тази на мита е в съответствие на казаното досега чувствително занижена. За да се предаде достоверно едно произведение на друг език, трябва да се следват извивките на мисълта и вътрешният ритъм на автора, възходите, падовете и водовъртежите на стила му, всичко, всичко, което представлява *особеност* на произведението, заключеното в него послание, заключеният в него автор — всичко има значение и ако едно или друго нещо се изреже, прескочи или претвори негъждествено, произведението веднага става различно от оригиналния си вариант. Важността на тези разлики варира при отделните стандартни подразделения на литературата. При лириката всеки детайл е натоварен със значение, по-голямо от обичайното, той или е сам по себе си централен, или представлява подстъп към централните детайли и затова промяната му в превода е вече на практика промяна и на произведението в цялост. Преводачът на поезията няма никакъв шанс да претвори *адекватно* оригинала. Единственият му шанс е промените, които той въвежда, да не уронват въздействената сила на оригинала, т. е. преводът да остане като аналогично по естетическа стойност произведение. Що се отнася до стихотворния епос, драмата или художествената проза, там значението на отделния детайл намалява в низходяща градация спрямо настоящата им подредба, поради което расте и шансът за адекватна достоверност на превода — но идеалната горна граница не се достига никога.

Интересното е, че при превода на разказа преводачът, от една страна, е длъжен максимално да мисли, за да изтълкува и пресъздаде възможно най-точно всеки индивидуален детайл от текста, а от друга страна, трябва най-усърдно да гони мисленето си от своя превод. Ако в превода си личи интерпретацията, вторичното обяснение на някоя, ако ще по-трудни и загадъчни детайли, той е лош, неверен превод. Текстът по този начин се разконспирира и

следователно разпада, защото там, където в даден текст има трудно за разгадка местенце, там обикновено се намира важно споечно звено, прищипната жива тъкан, ключ към целия текст. За кратка илюстрация можем да приведем две английски издания на Библията. Т. нар. Библия на крал Яков е все още на практика ненадмината по отношение на достоверността и естетическата стойност на превода си, макар езикът да е чувствително остарял, докато например по-новата и популярна „Благовестна Библия“, макар и да печели откъм понятност с елементаризирания си и самотълкувателен текст, в крайна сметка губи — и то точно поради това — откъм въздействена сила и дори мащабност на смисловите внушения. В превода мисъл, тълкуване на оригиналния текст не трябва да се усеща: поне що се отнася до разказа. Преводачът трябва да се е надянал върху оригиналния автор като дреха, да е приел очертанията му, да се е разтопил и изпарил за всеки простодушен, непреднамерен и непрофесионален читателски поглед. И за да завърши докрай образа си, ще кажа, че след безукорния превод, както и след надяването на дрехата, единственият дребен недостатък е, че авторът (собственикът) става само мъничко по-дебел, наедрял е с наличността на още един превод, който всъщност увеличава чрез себе си информацията за собственото му произведение.

В някакво отношение преводите на даден разказ ускоряват стареенето му. Те разблъскват свещената уникалност на оригинала, влагат едни и изваждат други измежду по-несъществените му елементи⁵ и правейки оригинала *неединствен*, от една страна, го размагьосват като текст и му придават по-близък и сроден облик, а от друга, разкриват *същностните* му елементи, които в действителност са елементите на мита, лежащ в основата на разказа. Така всеки превод, макар и в малка степен, приближава мига, в който от разказа остава само мит, лишен напълно от личностни рамки. И тъй като количеството преводи е съизмерно с (дори можем да кажем, че предизвиква) популярността на разказа, тази популярност, следва да заключим, убива автора, изчегъртва го от текста на разказа и утвърждава самия разказ вече като мит. Авторът не се обезличава сам — нито по неизбеж-

⁵ В смисъл, че и най-слабият превод, стига да има претенцията да бъде само превод, а не да дописва оригинала, няма примерно да вложи нова сюжетна нишка или да въведе нов герой.

ност, нито по силата на личен дълг, както твърди Елиът също в „Традиция и индивидуален талант“:

„Развитието на твореца е постоянна саможертва, постоянно заличаване на собствената самоличност.“⁶

Той може да го направи, може и да не го направи — това си е лично негова работа. Обезличаването му обаче е неизбежен факт и неизбежно става под въздействието на *литературата*⁷, която в крайна сметка го изхвърля извън пределите си заедно с написаното от него.

От всичко казано дотук става ясно, че разказът с течение на времето полека-лека се митологизира, като единствено по този начин се превръща от своенравно послание на единичен глас в неутрално обществено достояние, т. е. в действителна ценност. Хората не се радват на автора, а на мита; и ако говорят за даден автор с възхищение или пък ако се ориентират по името му, за да решат дали да си купят определена книга, или не, то е, защото знаят, че този автор досега им е осигурявал добри митове и няма причина да не им осигурява такива и занапред. Затова авторското славолубие не е нищо друго освен късогледство, то може да послужи само за първоначален творчески тласък, да изиграе ролята на офицерския ботуш, който кара с ритник новобранеца да хуква като безумен електрон към мястото за изпълнение на поредната заповед, но не постига фактически нищо, което да удовлетвори неговото на личността зад текста. Конкретният създател е нещо малозначимо, той не предизвиква сам по себе си качество и популярност и не може без наличието на помощни обстоятелства да спре поне за малко времето и да прикове в себе си вниманието на читателя. В рамките на самата творба положението е същото — колкото по-малко авторът дразни читателя с пряко присъствие и намеса, толкова повече и за по-дълго последният е склонен да приеме без резерви разказа; дори в случаите, когато демонстративната авторова намеса е институционализирана, т. е. когато популярността на творбата се дължи предимно на яркото авторово присъствие в нея — като в най-добрите романи на Дикенс например — ясно си личи, че читателят възприема автора не като автор, а като разказвач, въвлича го по този начин вътре в параметрите на творбата, героизира го, снизява му статуса и го разтваря в мита. Тъкмо затова най-популярната, най-масово четената литература е по принцип криминалната, приказната, приключенската, научнофантастичната

⁶ Елиът, Т. Традиция и индивидуален талант, с. 39.

⁷ Тук под *литература* разбирам течащата хронология на литературните явления.

— там авторът се прикрива зад сюжета, зад случката в сюжета, зад мита в случката и давайки на читателя това, което последният иска, не му додява със собствената си същност и проблеми. Този вид литература е предварително, съзнателно митологизиран, без да се чака това да бъде свършено от времето и в неговата изчистена, избистрена форма (това, което мнозина биха нарекли „непретенциозна форма“) читателят вече охотно вгражда себе си в търсене на почивка и опора. И, обратно, трудно може да се намери побързо остаряваща книга от например „Одисей“ на Джойс (освен евентуално „Финеганово бдение“ на същия автор), където авторът е застанал между читателя и мита, затулил е с тялото и душата си прохода към стойностната случка и читателят, неспособен да преодолее препятствието, си отмъщава с пренебрежение или с четене, предизвикано веднъж от професионално задължение, друг път от снобизъм. Мнозина могат да говорят компетентно за „Одисей“ — но все по-несъществен става като че ли фактът, кои от тях са го чели и кои не.

Единствена академичната история на литературата дава уж сигурно убежище срещу ерозията на времето. В нея хронологията не тече, а е фиксирана и разгърната в пространство, където литературните явления съжителстват почти неподвижно, утаени са по местата си, свързани са в сложна мрежа помежду си и всяко от тях може да бъде във всеки миг извадено, разгледано и поставено обратно: там всъщност то не е явление, а факт. В това пространство или вкаменено време фактите съжителстват в аморфно равенство и авторите са по-важни от собствените си произведения — върху тях пада основното удареие, дяловете от литературната история се отъждествяват с имена на автори, а не със заглавия на творби. Човекът на научноизследователската работа шества свободно напред-назад между фактите и може да спре, където поиска — както при клюките около дребен литературен кръг от XVIII век, така и при „Фауст“ на Гьоте или последния разказ на Йордан Радичков. Интересното обаче е, че с умъртвяването на времето се умъртвява автоматично и стойността на литературното произведение. И извън, и вътре в него всеки факт се оказва еднакво ценен, еднакво достоен за внимание и същевременно еднакво ненужен — защото за илюстрация, потвърждение или опровержение на изводите си ученият би могъл със същото основание да избере съседния автор, съседното произведение или съседния детайл. За да си изясниш възможностите на българската литература и литературен дух от края на миналия век, не е необходимо да изследваш непременно Иван Вазов или Константин Величков; спокойно мо-

жеш да се задоволиш с Нягул Семков. Простраството на отминалата литература е обезвредено за нас, то се състои от неутрални, аморални шушулки на бивши стойности и служи преди всичко за защита срещу хаоса на течащото литературно и морално настояще.

Трактатът е последният от трите литературни вида и включва всички емпирични писания, т. е. тези, които се стремят да установяват, изчистват, сортират и обобщават фактите от действителността точно и само като факти. Тук спадат научните, техническите, журналистическите и прочее текстове от този род, без значение дали са приложни, или чисто теоретични, както от областта на математиката, физиката и химията, така също и от областта на социологията, политиката, философията и др. За да се определи трактат ли е, или не е трактат даден текст, от решаваща важност е целевата форма, в която се реализира отношението на автора към действителността, независимо от това, каква е темата или какво е отношението на автора към темата. Един журналист може да е измислил от край до край събитието, което е описал в статията, или пък да е предал и обяснил действително събитие в невярна светлина, но само този факт не е в състояние да превърне статията му в художествено произведение, трактата му в разказ. Дори когато лъже, той се стреми да се укрие вътре в параметрите на фактологията, на емпириката, което в окончателна степен определя литературния вид на творбата му. И още един пример: законите на Солон са били написани в мерена реч, но това не ги превръща в поезия. Като процес на актуализация трактатът се въплъщава в движението на погледа, насочен пряко и отворено към действителността, не за да я разгъва в случка, както е при мита, или разгъвайки я в случка, да я прецежда през личността на автора, както е при разказа, а за да опознава фактите, т. е. да превръща монолитната действителност в система от факти.

В трактата като че ли се наблюдава още по-завишена роля на писмената реч в сравнение с мита или разказа. Трудно е да си представим дори едно познавателно поле, което да е във от писмеността и писмената задължителност, като плюс това част от проблемите, които се дискутират във всевъзможните трактати, са проблеми, породени от самата писменост: теорията на литературата и литературността например се занимават с точно такива проблеми. И тъй като писмеността се появява в един сравнително късен етап от развитието на човека и цивилизацията, логично би било може би да се каже, че трактатът е най-късно развилият се, най-изтънчен и мисловно най-патоварен литературен вид. Съответно може да се

очаква, че той ще се нуждае от най-голямо и прецизно тълкуване и ще е най-трудно преводим, тъй като текстът се разслюва на голям брой фини смислови и символни нишки, от които липсата дори само на една ще се окаже фатална за разбирането на останалите, взети и поотделно, и заедно. Немалко примери могат да се приведат в подкрепа на такава теза. Как например да преведем от английски думата „mind“ като философско понятие? Според случая тя може да означава „ум“, „разум“, „съзнание“, „дух“ и пр. — с една дума всичко, което не е „тяло“ или „материя“. И ако я преведем като „разум“, как ще я отличим от „understanding“? Терминът просто не може да се прехвърли от английски на български език и да остане все така открит и автономен. Явно по-дългата традиция на английската философска мисъл е натоварила някои думи с много по-широка гама от абстрактни и полуабстрактни значения, отколкото сме склонни да очакваме от българските им съответки, а едновременно с това е обозначила с отделни думи такива тънки смислови нюанси, които на практика не се задържат в едрата мрежа на по-девствени откъм абстрактна мисъл езици.

Както видяхме по-рано, за да бъде един литературен вид трудно податлив на превод, трябва, от една страна, параметрите му да са строго затворени в рамките на отделния национален език, а от друга страна, да зависят от личностния, субективния елемент в текста. И тъй като трактатът изглежда най-сложен като материя за възприемане и възпроизвеждане (вж. Кант, Хусерл, Хайдегер и мн. др.), не следва ли от това, че върху него най-силно тегне печатът на отделната личност, че той е най-условен откъм послание и най-тясно свързан с оценъчния план на разсъждение? И най-затворен вътре в рамките на даден език?

Тук вече сигурно всички усещаме, че сме на път да кажем голяма глупост. Трактатът всъщност е почти съвсем обезличен, по-обезличен е дори от мита. Митът поне комбинира и раздипля фактите от действителността (нещата и явленията) в случка, докато трактатът рови в по-долния план — той описва самите факти от действителността, според каквото ниво на достоверност му е по силите. Неговата цел е да се постигне *опит*, т. е. пряко емпирично познание, докато в ядрото на мита има все пак елемент на условност, на калейдоскопичен произвол и донякъде на интерпретация: едни и същи факти от действителността могат да се съберат веднъж в една случка, друг път в друга. Трактатът е по природна определеност изчистен от авторово присъствие, това, което казва, е независимо от темата прекалено абстрактно или прекалено конкретно, надлично или подлично, само не лично.

Често пъти се основава и на международна знакова система (цифри, химични формули, чертежи и пр.), която изключва необходимостта от превод. Дори когато трактатът е на пръв поглед най-тясно свързан с парамегрите на конкретен език — когато е на езиковедска тема и изследва примерно звуковата система на българския или на който и да е друг език — крайните му изводи пак имат надконкретноезиков смисъл и заедно с водещите към тях аргументи лесно и пълноценно се превеждат с помощта на обяснителни бележки на произволен чужд език. Оттук следва, че трактатът е най-адекватно преводимият литературен вид, който постига целта си, опознаването на действителността, по два начина на взаимодействие с езика: 1) чрез създаване на системи от условни знаци, в които да се структурира действителността, и 2) чрез максимално оптимизиране възможностите на естествения език, като това включва в себе си опит ако не да се излезе извън езика, то поне да се разтегнат до крайна степен възможностите му. Авторово присъствие в него се усеща дотолкова, доколкото авторът на трактат не е успял да преодолее сам себе си, да се надмогне, да излезе отвъд себе си и да остане само сред това, което изследва — а това никога не се осъществява докрай, защото изследователят неизбежно присъства в изследването. Но авторовото присъствие не е същината на трактата като *процес на актуализация* а остатъчен ефект, смущение във връзката, шум в слушалките. Латинският език на Нютон в „Математически начала“ е по-енергичен от този на Августин Блажени в неговите „Изповеди“, но и двамата се стремят да постигнат еднаква абсолютистичност в крайните изводи, тичат към дъното на един и същи коридор. Ако сме в състояние да различим стила на Хюм от този на Хегел или Кант, то е защото никой от тях не може да анулира себе си и да ходи из полето на действителността свободно като из своя вътрешна, душевна територия; за най-дълбоките си изводи философът напъга себе си в прозрение и така става драстично индивидуален, а за причинно-следствените връзки и словесния си пълнеж се отпуска в реторика и отново въвлича себе си в текста, този път неволно. Но прицел му е емпиричното познание и именно това определя трактата като литературен вид.

Трактатът не е най-наскоро възникналият и най-изтънчен вид писмена реч, а най-старият, най-примитивният. Корените му са в първоначалното и съвсем елементарно опознаване на действителността, в наивността и свежестта на първата среща с нещата. Във всеки израз, с който майката назовава дадено нещо пред детето си — „Това е ябълка“, „Това е бръмбарче“ и т. н., — се крие трактат-

ната същина. Тази същина се откроява и в пиктографското писмо, където графичният знак е самото нещо, наподобява го и следователно се отъждествява с него. От трите литературни вида трактатът очевидно изразява най-сериозно отношение към околния свят. Митът и разказът са форми, получени вече вследствие на по-късни комбинации между изходните факти и при тях неизбежно се усеща нещо като игра, не прилежно и тромаво изучаване на действителността, такава каквата е тя изначално, а артистично експериментиране с нея, получаване на знания чрез произволно и интуитивно разместване на съставлящите я елементи. Науката и нейното въплъщение, трактатът, пък не се чувстват уютно в обществото на относителните и гъвкави стойности, занимават се понякога с такива стойности по необходимост, но пиететът им е към абсолютните стойности, крайните факти — към принципите, а не към единичните явления, към вечността, а не към преходността, към пространството, а не към времето (оттук и пространственият характер на академичната литературна история).

Щом трактатът е обезприсъствен по природа и лесно преводим, значи той само привидно притежава завишена непропускливост на езика. За своята компетентна публика средният представител на този вид е почти автоматично разбираем и усвояем: химикът разбира с лекота химическия трактат, икономистът — икономическия и пр. Някой, разбира се, би могъл да възрази, че понятността на трактата, мита и разказа следва да се измерва спрямо някаква неутрална, обобщена публика, но с тази идея той автоматично ще изпадне в методологическа грешка. Всяко произведение се състезава само със себеподобни и само пред своя публика, тази публика, която е максимално подготвена да го възприеме. Когато говорим например за понятността на мита, ние нямаме предвид ситуация, при която англичанин се опитва да разбере монголски текст или ескимос — немски текст, а що се отнася до понятността на разказа, едва ли бихме счели за меродавно мнението за стихотворение на човек, който не чете поезия. Говори ли се за *читателска публика*, е справедливо да се взима предвид представителна част от читателската публика, тази, която е изведена до високо ниво на компетентност спрямо даден текст. Само това ниво остойносттава текста.

В този план на разсъждение трактатът, бягайки от личността към факта, е съвсем понятен. Но понятността му се корени и в друга причина. Той се основава на принципа на анализа и основният му метод е обяснението, тълкуването: *разчленението*. Ако в него има сложна мисъл, сложен синтез на образи или понятия —

с една дума всичко трудно смилано по природа, — това бездруго понижава способността за възприемане и е чуждо на прагматичната цел на вида, която е да улесни читателя, а не да го обърка съвсем. Последното се случва понякога, но то е признак за лошото качество на продукцията, за непростима волност спрямо принципите на съответния литературен вид.

Но в трактата, както вече имахме случай да обсъдим, могат да се случат места, където и острият ум на подготвен читател би се препънал. На какво се дължат те, след като трактатът гледа по принцип да изясни всичко? Защо изобщо съществуват спорове около трактатното творчество на даден автор, около идеите му, какви са причините за възприемателната трудност, които са присъщи на самия вид, а не на личния стил на автора? Въпросът е в това, че трактатът, бидейки пряко познавателен и следователно примитивен вид писмена реч, е склонен да рови в крайно изначални структури, които не са задължително подвластни на сетивата и оттам на езика. Разглобявайки действителността на все по-елементарни съставни части, изолирайки ги по такъв начин, трактатът всъщност ги *открива* и като им дава имена и функции (роли), слага завинаги собствения си печат върху откритието. А възприемането на подобни екскурси във все по-елементаризираща се дълбочина изисква не по-малко интелектуално усърдие, отколкото възприемането на обратния процес, т. е. създаването на комплексни, синкретични понятия и опознаването на действителността в цялост, синтез и движение. Не само свръхсложното, но и свръхпростеното е несмилаемо.

Нека сега видим за илюстрация един откъс от романа „Pincher Martin“ на нобелиста Уилям Голдинг, в който, въпреки че въплъщава разказ по вид, присъства и трактатен план:

„Устата му беше хитра. Тя се отваряше и затваряше, стареейки се по този начин да държи въздуха вътре, а водата вън. Тялото му също разбираше. От време на време то стягаше стомаха си на корав възел и тогава морската вода се блъсваше и плисваше върху езика му. Отново го достраша — не беше просто животинска паника, а страх от самотна смърт, дълбок и протяжен. Зверската му гримаса се върна, но за нея вече имаше лице, както за гърлото въздух. Имаше нещо съдържателно иззад тази гримаса, която отказваше да си пилее времето за шумове. Имаше цел и тази цел не притежаваше ни време, ни опит, за да разбере колко е неотклонна. Тя не можеше да ползва механизма за правилно дишане, но пък поемаше въздуха на глътки между миговете погребение.“

Ясно е, че тук се описва давец се човек, и то с една маниакално добросъвестна регистрация на потока на възприятията му вътре в някакъв отрязък от време. Описанието е реалистично, то убеждава в едва ли не задължителния характер на редуващите се усещания, но на места изисква доста интелектуално усърдие, за да го разберем напълно. Самият текст не е интелектуален, той може само да внуши такова впечатление с непропускливостта си: естеството му е всъщност антиинтелектуално, описан е човек в критичен момент, когато отпадат разсъдъкът, моралът, ерудицията и другите структуриращи сили и са останали единствено сетивният механизъм, който отчита действителността в естественото ѝ протичане, и инстинктът за самосъхранение. Но виждаме, че текстът на такова предметно реалистично, дори, бих казал, грубо реалистично ниво звучи странно. Първата причина е, че в повествованието липсват естествените скокове на съзнанието и мисълта и че педантичната монотонност на темпото, съчетана с еднообразно силната осветеност на центъра на действието, е всъщност дълбоко нереалистична. Втората причина е, че човек в нормалното си състояние не се разглобява дотам, че да изпитва атомарните си усещания — това, което той в действителност изпитва, е сложно и сплетено, поради което, за да разбере едно просто усещане, на него му трябва да упражни мисловно усилие, точно каквото е необходимо за пълното разбиране на цитирания текст. Езикът е прекалено обективиран, слязъл е твърде надолу между обектите от действителността и между реакциите, които предизвикват в съзнанието те, поради което е станал трудно разбираем и трудно преводим. Затова съществува и споменатият вече проблем с понятието „mind“. То не се е извисило в субективнотълкувателната сфера, т. е. не е просто специфичен израз на даден философ, а напротив, визира нещо конкретно, което съществува в примитивен, задмисловен, задсетивен план. Този план, както и другият, субективният и висшият, са еднакво трудно постижими за ума, еднакво трудно се изразяват с думи и еднакво силно се нуждаят от индивидуални описатели или изразители — какъвто в случая се явява и Голдинг.

Примерът с откъса от „Pincher Martin“ навежда на мисълта, че трите литературни вида са всъщност три текстуални плана, които непрекъснато се преливат от един в друг или пък се разпадат от един в друг. Последната трансформация е по-слабо разгледаната дотук и следователно по-интересната. За разлика от първата тя е необратима и затова можем да заключим, че митът, разказът и трактатът съществуват в подредено единство, в йерархична, а не

в хаотична взаимозависимост. Във всяко конкретно въплъщение на разказа има задължително вплетен трактат (изразен под формата на *опит*), а също и мит (съдържащ се в задължителната *случка*). Интересното обаче е, че докато произведения като „Дон Кихот“, „Хамлет“, „Приключенията на добрия войник Швейк“ и пр. (произведения, доказали своята дълготрайност) с течение на времето се разпадат предимно на *митове*, Джойсовият „Одисей“ например се разпада почти изцяло в *трактат*, от него полека-лека остава преди всичко представата за използвани технически похвати и за недотап понятни пасажии, чието проумяване изисква много допълнителни знания. За днешните литературни критици тази книга почти не съществува като послание, за тях тя се намества особено сполучливо между *обективните факти на текстова действителност* и предизвиква адекватно емпирично (а не, да речем, емотивно или морално) отношение към себе си. Или казано с по-прости думи и отнесено към по-масова публика, човек рядко ще се зачете в „Одисей“ за друго освен за едно интелектуално, онанистично в същността си удоволствие от това, че умът му е пробил текста, навлязъл е в него и го е разчел.

В какво точно се изразява необратимостта при разпада на литературните видове? Индивидуалното послание в разказа се деиндивидуализира и засяда в световната памет като ценностна случка, като мит. Случката, от своя страна, не остава да съществува просто като интересна приумица, а се филтрира до *опит*, това, което е в областта на трактата. Ето я естествената ентропия на литературния вид — или казано с други думи естественият разпад на литературния текст в съзнанието на човечеството. Всеки етап и всяка преходна форма в този процес са задължителни, предварителната митологизация на разказа (като в „Богомилски легенди“ на Николай Райнов) или предварителната му трактатизация („Одисей“ на Джойс) понижават актуалността и стойността му и му осигуряват скорошно пренебрежение от страна на средния читател.

В системата на трите литературни вида трактатът заема от определена гледна точка двусмислена позиция. Той е едновременно свръхобективен, стоейки с близостта си до фактологичната действителност *след мита*, и свръхсубективен, стоейки със завишената си потребност от индивидуално присъствие и умствена острота *преди разказа*. Това означава, че като структура трите не образуват вертикална постройка, стълбица или права линия, а кръг, в който се явяват не като самостоятелни, самовглъбени, закоравели в постоянните си форми елементи, а като *подвижни центрове на разнотипие, на разноакцентност*. В този кръг се осъществява възвратно и пълноценно функцията на всеки от тях.