

Мари Врина-Николов, проф. д-р
INALCO/CREE, Париж

ЗА ЕДНА „ЩАСТЛИВА“¹ КРИТИКА НА ПРЕВОДИТЕ: ДА ПОСТАВИМ РАЗЛИЧИЯТА В ДИАЛОГ, ЗА ДА ИЗПИТАМЕ ТЯХНОТО СЪ-ОТВЕТСТВИЕ²

Резюме. В тази статия се опитваме да очертаем контурите на една критика на преводите, която да не се фокусира върху „загубите“, не-точностите спрямо оригинала в преводите, а да изпита съ-отвествието между първоначалния текст (т. нар. оригинал) и продължения чрез превода в друг език текст (превода), начина, по който преводачът – като пишещ читател, т. е. единственият читател, който превръща прочита си в писане – отговаря на призива на текста.

Ключови думи: преводи, критика на превода, оригинален текст, първоначален текст, преводач, другост, еквивалент, съ-отвествие

Traduire met à mal, en son activité de forge, ce qui, dans le texte initial, tendait à se figer, à se graver, à susciter le clone plus que la variation. En ce sens, traduire peut revivifier l'acte d'écrire, mettre en lumière son irréductible fragilité, les bonheurs paradoxaux qui en viennent.

Bernard Simeone³

Mieux vaut une bonne copie que l'original. [...] Autour de la notion d'original se cristallise le besoin d'authenticité, de confirmation culturelle.

Вярно копие, Аббас Киаростами

Моите разсъждения относно критиката на преводите на литературни текстове намират началото си преди всичко в едно двойно наблюдение,

¹ Това заглавие препраща към труд на Арно Ренкен: RENKEN, A. *Babel heureuse*. Paris: Van Dieren, 2012.

² Френският термин „co-respondance“ съдържа и идеята за взаимно отговаряне. Струва ми се, че я намираме и в корена на съ-отвествие.

³ SIMEON, B. *En métamorphose (écrire, traduire)*. Retrieved: <http://remue.net/cont/simeone1.html>.

което може да се сведе до едно-единствено: почти пълното отсъствие на критика на превода като *практика* в областта на печата (от това следва, че ние не четем преводи...) и почти пълното отсъствие на *теоретизация*.

След 1995 г. и публикуването на пионерския труд на Антоан Берман „За една критика на преводите: Джон Дън“ [*Pour une critique des traductions: John Donne*⁴] твърде малко трудове продължават разсъжденията му върху критиката на превода, за който все още често се мисли предимно от лингвистична и/или семиотична гледна точка (откъдето произтича върховенството на значението, което трябва да бъде съобщено) и с презумпцията, че преводът е само копие на оригинал, на който трябва да се стреми да бъде най-точен еквивалент.

Сред тях са „Въведение към анализа на преведените творби“ [*Introduction à l'analyse des œuvres traduites*⁵] от Даниел Ристерюси-Рудники (2008), сборник, който има педагогическа цел и всъщност не носи никакви нови размисли; „Един подход към критиката на превода“ [*An Approach to Translation Criticism*⁶] от Ленс Хюсън (2011), в който намирам някои отгласи на собствените си размисли; „Щастлив Бабел“ [*Babel heureuse. Pour lire la traduction*⁷] от Арно Ренкен (2012), книга, която поради своята плътност и ерудиция се оказва много стимулираща; и „Поетика на четенето на преводи: Джойс, Набоков, Гимараеш Роса“ [*Poétique de la lecture des traductions: Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*⁸] от Матьо Дос, който преплита теориите за превода и теориите за рецепцията.

На второ място, признавам, че ми е омръзнало да чета и да слушам за преводите най-често с категориите на загуба, компенсация, вярност, провал на превода и в крайна сметка на непреводимост. Оттук идва и моето недоумение: след като сме издирили грешки и загуби, незапазени нюанси, какво сме установили? Какво сме разкрили за превода? Нищо. Ние просто сме долели малко вода в голямата мелница на обвиненията, заключили сме с тежки доказателства, че преводът е добър (рядко) или лош (най-често) и съжаляваме оригиналния текст (и неговия автор) за това, че е толкова зле представен.

Такова е и наблюдението, изразено не без хумор от Арно Ренкен, който си представя позадрямалата аудитория на конференция. Но когато лекторът чете преведен от него откъс,

⁴ BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

⁵ RISTERUCCI-ROUDNICKY, D. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand-Colin, 2008.

⁶ HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.

⁷ RENKEN, A. L. c.

⁸ DOSSE, M. *Poétique de la lecture des traductions: Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*. Paris: Classiques Garnier, 2016.

тогава се случва нещо удивително: хората се споглеждат, усмихват се и са удивени от това, което преводачът е създал. Съжаляваме за размиването между текстовете, свиваме рамене, поклащаме глава. Единодушно установяваме следния факт: преводът се различава от оригинала. И стигаме до заключението: всъщност превеждаме както можем, и в крайна сметка не можем да превеждаме. Тогава преводът извършва прекрасното чудо да помири около своя програмиран провал една общност от съгласни – поне по това тъжно отношение – читатели.⁹

Такива са и предпоставките в книгата на Ленс Хюсън за английските преводи на „Мадам Бовари“, на чиято основа той предлага теоретична рамка:

Силно негативните коментари не са прерогатив само на рецензентите. Учените, които разглеждат въпроса за превода от най-различни гледни точки, също са склонни да порицават работата на преводача, ако публикуваният превод не съответства на собствената им поетика. [...] В случая се наблюдава една нагласа, която стои в основата на много подходи: преводите са по същество дефектни и с тях трябва да се постъпва като с „непълноценни текстове“. Оттук идва и интересът към измерването на „качеството“ и към изработването на определения за това какво представлява един „добър“ превод или какво е еквивалентност.¹⁰

Мисля, че днес сме съгласни с Анри Мешонник относно „поетика за поетика“ – „създаване на творба в съответствие с преведената творба“ – и ми се струва, че благодарение на Антоан Берман знаем по-добре какво критикуваме, когато критикуваме, знаем също така по-добре защо и как да правим (или да не правим) тази критика. За него критиката на превода – чиято цел е да подготви почвата за нови бъдещи преводи – трябва да предложи строг анализ на превода, на неговите основни характеристики, на проекта, от който е произлязъл, на хоризонта, в който е възникнал, на позицията на преводача, за да може в крайна сметка да доведе до „разкриване на истината за превода“.

Освен това тя трябва да предприеме недогматична и неидеологическа оценка на превода и да обясни причините за неуспешния превод, за да подготви условията за следващ превод. Затова критиката следва да бъде просветляваща и неразрушителна, толерантна, като Берман предлага основните етапи: първо да прочетем и препрочитаме превода с „възприемащ поглед“, като оставим настрана оригинала и се опитаме

⁹ RENKEN, A. Traduction et étrangeté. In: *Prix Raymond Aron pour les traductions franco-allemandes en sciences humaines et sociales*. Stuttgart: DVA-Stiftung, 2010, pp. 45–46.

¹⁰ HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 2–3.

да възприемем това, което той нарича „проблематични текстови зони“ и тези, които са „чудни“; после да прочетем оригинала, като установим „всички стилистични особености, каквито и да са, които отличават писането и езика на оригинала и го превръщат в мрежа от систематични съотношения“, като подкрепим „преводаческия акт с критически прочити“ и изберем значими откъси¹¹; да потърсим преводача, неговата „преводаческа позиция“, неговия „преводачески проект“, „хоризонт“; накрая да предприемем „обосновано противопоставяне [...] на оригинала и неговия превод“. Преводът ще бъде оценяван според два критерия, които Берман определя като поетични и етични: да бъде творба в съответствие с текстуалността на оригинала, да спазва оригинала.¹²

Бих искала да се опитам да продължа разсъжденията на Антоан Берман, като предложа една малко различна гледна точка, а това не е лесно, тъй като сме свикнали да сравняваме (или да противопоставяме) така наречения „оригинален“ текст и преводния текст от гледна точка на „повече“ или „по-малко“ и да преследваме една химера: да търсим една „еквивалентност“, която не може да съществува. В един брой на сп. „Палимпсести“ [*Palimpsestes*], посветен именно на „четенето на преводния текст“ (1995), Мишел Морел завършва предговора си със следните думи: „Общото между всички тези изследвания е, че те показват с изключителна острота явления при четенето, които са станали ясни поради изкривяващото посредничество на целевия текст“.¹³

„Изкривяващо“ внушава, че се търси същото, еквивалентност: следователно преведеният текст е според това широко разпространено разбиране, оригиналният текст от който е премахната формата, за да му се придаде друга, оказваща се незадоволителна. Текст, който иска да бъде същият, еквивалентен, но който не може да избегне различието, мислено като изкривяване на същото. Накратко, текст, създаден от шизофреничен преводач. Докато търсим еквивалентност – еквивалентност между „изходен текст“ и „целеви текст“, еквивалентност между ефекта, предизвикан у „изходния читател“ и „целевия читател“ – сме обречени на апоретична дихотомия. И на неизбежни „загуби“, евентуално компенсирани от „печалби“, на програмирация провал на всеки превод и следователно на непреводимост.

Какво губим и какво печелим и спрямо какво? То може да бъде само спрямо едно значение, което е било разкрито. Това е много опростена представа, тъй като литературният текст по същество е множествен (Барт), полифоничен (Бахтин), неопределен (Изер) и „обещава да

¹¹ BERMAN, A. L. c., p. 67–68.

¹² Ibid., p. 97.

¹³ MOREL, M. Présentation. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 11.

бъде постоянно обновяван“ (Бенямин). Всяко четене е индивидуално усвояване на текста от читателя, преосмисляне в съответствие с това, което наричаме, следвайки Яус и Берман, негов или неин културен хоризонт (социална среда, образование, натрупани прочити, житейски опит и т. н.). И това се отнася не само за пишещия читател, тоест преводача, за читателя на оригиналния текст, читателя на преведения текст, но и, както често забравяме, за „мета-пишещия“ читател, тоест критика. Как при това положение можем да говорим за въздействие върху *читателя*, освен ако не предположим, както правим твърде често, някакъв хиперчитател, който не съществува.

Това посочва и Ленс Хюсън:

Би било погрешно да се смята, че [...] читателят на изходния текст и читателят на целевия текст могат да бъдат директно сравнени. Тази представа всъщност отразява една разбираема, но фундаментално погрешна позиция по отношение на еквивалентността. Да се твърди, че въздействието на един текст върху двама читатели от различни култури трябва да бъде еднакво или почти еднакво, означава да се придържахме към един ограничителен възглед за четенето; сякаш в самите предели на една и съща култура един текст може да бъде ограничен до едно окончателно тълкуване; сякаш един текст се чете, но читателят не чете, не е активен и мотивиран участник в произвеждането на смисъл [и на въображение, бих добавила аз]. Но би било погрешно да вярваме, че можем да имаме пряк контрол върху този читател, върху неговото четене, защото образите, които можем да си изградим за него, зависят преди всичко от собственото ни социокултурно позициониране, от собствената ни принадлежност. [...] И накрая, фактът, че се подчертава „неизбежната загуба“, свързана с преводната дейност, означава присъда, понякога етноцентрична, за двама читатели и два езика: текстът, предназначен за другия, автоматично е по-малко красив и неговият читател е по някакъв начин наказан от невъзможността да има достъп до оригиналната красота.¹⁴

До такъв извод стига и Сара Грийвс за „Изчезването“ на Перек и английския му превод “Vanish’d!” от Джон Лий: за нея читателят на преведения текст не е „точен аналог на читателя на изходния текст. Четенето на този превод трябва да се разглежда не само като необходимост заради езика, но и като ново литературно преживяване“.¹⁵

Ще започна със следния очевиден постулат: както оригиналният текст, така и неговият (неговите) превод(и) са текстове. Като тек-

¹⁴ HEWSON, L. Images du lecteur. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 152–153.

¹⁵ GREAVES, S. De La disparition de Georges Perec à Vanish’d ! de John Lee. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 11.

стове те призовават всеки читател да осъществи цял потенциал от актуализации. Като текстове и двата имат право, а не само оригиналният текст, на критика, към каквото призовава Антоан Берман:

Критиката на преводите не само не се е развивала много, но и когато се е развила, тя е била насочена предимно в отрицателна посока: често натрапчиво посочване на „недостатъците“ дори на успешните преводи. Положителната критика до неотдавна се срещаше много рядко, особено в чист вид (без отрицателни елементи). Но във всеки случай и двете форми на критика се движат през повечето време – се движеха доскоро (с изключение на научните изследвания на стари преводи) – в едно и също пространство, това на съждението, докато критиката на произведенията, макар и да запазва тази възможност (например в печата), се разгръща в множество измерения и дискурси, които съставляват цялата ѝ сила и богатство.¹⁶

Наистина, можем ли да си представим критик от академичен или есеистичен тип, който да заключи, че еди-кой си роман на Дюрас, Ешноз или Мишон е „добър“ или „лош“? Това, което се очаква от него, или по-точно от неговия прочит, е да хвърли светлина върху все още игнориран, пренебрегван, премълчаван, недостатъчно или по друг начин развиван аспект, да освободи потенциални идеи, без да прави ценностни оценки в категории като „добро“ или „лошо“. Когато критиците, познавачи на английската литература, са порицавали преводите на „Вълни“ от Вирджиния Улф, те дали са се произнасяли за „добрия“ или „лошия“ характер на тази творба, на нейното писане?

Изхождайки от този очевиден факт, имаме работа с текстове, които, по изрза на Волфганг Изер, започват да оживяват едва когато бъдат прочетени – бих искала да разгледаме какво се случва в самата разлика – която трябва спокойно да приемем за присъща – между *първоначалния текст* (т. нар. оригинал) и *обновения текст* (превода), за да разберем какъв прочит са направили *пишещият читател* (преводачът) на първоначалния текст, читателите на преведения текст (които може би също са прочели първоначалния текст) и читателят критик. Това предполага по-широк анализ от този на простия „ефект“, предизвикан върху читателя.

Струва ми се, че тази промяна на гледната точка предполага да променим и критическия си речник. На първо място, термина „сравнение“. Още през 1980 г. в „Понятието за културни трансфери“ Мишел Еспан показва неговата проблематичност (а неговият анализ след това бе възприеман, разширяван и разработван от самите компаративисти):

Разсъждаването с понятието за културни трансфери по този начин караше да релативизираме релевантността на сравнението, склонно да противопоставя единици, за да изчислява техните прилики и разлики,

¹⁶ BERMAN, A. L. с., р. 41.

но почти без да вземе предвид наблюдателя, който сравнява, противопоставя, за да събира, проектира собствената си система от категории, създава противопоставянията, които ограничава, и обикновено принадлежи към един от двата термина на сравнението. [...] Беше необходимо също така да се откажем от понятията за автентичност при предаването или за превъзходство на оригинала над копието.¹⁷

Наистина, от етимологична гледна точка, на френски глаголът *comparer* – „сравнявам“, се основава на латинското прилагателно *par* – „същият“, „равен“, „еднакъв“, „еквивалентен“, както и в българския глагол има „равен“. Да сравняваш означава да установиш дали и доколко две неща, в случая оригиналът и неговият (неговите) превод(и), са равни, еднакви. Берман говори за *confrontation* – „съпоставяне“, което е много сходно: става въпрос за „сравняване на хора, неща, за да схванем тяхното съответствие или различие. Да се противопоставят две писания, копието и оригиналът“.¹⁸

Следователно сравнявайки, ние всъщност търсим същото, еквивалентното. Ето защо етапът „конфронтация/сравнение“ се оказва проблематичен, защото, независимо дали го осъзнаваме, или не, той се основава на схващането, че преводът трябва да бъде същото нещо на друг език.

Понятието „оригинал“ също създава проблем: сакрализацията на оригинала като затворен текст, завършен, защото е бил замислен като такъв от автор, сакрализиран именно като автор (независимо от всички разсъждения от последните десетилетия) – т. е. създател на произведение, което му принадлежи – води до възприемането на превода като вторичен, ако не и спомагателен, като копие; което от своя страна води до представата за превода като „еквивалентен“ на оригинала; което накрая води до разбирането за неизбежна загуба и т. н. Анри Мешоник говори за „започнат текст“ (за оригинала) / „продължен текст“ (за превода). А Арно Ренкен подчертава в „Щастлив Бабел“, че „при Бенямин преводът може да се разглежда като импулс, като писане, което се развива, продължава и не позволява да се утвърди между строгите полюси на начало и край, на източник и цел“¹⁹.

Нека се върнем именно към Валтер Бенямин и към „Отказването от преводача“ (*L'abandon*²⁰ *du traducteur*, според превода на Лоран Лами и Алекси Нус на германската дума *Ausgabe*, обикновено превеж-

¹⁷ ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. In: *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, 1/2013. Retrieved: <http://rsl.revues.org/219>.

¹⁸ LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette, 1863, p. 732.

¹⁹ RENKEN, A. *Babel heureuse*, p. 190.

²⁰ Алекси Нус обяснява това преводаческо решение, като френската дума позволява две тълкувания: преводачът се *отказва* именно от търсенето на същото в друг език, но и се *отдава* на превода.

дана като *tâche* – „задача“): преводите, казва Бенямин, „не са толкова в услуга на него [произведението], както лошите преводачи са склонни да заявяват за своята работа, колкото са му задължени за своето съществуване. В тях животът на оригинала преживява най-широкия си и последен разцвет, което му обещава постоянно обновление“.²¹

Ако преводите „не са в услуга на произведението“, а „дължат на него своето съществуване“, би било по-подходящо, когато се разглежда връзката между тях, да се говори не за оригинал, а за *първоначален*²² текст. Това означава изместване на фокуса от това, което „носи своя произход в себе си, няма известен модел“²³ (което е нелепост: всеки литературен текст влиза в диалог с други, носи в себе си част от изрична или скрита интертекстуалност, преднамерена или не), към „това, което е в основата на, кара нещо да се появи“.²⁴ И ако именно на този първоначален текст чрез преводите се обещава „постоянно обновление“, тогава можем да твърдим, че отношението между тях е от първоначален до обновен текст. Ако първоначалният текст е първоначален, доколкото предлага на превода възможността да съществува, да се появи, то преводът, като обновен текст, е това, което предлага в замяна на първоначалния текст неговото обновяване и оцеляване. Взаимен дар.

Тази промяна в перспективата ни позволява да излезем от апоорията, в която се намираме, когато разглеждаме връзката между оригинала и превода като вторичност, копиране, и следователно търсене на „подобно“, „същото“, „еквивалентно“, а такова търсене е обречено на провал. Арно Ренкен също го подчертава:

В теориите на превода престижът на „оригинала“ и парадигмата на родството се смятат за толкова очевидни, че четенето изглежда възможно само в една посока. [...] Преводът може да постави началото на едно предстоящо писане, да открие едно „още“, той също така създава своята темпоралност.²⁵

Ще спомена например филмовата адаптация на „Крал Юбу“ [*Ubu krol*] от полския режисьор Пьотр Шулкин (2004), основана не на първоначалния текст на Алфред Жари, а на превода на Тадеуш Бой-Желенски от 1936 г., който, според френската полонистка Кинга Калба, „се превръща в истински културен феномен, вдъхновяващ редица

²¹ LAMY, L., A. NOUSS. L'abandon du traducteur: prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 16. Retrieved: <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>.

²² Това е тънката разлика на френски между *original* и *originel*.

²³ По определението на TLF. Retrieved: <http://www.cnrtl.fr>.

²⁴ Ibid.

²⁵ RENKEN, A. *Babel heureuse*, p. 18–19.

адаптации (театър, опера, кино, комикси и др.)²⁶. Нека помислим и за всички странстващи текстове, чийто превод е довел до възникването, раждането, създаването на други текстове: книги, филми или комикси. Историята на превода ни предоставя много примери, като „Романът за Александър“, „Хиляда и една нощ“, „Калила и Димна“ („Стефанит и Ихнилат“), „Приключенията на Телемах“ и други, които, мигрирайки и роейки се из културите, прераждайки се благодарение на техните малко еднакви и винаги други преводи, са позволявали на културите, станали тяхна „странноприемница за далечното“²⁷ и приели „другия в мен“, да разкрият себе си и в крайна сметка не само да заемат своето неоспоримо място в литературното поле на културата домакин, но и да действат върху други текстове, да се трансформират и преустройват и на свой ред да генерират текстове – накратко, да създадат своята собствена интертекстуалност. Пътуването на арабската легенда „Маджнун и Лейла“ из Близкия и Средния изток, в Магреба и Централна Азия, централното място, което заема този разказ в персийската литература от първата ѝ написана в стихове версия през XII в. („Лейли о Маджнун“ от Незами Ганджави), е много показателно.

Разглеждането на превода като *обновен* текст означава да се подчертае потенциалът за трансформация, за метаморфоза в буквалния смисъл, а не в смисъла на „деформация“: да „обновявяш“ означава да „върнеш нещо към живот, да го накараш да се появи отново, да се прояви наново в цялата си сила, свежест“; това означава да приемеш разликата на превода, който е друг в ответ на призива на първоначалния текст, който го е породил. Или, както основателно се изразява Ламбер Бартелими в „Езикът ми в неговата уста. За латинския език при Клод Симон“:

Преводът трябва да бъде текст, един текст. Който не се слива с оригинала, а предлага трансформация, ставане. Става друг от самия текст. Превеждането на един текст означава да го приведеш в безкрайно движение във времето, да го отвориш за неограниченото му разрояване; това е безкраен процес, защото той постоянно се преустройва.²⁸

Своеобразна илюстрация на това може да се намери в „Нобелиста“ от българската писателка Елена Алексиева, в който Ванда Беловска, инспек-

²⁶ „В Полша, тоест някъде. Културното функциониране на един превод“ – доклад, произнесен в рамките на конференция: CALLEBAT, K. En Pologne c'est-à-dire quelque part. Le fonctionnement culturel d'une traduction. – *Tadeusz Boy-Żeleński*. Aujourd'hui, INALCO, Société historique et littéraire polonaise, Centre de Civilisation Polonaise de Paris-Sorbonne, 12–13 Dec. 2014.

²⁷ БЕРМАН, А. *Преводът и буквата или странноприемница за далечното*. Прев. от фр. Румяна М. Станчева. София: Панорама плюс, 2007.

²⁸ BARTHÉLÉMY, L. „Ma langue dans sa bouche“. À partir du latin chez Claude Simon. In: *Loxias* 29. Retrieved: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6127>.

торът, разследващ отвличането в София на чилийски писател, носител на Нобелова награда, и убийството на български писател, открива и наистина усвоява романа на последния едва когато го чете в превод на английски език:

Книгата на Войнов ѝ отвори очите за много неща. Сега, когато я препрочиташе през филтъра на чуждия език, тя се припознаваше ту в единия герой, ту в друг и това припознаване я изпълваше с неспокойна радост, сякаш книгата беше написана за нея, сякаш авторът ѝ я беше писал с тайната надежда, че все някой ден тя ще попадне именно в нейните ръце. За пръв път изпаднаше в подобно състояние. Един непознат глас, който ѝ говореше с много гласове, я караше да се чувства избрана, давайки ѝ много повече, отколкото някой друг някога ѝ беше дал.²⁹

Така е, защото литературният текст безспорно е написан с графеми, подрежда думи, но от този материал той има силата да произвежда въображаеми образи – да пренася читателите си в познати или непознати светове, да създава образи, да дава да се чуват музики, да се усещат миризми и т. н. А въображението по същество е уникално, различно за двама читатели и дори различно за два прочита от един и същ читател. То се подхранва от преживявания, спомени и прочити, които са както индивидуални, така и колективни, чрез асоцииране на думи и образи: „Ако един настоящ образ не кара човек да мисли за отсъстващ образ, ако един случаен образ не поражда разточителство от необичайни образи, експлозия от образи, няма въображение“, казва Гастон Башлар.³⁰ Това въображение именно трябва да превеждаме... И ако има отказване – в смисъла на Едуар Глисан, който говори за превода като за „изкуство на фугата“ и „толкова красиво отказване“³¹ – а не загуба, то това е отказване от опита да се създаде еквивалентност на едно въображение, която вече е невъзможна на същия език. Моят читател няма същия хоризонт като мен, а аз нямам същия хоризонт като автора, чийто текст превеждам, и все пак споделям части от въображението на двамата...

Критиката като представяне и диалогизиране на различията, за да се изпита тяхното съ-ответствие: така е премахната йерархията между „оригинал“ и „копие“, премахнато е търсенето на еквивалентност и следователно на „загуби“ и „печалби“, издирването на грешки и погрешни интерпретации, идеята за „границите“ на езика, които непрекъснато се изтласкват назад, за неговите „предели“, за „насилието“, на което бил подложен. Преводът не като търсена еквивалентност на оригинал, а като спокойно приемане на различието, както великолепно припомня Морис Бланшо в своя прочит на Бенямин:

²⁹ АЛЕКСИЕВА, Е. *Нобелистът*. София: Сиела, 2011, с. 383–384.

³⁰ Дължа този цитат на Mathieu Dosse. L. с., р. 97.

³¹ GLISSANT, É. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996, р. 46.

Всеки преводач живее от разликата между езиците, всеки превод се основава на тази разлика, като очевидно преследва извратената цел да я премахне. [...] Всъщност преводът по никакъв начин не е предназначен да премахва разликата, която, напротив, разиграва [...] той е самият живот на тази разлика. Преводачът е писател с особена оригиналност точно там, където изглежда, че не претендира за такава. Той е тайният владетел на разликата между езиците, но не за да я премахва, а за да я използва, за да събуди в собствения си език, чрез насилствените или фини промени, които внася в него, присъствието на онова, което е различно поначало в оригинала. Бенямин с право отбелязва, че тук не става дума за прилика: ако искаме преведеното произведение да прилича на произведението, което трябва да бъде преведено, никакъв литературен превод не е възможен. Това е по-скоро идентичност, създадена от другост: една и съща творба на два чужди езика поради тяхната чуждост, като стане видимо това, което прави тази творба винаги друга.³²

Подобно е мнението на Арно Ренкен, който коментира Оскар Пастър: „Das, kurz und bündig, ist auch die Übersetzung. [...] Ein Text und ein Text“ („И това, накратко, е преводът. [...] Текст и текст“). „Преводът като неделимо съчетание. [...] Като съчетание на текстове, той е тяхното утвърждаване: има изместване, а не заместване“, пише Нус за превода. Може би това „и“ ни отвежда по пътя на Беняминовия „чист език“? Във всеки случай, по пътя на този метисаж, за който ни говори Алексис Нус: „И-то – което е съчетанието на метисажа – не затваря в рамките на една цялостна структура, а бележи отваряне и възможно взаимодействие между двата термина или повече“.³³

Тази представа за основно, неотстранимо различие или другост със сигурност не е нова, тя е развита в теорията на превода, но не вярвам да е била използвана като основа на критиката на превода, а това според мен е належащо.

Защото да се поставят в диалог първоначалният текст и обновеният текст означава да се провери дали, по какъв начин и как, чрез какъв заложен или изричен проект, преводът обновява първоначалния текст, влиза в хармония с него като „съгласуваност, приспособяване, съгласие на звуци помежду им“.³⁴ Дали ни позволява да видим и да чуем какво текстът казва за света във и чрез своя език, във и чрез цялата му сложност, неговите пластове, които имат толкова малко общо само с лексикалните или дори с ритмичните и прозодичните белези, ако не се разглеждат като едно цяло, като едно единство. Дали се движи в без-

³² BLANCHOT, M. *Traduire, L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971, pp. 71–72.

³³ NOUSS, A. „Traduction et métissage“, Sixième conférence du premier séminaire organisé par le Groupe de Recherche TRADUCTION & PARATRADUCTION (T&P): <http://www.paratraduccion.com/> 2005.

³⁴ TLF L. c.

крайното пространство на езика и на произведените въображения, както прави първоначалният текст, дали си дава същите свободи, същите възможности, така че техните различия вместо да се сблъскват, да влизат в съ-ответствие. Защото преводът отговаря на оригиналния текст. Той отговаря на неговия призив, тъй като всеки текст призовава да бъде преведен, подновен чрез превода, той призовава към освобождаване на своите потенциали. Това е едно от възможните значения, които могат да се дадат на „порива за превод“, за който говори Антоан Берман: преводачът усеща този призив на текста и му отговаря. Преводът отговаря и на въпросите, които първоначалният текст задава на своя преводач.

И накрая, трябва да се преосмисли понятието „непреводимост“ и съответно самото понятие за „превод“. Ако да превеждаш означава да превеждаш текстове, тоест един език, който всеки път е различен, уникален и произвежда уникални въображения, в неговата същностна другост, без да се опитваш да го сведеш до същото, до идентичност, без да искаш да превърнеш превода в търсене на еквиваленти, и ако преводът се схваща в по-широката динамика на транслация, включваща в частност това, което обикновено наричаме паратекст (предговор или послеслов, бележки на преводача и други), тогава няма непревременно. И то по две причини: първо, защото благодарение на това – превод + паратекст – ние успяваме да осъществим тази транслация и по този начин да преведем един текст. Второ, защото да се говори за непревременно, означава да се забрави неразбираемостта, нечетимостта на текста на същия език. Преводът винаги е четене–писане. Ние превеждаме това, което четем в даден момент. Никога обаче не четем всичко от един текст и всеки прочит е уникален, дори и на собствения си език. Сред потенциалите на даден текст от какво се възползва всеки от нас? Какъв е нашият прочит? Различен, както знаем от опит. Точно както знаем от опит, че с разлика от X години нашият прочит на даден текст е различен. Затова е нужен нов превод. Не превеждаме отново според телеологичния възглед, че всеки превод е по-добър от предишните³⁵, а защото нашият прочит на първоначалния текст се променя. И така, чрез нашия превод ние го подновяваме по различен начин.

В крайна сметка всяка критика не може да бъде критика, ако не задава въпроса кой критикува? И от коя позиция? Критикът е невидим *par excellence*. Дори повече от преводача, ако е възможно... Защо този въпрос не се задава? Това води до познатите въпроси, които Берман поставя спрямо преводача: какъв е проектът на критика? Неговата

³⁵ Колкото и да е странно, Антоан Берман споделя подобна телеологична гледна точка. BERMAN, A. *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, coll. „Intempestives“, 2008.

критична позиция? Мястото му в критичното поле? Неговият културен хоризонт? Кои книги е прочел?

Нека направим опит... с два откъса от книгата на писателя Йордан Радичков „Неосветените дворове“ и техния превод.

Първи откъс:

ПРЕВЕДЕНИЯТ ТЕКСТ: Yordan Raditchkov, *Les Cours obscures*, trad. du bulgare par Raymond Albeck, Charles Boinay et Lilyana Pétrouva-Boinay, Gallimard, 1980, p. 54.

Sémion m'a confirmé que l'aube se levait, et j'ai pensé que, sous peu, la taïga allait enlever son vêtement de nuit pour s'habiller de lumière.

.....
Elle le fit avec l'art que met une femme à se déshabiller. Après avoir laissé glisser en douceur sa chemise sombre, laquelle, tombant à ses pieds, chassa les ombres fuyant, apeurées devant le jour, la taïga se redressa, démystifiée et radieuse, pour accueillir sans vergogne la caresse du soleil levant. J'ai assisté à cette nativité, interdit comme dans un temple, surpris qu'un monde pût se libérer des ténèbres d'une manière aussi silencieuse. Aucun cri, aucun mouvement, aucun oiseau ne s'était manifesté.

Какъв е моят прочит на този текст? Започва с гласа на един разказвач, който споделя мислите си, преди да опише как изгрява зората над тайгата. Започва с едно сравнение, което ще бъде разгърнато в целия текст и цели еротичен регистър, който ми се струва неиздържан: защо „démystifiée“ (демистифицирана)? Защо това морализаторско „безсрамно“? Звучи странна тази еротика на фона на подчертана религиозност, отново без никаква последователност: „рождество“ се отнася до християнството (изненадващо в контекста на шаманския Сибир), „храм“ е по-общ и се използва и в езически контекст. Поразителна е и играта или контрастът между затвора на мрака и освобождаващата в пълна тишина светлина. Като цяло имам чувството за изкуствено търсена „криворазбрана литературност“ в този текст.

ПЪРВОНАЧАЛНИЯТ ТЕКСТ: Йордан Радичков, „Неосветените дворове“, *Избрани творби, Пътеписи*, т. 4. София: Анубис, 2004, с. 48.

Кое време е, питам Семьон. Съмва се, казва ми той.

Ей сега тайгата ще започне да разсъблича мрака от себе си и ще се облече в светлина.

.....
Тайгата отърсваше мрака от себе си постепенно, тя се повдигаше бавно, за да остави в нозете си тичащи сенки, изплашени от развиделяването, и излезе разкрепостена и светла срещу надигащото се слънце; стоях като в храм пред нейното раждане, учуден, че тъй безшумно един свят може да се освободи от тъмнината. Никакви птици, никакво движение.

Първоначалният текст включва два гласа, разказвачът и неговият събеседник с руско име (сибиряк вероятно), които разменят кратки реплики, неотбелязани според стандартната типография (тире или кавички, както на френски впрочем). Именно този събеседник привлича вниманието на разказвача за картината, която ще последва. Контрастът между мрака затвор и освобождаващата светлина е силно подчертан и присъства в целия текст, както и контрастът между забавеността, с която се появява зората, и скоростта, с която се оттеглят сенките. Именно това придава много живописен характер на описанието на един застинал за миг свят, ясно подчертан от последното безглаголно изречение. В този текст не са налице двете противоречия, споменати по-рано: няма изкуствена еротизация, нито елемент на християнство. Присъстваме на раждане, а не на рождество, става дума за противопоставяне между дрехите на мрака и дрехите на светлината, а не за „безсрамно“ събличане.

Втори откъс:

ПРЕВЕДЕНИЯТ ТЕКСТ: Yordan Raditchkov, *Les Cours obscures*, trad. du bulgare par Raymond Albeck, Charles Boinay et Lilyana Pétrouva-Boinay, Gallimard, 1980, p. 32.

Les flammes montent haut, mi-rouges, mi-noires à cause de la résine, tout crépite et s'écroule comme si c'était la fin du monde, et une épaisse fumée envahit l'espace, si loin que les bateaux s'immobilisent en jetant l'ancre et que les avions s'arrêtent de voler.

Този откъс е толкова кратък, че ме лишава от въображение. Това е кратко описание на пожар (едва три реда и половина), което регистрира срыв, апокалипсис, край на всичко. Текстът отбелязва, регистрира с дистанция, без емоции.

ПЪРВОНАЧАЛНИЯТ ТЕКСТ: Йордан Радичков, „Неосветените дворове“, *Избрани творби, Пътеписи*, т. 4. София: Анупис, 2004, с. 28.

По пътя якутите говориха известно време на своя якутски език и после човекът с ведрото и гумената лодка разказа как гори тайгата, гори и се сгромолясва, гори и се сгромолясва (ако сте виждали как се сгромолясва убитият лос) и всичко потъва в дим, небето потъва в дим, слънцето никакво не се вижда, реките потъват в дим и корабоплаването спира, а корабите стоят на котва там, дето са сварени, летищата потъват в дим и самолетите спират да летят. А тайгата гори и се сгромолясва сред пламъци, наполовина червени, наполовина черни от смолата.

Първа изненада: този текст се шири върху седем реда и половина, от които само едно изречение е дълго шест реда, като второто изре-

чение се връща към написаното в началото на първото (пожара в тайгата) след дългата картина на последиците от този пожар извън тайгата. Започва с похват, който се среща често в творчеството на Радичков: погледът на (мнимия) наивник или на обикновения човек към света. Якутите естествено говорят на своя якутски език – така се набляга не без хумор върху неразбираемостта на езика им, върху тяхната странност, дори „простота“, която се потвърждава от начина, по който един от тях разказва за пожара: зрелището е толкова ужасяващо, че той може само да повтаря откъслечни изречения („тайгата гори“, „потъва в дим“, „сгромолясва се“, „спира“). Небето и реките, потъващи в дим, изчезването на слънцето: това може да предизвика страх от края на света, разбира се, но не е казано, просто внушено. Повторенията, дългото изречение, съставено от кратки съпоставени фрази, придават на текста силен ритъм и не бива да забравяме, че в цялото си творчество Радичков си играе с устни разкази, предавани от уста на уста в кръчмите.

Имената на тримата преводачи подсказват, че става дума за доста „класическа“ тройка: Лиляна Петрова-Боане, чийто език е български, Шарл Боане, вероятно съпругът ѝ, с френски (едва ли владее български), които са присъединили (като по-вероятно това е било желанието на Галимар) преводач от английски, немски, испански и датски език. Очевидно спазват нормите, които все още доминират теорията на превода, и не само във Франция: да се избягват повторения, дълги изречения, тъй като френският език „не ги харесвал“. Искам първо да питам как един език може да хареса или да не хареса нещо, второ да припомня, че френският език в случая сме ние, които го говорим, пишем, творим. Нима няма повторения в творбите на Пруст? Юго? Нима Пруст не е известен именно със своите дълги и предълги изречения? Това не прави ли от него голям стилист? Той, който е смятал, че писателят трябва да *прави* своя език, тъй като музикантът прави своя звук.

Как да завършим критиката на тези два текста? С оценка или не? Оценка на какво? Както Берман, така и Хюсън превръщат оценката в неразделна част от критиката на превода.

В този случай бих заключила, че в първия текст нищо не призовава към такова обновяване (чрез еротиката) и съответно става дума за адаптация поради липсата на съответствие, на хармония между първоначалния текст и превода. Що се отнася до втория текст, можем да твърдим, че той е синтезиран на друг език, а не е преведен.

Но също така можем да спрем дотук и да не даваме собствена оценка: това е, което предпочитам. Литературната критика не оценява достойнствата на даден текст, а се ограничава до анализ на възможностите, потенциалите, които този текст предлага. Бих предложила критикът на превода да направи същото и за критиката на преведените текстове. Той да даде на читателя своя прочит на първоначалния

текст и на обновления (или не) чрез превода текст – прочит, подкрепен от познанията, които е събрал за автора, за цялото му творчество, за литературното поле, в което той се намира, и за литературното поле, в което се вписва обновеният текст – накратко, както чрез позицията си в едно литературно-критическо поле (или две), така и чрез критическия си и въображаем хоризонт – за да може този читател на свой ред да упражнява критическата си преценка и да дава оценка според прочита, който прави на цялото.

REFERENCES

- ALEXIEVA, E. *Nobelstat*. [The Nobel laureate.] Sofia: Ciela [publ.], 2011.
- BARTHÉLÉMY, L. “Ma langue dans sa bouche”. À partir du latin chez Claude Simon. In: *Loxias* 29. Retrieved: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6127> [seen 22.12.2022].
- BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard 1995.
- BERMAN, A. & R. M. STANCHEVA (trans.). *Prevodat i bukвата ili strannopriemnitsa za dalechnoto*. [*La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*.] Sofia: Panorama plus [publ.], 2007.
- CALLEBAT, K. En Pologne c'est-à-dire quelque part. Le fonctionnement culturel d'une traduction. In: *Tadeusz Boy-Żeleński. Aujourd'hui*, INALCO, Société historique et littéraire polonaise, Centre de Civilisation Polonaise de Paris-Sorbonne, 12–13 Dec. 2014.
- DOSSE, M. *Poétique de la lecture des traductions: Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*. Paris: Classiques Garnier 2016.
- ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. In: *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, 1/2013. Retrieved: <http://rsl.revues.org/219> [seen 22.12.2022].
- GLISSANT, É. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard 1996.
- GREAVES, S. De La disparition de Georges Perec à Vanish'd! de John Lee. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 105–115.
- HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- HEWSON, L. Images du lecteur. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 152–153.
- LAMY, L. Antoine Berman. L'Âge de la traduction. “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. “Intempestives”, 2008. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 23, n° 2, 2010, pp. 227–290. Retrieved: <https://doi.org/10.7202/1009168ar> [seen 22.12.2022].
- LAMY, L., A. NOUSS. L'abandon du traducteur: prolégomènes à la traduction des “Tableaux parisiens” de Charles Baudelaire. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2, 1997, pp. 13–69. Retrieved: <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar> [seen 22.12.2022].

MOREL, M. "Présentation". In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

NOUSS, A. Traduction et métissage, Sixième conférence du premier séminaire organisé par le Groupe de Recherche TRADUCTION & PARATRADUCTION (T&P): <http://www.paratraduccion.com/> 2005.

RADICHKOV, Y. Neosvetenite dvorove. Izbrani tvorbi: Patepisi. Vol. 4. [Unsanctified Courts. Selected works: Travelogues. Vol. 4.] Sofia: Anubis [publ.], 2004.

RADICHKOV, Y. & R. ALBECK, Ch. BOINAY, L. PÉTROVA-BOINAY (trans.) *Les Cours obscures*, Gallimard 1980.

RENKEN, A. *Babel heureuse*. Paris: Van Dieren 2012.

RENKEN, A. Traduction et étrangeté. In: *Prix Raymond Aron pour les traductions franco-allemandes en sciences humaines et sociales*. Stuttgart: DVA-Stiftung, 2010, pp. 45–46.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, D. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand-Colin 2008.

SIMEON, B. En métamorphose (écrire, traduire). Retrieved: <http://remue.net/cont/simeone1.html> [seen 22.12.2022].

TOWARDS A "HAPPY" CRITIQUE OF TRANSLATION: LET'S PUT DIFFERENCES IN DIALOGUE IN ORDER TO TEST THEIR CO-RRESPONDENCE

Abstract. This article attempts to outline the contours of a critique of translation that does not focus on the "losses", the inaccuracies of translations in relation to the original, but rather investigates the co-rrespondence between the *originel* text (the so-called original) and the text continued through translation into another language (the translation), the way the translator – as a writing reader, i.e. the only reader who turns his reading into writing – responds to the call of the text.

Keywords: translations, translation criticism, original text, originel text, translator, otherness, equivalent, correspondence

Marie Vrinat-Nikolov, Professeur des universités

Orcid Id : 0000-0001-6815-5015

INALCO

65 rue des Grands Moulins

75013 Paris, France

E-mail: me@marievrinat-nikolov.eu