

КЪМ СПЕЦИФИКАТА НА ТЕАТРАЛНИЯ ПРЕВОД: ИНТЕРЖЕСТОВИЯТ И ИНТЕРКУЛТУРНИЯТ ПРЕВОД

ПАТРИС ПАВИ

Ако проблемите на превода – по-специално на литературния превод – започват да се изясняват, съвсем не така е с проблемите на театралния превод, особено на превода, предназначен да бъде поставен на сцена. Едва ли се взема под внимание речевата ситуация, присъща на театъра: а именно, че става въпрос за текст, произнасян от актьора в конкретно време и място, адресиран към публика, възприемаща непосредствено текст и мизансцен. За да се схване процесът на театралния превод, е необходимо да се консултират както теоретикът на литературния превод, така и режисьорът или актьорът, които си сътрудничат и които интегрират акта на превода в едно много по-обхватно *пренасяне*, каквото представлява постановката на един драматургичен текст и осъществяването на контакт между култура и публика – чужди една на друга. В действителност феноменът на превода за сцена надхвърля съществено чисто лингвистичния превод на драматическия текст. В опит да очертаем някои специфични проблеми на превода за сцена ще вземем под внимание две очевидни неща: първо, в театъра преводът минава през тялото на актьора и слуха на зрителя; и второ, това не е просто превод на един лингвистичен текст в друг, а чрез сцената се сблъс-

кват и влизат в контакт разнородни речеви ситуации и култури, отдалечени в пространството и времето.

СПЕЦИФИЧНИ ПРОБЛЕМИ НА ПРЕВОДА ЗА СЦЕНА

1. *Интерференция на речевите ситуации:*

Преводачът и текстът на неговия превод се ситуират в сечението на две групи, към които те принадлежат в различна степен. Преводният текст принадлежи едновременно на културата, от която е произлязъл (култура-източник) и на културата, на която е преведен (култура-цел) – преводът непременно изпълнява медиаторска функция. Преносът засяга както текста-източник в неговото семантично, синтактично, ритмично, акустично, кононотативно и др. измерение, така и текста-цел в същите му измерения, непременно адаптирани спрямо езика и културата-цел. Към този „нормален“ за всеки лингвистичен превод процес в театъра се прибавя и връзката между речевите ситуации: текстът може да бъде разбран единствено в присъщата си речева ситуация, а тя най-често е виртуална, т. е. заложена е в драматическия текст (диалози и ремарки). Всъщност, в повечето случаи, преводачът има предвид единствено напи-

сания текст; рядко се случва той да се запознае с текста, който ще превежда, по време на конкретната постановка, т. е. обграден от вече осъществена речева ситуация. Но дори в този случай (за разлика от дублажа в киното, където речевата ситуация остава същата, независимо от езика) той си дава сметка, че неговият превод не е в състояние да запази началната речева ситуация, а е предназначен за една бъдеща речева ситуация, която той още не познава или поне не съвсем ясно: откъдето произтичат трудността и несигурността в неговата работа.

От момента, в който текстът на превода е поставен на сцена за една култура – и публика-цел, той се „огражда“ и от една конкретна речева ситуация на тази култура и публика: двете речеви ситуации, които „ограждат“ текста, интерферират върху него в различна степен, едновременно виртуално и реално. Необходимо е да се вземе предвид този сблъсък на речевите ситуации, като се отдаде предпочитание на ситуацията на изказване, в културата-цел. Трябва също така да се разграничат стриктно – първо, крайните точки на речевата ситуация-„източник“ и на речевата ситуация-„цел“, и второ, „смесването“ на двете речеви ситуации. При една конкретна постановка на превежданя текст лесно може да се види, как речевата ситуация изцяло се определя от езика и културата-цел. Положението на преводача в случая е още по-трудно, защото, превеждайки, той трябва да адаптира една виртуална речева ситуация, останала в миналото, която той в по-голяма или по-малка степен не познава

(и следователно трябва да си я представя), към една друга речева ситуация, която предстои да се актуализира, и която той също още не познава или поне не още. Преди още да засегнем въпроса за драматическия текст и неговия превод, можем да констатираме, че реалната речева ситуация (тази на преведения и поставен в ситуация на рецепция текст) е взаимодействие между две речеви ситуации – източник и цел, което се определя в по-голяма степен от целта, отколкото от източника. Преводът за театър е херменевтичен акт както всеки друг – за да разбере какво иска да каже текстът-източник, трябва да го атакувам с практически въпроси, *изхождайки* от един друг език и култура-цел, трябва да го направя свой чрез питане: какво иска да каже този текст на мен и на нас, които го възприемаме в крайната му фаза, чрез един различен език (езикът-цел). Този херменевтичен акт се състои в интерпретиране на текста-източник, в придърпване на чуждия текст към себе си (към езика и културата-цели), установявайки всички различия с неговия първоизточник и ситуацията, в която се е появил. Преводът, както казва Лорен Крюгер, не е търсене на семантичен еквивалент между два текста, а „присвояване“ на текста-източник от текста-цел ¹.

За да опишем, обаче, този процес на *присвояване* е необходимо да проследим етапите в развоя му от текста – и културата-източник до конкретната рецепция на публиката.

2. Серия на конкретизациите:

Ще проследим трансформациите на един драматургичен текст (написан,

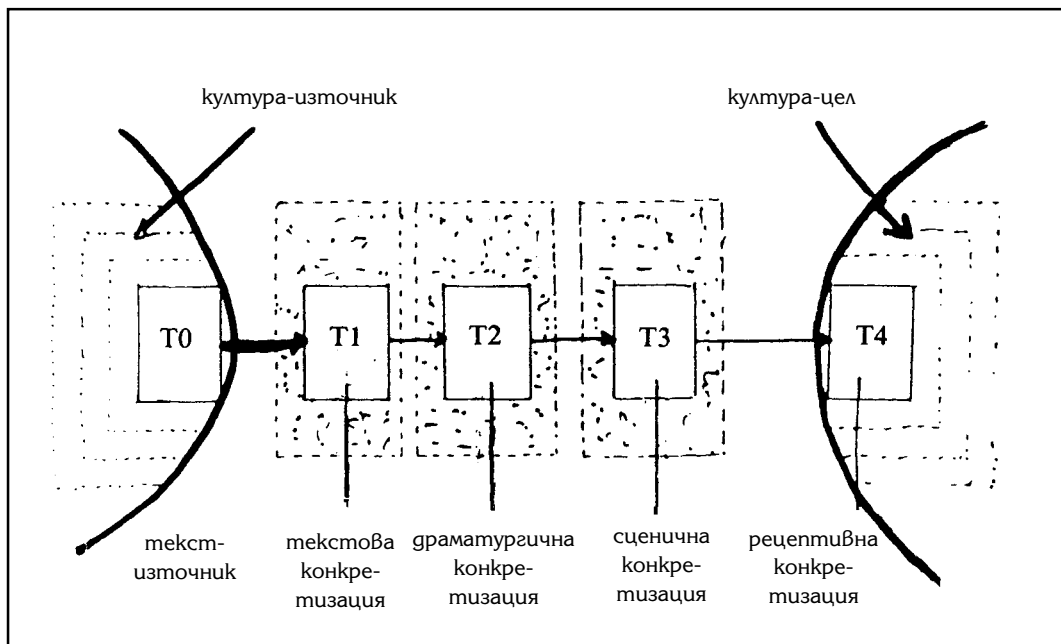


Таблица 1. Серия на конкретизациите

преведен, анализиран, изговорен на сцена и възприет от публиката), за да хвърлим светлина именно върху процеса на последователни адаптации, каквито всъщност представлява преводът.

Началният текст (T0) е резултантна величина от избора и представата на самия автор – Иржи Леви отбелязва: „не обективната реалност прониква в произведението на изкуството, а интерпретацията на действителността от автора.“ Да оставим настрана въпроса за текстуализацията на творбата, като отбележим само, че текстът T0 се пише и се описва във връзка с авто-, интер- и идеотекстуалните си измерения (Пави, 1985). Този текст става четивен именно в контекста на своята речева ситуация, по-точно в своето интер- и идеотекстуално измерение, т. е. във връзка със заобикалящата го култура.

1. Текстът на написания превод (T1) зависи, както видяхме, от виртуалната речева ситуация на T0, останала в миналото, както от тази на бъдещата публика, която ще възприеме текста в T3 и T4. Текстът T1 на превода е първата конкретизация в смисъла, който сме вложили в този термин, следвайки трудовете на Ингарден (1931) и Водичка (1975). Тази конкретизация е непосредствено последвана от драматургичната конкретизация, или T2. Всъщност преводачът е в положението на читател и драматург (в техническия смисъл на думата) – той прави своя подбор между няколко виртуални представи и възможните траектории, в които се движи прежданият текст. Той „измисля“ и „идеологизира“ текста, фантазирайки в каква речева ситуация се произнася: кой на кого и защо говори. Преводачът е като драматург, който трябва да

осъществи първо *макротекстуален* превод, анализирайки драматургичната фикция. Той построява фабула според една или друга актантна логика, която му се струва подходяща; реконструира „художествената цялост“², системата на персонажите, пространството и времето, в които се развиват актантите, идеологическата гледна точка на автора и на епохата, които прозират в текста; взема предвид специфичните индивидуални черти на всеки персонаж, както и стиловите особености на автора, чиято фигура обединява всички дискурси. Преводът очертава системата от отгласи, повторения, репризи, съответствия, които осигуряват свързаност вътре в текста-източник. В този смисъл театралният превод (както всеки друг литературен превод) не е обикновена лингвистична операция; той е ангажиран достатъчно с определена стилистика, култура, фикция и не може да мине без тези макроструктури. Жорж Мунен с право подчертава: „Добрият театрален превод е плод не на лингвистична, а на драматургична работа; в противен случай, както отбелязва Мериме по повод превода на „Ревизор“ – напразно е да се превежда езика, ако не е преведена художествената логика на пиесата“³. Този първи превод (който можем да наречем *драматургична конкретизация*) е фундаментален, тъй като той *моделира* (в смисъла на Лотман) и конституира текста. В крайна сметка преводът е един от начините даден текст да бъде четен и интерпретиран с помощта на друг език, а преводът за сцена – и с помощта на сценичните изразни средства.

Драматургичният анализ и етапът Т 2 от процеса на превода трябва да доведат именно до разбиране на кохерентността на фабулата, на пространствено-времевите указания, съдържащи се в текста, на сценичните указания. Драматургичният анализ и последвалата драматургична конкретизация са още по-необходими, когато текстът-източник е древен или класически. В такъв случай преводът може да се окаже дори по-четивен за публиката-цел, отколкото е текстът-източник за публиката, която днес го чете на оригиналния му език. Оттук и следният парадокс (за ужас на англофоните): Шекспир е по-разбираем в немски или френски превод отколкото в оригинал, тъй като работата по адаптация към днешната речева ситуация по необходимост е била извършена при превода. Драматургичният анализ означава текстът да се оптимизира и приспособи, за да стане *четивен* за днешния читател/зрител. Да стане *четивен*, означава да стане също и *образен*, т. е. готов за сценична конкретизация (Т 3) и за рецептивна конкретизация (Т 4).

2. Драматургичната конкретизация на текста (Т 2) следователно винаги се чете в превода на Т 0. От което следва също, че драматургът (но вече в техническия смисъл на това понятие) на етапа Т 2 се намира между преводача и режисьора; той е този който подготвя „терена“ за бъдещата постановка като систематизира драматургичните избори, четейки едновременно превода Т 1 (в който драматургичният анализ се инфилтрира) и оригинала Т 0. От теоретична гледна точка не е важно дали тази драматургич-

на функцията ще бъде разграничена и отделена от работата в етапа Т 1. Важен в случая е процесът на конкретизация (реконструкция на фикцията; идеологизация), която драматургичният превод упражнява върху текста. В този смисъл той задължително представява адаптация и коментар. Преводачът, влязъл в ролята на драматург, трябва да предостави в своя текст (или по-нататък в постановката) информация, която е необходима на публиката-цел, за да разбере дадена ситуация или персонаж. Ако авторите указания са твърде дълги и неразбираеми, преводачът-драматург винаги би могъл да направи съкращения в своя вариант с оглед на публиката-цел, при възможност в сътрудничество с режисьора, тъй като именно той може да намери сценичните средства, чрез които да предаде тези указания. Този подход, който може би изглежда твърде лесно решение или дори капитулация, често е за предпочитане пред неясни алузии, които биха объркали публиката-цел. Всеки превод (и особено театралният, който трябва да бъде схванат ясно и мигновено от публиката) представлява адаптация и „приспособяване към нашето настояще“: „По този начин ние слушаме музиката на Бах, по този начин четем Сервантес и Шекспир: ние актуализираме техните произведения, идващи от миналото и ги нагаждаме към нашето настояще; правейки това, частично унищожаваме техните оригинални намерения и ги заместваем с нашите. Ние постоянно адаптираме“ (Винавер⁴).

3. Етапът, който следва в Т 3, е изпитанието на текста, преведен вече в Т 1 и Т 2, при контакта му със сцена-

та: това е конкретизацията на неговото *сценично изговаряне*. Тогава конкретно се осъществява ситуацията на сценичното изговаряне: тя е „вътре“ в публиката – и културата-цел, които веднага проверяват дали текстът „минава“ или не. Спектакълът, който представлява сблъсък на две речевни ситуации – виртуалната Т 0 и актуалната Т 3 – подтиква да се изследват всички възможни взаимовръзки между текстовете и сценичните знаци.

4. Серията от операции обаче още не е завършена, защото е необходимо зрителят да възприеме тази сценична конкретизация Т 3 и да я направи своя: този последен етап Т 4 би могъл да се нарече *рецептивна конкретизация* или *рецептивно изговаряне*. В крайна сметка зрителят прави свой един текст, минал през редица конкретизации, които от своя страна на всеки етап стесняват или разширяват текста-източник, превръщайки го в текст, който непрестанно трябва да бъде постиган и конституиран. Не е пресилено да се каже, че преводът за сцена е едновременно драматургичен анализ (Т 1-Т 2), постановка (Т 3) и послание към публиката (Т 4); тези етапи *взаимно не се „познават“*. Ще се опитаме по-нататък да установим връзката на тези различни речевни ситуации с индивидуалното тяло на актьора, както и със *социалното тяло* на една култура. Още отсега е видно, че изговарянето на някакъв текст (и косвено смисълът на изказването) зависи от модела, по който заобикалящата ги култура организира слушането, както от начина на изразяване на персонажите (като носители на фикцията) и на актьорите (като принадлежа-

щи към определена театрална традиция). Съществуват достатъчно много фактори, които организират и улесняват рецепцията на театралния превод. Ние накратко ще ги разгледаме, разграничавайки херменевтичната от ритмическата компетентност на зрителя.

3. Условия за рецепция на театралния превод:

А. *Херменевтична компетентност на бъдещата публика*: В крайна сметка преводът стига до рецептивната конкретизация, която решава как ще бъде ползван и какъв е смисълът на текста-източник Т 0. Това подчертава колко важни са условията, в които се случва преведеното слово – условия, твърде специфични за всяка театрална публика, която трябва да чуе текста и най-вече да разбере какво е накарало преводача да направи такъв подбор, кое го е подтикнало да си представи публика с такъв „хоризонт на очакване“ (Жос) и да заложи на една или друга нейна херменевтична или наративна компетентност. (Наративната компетентност, т. е. способността да разбираш и разказваш истории, е една от съставните части на херменевтичната компетентност.) Преводачът, пише Рене Пунар, изработва за себе си и за своите партньори в дискурса една представа, която „може да даде отговор на най-различни въпроси: „Кой съм аз, за да превеждам така?“; „Кои са те, за да превеждам по този начин за тях?“⁵.

Б. *Ритмическа, психологическа, слухова компетентност на бъдещата публика*:

Еквивалентът, или поне ритмичната и прозодийна транспозиция, между

текста-източник Т 0 и текста на сценичната конкретизация Т 3 често е приеман за необходим за „добрия“ превод. Наистина трябва да се държи сметка за формата на превода, по-специално за неговата продължителност и ритъм, тъй като сама по себе си „продължителността на сценичното изговаряне е част от неговото послание“⁶. Но критерият за игрови, в смисъл на добре звучащ текст, е *валиден* при контролиране начина на възприемане на произнасяния текст и същевременно е *проблематичен*, когато се изразжда в норма за добро „актьорстване“ или за правдоподобие. Преводът е длъжен да избягва неблагозвучията, произволните игри на означаването, натрупването на детайли в името на бързото схващане на цялото. Това изискване към текста, който трябва да е *игрови*, в смисъл на *добре звучащ*, може обаче да доведе до един стереотип за добро говорене, до лесно опростяване реториката на фразата или на дихателното и артикулационно изпълнение на актьора (например при преводите на Шекспир). Някои естетически възгледи (Витез, Режи, Месгиш) не признават вече този критерий и считат, че всеки текст става за говорене на сцена – дори текстове (и съответните им преводи), които принадлежат по-скоро към потока на речта, драматически поеми или стилистични упражнения, в сравнение с живия и бърз диалог на булевардната пиеса. (Много по-важна от елементарния критерий за добро говорене е убедителната адекватност между жест и реч – това, което наричаме по-нататък *език-тяло* или *вербо-тяло*.)

Съвременната режисура все по-малко признава нормите за фонична корек-

ността, яснота на сценичния говор и доставящ удоволствие ритъм. Други критерии изместват тези нормативни изисквания за текст, който да приляга добре на езика и да бъде приятен за ухото. Още повече, че интеркултурният процес ни приучи на по-голяма толерантност във *Възприятията* (изговорено и чуто).

Разглеждайки условията за рецепция на театралния превод, вече засегнахме въпроса за постановката, по-точно за нейната функция при замяната на лингвистичния текст със сценичните изразни средства.

4. Преводът и неговата театрална постановка

А. Подмяна на речевата ситуация:

Преводът във Вига, в който се намира на етапа Т 3, се вкарва вече в конкретна постановка; той е „включен“ в една геуктична речева ситуация на сцената. Драматургичният текст играе много с геуктични елементи – с лични местоимения, с паузи, или преобръща описанието на хората и предметите в сценични указания, търпеливо очаквайки своя спектакъл, който ще намери съответния израз на написаното. Преводът за сцена „знае“ това още по-добре и затова често „олекотява“ текста-източник: например „Искам да оставиш шапката си на масата“ ще бъде преведено „Остави това там“, придружавайки с поглед или жест фразата, съкратена до нейните геуктични елементи. Чисто сценичният превод (т. е. търсещият извънлингвистичната изразност) означава да се укаже посоката на погледа и отношението към предмета.

Това свойство на драматургичния текст, и *още повече* на неговия превод за сцена, позволява на актьора да допълни или измени текста така, че да използва всички видове средства – акустични, интонационни, жестови, мимически, позиционни. Тогава в текста нахлува цялата ритмична интервенция на актьора – неговата интонация може да каже повече от един дълъг монолог, неговото фразиране да съкрати или удължи репликите му, да структурира или деструктурира текста – съществуват достатъчно много жестусови похвати, които осигуряват взаимодействието между слово и тяло. Остава да се разреши един може би измислен дебат – повече нормативен, отколкото теоретичен – относно вписването (или не) на театралната постановка в превода.

Б. Преводът и отношението му към театралната постановка

Сред преводачите и режисьорите се оформят две противоположни становища относно статута на превода спрямо театралната постановка. Отвъд това разделение всъщност отново изниква дебатът относно драматургичния текст и сценичната му реализация.

1. Преводачите, които по принцип са ревниви към своя труд и гледат на него като на самостоятелна публикация, не искат преводът им да бъде детерминиран от един хипотетичен спектакъл, а да бъдат възможни и бъдещи негови постановки. Според Даниел Салнав „преводът, както и спектакълът, не са коментар на един текст – коментарът е възможен само чрез думите на същия език – преводът, както и спектакълът, представляват

пренос от един език в друг, или в друга изразна система“⁷ (1982). Което ще рече, че нямаме интерпретация на текста (в буквалния смисъл на думата); „едно от правилата на театралния превод – и на превода въобще – е никога да не се явява интерпретация на текста, а винаги да запази необходимата дистанция и да съхрани неговата „загадъчност“. Вярно, че е престъпление да отнемеш амбивалентността и енигматичността, които преднамерено са заложили в един текст. Но дали всеки един прочит и превод са в състояние да избегнат интерпретирането на текста, запазвайки същевременно заложената в него амбивалентност? По наше мнение именно в този пункт подобна теза е трудно защитима. Впрочем и Салнав не я защитава докрай, тъй като и тя допуска, че да чуваш гласове и да виждаш тела, все още не означава да мислиш за конкретна постановка: „Преводът за сцена нито изпреварва, нито предполага театралната постановка. Той по-скоро я прави възможна – в него звучат вече гласове, които говорят, виждат се тела, които действуват“ (1982). Но ако виждаш тела, които действат, дали това не е вече началото на една постановка? Но Салнав има право, когато разглежда текста на превода като база за множество сценични интерпретации, без те да бъдат починени на един определен постановъчен възглед. Драматургичният текст, оригинален или преводен, предполага много възможни гледни точки. Обаче е вярно също, че херменевтичният избор, заложен във всеки един превод, може да извика определена сценична интерпретация и в този случай той вече предоп-

ределя театралната постановка. В този смисъл Ж. М. Денра определено има право да гледа на превода не като на предварителен „текстови“ запис на бъдещия спектакъл, а като подготовка за този спектакъл: „Преводът трябва да остане отворен, да позволи играта, а не да диктува само една игра; той трябва да бъде движени от определен ритъм, но не и да налага *едно-единствен* ритъм. Преводът за сцена не бива да насилва текста с оглед на това какво искаш да кажеш и как да го покажеш, нито с оглед на това кой ще го изиграе“⁸.

Салнав и Денра предупреждават, че преводът не бива да си присвоява работата на режисьора, а да му остави свободата да изгради своята конкретизация – тази именно, която нарекохме конкретизация на сценичното *изговаряне* ТЗ. Самият факт, че са оставени някои зони на двусмислие и не са разкрити всички „тайни“ на текста е вече определено отношение към него. Това отношение предполага определен тип *драматургическа* конкретизация, а косвено и *сценична* и *рецептивна* конкретизация – веднъж изговорен и „оповестен“ на сцената, текстът трудно не би приел възможния свой смисъл. Това обаче не означава, че театралният спектакъл „се съдържа“ в текста на превода.

2. От друга страна е противоположната теза – режисьорите се стремят да видят превода като операция, определяща в значителна степен постановката, та дори (не без известно преувеличение) да го видят едва ли не като спектакъл. Според Антоан Витез „един истински голям превод, който сам по себе си е произведение на изкус-

твото, Вече съдържа и своята театрална постановка. Преводът в идеалния случай трябва да „поръчва“ спектакъла, а не обратното... Независимо дали е превод или театрална постановка – това е една и съща дейност, това е изкуството на избора на йерархията на знаците.“⁹. Франсоа Реньо, граматург и преводач, отива възможно най-далеч: „Преводът (става дума за „Пер Гинт“, който той превежда за Патрис Шеро), е предназначен да бъде изгран в конкретна постановка и е обвързан с конкретен спектакъл... Следователно преводът предполага първо постановката да се подчини на текста, за да може текстът от своя страна да се подчини на театъра в момента на сценичната реализация.“¹⁰. Според Жак Ласал преводът и най-вече сценичното му изговаряне Т 4 запълват празнините в текста-източник, тъй като „във всеки текст, дошъл от миналото, има тъмни зони, които препращат към една изгубена реалност. Понякога единствено сценичната реализация може да помогне да се запълнят празнините в него.“¹¹. Групата на „неутралните“ преводачи и тази на „ангажираните“ режисьори имат свои убедителни аргументи, на които предлагаме следния синтез: един текст, оригинален или преводен, е винаги достатъчно отворен, за да бъде подложен на различни сценични реализации; но неговото пренаписване чрез един превод налага избори – същевременно ограничителни и позволителни – които преводачът осъществява по необходимост. Тези избори представляват колкото граматургичен анализ, толкова и варианти за сценични прочити.

Да вземем няколко примера, за да илюстрираме сценичната стратегия при един от тези избори в превода. Във френската версия на „Паркът“ от Бото Щраус, осъществена от Клод Порсел за постановката на Клод Режи (1986), преводът на толкова „просто“ понятие като *tüchtig* в израза „*tüchtige Gesellschaft*“ като „ефикасно общество“ има генерални последици за бъдещата постановка. Всъщност би могло да се очаква – имайки предвид нашите стереотипни представи за Германия – че Порсел ще преведе „работливо общество“. Изборът на Порсел и Режи допринася за представянето на едно хипер- или постмодерно общество, изпълнено с електроника, студенина и бюрократична ефикасност. Петер Шайн, немският режисьор, който постави същата пиеса в „Шаубюне“, показа по-скоро една конкретна Германия, Германия на дребнобуржоазните и работнически митове. Всъщност преводът на *tüchtig* като „ефикасен“ прегопредели френската конкретизация и съответно театрална постановка в твърде еднозначна посока. В този случай преводът прегопределя или поне повлиява граматургичния анализ и театралната постановка. И как би могло да бъде другояче след като преводът, както всеки прочит, интерпретира текста-източник и подобно всеки превод не може да *не коментира* текста-източник?

Остава да разгледаме как тази серия от детерминации и филтри, които обвързват все по-плътено смисъла на текста, получен накрая в Т 4, се разполага между изложение и изговаряне, между *изписан текст* и *изговарящо тяло* (глава II), и накрая как е препод-

пределен от взаимодействието между културите, срещаци се в херменевтичния акт (глава III).

**ОТ ТЕКСТА КЪМ ТЯЛОТО,
ОТ ТЯЛОТО КЪМ ТЕКСТА**

Описахме последователните фази на конкретизацията от T 0 до T 4, обръщайки внимание на серията от изговаряния на текста. Обаче не сме разгледали начина, по който тези изговаряния засягат актьора и неговия текст, жеста и словото. За да схванем тази взаимовръзка, е необходимо да възстановим пътя, който изминава текстът-източник до текста-цел, като изследваме процесите на интерсемиотичен превод между предвербалната (1) и вербалната (т. е. лингвистичната) системи на текста-източник (2) и текста-цел (3).

1. *Преводът като поставяне в игрова ситуация*

(1) е твърде малко познатата ситуация на *пред-писане* на граматическия текст. Това е една обща ситуация, все още неоформена в семиотична система. В нея действителността още не е моделирана през една или друга културна и семиотична система, все още липсва една основна визия вътре, според която някаква ситуация и части текст да бъдат съпоставени и артикулирани. В „магмата“ на пред-текста жестът и текстът съществуват заедно, но все още не могат да бъдат диференцирани. Това предвербално пространство не изключва словото, а само го предполага. Словото, което е само един от елементите на тази обща ситуация на пред-писане, е в процес на изричане. Следователно това предвербално положение не се ограничава до

Поставяне в игрова ситуация

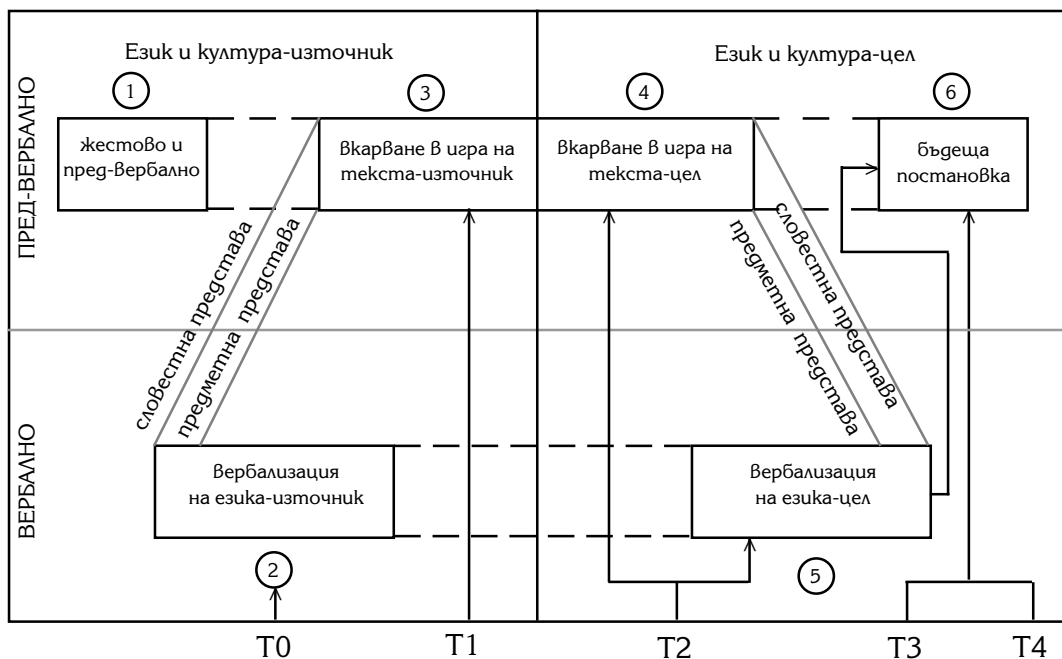


Таблица 2

жеста – то обхваща всички елементи на една сценична ситуация, предхождаща написването на текста: жестове, но също и предмети, костюми, вида на актьорите, мислено произнесени думи – накратко, всички знакови системи, които съставляват една речева ситуация в театъра и които са „другата въображаема сцена“ на драматическия автор, всичко онова, което той най-накрая ще сведе до думи, когато започне да пише.

В (2), т. е. в текста-източник, е останала само лингвистична следа от предшестващите жестови и предвербални процеси. Процедурата на изговаряне вече изцяло е поета от езика. Нашата хипотеза е: че за да се достигне от текста-източник (2) до текста-цел (5), трябва да се премине през (3) и (4), т. е. връщане чрез вкарване в игра на текста-източник към фазата на устното и жестовото (3), както и поставянето му във въображаема (и необходима) речева ситуация, в която текстът ще мине през жеста и тялото на актьора. Текстът-източник (2) и текстът-цел (5) са уловени в момента на тяхната вербализация, приела формата на лингвистичен запис. Игровата ситуация (3) търси своя еквивалент в (4), или по-скоро своето пригаждане както към жестовата изразност, така и към лингвистичното изложение.

Обменът между (3) и (4) става в съпоставката и изпробването на словесните и предметни представи в двата езика и двете култури; тогава се сравнява и адаптира „вербо-тялото“ в двете системи. Преводачът, подобно на актьор, се въплътява в текста и културата, от които превежда, преди

да ги „разчлени“. Веднъж осъществено, вкарването в игрова ситуация на текста-цел (4) трябва да кристализира в изцяло вербална система – тази на текста-цел (5). Словесните и предметни представи от игровата ситуация (4) трябва да се превърнат в чисто лингвистична система.

Необходимо е да се намерят вербалните и жестови еквиваленти в двата езика и в двете култури. В този стадий, взаимодействието между (3) и (4), се намираме някъде на нивото на *след-превода* по отношение на (2) и на *пред-превода* по отношение на (5); т. е. между прочита и изписването, в зоната между два езика и две култури, в сърцевината на означаемото, където по-добре се схващат неговите интонации, музика, ритъм. Текстът за театър се създава, за да бъде *изречен*, а не само *прочетен*, и следователно между (3) и (4) е необходимо да бъде вмъкната жестовост (*gestuelle*) – текстът трябва да прозвънти, да открие своето друго дихание, своята друга артикулация (дори ако трябва веднага след това във финалния текст (5) да изтрие вербалното и жестовото си случване в (3) и (4).

Ако съпоставим таблица 1 и 2, можем да разположим:

T 0 в (2).

T 1 и T 2 в (3), (4) и (5) (без да е възможно да различим къде точно се извършват операциите по текстовете и драматургическата конкретизация).

T 3 и T 4 в (6) (по-точно в конкретна театрална постановка).

Когато преведеният текст бъде поставен на сцена, т. е. поставен в ситуация на сценично и рецептивно изговаряне (T 3 и T 4 от таблица №1), той

намира отново една глобална речева ситуация и наистина стига до предназначението си. (6) от таблица №2).

Театралният превод всъщност се ситуира в невралгичната точка на взаимодействие, което настъпва при вкарването в игрова ситуация на текста-източник (3) и вкарването в игрова ситуация на текста-цел (4). Необходимо е да внесем няколко уточнения по повечето термини, употребени в таблица 2:

Словесна представа (Wortvorstellung) и *предметна представа* (Objektvorstellung) означаваат при Фройд две страни на лингвистичния знак: *словесната представа* (Wortvorstellung) или Klangbild (акустичен образ) е акустичната представа за думата, нейната слухова страна, формата на изразяване на слуховото означаемо. *Предметната представа* (Objektvorstellung или Dingvorstellung, Sachvorstellung) е визуална представа, произтичаща от предмета (който днес бихме нарекли „референт“), която ние асоциираме с *представянето* на предмета: „Предметната представа, уточнява Фройд, е сноп от асоциации, производни от най-разнообразни визуални, акустични, тактилни, кинестезични и други представи“ (1891). Тези две представи играят основна и допълваща се роля при възприемане на лингвистичен текст, когато той се поднася устно и чрез свои заместители. От една страна, те засягат референта/означаващото на думата, а от друга – неговото слухово означаемо. По този начин думата може да събуди визуални представи, които са свързани с асоциации около нея и с нейната акустична, ритмическа и прозодийна фактура.

2. *Адаптация на фройдистката теория към теорията на превода*

В обмена и „изпробването“ на двете игрови ситуации при (3) и (4) трябва да държим сметка както за словесните, така и за предметните представи, които предполагат двете лингвистични и културни системи. Естествено, че ритмическите и фоничните означаеми, както и указанията асоциации, следва да бъдат пренесени от текста-източник в текста-цел. Този двоен пренос се извършва в твърде различни условия и пропорции, защото, както отбелязва Фройд: „Предметната представа не ни изглежда завършена и надали въобще подлежи на завършване, докато словесната представа ни изглежда като нещо завършено, дори и ако подлежи на по-нататъшно разширяване“¹². Приложено към театралния превод това означава, че преносът в (3) и (4) се извършва неравномерно: словесните представи на езика-цел не са безброй много и намират ограничен брой съответствия в (4) и (5), така че фонетичната и ритмическа страна на текста е относително контролируема и предаваема. Обратно, предметната представа на текста-цел, и оттам неговата семантична страна (засягаща означаващото и референта), е трудно предвидима: преводът на означаващите и на техните езикови означаеми в двата езика е твърде случаен и трудно предвидим. Нека не забравяме, че фройдисткото разграничаване на думата от предмета позволява да разглеждаме процеса на вербализация като осъзнаване и потискане относно представите, неизразени чрез думи. Именно при свързването със словесния образ на думата се осъзнава и нейният

образ в паметта. „Осъзнатата представа обхваща предметната представа плюс съответната словесна представа, докато несъзнаваната представа остава само предметна представа“¹³. Системата на несъзнаваното включва зародишите на предметните представи, тяхното първично и истинско начало (*Sachbesetzungen der Objekte*); „системата на предсъзнаваното се появява, когато тези предметни представи започват да се свързват със съответстващите им словесни представи“¹⁴.

Какво става с теорията на Фройд, когато я приложим към нашата схема за превода, по-специално към взаимовръзката между вербализацията, която се извършва в езика-източник (2), и вербализацията, която се извършва в езика-цел (5), минавайки през двойната игрова ситуация на нивата (3) и (4)?

Нека се ръководим от аналогията на Фройд, за да разграничим пред-вербалното от вербалното, както и моментите на съзнаваното, пред-съзнаваното и несъзнаваното:

– (1), (3), (4), (6) се намират на ниво на предвербалното състояние, там, където жест и език са още неразчленими. На това ниво съответства предметната представа, която единствена излиза от сферата на несъзнаваното. Всъщност метафорично може да се каже, че фазите на жестово/предвербално (1), вкарването в игрови ситуации на текстовете (източник и цел – (3) и (4)), както и бъдещата постановка (6), са непознатата и „потисната“ сфера на двата текста (източник и цел – (2) и (5)); те представляват жестовото и сценично „несъзнавано“ на драматическите текстове (източ-

ник и цел) – онези етапи, които са преди текста и преди неговия превод. Тези случаи дават повече или по-малко точна картина на речевата ситуация, вътре в която може да има (или не) лингвистичен текст, но този текст тогава бива подчинен на специфично изговаряне (т. е. ограничен е в своите възможности и е адаптиран към конкретна ситуация).

– (2) и (5) се нареждат на нивото на вербалното, при появата на словесната представа, която е пред-съзнавана. Въпреки че очевидно съществува семантичен еквивалент между (2) и (5), не е невъзможно да се отиде „директно“ от (2) на (5); необходимо е първо да минем през (1) (3) (4), да визуираме и (6), именно в тяхната зависимост спрямо пред-текста и след-текста, т. е. спрямо речевата ситуация-източник и речевата ситуация-цел.

– Отношението между нивата (2) и (3), от една страна, и между (4) и (5), от друга, е съзнаваната представа: това е опит да бъдат осъзнати и опознати текста и сцената, словото и жеста, опит да се свърже лингвистичното изложение с жестово и ситуационно изговаряне; един опит в крайна сметка, който изяснява връзката между жест и дума – връзка, която ние наричаме *език-тяло* или по-добре *вербо-тяло*.

3. Теория на вербо-тялото

Предлагаме да наречем *вербо-тяло* съчетанието между предметната и словесна представа. Приложено към театралния изказ това означава *всъщност съчетание на произнесения текст с жестовете (вокални и физически), които придружават неговото*

изговаряне – специфичната връзка, която текстът поддържа с жеста. Преносът при вкарването в игрови ситуации на текста-източник (3) и на текста-цел (4) налага да се пренесе също и преди всичко *вербо-тялото* от една система в друга – да се намерят еквивалентните словесни представи (на ниво вербално означаемо), както и „адекватните“ на текста-източник предметни представи (на ниво означаващо и референт на езика).

Вербо-тялото, специфичното за даден език и култура, е регулиране на ритъма (жестови и вокален) и на текста. Това е същевременно *действие в говор* и *говор в действие*. Това понятие е близко до онова, което Снел-Хорнби нарича „драматическо единство на действие и слово“¹⁵; то идва да замести думата *еквивалентност*. Става въпрос да се схване начина, по който текстът-източник, а сетне и вкарването в игрова ситуация на текста-източник, свързват определен вид жестово и ритмическо изговаряне с един текст; как се търси впоследствие някакво *вербо-тяло*, еквивалентно и приспособено към езика-цел. Следователно, за да се преведе един драматически текст, е необходимо да се изработи визуален и жестови образ на това *вербо-тяло* на езика и културата-източник, за да се пригоди към *вербо-тялото* на езика и културата-цел... Невъзможно е да минеш без това *вербо-тяло*, независимо дали ще го наречеш подобно на Фройд *Wortbewegung* (движение на думата)¹⁶, „богатство на означаемите“ (Барт¹⁷), „гестус“ (Брехт), „пантомима на текста“ (Ривуер¹⁸), „ритмика“ (Жак-Далкроз), „физика на езика“ (Депра¹⁹), „темно-ритъм“ (Ста-

ниславски), „ритъм“ (Винавер²⁰), „Вписване на думите в пространството“ (Немер²¹), „пренасяне, съгласуване, интерпретация“ (Перен²²).

4. Примери за *вербо-тяло*: някои теории

Всяка от тези теории, или по-скоро интуиции за теория, се стреми повече или по-малко съзнателно да дефинира това *вербо-тяло*. Ще разгледаме бегло някои от тях, изследвайки техния потенциал да се превърнат в теория на преведения жест.

А. Ролан Барт в „Империята на знаците“ (1970) описва как за западния човек, пътуващ из Япония, един „разговор“ с цел да се определи среща, минава не през езика и гласа, а през: „цялото тяло (очите, усмивката, косата, жеста, облеклото), което поддържа с вас един вид „бъбрене“, а отличното владеене на кодовете премахва всякакъв регресивен, инфантилен характер на контакта. Определянето на една среща (чрез жестове, рисуване, назоваване на собствени имена) отнема без съмнение цял час, но през този час цялото тяло на събеседника бива опознато, проверено и прието; тялото (непреднамерено) разкрива своя собствена разказ, собствения си текст.“²³

Едно японско послание преминава през тялото на събеседника и търси да бъде „преведено“ първо на езика на жестовете, което от своя страна би могло да бъде преведено на чужд език вече в лингвистична форма.

Б. Б. Брехт в своята теория за гестуса не е твърде далеч от тази жестова практика на превода. Неговата задача на преводач (и дори на преводач на собствените си пиеси заедно с аме-

риканския актьор Чарлз Лоутън) му представя случай да приложи на практика своята теория и да направи от „театралната игра един метод за превод“: „Ние бяхме принудени да правим това, което най-добрите езикови преводачи трябваше също да правят – да превеждаме жестове. Защото езикът е театрален тогава, когато изразява най-точно поведението на събеседниците.“²⁴

Тази теория у Брехт обаче стига до идеологическа практика, тъй като жестовият аспект на езика трябва да предаде не само движението или ритъма на речта, но също и преди всичко да изрази подхода и отношението (Haltung) на автора.

Оттук нататък *вербо-тялото* при Брехт не е само една операция по изграждане на смисъла, не е специфичното и уникално настройване между текст и жест, между изложение и съответното им изговаряне, а идеологическа норма, която засяга повече идеологическия дискурс, който трябва да бъде реконструиран от текста и наложително вписан в театралната постановка.

По същия начин понятията „темпоритъм“ на Станиславски или „игрови потенциал“ (playability) на Сюзан Баснет²⁵ и Мари Снел-Хорнби рискуват да се изродят в норма за добро „актьорстване“ или добро „ритмуване“ – като че ли съществува само един игрови ритъм на игра или само една възможна постановка, вписани в текста-източник, които трябва да бъдат извадени наяве и реконструирани в текста-цел.

В. Други гледни точки:

Общото за всички тези теории е хипотезата, че съществува една регула-

ция на текста/тялото, което е присъщо за даден език и култура; то не трябва да се копира, а да се адаптира, за да бъде пренесено в езика-цел, като се запазва взаимовръзката *вербо-тяло*.

Мнозина преводачи се стремят да съхранят това вербо-тяло в своите адаптации. Жан-Мишел Денра, преводач на Шекспир, се старее „да обхване смисъла, да спазва ритъма, да запази звучността, формата на стиха, метафорите, да не разруши поетическата цялост“; той чува „един вътрешен глас, който иска да преоткрие в своя превод“²⁶. Карлсон се интересува от връзката между продължителността на изказа и неговия смисъл.²⁷ Кориган вижда в жеста двоен показател – както за движението на речта, така и чувствата, събуждени у зрителя: „Жестът е значение, което се *движи* във всеки един смисъл на тази дума: то *движи* думите и ни *раз-движва* отвътре.“²⁸

Г. *Пример за вербо-тяло: скоростта на игра*

Можем да приведем още мнения на преводачи, най-вече съвременни, загрижени за „жестикулационността“ и ритмиката на езика и всички те ни насочват към нещо, което те не назовават: *вербо-тялото* на граматическия текст. Използването на термина *вербо-тяло* се оказва нелесно най-вече поради трудността то да се отграничи и измери в даден превод. Но един от най-лесно доловимите негови параметри е скоростта на игра, която се проявява едновременно в развоя на текста и в жестовото поведение на актьора. Скоростта на игра е в тясна зависимост от културата, в която е създаден граматическият текст. Известна е полемиката между Мейерхолд и

Станиславски относно „правилната“ скорост за изпълнение на Чеховите пиеси. Мейерхолд упреква Станиславски, че прекалено забавя ритъма на текстът, за да създаде носталгична атмосфера и да покаже неизразеното, като запълва паузите и мълчанията с всякакъв вид шумове и сценични действия. Пренесени във Франция, пиесите на Чехов трябва да бъдат адаптирани към бързината на френските актьори и зрители. Към това се прибавя и факта, констатиран от Жан-Луи Баро, че „френският актьор, за да регулира играта си, има навика да се опира на текста, тъй като във френския театър действието най-често е затворено в думите“²⁹. Връзката между слово и тяло би се нарушила в спектакъл, поставен в традицията на Станиславски, който се опира повече на паузите и сценичната игра, отколкото на прочитането на текста. Френският актьор би се стремил да намери опора и да закопчи *вербо-тялото* във френския текст, нарушавайки баланса на *вербо-тялото* от текста-източник, който всъщност се основава повече на паузите и действията без думи, отколкото на изговорените думи. Също така френският актьор би претоварил текста-цел с акценти и жестикулации, които иначе би следвало да се разпределят по-хармонично в постановката върху хомогенната сплав от текст и сценични знаци.

Този пример доказва също и необходимостта от координация между *вербо-тялото* и цялото представление. Или, ако предпочитате, да се разшири приложението на понятието *вербо-тяло* от единичната реплика или микросеквенция, където словото и тяло-

то очевидно са взаимосвързани, към цялостния спектакъл. Именно на това глобално ниво – цялото представление – следва да се съпостави словото с жеста, тъй като регулирането на жеста и текста се осъществява в мащаба на цялостната постановка. Един превод може, разбира се, да съществува независимо от театралната сцена, но този превод се осмисля и проверява единствено когато е съотнесен към всички знаци на спектакъла: актьорска игра, сценография, шумове, осветление и т. н. При структурирането и функционирането на сценичните системи се консолидира, утвърждава и окончателно се конституира *вербо-тялото*. Крейча, един от най-интересните преводачи и постановчици на Чехов, набляга много на уменията да се свърже отделната реплика (можем да добавим: *вербо-тялото* на отделната реплика) с общата форма и конструкция на целия комплекс текст-представление: „Преводачът (на Чехов) трябва да потърси решение, отговарящо най-точно не само на смисъла на репликата, а и на всички формални елементи от конструкцията, на всички формални аспекти. Чехов се явява само в характерната за него структура.“³⁰

Последен пример за връзката между превода и мрежата на текста ще дадем с т. нар. „думи-лъчи“, които според Жан-Клод Карьер пронизват текста на Шекспир, като събират в себе си образи и вибрации, предметни и словесни представи: „Дългата фраза на Шекспир в своя свободен бяг е жалонирана от думи-лъчи, които внезапно избухват, богати на различни значения, образи и аромати. Сякаш всяка от тези думи е кръстопът във вихъра. Една

дума експлодира, Шекспир хваща един от отблясъците ѝ и го следва до друга такава дума, която вибрира и заблестява на свой ред, и така до края³¹.

Да се запази, пренесе и адаптира *Вербо-тялото* от един език на друг – това е задачата на съвременния преводач, който мисли за сценичната реализация. В своите преводи на Шекспир („Тимон Атински“, „Мяра за мяра“) Карьер не се поколебава да скъси и разгуби английския текст, за да го направи по-разбираем. Неговият подход модернизира и актуализира текста, придава му директност и простота, които вероятно той е притежавал преди четири столетия. Тази простота и осъвременяване, дори и да шокират с нещо филолозите, позволяват поне да се предложи *вербо-тяло*, което дава някаква приблизителна представа за *вербо-тялото* на оригиналния текст. Вниманието на Карьер спрямо ритмиката придава на текста игрови потенциал и виталност, които иначе биха се изгубили: филологическото опростяване се явява необходимо, за да се намери адекватното *вербо-тяло*: „Сгъстяването, събраният стил на превода целят да се избегне разпиляването на компактната енергия, заключена в Шекспировата фраза“³².

Всички тези примери с преводи, в които драматическият текст преминава през вкарване в игрова ситуация и през установяване на неговото *вербо-тяло*, навеждат на една очевидна хипотеза – думата и жестът съставляват в театъра диалектично единство, което не трябва да се разчленява. Тази хипотеза почива върху едно друго допускане: че в театъра се пре-

веждат не само лингвистични знаци, а и жестови практики. В този смисъл жестът и тялото са преводими от една култура на друга, а актьорът се явява отчасти също преводач – благодарение на своите жестове, той е в състояние да осъществи контакт между две култури. Това допускане не е далеч от тезата на Барба, който вижда в сферата на пред-изразното територия за среща между човешки поведения, принадлежащи на различни култури³³. Но *общуването* между културите не означава непременно, че е *осъществен преводът* помежду им. Необходимо е най-малкото да се знае как езикът и културата на текста-цел се пригаждат към езика и културата на текста-източник и на каква цена.

III. ИНТЕРКУЛТУРНИЯТ ПРЕВОД

1. Семиотиотично определение за културата

Без да навлизаме в безкрайния дебат относно дефинирането на културата в различните науки, ще вземем за основа семиотичната концепция за културата, дадена от Лотман и Успенски, които я определят като „ненаследствена памет на общността“³⁴. Лотман набляга върху феномена на превода на един текст или на една семиотична реалност: „Преводът на едни и същи текстове в различни семиотични системи, идентификацията на различни текстове, подвижните граници между текстовете, които се проявяват вътре в дадена култура и тези, които се разполагат отвъд нейните рамки – тези процеси съставляват механизма на приспособяване на културата към реалността“³⁵.

Ако културата, дефинирана по този начин, се схваща като семиотично пригаждане към обществената действителност, тогава нейният превод в друга семиотична система не би бил проблематичен, ако се възприеме определено тълкувателно отношение (Бенвенист³⁶). Проблемът да се установи това тълкувателно отношение е в трудността да се установят различията между културата-източник и културата-цел, както и да се реши какъв подход трябва да бъде възприет спрямо културата-източник. Този избор обаче не е чисто технически, той се определя от едно цялостно обществено-политическо виждане за тази култура. Дълго време адаптацията на един текст от една култура към друга е била схващана само в исторически, политически, идеологически план, а не в глобалността на културните процеси и на културните взаимодействия.

2. Подходи към културата

А. Един възможен избор е в превода да се запазят най-пълно представите на културата-източник, не като просто се адаптират нейните идеологии и философски схващания към културата-цел, а като дори се акцентира върху различията между двете култури. Тогава се появява рискът от неразбиране или даже неприемане (желанието да се съхрани възможно най-пълно културата-източник може да я направи нечетлива).

Б. Другият подход, напротив, адаптира културата-източник към културата-цел, изглаждайки различията, премахвайки екзотичните грапавини, „нормализирайки“ културната ситуация дотам, че да не се разбира повече

от кое „странно“ място идва този текст.

В. Ако възприемем първия подход, т. е. не да адаптираме културата-източник (например запазвайки специфичната ѝ терминология без превод), рискуваме да останем изолирани от широката публика, разчитайки единствено на тесните специалисти. Тази опасност е дебнела Жан-Клод Карьер в неговата адаптация на „Махабхарата“ и той я описва по следния начин: „Фактът, че се наложи да се откажа от превода на някои индийски думи (както dharma или kshatrya), доказва, че френската мисъл и съответно език не са в състояние да покрият всички понятия. От друга страна обаче, такъв един отказ влече риска от езотеричен език или език за посветени, защото колко пъти сме слушали специалистите по източен театър да използват само японски и индийски термини и така да отдалечават прекалено театралния обект от нас³⁷“.

Вторият вариант – тоталната адаптация към културата-цел, издава едно снизходително отношение спрямо текста и културата-източник: „В „Махабхарата“, продължава Карьер, съществува възможност за неволна колонизация чрез речника, тъй като изборът да преведем или не, определени индийски думи издава нашето отношение към цяла една цивилизация. Ако кажем, че е възможно да се намерят еквиваленти на всички думи от индийски, значи да декларираме, че френската култура може чрез една дума да си присвои най-дълбоки и съкровени понятия на индийската мисъл“.

Г. Трети възможен подход, един среден път, който е използван най-често,

представлява взаимният компромис между двете култури – превод, който да бъде като „тяло-проводник“ между културите и да осветява близкото и далечното, познатото и странното.

В постановката на „Махабхарата“ Питър Брук и Жан-Клод Карьер са си гавали сметка за трудността френската публика да проникне в една съвършено различна вселена: „За да бъде „Махабхарата“ близко до нашата публика и същевременно на известно разстояние от нея, трябваше да тръгнем не от една кулминационна точка, а от едно обикновено начало“³⁸. Преводът и постановката е трябвало да въведат нещо като „рецептивна адаптация“ – в случая разказвач на френски език и с френски стил на игра, който да осигурява връзката между индийския сказ и публиката, „разказвач, който да е откъм нашата страна, т. е. французин, близък до французите“³⁹. Осъществявайки по този начин чрез средствата на театъра комуникацията между двете култури, се осигурява такъв контакт между тях, че да се запази фатическата функция на общуването. По същия модел детето, на което разказвачът разказва тази история, възпроизвежда начина на слушане на зрителя. „Рецептивната адаптация“ осигурява общуването между различни традиции винаги по посока на публиката-цел. Адаптацията на Карьер за постановката на Брук е направена така, че западният зрител да не се „изгуби“ при разказването на тази история. Така индийската култура се превръща повече в култура на *цитата*, означена чрез няколко стереотипа. Цялостното философско или морално съдържание от-

части се загубва, просто защото не е лесно за театрализиране. Силата на театъра е във възможността да установи контакт между две култури, показвайки само няколко знака от едната и от другата; уязвимостта му е, че този контакт е ограничен и може да предава само видими или звукови знаци.

Понякога общуването между две култури се изразява в преразглеждане на отношението между частно и всеобщо; тя е разграничаване на това, което принадлежи на една или друга много специфична традиция, и това, което е резултат от стандартизацията на световната цивилизация по западен образец.

Грижата да не бъде объркан западният зрител като му се представи една много специфична и обособена индийска цивилизация, води до универсализация на този индийски мит.

Стандартизацията и културната индустрия обичат да претендират за всеобщност, за трансцендентален хуманизъм, докато всъщност са само идеологическа и технократска принуда, обедняване, което е взело само името „хуманизъм“ и коеето всъщност е подчинено на информационната стандартизация. Прибъгването към общочовешкото се превръща в тактика, която цели да разреши неразрешимите проблеми на един твърде обособен превод и която да намали различията между културите. Това решение е все пак незадоволително, каквито и големи фрази да се произнасят за интеркултурното взаимодействие и разбирателството между народите.

Всъщност теорията на културата едва ли би могла да се формулира без со-

циалните и идеологически теории – културата е „резултат от постоянни преговори, водени с Външния свят, преговори, чрез които се утвърждава като хоризонт една идентичност, която би могла да бъде определена като непрестанен градеж. Културата може да се схваща единствено като условие и следствие от обществената дейност и от взаимодействията вътре в цялото общество“⁴⁰. Още веднъж се убеждаваме в необходимостта да не отделяме антропологията от социологията.

3. Повторно приспособяване и културно транскодиране

Трудност за преводача се оказва не да открие в текста-източник идентичността на културите, нито дори да изнамери подходящи „рецептивни адаптации“, а да анализира културните реинтерпретации и транскодирания между подгрупите, съществуващи вътре във всяка култура, която отдавна вече не е хомогенна, тъй като непрестанно е формирана от безброй много дискурси, заемки и реинтерпретации.

Да вземем например „Паркът“ на Бото Щраус (1986), преведен на френски от Клод Порсел. Трудността при този тип превод е да се предаде, от една страна, културната и езикова стандартизация на обществото, за която става въпрос в пиесата, а от друга – множеството заемки от микрокултурите – било към жаргона на берлинските интелектуалци, този на пълкарите или на либералните, работливи дребни буржоа. Стандартизацията подвежда тази пиеса да бъде четена и превеждана като архетипна за западното общество – либерално, информацион-

но и стандартизирано; оттук следва, че не бива да приковаваме текста твърде здраво в берлинската или германска действителност. От друга страна, препратките към исторически или социокултурни особености намират много трудно директен аналог във френски превод или в един адаптиран и присвоен към френския контекст еквивалент. Това, което остава почти непреводимо, е непрестанното смесване на микрокултури и микродискурси в текста на Щраус.

4. Интержестовият превод: примерът с „Махабхарата“

Трудността да се дефинира стратегия за превод безспорно е обезкуражаваща за теоретика, но същевременно това може да стимулира въображението на режисьора и да го накара да намери други средства, различни от чисто лингвистичните и филологическите, за да преведе в крайна сметка мита. Именно това правят режисьори като Уилсън или Брук, чиито спектакли – серии от образи – представляват зрелищен разказ; той заменя и бързо надминава текстовия разказ и се възприема вече само като мит. В „Махабхарата“ Брук и Карьер разказват една история, която отива далеч отвъд текста, за да се композира в мит, и то чрез дискурса на жеста – чрез „езика на тялото“, както казва Брук и чрез сценичния език, а именно в случващото се между телата, които действат и говорят. Митът по този начин е допълнен и преведен чрез театралния дискурс: „Ако нещо бързо се забравя, твърди Брук, то е, защото една история, самата История дори, е само думи. Искам да кажа, че има тенденция да се взе-

ма една случка сама за себе си. Разказваш една история и първоначално се опиваш от чара ѝ като следиш сюжета... без да си даваш сметка, че самият принцип на мита е да се проникнеш от Впечатления, които в съвкупността си се превръщат в нещо, което не би могло да намери своя съкровен израз чрез езика – било то говорим или писмен“⁴¹.

Митът минава вече не през текста, а през сцената и през жеста в потока на образите, които съставляват вече свой език. Всъщност за истински превод на „Махабхарата“ трябва да считаме интержестовата и интеркултурна динамика, която едностивна е в състояние да предаде театрално мита, заложен в индийската поема.

Тази интержестова динамика е осъществена само защото актьорите са подбрани така, че чрез своята жестовост (*gestuelle*) и чрез играта си постигат истинска хармония в жестовото поведение, и то въпреки различията в техния етнически и национален произход. Парадоксът в тази хармония е, че актьорите са избрани заради техните различия. Актьорът трябва да задълбочава и да носи своята различност, като същевременно отстранява повърхностните ѝ черти, които една или друга държава насажда в националната култура. Защото „в самата неразривна връзка на театралния акт с необходимостта от създаване на нови отношения между различни човешки същества, възниква и потребността да се изграждат нови връзки между културите“⁴². Културата, видяна от този ъгъл, се превръща повече в антропологическо и етнографско понятие, отколкото в историческо и идеологическо.

Тя е това, което обединява хората и техните традиции, стреми се към универсалност, към *цивилизация* в смисъла на Леви-Строс⁴³.

И така, общуването между културите се осъществява преди всичко с тялото и жеста, за да покаже връзките и различията между тях. Обаче жестът няма нищо общо вече с един обществен *гестус*, тясно свързан с определена социополитическа функция, с „тяло, което действително е било обработено от историята, от обществените системи, от политическите режими, от идеологиите“ (Барт⁴⁴). Покоро това е жестът в неговото етнографско и символично измерение, като различията в жестовите практики на групите служат да се подчертае тяхната всеобщност. Жестът не е повече ограничен само до определена група или обществена дейност, само до *гестус* в смисъла на Брехт. Тук например е видна цялата разлика между Витез и Брук, между една постбрехтова и семиологична естетика – тази на Витез, и „антропологичната“ и „космополитична“ естетика на Брук. Както отбелязва Витез: „Именно в избора на един или друг жест идеологията, историята, политиката могат да се проявят или да изчезнат безвъзвратно“⁴⁵. Жестът за Брук не е идеологическа характеристика, а универсална територия за среща между актьорите от различни култури.

Преводът/адаптацията на Карьер насочва към такава универсализация на жеста. Неговият превод се стреми да избегне отпечатъка на определена култура – било тази на християнството и средновековието (що се отнася до религиозните и социални схващания), би-

ло на класическата и неокласическа традиция в описанието на „терзанията“ на „скръбната“ душа, или на поезията на Парнас, що се отнася до евтините ефекти на местния колорит. „Отстранниш ли веднъж тези културни препратки, се изправяш пред един много прост речник“, отбелязва Карьер. „Откриваш гуми, които въобще не са изгубили силата си. Думата „сърце“, думата „кръв“, думата „смърт“ – три простички гуми, които са в основата на пиесата“⁴⁶. Така тренинът на актьорите, *относителното* хармонизиране на жестовото им поведение и стила на игра (въпреки разнообразието от психически и телесни заложби на изпълнителите) съвпадат с универсализацията на мита и езика, който го изрича. Текстът на превода със своята простота и универсалност въздейства като загадка, която създателите на постановката се стремят да съхранят, като музикален мотив, който се запечатва в паметта, дори тогава, когато е невъзможно да запомниш детайли от фабулата. Спектакълът не се поддава на мигновено декодиране и въздейства върху зрителя на ниво, неконтролирано вече от съзнанието, а от ритъма на ритуала, който продължава постановката отвъд и след самото представление. Оттук произтичат магичността и почти детинското възприемане на тази история – сякаш преводът е минал през всички невербални знаци, прескачайки етапите в нашата таблица от последователни конкретизации и особено тази на драматургичния анализ (като поставя под въпрос дори тази линейна филологическа схема на драматургична, сценична и рецептивна конкретизация).

ИЗВОДИ

1. Примерите при Брук и Режи доказват ясно, че преводът за сцена изисква доста по-различни средства и пътища от чисто лингвистичния превод, като действителният *пренос* се осъществява на ниво цялостна постановка. Необходимо ли е да подчертаваме още веднъж сложността на херменевтичните операции, участващи в този процес? Трябва да се отбележи, че теорията на превода като цяло, и театралният превод в частност, са променили съществуващата парадигма: преводът не се схваща вече като механизъм, *произвеждащ* семантични еквиваленти, копирани механично от текста-източник, а се възприема като *приспособяване, изземване* на един текст от друг (Винавер, Снел-Хорнби, Крюгер) в зависимост от конкретната рецепция от страна на театралната публика. Теорията на превода всъщност следва общото движение на театралната семиология, която преориентира целите си според рецептивната теория (Пави⁴⁷). Ето защо се набляга върху процеса на културно „присвояване“ при конкретизациите, които през последователни филтри ориентират придвижването на *превежданата* творба към културата-цел.

2. Разсъжденията върху превода потвърждават един познат на семиолозите факт: в театъра текстът е само една от съставките на представлението, а в случая и съставка от самата *преводна* дейност; текстът е много повече от наредени гуми – върху него се отпечатват идеологически, етнографски, културни и други измерения. Културата е толкова везденприсъстваща, че не е сигурно в какво няма да

бъде открита, особено на сцената, която предлага цяло множество от системи и знаци, всяко от които разполага с известна самостоятелност. Тук се ограничихме да посочим само онези културни дагености в серията от конкретизации, постигащи своя завършек именно когато се стигне до определена публика, превръщаща в „свой“ текста-източник и съответната му култура. Примерът с жестовостта (*gestualite*) и вариантите на *вербо-тялото* показаха как чрез превода се пренася и цяла една култура, която се отпечатва колкото в думите, толкова и в жестовете. Трябваше също да разгледаме актьора като моделиращ и интерпретиращ текста и своето тяло, защото именно актьорът може да спаси и най-нескопосания превод, както и да провали най-прекрасния. Никое изследване, доколкото ни е известно, още не е разглеждало прагматичното влияние на актьорската работа върху генерирането на смисъл, по-специално генерирането на смисъл в даген текст и особено в преводен текст.

3. Феноменът на интержестовия и интеркултурния превод подчертава още веднъж, че културата се проявява на всички нива и във всеки момент от социалния живот, както и във всяко кътче от текста и представлението. Очевиден е и двойственият процес, който протича в теорията на културата. От една страна, виждаме универсализация на понятието за култура, търсене на общата същност на цялото човечество, на всичко „човешко“ (примера на „Махабхарата“) – което не може да не доведе до връщане към религиозното и мистичното, а в театъра – към ритуала и церемониала.

От друга страна обаче, живеем в епоха, когато се признават правата на *различните култури*, на спецификите, на малцинствата, на субкултурите, на потиснатите групи, на различни кръгове, т. е. живеем във време, когато социокултурните методи се прецизират, за да установят различията и въздействията на различните култури – това понякога ни тласка да престанем цялостно да схващаме функционирането на обществото и да търсим само фрагментарни, откъслечни и технократски решения. Но това противоречие в самото понятие *култура*, което очевидно не датира от днес, ако се изостри до крайност по повод на превода, стига до едно *митично* схващане на културата и превода. Културата всъщност се превръща в смътно понятие, чиято точна идентичност не е известна, нито определящите я фактори, нито мястото ѝ по отношение на обществената инфраструктура. Преводът е онзи неуловим текст, който иска да преразкаже текста-източник, като същевременно си дава сметка, че придобива смисъл, значимост и живот единствено в зависимост от публиката-цел. Към този сложен кръговрат се добавя и фактът, че театралният превод не е никога там, където го очакваш – той не е в думите, а в жестовете, в телата, в интонациите – не е в буквата, а в духа на една култура, неуловима, но присъстваща навсякъде.

(Със съкращения от книгата на Патрис Па̀ви „Театърът на кръстопътя на културите“, 1990 г. – Pavis, Patrice, Ed. *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.)

Превод Нина МАРКОВА

БЕЛЕЖКИ

¹ Kruger, Loren *Questions of Theatre Translation*, Cornell university, 1986

² Levy, Jiri *Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt, Athenäum, 1969

³ Mounen, Georges *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963

⁴ Vinaver, Michel *De l'adaptation*, "Bref, Journal du TNP", 1959, mars

⁵ Poupart, René *Traduire le Théâtre*, exemplaire dactylographié

⁶ Corrigan, Robert *Translating for Actors*, "The Craft and Context of Translations", W. Arrowsmith & R. Shattuck (ed.), Austin, University of Texas Press, 1961

⁷ Sallenave, Danièle *Traduire et mettre en scène*, "Acteurs", 1982, №1, janvier

⁸ Déprats, Jean-Michel *Le verbe, instrument de jeu shakespearien*, "Théâtre en Europe", 1985, №7

⁹ Vitez, Antoine *Le devoir de traduire*, "Théâtre/Public", 1982, № 44

¹⁰ Regnault, François *Post à Peer Gint*, T. N. P., ed. Béba, 1981

¹¹ Lassalle, Jacques *Du bon usage de la perte*, "Théâtre/Public", 1982, № 44

¹² Freud, Sigmund *Zur Auffassung der Aphasien*, "Studienausgabe", Frankfurt, Fischer Verlag, 1891, vol. 3

¹³ Freud, Sigmund *Das Unbenusste*, "Studienausgabe", Frankfurt, Fischer Verlag, 1915, vol. 3

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Snell-Hornby, Mary *Schpechbare Sprache-Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung*, Modes of Interpretation (R. Watts et U. Weidmann, eds.), Tübingen, Narr Verlag, 1984

¹⁶ Freud, Sigmund *Zur Auffassung der Aphasien*, "Studienausgabe", Frankfurt, Fischer Verlag, 1891, vol. 3

¹⁷ Barthes, Roland *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970 (1980)

¹⁸ Rivière, Jean-Loup *La Pantomime du texte*, "L'Autre scène", 1971, №3

¹⁹ Déprats, Jean-Michel *Le verbe, instrument de jeu shakespearien*, "Théâtre en Europe", 1985, №7

²⁰ Vinaver, Antoine *Traduire, écrire*, "Comédie Française", 1984, №129-130

²¹ Nemer, Monique *Traduire l'espace*, "Théâtre/Public", 1982, №44

²² Perrin, Mimi *Improviser comme les jazzmen*, "Actes des assises de la traduction littéraire", 1985 (1986)

²³ Barthes, Roland *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970 (1980)

²⁴ Brecht, Bertold *Gesammelte Werke*, vol. 17, Frankfurt, Suhrkamp, 1967

²⁵ Bassnet-Mcguire, Susan *Translation Studies*, London, Methuen, 1980

²⁶ Déprats, Jean-Michel "La verbe, instrument du jeu shakespearien" in Jn. "Théâtre en Europe", 1985, №7

²⁷ Carlson, Harry *Problems in Play Translation*, in "Educational Theatre Journal", 1964, vol. XVI

²⁸ Corrigan, Robert *Translating for Actors*, "The Craft and Context of Translations", W. Arrowsmith & R. Shattuck (ed.), Austin, University of Texas Press, 1961

²⁹ Barrault, Jean-Louis *Purquoi la Cerisaie?*, "Théâtre en Europe", 1984, №2, avril

³⁰ Krejča, Ottomar *L'infini tchékhovien est impitoyable*, "Théâtre en Europe", 1984, №2, avril

³¹ Carrière, Jean-Claude *Introduction du traducteur*, "Timon d'Athènes", C. E. R. T., Paris, 1974

³² Millon, Martine *Measure pour mesure: les options de la traduction*, "Les Voies de la création théâtrale", №13

³³ Barba, Eugenio, Savarese Nicola *Anatomie de l'acteur*, Cazilhac, Bouffonneries, 1985

³⁴ Lotman, Juri and Uspenskyj, Boris *On the Semotic Mechanism of Culture*, "New Literary History", 1978, IX, 2

³⁵ Lotman, Juri *Kunst als Sprache*, Leipzig, 1981

³⁶ Benveniste, Emile *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, vol. 2

³⁷ Carrière, Jean-Claude *Chercher le cœur profond*, "Alternatives Théâtrales", 1985, №24

³⁸ Brook, Peter *Le Mahabharata ou les pouvoirs d'une histoire*, "Alternatives Théâtrales", 1985, №24

³⁹ Пак там

⁴⁰ Schnapper, Danièle *Modernité et acculturations*, "Acteurs", 1982, №1, janvier

⁴¹ Brook, Peter *Le Mahabharata ou les pouvoirs d'une histoire*, "Alternatives Théâtrales", 1985, №24

⁴² Brook, Peter *The Shifting Point*, Harper and Row, New York, 1987

⁴³ Lévi-Strauss, Claud *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973

⁴⁴ Barthes, Roland *Encore le corps*, "Critique", 1982, №423-424, août

⁴⁵ Vitez, Antoine *Le devoir de traduire*, "Théâtre/Public", 1982, № 44

⁴⁶ Carrière, Jean-Claude *Chercher le cœur profond*, "Alternatives Théâtrales", 1985, №24

⁴⁷ Pavis, Patrice *Production et reception au théâtre*, "Voix et Images de la Scène", Presses Universitaires, Lille, 1985