

Преводачът като интерпретатор

Хермес е онзи древногръцки бог с крилатите сандали, който е покровител на пътешествениците и на търговците. Той е също богът на красноречието и хитроумието. В неговия „ресор“ влизат науките, занаятите, магическите умения (прилагателното „херметически“ първоначално значи вълшебен, магически, а също „труден за разбиране“). Хермес е пратеникът и „посланикът“ на боговете, но също и този, който проважда душите на мъртвите хора до царството на сенките. Изобщо, той винаги присъства там, където „другостите“ се срещат и имат нужда от посредник. Казано на съвременен език, той е олимпийският специалист по „трансфер на информация“; а „трансфер“ всъщност означава пре-нос (или пре-вод).

Както отбелязва Александър Грос В едно свое изследване, посветено на историята на превода ¹, когато спрягаме древногръцкия глагол „превеждам“ (hermeneuein), ние буквално казваме аз „херменея“ (hermeneuo), ти „херменееш“ (hermeneueis), той „херменее“ (hermeneuei), сиреч аз правя като Хермес, ти правяш като Хермес и т. н. Съществителното „hermeneus“ означава „по-

¹ Alexander Gross, „The Origins of Language and the Prehistory of Interpreting“, NYU Translation Studies Conference, 2000.

средник“, „брокер“, „сватовник“, а също и „талмач“, „драгоман“, „преводач“. „Херменевт“ (тълкувател) и „преводач“ на древногръцки са едно и също понятие.

Подобно е положението и с латинската дума „интерпретатор“. Древноримският еквивалент на Хермес – Меркурий, се титулува „*interpres divum*“ (пратеник на боговете). Терминът „*interpres*“ (който буквално означава „хванат между две неща“) се използва също със значение на „тълкувател“, „обяснител“ и „преводач“. И „тълкувателният“, и „преводическият“ елемент са съхранени в съвременната английска дума „*interpreter*“. Тя служи за обозначаване на „устния преводач“, за разлика от „*translator*“ – дума, която на латински буквално означава „някой, който пренася/прехвърля на другата страна“ и с която на съвременен английски се обозначава „писменият преводач“². А латинското съществително „*translatio*“ освен „превод на чужд език“, означава също „преносно значение, метафора“.

Проследихме накратко всички тези етимологически преплитания и разклонения, тъй като те са оставили своя

² Както сочи Ст. Стефанидес В едно свое изследване, по време на Средновековието и Ренесанса В Италия глаголт *transladare* постепенно се измества от глагола *traducere*, който етимологически е свързан с „водя, превеждам“ и според Стефанидес подказва нарасналото съзнание за ролята на преводача В интеркултурния процес. (St. Stephanides, „Europe, Globalisation and Translatability of Culture“, The European Messenger, V. X/2, 2001)

незаличим отпечатък върху дейността и изкуството на преводача. Какво друго е той, ако не посредник, или „сватовник“ между две култури? Преводът му е „пренасяне на другата страна“ – или „преизразяване“ (ако използваме термина на известния теоретик на превода Иржи Леви), в резултат на което възниква нов „интертекст“. Но за да постигне това, преводачът същевременно е тълкувател („херменевт“, „интерпретатор“), а също и някой, който работи не само в сферата на преводното, но и на преносното (метафоричното), търсейки начини да „пренесе“ буквалното и да „преведе“ преносното.

Картината допълнително се усложнява при превода на драматургични текстове. По своята природа и предназначение театралният превод се характеризира с „повдигната на втора степен“ интертекстуалност; той е „хванат между две неща“, разпънат между страницата и сцената. Тук преводачът е едновременно „translator“ и „interpreter“; той/тя работи в една „междинна територия“, където си дават среща писменост и устност, словесност и телесност, глас и движение, ритъм и пауза, дума и действие.

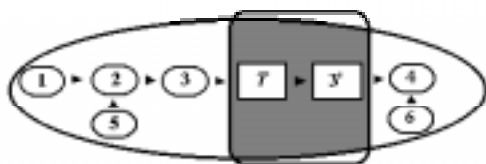
Преводът като семиотичен процес

В една своя статия, посветена на теорията и практиката на превода, А. Людсканов³ анализира превода не са-

³ А. Людсканов, „Принципът на функционалните еквиваленти – основа на теорията и практиката на превода“ (1). [Номерът в кръгли скоби, даден в текста или в бележка под линия, препраща към библиографския списък в края на статията; б.а.]

мо като преминаване от един естествен език към друг, но в много по-широк план: като преминаване от една знакова (семиотична) система към която и да е друга. По този начин преводът изобщо, и в частност художественият (а в т. ч. и театралният – б. м.) превод, могат да се разглеждат не само като един (усложнен) случай на езикова комуникация, но като проявление на начина, по който функционира всяко едно произведение на изкуството като семиотична система.

В най-общи линии, мястото и ролята на превода в тази семиотична система могат да бъдат представени чрез следната схема:



Черпейки необходимите му елементи от източника на информация [1] (външния свят, памет, литература, култура и пр.), адресантът/авторът [2], който същевременно изпълнява ролята на „кодиращо устройство“, прилагайки правилата за кодиране [5] (например, нормите на даден език), съставя „посланието“ [3]; от другата страна на веригата адресатът/реципиентът [4], който същевременно изпълнява и функциите на „декодиращо устройство“, възприема и декодира „посланието“ въз основа на зададени правила [6]. Но когато адресантът и адресатът не работят с един и същи език (код), в междинната част на системата трябва да се „вмъкне“ още едно допълнително „преобразуващо звено“ (маркирано в сиво на горната схема). Това „преобразуващо зве-

но“ е преводачът [Т], а чрез неговата дейност „посланието“ [З], първоначално кодирано на един език, се трансформира в „послание-прим“ [З’], прекодирано в някакъв друг език (ког). Благодарение на това прекодиране се осигурява възможността за осъществяване на междуезикова комуникация, в хода на която адресантът/авторът генерира едно езиково „послание“, а адресантът/реципиентът го възприема прекодирано и вече разбираемо.

При това, целта на въпросното преобразуване/превод е да се предаде на реципиента оптимално количество „инвариантна информация“ (като се абстрахираме от неизбежните „шумове“, т. е. загуби и изопачавания по различните звена на „веригата“ – стига те да са пренебрежими и да не водят до цялостна деформация на „посланието“).

И така, в по-общ културологичен аспект преводът представлява „преизразяване“ на оригиналния текст, при което се осъществява не само преход от език₁ в език₂, но семиотичен трансфер в друга културна и социологична среда. Или, както подчертава А. Люгсканов⁴: „Априорният извод, че процесът на превода се свежда към предаване на езикови средства с езикови средства, е неверен въпреки подкупващата му правдоподобност. Преводът се свежда не към предаване на средство със средство, а на функциите на средствата в системата на цялото...“ – т. е. „функционалността на средствата зависи от цялото, от контекста“.

сът на превода се свежда към предаване на езикови средства с езикови средства, е неверен въпреки подкупващата му правдоподобност. Преводът се свежда не към предаване на средство със средство, а на функциите на средствата в системата на цялото...“ – т. е. „функционалността на средствата зависи от цялото, от контекста“.

Превод и контекст

С други думи преводът е интерпретация на оригинала в специфичен културноисторически контекст – така се обяснява фактът, че съществува възможност за неограничен брой преводи на всеки оригинал. Може би затова Жак Деридга определя превода като „едновременно необходим и невъзможен“⁵; безкрайно приплъзване на смисли и значения, невъзможност да се „затвори“ семиотичната верига.

В различни времена и страни съществуват различни изисквания и критерии за художествения превод. Кузман Сабов⁶ изброява редица дефиниции за принципите на превода, формулирани като противоположни тезиси:

преводът трябва да предава гумите на оригинала	преводът трябва да предава идеите на оригинала
преводът трябва да се чете като оригинала	преводът трябва да се чете като превод
преводът трябва да отразява стила на автора	преводът трябва да отразява стила на преводача
преводът трябва да се чете като съвременен на автора	преводът трябва да се чете като съвременен на преводача
преводачът няма право да прибави или съкрати нещо от оригинала	преводачът има право да прибавя и да съкращава

⁴ Ibid.

⁵ „... la traduction devient alors necessaire et impossible“; J. Derrida, „Des Tours de Babel“, (1985).

⁶ Кузман Сабов, „Художественият превод като естетическа задача“ (2)

На единия полюс е буквалността, Верността към оригинала, а на другия – парафразата, импровизацията, „свободният“ творчески превод. Петер Цума⁷ например разграничава „продукционноориентирани“ преводи, стриктно съблюдоващи Верността към оригинала, и „рецептивноориентирани“ преводи – насочени към „потребителя“ и допускащи значителна свобода спрямо оригинала. Това противопоставяне е свързано и с една отколешна преводаческа дилема, известна като „Вярност или хубост“.

Още през VI век сл. хр. Св. Йероним, когото смятат за „свещец-покровител на преводачите“, се възхищава от Цицерон и неговия превод на речите на Демостен и Есхил заради „всичко оно-ва, което той е изпуснал, прибавил, променил“, за да „предаде тези речи не като преводач, а като писател“ (по думите на самия Цицерон). В предговора към своя превод на „Хрониката на Евзевий“ Св. Йероним пише: „Трудно е за един текст, добре изразен на даден език, да запази същия блясък при превода му на друг език... Ако се преведе дословно, дума по дума, това довежда до абсурдно звучене...“. Тоест, преводът не трябва да бъде дословен, а преводачът трябва да има свободата да следва принципа: „не от една дума към друга, а от един смисъл към друг“.⁸

От друга страна, както изтъква Шатобриан през XVIII век, „свободният“ превод не винаги се отличава с „хубост“ и „блясък“.

Ето защо той пише в защита на „Верния превод“: „Видели сме доста на брой „свободни“ преводи, които не са съвсем хубави: оттук изводът, който можем да направим е, че точността, дори когато ù липсва красота, има своята стойност“.⁹

Няма една-единствена Вярна рецепта за „правилен превод“. Възгледите, изискванията, преводаческите практики се променят динамично в пространството и времето и следват различни естетически принципи и концепции. Или както обобщава един от пионерите на българското преводаческо изкуство, Любомир Огнянов–Ризор: „Всеки превод е рожба на своето време, с неговия стил и вкус и обективна степен на езиков развой“.¹⁰

Към всички тези определящи фактори бихме могли да добавим и личните дадености, познанията, стила, таланта на всеки отделен преводач. Питър Никълз отбелязва, че преводната творба предполага както самозаличаване, така и активно въздействие от страна на преводача¹¹. Тези две противоположности показват двойствената същност на преводната дейност като своеобразно съчетание между репродукция и инвенция, между мимезис и творчество. Съотношението между тези два компонента е различно при различните преводачи. Както е известно, има и случаи, когато преводът „надвишава“ оригинала.

Ще добавим също, че е много важно да съществува „сцепление“ между ори-

⁷ Peter V. Zima, „Komparatistik“, Francke, Tubingen (1992).

⁸ Цум. по Николай Дончев, „Три Въпроса от теорията и практиката на хуожественя превод“ (2)

⁹ Ibid.

¹⁰ Любомир Огнянов–Ризор, „Основи на преводаческото изкуство“, София (1947).

¹¹ Peter Nicholls: „Modernisms“, Macmillan, London (1995), с. 168.

гинала и неговия преводач. Николай Лулиев казва по този повод: „Изкуството на преводача, както и изкуството на актьора, е в пълна зависимост от материала. Както актьорът избира роля, съответно със своето амплуа, така и преводачът трябва да избира за превод нещо, което се съгласува с неговия темперамент, с характера на неговото дарование.“ (3)

Подобен паралел между работата на преводача и актьора прави по-късно и Патрис Пави, като го доразвива и разглежда в неговата двупосочност. Пави отбелязва, че преводачът „подобно на актьор, се въплъщава в текста и културата, от които превежда“, но че, от друга страна, „актьорът се явява отчасти също преводач – благодарение на своите жестове той е в състояние да осъществи контакт между две култури“¹².

За някои специфични аспекти на театралния превод

Театралният превод има за задача не само да „преизрази“ драматургичния текст от един език на друг, но и да направи възможно неговото преминаване от страницата на сцената. В този смисъл той е „двойно контекстуализиран“, тъй като се обуславя както от широкия социокултурен контекст, за който стана дума по-горе, така и от своята непосредствена обвързаност с останалите елементи на театралното зрелище. От структурна гледна точка преводът се вписва в цялостната система на театралната семиотика, той образува „вербалния слой“ на

тази система и влиза във взаиморелативност с всички други нейни знакови подсистеми. Това изисква театралният превод освен „четивност“ да притежава и едно друго свойство, което Ева Еспаса в едно есе, посветено на театралния превод обозначава като „перформабилност“¹³. От текстуална гледна точка „перформабилността“ е свързана с такива качества като „произносимост“ и „говоримост“, т. е. с възрадената в превода артикулативност, звучност, гъвкавост, ритъм. Но в един по-общ смисъл Еспаса говори за такива „извънлингвистични“ характеристики на театралния превод като „играемост“ и дори „продаваемост“. Поточно, става дума за това, доколко театралният превод е „преносим“, способен да функционира в нова социокултурна среда и да осъществи контакт с една различна публика.

При преминаването си в чуждо „обкръжение“ всеки текст се вписва в нов, различен „хоризонт на очакване“, поради което чуждестранната му рецепция се различава от първоначалната (национална) рецепция. Тук преводният текст, от една страна, може да „излъчи“ нови смисли и послания, но от друга страна, приемът му може да бъде затруднен от наличието на „бариери“ между двете култури. При театралния превод тези „бариери“ понякога са още по-трудно преодолими, защото неговото главно предназначение е да се представя в устна форма, като част от театралния спектакъл.

Тук ще приведа един малък пример за характерните проблеми, с които се

¹² Вж. Патрис Пави „Към спецификата на театралния превод: интержестовият и интеркултурният превод“, Номо Ludens, брой 2 и 3/2001, превод Нина Маркова

¹³ Eva Espasa, „Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just saleability?“ (4)

сблъсква театралният преводач, дори когато става дума за такава проста реплика като: „She appeared twice on the cover of Vogue magazine“ (англ.). Защото възниква въпросът: дали да се остави името на списанието както е в оригинала – „Vogue“, или да се търси някакъв друг „заместител“, по-разбираем за местната публика? Решението не може да бъде универсално и във всеки отделен случай трябва да бъде съобразено със спецификата на местния език и култура.

(Ще добавя в скоби, че горният пример е взет от една пиеса на все още непознатия у нас, но госта известен в Западна Европа съвременен британски драматург, Мартин Кримп, чието заглавие „Attempts on her Life“¹⁴ представлява вече много по-сериозно предизвикателство за преводача, тъй като съдържа цяла поредица от значения: опити за покушение/самоубийство/убийство, но също и за описание/изясняване образа и живота на главната героиня.)

И така, на практика всеки театрален превод се стреми да намери оптимално съотношение между запазването на „чуждостта“ и „приближаването“ на текста към местната публика. При това, мярката между „чуждост“ и „близост“ може да се търси в рамките не само на превода, но и на цялостната постановъчна концепция. Преводът може да неутрализира определени стилови характеристики на оригинала, може да ги „обагри“ в местен колорит, а при необходимост може съществено да запази културната дистан-

ция, като част от един цялостен „ефект на отчуждението“.

Предприетите с тази цел трансформации могат да бъдат различни по обхват и да включват най-разнообразни средства. Те може да са съвсем деликатни и спорадични и да се проявяват само в чисто езиков план, като например при превода на реалии, диалекти, значещи имена, игрословици и пр. Но в съвременната театрална практика често се прилагат много по-радикални стратегии, засягащи не само словесните изразни средства, но също времето и мястото на действието.

Така например в едно есе, озаглавено (с намигване към Гъртруг Стайн) „Самоварът е самовар е самовар“, унгарският драматург, театрален преводач и режисьор Андраш Наги разказва за своя опит да „трансплантира“ Чеховите „Три сестри“ на унгарска почва¹⁵. В хода на тази трансплантация „самоварът“ се оказва уникален, непреводим и „непреносим“ културен знак. По този повод Наги разглежда преводния процес като съчетание от интерпретация, парафраза, ре-локация, контекмпоризация и адаптация. На базата на подобен опит театралният режисьор Ятингер Верма дори изковава един нов термин: „трагептация“ (от английските думи translation – превод и adaptation – адаптация).

С „трагептацията“ се достига крайната точка на движението от „буквалния“ към „свободен“ театрален превод. Между тези два полюса съществуват безброй междинни разновидности

¹⁴ Martin Crimp, „Attempts On Her Life“, Faber and Faber, 1997.

¹⁵ Andras Nagy, „A Samovar is a Samovar is a Samovar: Hopes and failures of the author as the object and subject of translation“ (4)

ности и варианти. Това показва, че драматургичният текст представлява отворена структура, чиито „вербални сигнали“ подлежат на различна интерпретация в зависимост от контекста.

За театралния превод в България

Буркхард Крьобер, в своето есе „Блясък и мизерия на превеждането“¹⁶ отбелязва, че положението на преводачите все още му напомня за един Брехтов стих от „Опера за три гроша“: „Тези, които са на тъмно, никои не ги вижда“ („Die im Dunkeln sieht man nicht“). Необходимостта да се изведе „на светло“ работата на театралния преводач се усеща още по-остро в една страна със сложна икономическа и културна ситуация, каквато е България. В Германия например редовно се провеждат международни семинари, посветени на проблемите на театралния превод, а освен това се присъждат награди за най-добри театрални преводи. Нашите културни институции, а и самите театрални преводачи би трябвало да

проявят по-голяма активност и да търсят форми и форуми за обсъждане, стимулиране и признание на преводаческия труд.

Българският театър, освен че трябва да печели и отстоява любовта на своята млада публика, трябва да привлича и да култивира своите бъдещи преводачи. Това е особено важно за такъв „малък“ език като нашия – защото на българските преводачи, освен да проявят чуждестранната драматургия достъпна за българската сцена, нерядко се пада трудната и отговорна задача да представят българския театър и българската драматургия пред света.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. „Изкуството на превода“ (сборник статии), „Народна култура“, София, 1969
2. „Изкуството на превода“, (том I) „Народна култура“, София, 1976
3. „Изкуството на превода“, (том II) „Народна култура“, София, 1977
4. Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation, Edited by Carole-Anne Upton, St. Jerome Publishing, 2000

¹⁶ Burkhard Kroeber, „Glanz und Elend des Übersetzens“, NZZ, 2001; (Заглавието е парафраза на „Miseria y esplendor de la traducción“ на Ормега-и-Гасем.)