

СССР

СП. „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1979, кн. 5

Сред разнообразните материали, намерили място в кн. 5 от тази година на сп. „Вопросы литературы“, особено се открояват по-редната „кръгла маса“, посветена на темата „Художественият превод и взаимодействието на литературите“, и статията на Д. Урнов „Превратностите на „преоценката“.

Разговорът около кръглата маса по проблемите на художествения превод, в който взимат участие видни писатели, преводачи и критици, е логично продължение на усиленият на списанието да осветлява актуалните въпроси на преводаческото майсторство, да разгръща теоретическото им осмисляне и по този начин — наред с много други издания, разбира се — да създава стабилна теоретико-методологическа база за небивалата по мащабите си преводна дейност, с която се характеризира днешният ден на съветската култура. Затова не е странно, че между централните проблеми, засегнати в разговора, се оказват някои въпроси, повдигнати в отделни публикации в списанието — например статията „Обективният критерий“ на А. Абуашвили (ВЛ, кн. 6/1978), „Мярата на свършенството“ на Н. Джусойги и „Всесъюзният контекст“ на М. Новикова (ВЛ, кн. 10/1978) „Преводът и битието на литературата“ на Ю. Левин и „Преображението на оригинала“ на Л. Озеров (ВЛ, кн. 2/1979) и др.

При цялата разностранност на разговора, при неизбежната „разцентрованост“ на отделните изказвания може определено да се каже, че централен в случая е въпросът за адекватността между превод и оригинал. Разбира се, централен не означава единствен; но той придобива особено значение, защото дори когато отделни участници разглеждат съвсем други проблеми (например особената „двуезична“ и даже „многоезична“ ситуация, в която са поставени болшинството съветски читатели днес, взаимодействието между преводна и оригинална литература и пр.), неминуемо те приемат а priori наличието на естетически пълноценен превод, който активно функционира в дадена национална литература именно като такъв. А безспорно естетически пълноценен — и оттам функционален — е адекватният пре-

вод. Но тази неоспорима изходна постановка ражда немалко разногласия и спорове, когато се опитаме да я конкретизираме дори и в тясно практически аспект — какви са критериите за адекватността на един или друг превод и какви са пътищата за достигането на тази адекватност? И понеже това е в същност централният въпрос в теорията и практиката на превода изобщо, нека проследим мненията на участниците в разговора по същия проблем — без естествено да стесняваме рамките на обсъждането.

Във въстъпителното изказване на П. Топер са поставени ред проблеми, възникващи във връзка със сегашната културна и литературна (а и езикова) ситуация. Много интересен — засяган и от ред други участници — например е въпросът за разликата между „превод“ и различните степени на отдалчаване от оригинала, означавани с термини като „переложение“, „подражание на...“, „по мотиви от...“ и т. н. И тук отново възниква въпросът — тази разлика може да бъде определена във всеки конкретен случай само на базата на ясен и общоприет критерий за адекватност. П. Топер не дава формулировка на такъв критерий, но определено се разграничава от мнението на А. Абуашвили в статията й „Обективният критерий“ (към тази статия, за която ние сме информирали читателите си в нашата рубрика „Из чуждестранния печат“, взимат отношение и много други участници в разговора — именно поради първостепенната важност на засегнатите в нея проблеми): „На интересната статия на А. Абуашвили „Обективният критерий“ (...) е свойствена все пак тъга по преводачките („перевод-слепок“), което, както отдавна е добре известно, е постижимо поради различията между езиките. В статията има даже такава фраза: „Целта на превода е не да интерпретира, а да репродуцира.“ Съ съжаление — или за щастие — репродуцирането при превода е невъзможно и преводът винаги по необходимост, по самата си природа е интерпретация, така че присъствието в него на творческото начало, т. е. на индивидуалността на преводача, е необходимо и неизбежно“ (с. 7). Но когато трябва да определим в какво се изразява това творческо начало, П. Топер се задоволява с най-общо положение („Творческата индивидуалност на преводача (...) се изразява не в това, че превеждащият „от себе си“ добавя нещо в превеж-

даното произведение, а в това с какви средства — своите, неповторими, специфични средства на своя роден език — той достига най-доброто изпълнение на преводаческата задача“ (с. 7), а въпроса за адекватността и критериите за адекватност той изобщо не засяга.

Издаването на Д. Белоус разглежда по същото същите проблеми, но в подчертан конкретен, критико-оценъчен аспект. Без да се ангажира с обобщаващи постановки, Д. Белоус се обявява в защита на творческия превод, който — ако е нужно — смело се отдалечава от лексиката, образността и пр. на оригинала, за да ги „преизрази“ на нов образен език. С ред конкретни примери той посочва как буквализъмът често е в ущърб на точността при превеждането. Впрочем никой от участниците не защитава буквализма; но интересно е, че по този начин автоматически се признава пълноценността на превода-интерпретация. А, както вече загатнахме, основната разграничителна линия в споровете е между „превода-интерпретация“ и „превода-репродукция“.

В същия дух е и издаването на Л. Мкртчян: „Даже най-точният превод не може абсолютно във всичко да съвпаде с оригинала, да бъде „абсолютно точен“. Пълно съпадение е възможно само при калката, където няма ново единство на формата и съдържанието, а значи няма и творческо възсъздаване на оригинала“ (с. 18).

Я. Садковски обръща внимание върху друг конкретен аспект на същия проблем — специфичните задачи пред преводача, който превежда драматическо произведение. Подчертавайки неразработеността на този въпрос в теорията на превода, той се спира главно върху отделни моменти — необходимостта от точен превод на т. нар. „ключови“ (или „лайт-мотиви“) думи и образи, трудностите при превеждането на игрословици, каламбури и пр. С много примери от класическата руска и светска драматургия (Чехов, Горки) Я. Садковски показва, че и до днес на практика тези въпроси все още не получават задоволително разрешение. И все пак ни се струва, че ограниченият кръг примери, с които той борави (съвсем друга картина би дало изследването на различните преводи на Шекспир, примерно), е попречил на Я. Садковски да види и редица интересни практически резултати, които в същност не са съвсем чужди и на теоретическата мисъл.

Крайно интересно е издаването на В. Рагойша „Обективният критерий и съпоставителната поетика“. И тук срещаме известно разграничение от абсолютизирането на „превода-репродукция“ в статията на А. Абушвили. Същевременно обаче В. Рагойша продължава и доразвива набелязаните в тази статия критерии за адекватност на превода: „Модель“ на А. Абушвили безусловно е понятие по-конкретно, отколкото неопределеният „общ художествен ефект“, фигуриращ

в работите на някои критици и теоретици на превода.“ Но наред с това признание следват и съществени уточнения: „Първо, той е приложим, и то с определени уговорки, само към лирическата поезия. Второ, изискването да се съхранят в превода „ключовите моменти от психологическата характеристика на лирическия герой“ (цитатът е от статията на А. Абушвили — б. н., Х. Б.) и пълното игнориране на това, как, в каква художествена форма (разр. В. Р.) са изразени те (...), дават достатъчно основания за пълен преводачески волунтаризъм преди всичко в областта на поетическата форма. Затова аз приемам „поправката“ на Н. Друсойти (в статията му „Мярата на съвършенството“), който предлага „да се съпостави не само психологическият, но и тематическият, идеен, емоционален, стилистически, ритмико-интонационен облик на превода с оригинала“ (с. 30).

Позволихме си този по-дълъг цитат, защото той е особено показателен за пътя, по който се търси действително точен и — най-важното — разностранен, комплексен критерий за адекватността между превод и оригинал. В тази връзка интерес представлява и издаването на С. Ералиев, който разглежда преводаческата практика в Киргизия; и това на А. Марченко, която се включва в полемиката, разгърната се между Н. Друсойти и А. Абушвили, от една страна, и Юнна Мориц, от друга, по повод критичните бележки към някои преводи на Ахмадулина (безспорно тази полемика — и в частност статията на Ю. Мориц в „Дружба народов“ — може да се разглежда главно като илюстрация на „цеховите страсти“); и издаванията на В. Левик и Ш. Шамухамедов. . . Сходни въпроси, но от гледна точка на редакционно-издателските проблеми, разглежда и В. Ганиев.

Особено внимание заслужават още няколко издавания. Например Л. Реммелгас се спира, макар и твърде фрагментарно, на някои основни проблеми: за взаимообогатяването на езика чрез преводите (и с една интересна статистика доказва, че за съжаление голяма част от преводите не обогатяват, а обедняват езика, доколкото словният запас на преводачите е несъизмеримо по-малък и от оригинала, и от средното ниво на съответната литература); за подстрочниците, които според него могат да бъдат много полезни, ако на тях се гледа като на своеобразна творческа работа. Но безспорно най-близък до централния проблем на разговора е онзи раздел от издаването на Л. Реммелгас, който е озаглавен „За свободата на интерпретациите“, защото — както показва и заглавието — тук се фиксира главният въпрос: ако преводът все пак е интерпретация, то кои интерпретации са „коректни“ (казано с езика на точните науки) спрямо оригинала, и кои — не? Пряк отговор Л. Реммелгас не дава, но в следващата част от из-

казването си набелязва възможностите, свързани с т. нар. „теория на комуникативния превод“: „Тази теория изисква преди всичко да се извлече от оригинала всичката информация и напълно, комуникативно да се предаде в превода. А тъй като информацията, съдържаща се в оригинала, е свързана със социалния, културния, битовия, психологическия и пр. контекст, следователно при превода тя трябва да се вписва в новия контекст“ (с. 46).

След толкова споменавания на името на А. Абушвили читателят с интерес очаква нейното изказване. Poleмически озаглавено „Съществува ли текстът?“, то обаче не прибавя почти нищо ново — в теоретически аспект — към изложеното в статията и „Обективният критерий“. Централната теза на авторката се повтаря и тук: „И трябва да се превежда все пак не „своят прочит“ — един от възможните, — не своята интерпретация, а именно т е к с т ъ т — възплъщение на всички и възможни (защото има и невъзможни) интерпретации и прочити“ (с. 73, разр. А. А.). Като пожелание това е добре, но едва ли е осъществимо дори и в чисто синхронен план — поне докато не сме „отказали“ на художественото произведение качеството неизчерпаемост, способността му да поражда неограничено число интерпретации. По-интересни в изказването на А. Абушвили са конкретните примери, в анализа на които отново проличават качествата ѝ на прозорлив и точен в наблюденията над текста литературовед.

Разговорът на тема „Художественият превод и взаимодействието на литературите“ завършва с изказването на Н. Джусойти, което има преимуществено резонативен характер. В бележка на редакцията се подчертават актуалността и разностранността на проблематиката, свързана с преводаческата дейност и преводната литература. Естествено ние нямаме възможност да се спрем на всички въпроси, засегнати в разговора, в цялата им многопосочност и сложност; акцентирахме само върху един проблем, който е централен не само в този разговор, където привлича вниманието на болшинството от участниците, но и в теорията и практиката на художествения превод.

Статията на Д. Урнов „Превратностите на „преоценката“ е посветена на критическата дейност на Т. С. Елиът, чиято роля в зараждането и развитието на т. нар. „нова критика“ (new criticism) е толкова значителна, че неминуемо анализът и оценката на критика Елиът придобива обобщаващ характер. Наистина Д. Урнов не си поставя целта да изследва детайлно генезиса на принципите, заложени от Елиът в основите на това направление, но широките съпоставки разчупват „рамката“ на изследването.

Централно за критическата практика на Т. С. Елиът, както подчертава Д. Урнов, е понятието „преоценка“, чийто истински смисъл се разкрива в контекста на началото на

века със свойствените му тенденции в развитието на западната литература, които създават вече и собствена критическа и литературно-теоретическа база. В този смисъл най-важно е да се посочат изходните методологически и общофилософски позиции, които определят насоките на критическата дейност на Т. С. Елиът:

„Елиът е прагматик. Философско образование той е получил неохегелианско, но, първо, всяка представка „нео“ подсказва презразяване на изходните възгледи, презразяване, оставящо понякога само названия; и, второ, като американец той се формира в среда, пропита с прагматически възгледи, и при идването си в Европа само еkleктически добавя няколко положения от метафизическо естество към едно мировъзрение, което по принцип е чуждо на всяка метафизика като философско учение за всеобщите принципи на познанието и битието.

Прагматизмът превръща познанието в манипулиране с идеите, затова, когато четем Елиът, ние попадаме не в света на особени идеи — а на особено отношение към идеите“ (с. 113).

Това е изходната позиция на Д. Урнов в изследването на критическата дейност на Т. С. Елиът и от тази гледна точка той обяснява основните му критически идеи. Тук Урнов спира вниманието ни върху един парадоксален на пръв поглед факт: при цялата си привидна неоспоримост основните положения в есетата на Елиът се оказват преди всичко „подхвърлени“, неаргументирани, а само създаващи впечатлението, че аргументацията им ще последва „при случай“. Това прави впечатлението — в настояще време — дори и на негови последователи, но то е показателно преди всичко за общометодологическата основа на критиката на Елиът.

Разглеждайки отношението на Елиът към традицията, Урнов — в тясна връзка с изложеното по-горе — разкрива произволния характер на възгледите му, парадоксалността и неубедителността на „преоценката“, за да разкрие — на базата на конкретния пример — методологическата несъстоятелност на „новата критика“. Би могло да имаме претенции за известна загуба на „нюансите“ в оценката на критическото дело на Т. С. Елиът, но безспорно в общи линии Д. Урнов е прав, подчертавайки разрыва между претенциите и реалните достижения на това направление.

Разбира се, посочените публикации не изчерпват богатото и разнообразно съдържание на сп. „Вопросы литературы“; интерес в книгата представляват и посмъртно публикуваната (в чернова) статия на Л. Якименко за съвременния съветски роман, и материалите из биографията на Иля Еренбург, и още много статии, намерили място по страниците на кн. 5. Но с широтата на засегнатата проблематика и приносния си характер се открояват преди всичко разговорът

на тема „Художественият превод и взаимодействието на литературите“ и статията на Д. Урнов.

Х. Б.

„ROEPIQUE“, Париж, 1977, бр. 29

Една от най-интересните статии в този брой е „Повествование и фокусиране“. Принос към теорията на повествователните инстанции от Мике Бал от университета в Утрехт. В нея авторката подлага на критически анализ книгата на Жерар Жьонет „Фигури III“, 1972 г., един от интересните и пълни опити в наратологията, т. е. наука за повествованието, в която теоретичните положения тръгват от и се връщат към романа „В търсене на изгубеното време“ на Марсел Пруст. Мике Бал подчертава в началото на статията си кохерентността и валидността на разсъжденията на Жьонет в първите три глави на книгата, където в категориите повествователно време са направени три разграничения — последователност, продължителност и повтораемост. В увода Жьонет дава на думата *разказ* (фр. *récit*) три значения: 1. „повествователен изказ — устна или писмена реч, предаваща разволя на едно или повече събития“; 2. „поредица от действителни или измислени събития, предмет на тази реч и различните им отношения на последователност, противоположност, повторение; 3. най-старото значение, това, което включва и самия акт на повествование, както и цялата действителна или измислена ситуация, в която той е поставен. Жьонет концентрира анализа си върху значение 1, но в неговата непрекъсната връзка със значение 2 и със значение 3. Тези три аспекта на повествователната действителност са назовани от него съответно повествование (значение 1), случка (значение 2) и разказ — актът на разказването, взет сам за себе си, актът на произвеждането на повествованието (значение 3) съобразно с разграниченията, направени от Цв. Толоров, „разказ като реч“ и „разказ като случка“. В нашето изложение по-нататък терминът повествование ще се среща както в значение 1, така и в значение 3. Случката и повествованието съществуват само чрез разказа, но повествователната реч е повествователна, защото разказва случили се събития, и е реч, защото е свързана с даден акт на повествование. Според думите на Жьонет анализът на повествованието у него е изучаване на отношенията между разказ и случка, между разказ и повествование и между случка и повествование, доколкото те са отразени в повествователната реч. След това той пристъпва към анализ на романа на Пруст, търсейки да изработи типология на фигурите на повествованието според категориите *време*, *модус* (наклонение) и *залог*. Мике Бал подчертава кохерентността и ва-

лидността на разсъжденията на Жьонет при разглеждането на повествователното време, но не се спира подробно. Нейният критичен анализ е съсредоточен върху другите две категории. За повече яснота тук ще дадем кратко резюме на първата. Жьонет разглежда времето като последователност, продължителност и честота. *Последователност* — спирайки се на т. нар. темпорална двойственост (време в случката — време в повествованието), Жьонет нарича последното псевдовреме и изучава „отношението между събитийната последователност в действителната случка и псевдопоследователността им в повествованието“. Авторът нарича *анахрония* типичното за повествованието нарушение на временната последователност в действителността, характерно за западната традиция — например началото на Илиадата, начало *in medias res* сред нещата, следвано от едно обяснително връщане назад. Допуска, че някакво нулево положение на съвпадение на времето в повествованието и случката съществува в народното творчество. В конкретния анализ на текст от романа Жан Сантьой на Пруст, отразяващ типичен Прустов мотив — бъдещето е станало настояще и е съвсем различно от представата, която героят е имал за него в миналото — Жьонет най-напред разпределя позициите на различните „сегменти“, т. е. фрази или части от фрази според двете темпорални позиции „сега“ и „някога“. Получава се зигзагообразно движение, означено с букви и цифри, при което сега и някога се редуват почти равномерно. След това авторът пристъпва към определяне на отношенията между отделните сегменти. Това са обективни и субективни ретроспекции, обективни и субективни антиципации, връщания към една от двете начални позиции. За да избегне по неговите думи „психологическите аналогии“, Жьонет замества антиципации и ретроспекции съответно с *проленси* и *аналенси* и нарича *анахронии* всички други нарушения, които не се свеждат до първите две. Следва втора формула според анализа на синтактичните отношения (подчинителни и съчинителни), в която се виждат йерархичните нива в отделните моменти на последователността във времето. По-нататък се изследва общият темпорален строеж на романа „В търсене на изгубеното време“. Определят се девет темпорални сегмента, които не съвпадат с житейската хронология. Началото на романа се организира като мощно зигзагообразно движение около една доминираща ключова позиция — безсънната на героя, повествователния диспечер на романа. Това движение се съдържа в снет вид още в първите шест страници на романа. Многократните връщания на паметта към миналото, нанизани едно в друго и представявящи по този начин множеството „начала“, са свързани в съзнанието на автора с класическите традиции *in medias res* и разказ в разказ. След това Жьонет при-

стъпва към подробно разглеждане на горните фигури, показващо дълбоко проникване в тъканта на романа и в творческите похвати на автора, но по-малко интересно за теоретика, отколкото за изследователя на Пруст. В подробно изследването отношение между аналепите (ретроспекциите) и основния разказ е разкрит един типичен Прустов маниер — стремеж към извличане на връзванията между тях. С това по думите на Жьонет Прустовият разказ отказва да познае следите си и стига в отделни моменти до нарушаване на причинно-следствената връзка. Тук откриваме предшественика на някои форми на модерното романоно творчество. Този по същество „анахроничен“ тип повествование в романа е свързан според Жьонет с ретро-спективно-синтетичния характер на Прустовия разказ, който „във всеки миг присъства изцяло в съзнанието на разказвача, който — от деня, в който в състояние на екстаз е уловил обединяващото му значение — не престава да държи вкупом всички нишки...“

При категорията *продължителност* става въпрос за отношението времетраене на случката — дължина на повествованието, което в един предполагаем „изохронен разказ ще бъде постоянно. Това е скоростта на повествованието, което „ще се определя от отношението между една продължителност — тази на случката, измервана в секунди, минути, часове, дни, месеци и години, и една дължина — тази на текста, измервана в редове и страници.“ Тук обаче се крие известна опасност от ненаучност, което принуждава Жьонет да се отпрати към изследване на големите повествователни единици, разделени от временни или пространствени граници, несъпадащи с композиционните деления на глави, части и т. н. Следват хронологически съпоставки на епизодите с действителни събития. Тук авторът търси промените в ритъма на повествованието (например темпоралната единица Комбре, обхващаща времето от 1883 до 1892 г., описва приблизително десет години в 180 страници, или Угрто в дома Германт — 190 страници, да не се опиятат 2—3 часа) и определя движението му като една *нараставаща синхроничност*. Най-напред прогресивно забавяне чрез дълги сцени, покриващи много малки периоди от времето на случката, следвано от все повече елипси. Жьонет определя четири повествователни „темпла“ по неговия израз, идващ от аналогия с музикалните. Това са *пауза, сцена, съгъстен разказ и елипса*. При паузата времето на разказа е безкрайно повече от времето на случката, при сцената двете времена са равни, при съгъстения разказ времето на разказа е по-кратко от времето на случката и при елипсата първото е безкрайно по-кратко от второто.

В главата честота (повторяемост) Жьонет разглежда отношението между повествованието и разказаната случка във възможността на първото да опише многократно събития, които също могат да се случат многократно.

Определя 4 възможни типа разказ: 1. Еднократно предаване на еднократно събитие — Снощи си легнах рано; 2. Многократно предаване на многократно събития — В понеделник си легнах рано, във вторник си легнах рано, и т. н.; 3. Многократно предаване на еднократно събитие — Вчера си легнах рано, вчера си легнах рано и т. н., приюм на авангардното романоно творчество (Ревност на Роб-Грийе), или със смяна на гледните точки (Рашомон), както и в епистолярния роман на XVIII в.; 4. Еднократно предаване на многократни събития — тип повествование, подобен на втория, но с една силептична формулировка — Всеки ден от седмицата съм си лягал рано, и т. н. Така започва и романът „В търсене на...“ Първият и третият тип са *еднократно* повествование, вторият и четвъртият — *повторително* повествование. Началото на Прустовия роман е повторително повествование. В частта Комбре се разказва „не онова, което се е случило, а онова, което се е случило в Комбре, постоянно, като ритуал, всеки ден или всяка неделя...“ Жьонет разглежда редуването на еднократното и повторителното повествование, взаимопропикванията им, и дава много подробно характеристики на отделните варианти на горните два типа. Отбелязва едно всеповторително повествование у Пруст — сцени, в които всички детайли говорят за едностранност на събитията, са разказани в минало несвършено време, т. е. повторително. Според автора повествователният ритъм на романа противно на класическия се състои не от редуването на съгъстен разказ и сцена, а от редуване на еднократно и повторително повествование. Накрая Ж. изтъква връзката между отделно изучените проявления на темпоралността в повествованието. Например „аналепа (факт на последователността) приема най-често формата на съгъстен разказ (факт на продължителността, на скоростта), съгъстеният разказ служи доброволно на повторителното повествование (факт на честотата), и т. н.“

Следват главите Модус (наклонение) и Залог, към които е насочен критичният анализ на Мике Бал. Ще разгледаме успоредно идеите на Ж. и критиката им. Мике Бал доказва, че големият принос на Жьонет е в разделянето на двете смесвани досега категории „перспектива“ и „акта на производство на повествованието“ (фр. *instance narrative*). За него модус е не само „перспектива“ или „гледна точка“, т. е. всичко онова, което влиза в отговора на въпроса „кой вижда“, но и „дистанцията“ свързана със старото разграничение между *showing* и *telling* (англ. показване и разказване), или с още по-старото *diegesis* — *mimesis*. В главата Залог намираме както статута на разказвача, отговор на въпроса „кой говори“, така и проблеми на темпоралността, на различните повествователни нива и т. н. Тръгвайки от определеното на наклонение на френския лексикограф Литре, Жьонет разсъждава върху различието между

двата повествователни модуса *diegesis* — повествование, разказ и *mimesis* — подражание, определени най-напред от Платон като чист разказ, в който поетът говори от свое име, и подражание, чрез което поетът се стреми да създаде илюзията, че говорещият не е той; след това преразгледани от Аристотел и пренебрегвани от класическата традиция. Интересът към този проблем на повествованието се подновява в САЩ и Англия в края на XIX и началото на XX в. Заедно с Уейн Буут (Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961) Ж. констатира, че повествованието, прогнано на представянето в драмата, по същество не може да представя, изобразява или имитира действителността (освен в случаите, когато самият означен обект е език). След подробни наблюдения на казаното от Платон Ж. различава „разказ, съставен от събития“ и „разказ, съставен от думи“. В първия подражателните фактори в текста се свеждат до количеството повествователна информация (по-подробен разказ) и отсъствието, невидимостта на информатора, т. е. разказвача. Ж. дава формулата „информация+информатор =С“, т. е. количеството информация и присъствието на информатора са в обратнопропорционална зависимост. Подражанието е максимум информация и минимум информатор, повествованието (*diegesis*) — обратното. Противопоставянето им е относително. Тук Ж. изтъква парадоксалността на романа на Пруст, съставен от „сцени“ — еднократни или повторителни, т. е. от богата информация, при непрестанно присъствие на информатора. „Присъствие на разказвача — като източник и организатор на разказа, като анализатор и коментатор, като стилст. . . и особено, което е добре известно, като производител на метафори.“ В разказа от думи разказаното съдържание може да бъде предадено непосредствено, без информатор вътре в него. Тук има степени. Най-подражателното състояние на повествованието е *пратката реч*, при която авторът фиктивно дава думата на своя герой. „Казах на майка ми (или: помислих си): Аз трябва на всяка цена да се ожена за Албертин.“ Една съпоставка с вътрешната реч довежда Ж. до отхвърляне на определеното вътрешен монолог. Той го намира неудачно и предлага непосредствена реч (*discours immédiat*). Същественото при нея е не че е вътрешна, а че е освободена от опеката на повествованието, изразена чрез декларативния глагол. Подобно съотношение се наблюдава и при съпоставката на полупръжката и вътрешната реч. При първата разказвачът поема речта на героя или героят говори чрез гласа на разказвача, при втората разказвачът изчезва и героят идва на негово място. Тук проблемите на модуса опират в проблемите на пове-

ствователния залог. Така наречената *пре-разказана реч* (фр. *discours narrativisé*), най-отдалечена от подражанието, където произнесеното от героя е сведено до минимум, то е преразказано от разказвача. „Осведомих майка си за решението ми да се ожена за Албертин.“ Между тези две крайни позиции, мимезиса и *diegesis* на речта, както се изразява Мике Бал, стои едно междинно състояние, *транспозирания реч* (фр. *discours transposé*). Това е преди всичко непряка реч, повече подражателна от преразказана, но в която силно се чувства присъствието на разказвача (особено в синтаксиса), обективизиращо и отдалечаващо от цитираните слова на героя. „Казах на майка ми, че трябва на всяка цена да се ожена за Албертин.“ Тук спада и т. нар. полупръжка реч, в която има частична еманципация на речта на героя поради отсъствието на декларативен глагол. В нея разказвачът доближава плътното речта си до думите на героя, но не му отстъпва думата или разказвачът говори, без да замества словото на героя с преразказ. Полупръжката реч е двугласна реч. „Потърсих майка си: трябва на всяка цена да се ожена за Албертин.“ След това Ж. се спира на повествователната перспектива — „другия начин за регулиране на информацията, свързан с избора на гледната точка.“ Според Мике Бал той убедително анализира теоретичните постановки на Станцел, Уорън, Брукс, Фридман и Буут и у всички открива смесване на категорните модус и залог — т. е. смесване на въпроса, „кое е лицето, чиято гледна точка ориентира повествователната перспектива?“, със съвсем различния въпрос „кой е разказвачът?“ Или, казано накратко, смесват се въпросите (и естествено техните отговори), „кой вижда?“ и „кой говори?“ Неговият отговор е: фокусиращото лице (фр. *фокализатор*) и въвежда термина *фокусиране* (фр. *focalisation*), който замества визия, зрително поле и гледна точка. Ж. определя три основни типа повествование според фокусирането: 1. Нефокусиран разказ или разказ с нулево фокусиране. Това е наречената от Жан Пуйон „гледна точка изотзад“ (Ж. Пуйон. *Време и роман*. Париж, 1946), разказ с везнаещ разказвач на английската критика или съотношението разказвач — герой. Това е класическото повествование, при което разказвачът знае повече от героите си и казва повече от който и да било от тях. 2. Разказ с вътрешно фокусиране, което може да бъде неподвижно — примерът на Ж. е от „Посланиците“ на Хенри Джеймс, където цялата информация минава през Стретър; променливо — романът „Мадам Бовари“, където разказът се води най-напред през погледа на Шарл, после през този на Ема, след това отново през Шарл; и многофокусно — в епистоларния жанр, където често едно и също събитие е разказано няколко пъти от различни герои, т. е. от различни гледни точки. Този тип разказ е наречен „разказ с гледна точка“

от Лабок, „със стеснено поле“ от Блен (Стендал и проблемите на романа, 1954), „поглед заедно със“ — Жан Пуйон, и изразен от Тодоров в съотношението разказвач — герой, при което първият знае колкото втория. Разказвачът не може да ни даде обяснение на събитията, преди да са го намерили самите герои. 3. Разказ с външно фокусиране, или разказвач герой („поглед отвън“). Разказвачът знае по-малко от който и да е герой. Той може да опише онова, което се вижда, чува и т. н., без да има достъп до никое съзнание. Тук Ж. цитира известния между двете войни американски писател Дешил Хемит, някои новели на Хемингуей — Убийците, Хълмовете като бели слонове и т. н. Глава V — Залог, се занимава най-напред с акта на производство на повествованието (фр. instance narrative) — „кой говори?“. Тук става дума за отношението на акта на производство на повествованието към разказаното. Следвайки лингвистите (Бенвенист) в определянето на отношенията между изказа и акта на неговото изказване (фр. énoncé — énonciation), Ж. внушава на поетите да се спират на акта на пораждаване на повествованието. Според него на тях им е трудно да признаят автономията на този момент — или свеждат фактите, свързани с изказването до гледната точка, или откъждат акта на повествованието с акта на писане, разказвача с автора и адресата с читателя. „Това смесване е най-вече невъзможно в художествения текст, където разказвачът сам е измислена роля дори когато тя се играе направо от автора и където дадената повествователна ситуация може да бъде много различна от акта на писане (или на диктуване), отнасящ се към нея...“ и още „...разказвачът на Дядо Горнио не е Балзак, дори и на места да изразява негови мнения, защото този разказвач-автор е човек, „познаващ“ паисиона Воке, съдържателката, обитателите му, докато самият Балзак само ги създава във въображението си“.

Темпоралните отношения между случка и акта — производител на повествованието, се определят като тези между главни и подчинени изречения за време. Повествованието може да следва случката. Това са голямото болшинство от романите повествования — 3 лице, минало време, дистанцията между времето на повествованието и това на случката е неопределена. Тук Ж. отбелязва и често срещаното начало или финално сливане на случката и повествованието (началото на Том Джонс или Дядо Горнио, съответно краят на Евгения Гранде или Мадам Бовари). В последните два случая самата продължителност на случката скъпява дистанцията, която я отделя от акта на повествованието. Повествованието може да предшества случката — т. нар. от Цветан Тодоров пророчески разказ — гадания, предсказания и т. н., често в бъдеще време или в сегашно — „Лаврите са откъснати“ на Едуард Дюжарден. Това е рядко срещан разказ, обикновено на

второ ниво, т. е. вмъкнат в друг разказ. Актът — производител на повествованието, може да съвпада със случката. Ударението може да бъде поставено върху случката или върху повествователната реч. В първия случай се получава своего рода пълна обективизация на случката, повествованието става напълно прозрачно и сякаш изчезва — новия роман, където употребата на сегашно време изтрива и последната следа от акта-производител, съдържаща се в миналото свършено време. В другия случай съвпаданието е в полза на повествованието. При вътрешния монолог например действието се превръща в претекст и се разрушава — Бекет, Клод Симон, Роже Лапорт. Ж. отбелязва и т. нар. вмъкнато повествование — едно оплитане на акта на повествованието и случката, при което всеки регистър оказва влияние върху другия. Примерът тук е епистолярният роман или романи-дневник, където писмото е едновременно „медиум на разказа и елемент на интригата“. Разказвачът е едновременно героят и вече някой друг. Романът на Пруст е отнесен към първия, в който повествователният акт е единен, неделим и цялостен, съпоставен с различните проявления на случката. Следва описание на повествователните нива. Тук е т. нар. разказ в разказ, вмъкнати един в друг разкази, както в „Хиляда и една нощ“ или „Манон Леско“. Разказвачът на всеки метаразказ (термин, изкован по аналогия с метаезик — език, който говори за езика) е герой в предния разказ. Ж. определя три вида отношения между метаразказ и неговия първи разказ: 1) отношения на причинност (обяснителна функция) — метаразказът обяснява случилото се в първия разказ; 2) тематични отношения — без пространствено-временна връзка между двата разказа. Тази връзка е често срещана в някои похвати на новия роман, например т. нар. „пробив на текста“ (фр. mise en abyme); 3) третото отношение е само повествователно — самият акт на повествование оказва влияние върху събитията в първия разказ, а не съдържанието на метаразказа. Класическият пример тук са приказките на 1001 нощ. От първия към третия път намалява значението на съдържанието на метаразказа за съдържанието на първия разказ и нараства значението на акта на повествование. В разсъжденията си върху статута на разказвача Ж. изтъква две условия, които го определят — повествователното ниво и връзката на разказвача с разказваната случка. Разказвачът може да присъства в разказа си, може да отсъства или да разказва на друго ниво случка, от която той самият отсъства. Ж. различава още разказвач — главен герой от разказвач — свидетел. Това е в най-общи линии теорията на Жьонет. Възраженията на Мике Бал най-напред са насочени към категорията модус. Тя намира, че проблемите на „дистанцията“ нямат своето място сред проблемите на модуса. Критерият, разграничаващ мимезис от

диегезис, е неоперативен поради липсата на точно значение за информация и информатор. Схващането на Ж. за отделни живописни детайли при описанието — т. нар. „коннотатори на подражанието“, ония моменти, в които разказвачът се е оставил да бъде от „действителността“, я кара да предполага у него съпричастие към тезата за подражателността на описанието, идваща от Платон и отказваща на описанието повествователна функция. Тя се противопоставя на това схващане, наричайки го „стария предрасъдък“. Тук според нея най-напред е необходимо уточняването на понятието събитие. В разделеният разказ от събития — разказ от думи Мике Бал уточнява някои твърдения относно подражателността на типовете реч в разказа от думи. Преразказаната реч не е вече реч, защото е интегрирана от разказвача в неговото собствено повествование. След съответните знакови трансформации тя се е превърнала в събитие. Тя нарича пряката реч виртуален метаразказ поради начина на предаване от разказвача към героя — декларативния глагол. За повече единство тя предлага отделянето ѝ като метаразказ, при което двата останали типа — преразказаната и транспозиранията реч, ще дадат съответно най-подражателното и най-опосредстваното състояние на тези типове реч. Освен това изтъквайки, че начинът на разказване се определя от съотносителни, а не от количествени критерии, тя се съгласява с Ж., че съотносителната опозиция подражание — повествование (мимезис — диегезис) ни отправя към две други категории. От една страна, количеството информация е свързано с категорията продължителност, тя определя скоростта на разказа. Подражателният разказ е бавен, повествователният — бърз. Тези явления са разглеждани вече в главата продължителности. Повтарянето им тук вреди на яснотата на цялото. Според нея Ж. си противоречи — искайки да отхвърли традиционното отнасяне на проблема подражание — повествование към категорията на гледните точки (модуса), което идва от смесването на последните с т. нар. изображение, покриващо всички аспекти на текста (т. е. повествованието е изображение на случката), той повтаря грешката, като ги поставя отново в една глава. От друга страна, проблемите, свързани с присъствието на „количеството информатор“, водят към категорията залог, понеже касаят присъствието на разказвача в разказа. В частта фокусирания М. Бал критикува неснотата на термина, която се дължи според нея на отсъствие на друго необходимо различие — субектно-обектно отношение при разглеждане на гледната точка. Разликата между нулевото и вътрешното фокусиране е в отговора на въпроса „кой вижда?“, а при съотношението вътрешно — външно фокусиране има смяна на функциите — в първия случай героят вижда, във втория той е видян отвън. Разликата е в обектите на глед-

ната точка (фокусирането), а не във фокусиращия поглед.

В главата залог М. Бал дава добра оценка на типологията на повествованието според темпоралните отношения между случка и акт на повествование, като смята, че тя има стойност за разказите с видим разказвач. При отсъстващ или невидим разказвач, както е случаят с традиционното повествование в трето лице, не е възможно да се направят разграничения между акта на повествованието и разказаната случка. Понятието повествователно ниво е оперативно според М. Бал. То позволява да се гледат от един ъгъл на зрение разказът в разказ и всички видове микроразкази. Тук също при повествование в трето лице смяната на нивата е невидима. В групата на отсъстващите разказвачи М. Бал поставя разказвача в трето лице, отсъстващ или невидим, и разказвача в първо лице, видим, но разказвач случка, в която самият той не присъства. Между тях няма различие в нивата. Главното тук според нея е, че разказвачът като такъв стои винаги на по-горно повествователно ниво от разказа, който разказва, и че той не е лице, а инстанция, едно *it* (англ.-то), момент на проявление. Във втората част на статията М. Бал прави опит да реши в теоретичен план някои проблеми. Най-напред тя ясно разграничава отделните инстанции по следния начин: читателят „вижда“ героя посредством една инстанция, която вижда и с това „показва“ на читателя характеристиките на героя. Това е фокусиращата инстанция (фокализаторът), чрез която е пресято онова, което достига до читателя. Но не можем да си отговорим на въпроса, „кой вижда?“, без да знаем чрез какво този, който вижда, вижда. Той вижда чрез повествованието. А отговорът на въпроса, „кой говори“, е актьт — производител на повествованието, задвижен от автора, който пише. И тук отново М. Бал повтаря старата истина, че често при тълкуването на повествованието се е минавало направо от инстанцията „кой пише?“ (автора) към „кой е той?“ (героя). Тя подчертава автономията на разказвача, облъчен от автора в повествователната власт в разказа. По-късно идва инстанцията, стояща между разказвача и героя, в чието отделение има заслуга и Жьонет (Хенри Джеймс също ги е различавал) — именно фокусиращата инстанция (вж. схемата, дадена от авторката). След това М. Бал определя всички инстанции според отношението субект — обект, отнесено към всяка тяхна дейност. Субект на повествованието е разказвачът; обект на повествованието — разказаното; субект на фокусирането е фокусиращият, а обект — фокусираното. Относно разказвача М. Бал подчертава важността на смяната на нивото. Тя се съгласява с основните постулати на Ж. (съществуването на едно единствено разказващо лице — първо лице; присъствие или отсъствие на разказвача в по-

вестованието; разказвач в трето лице не съществува, този, който разказва, е винаги едно виртуално „аз“; и т. н.). Всеки разказвач е в йерархическа зависимост с обекта на своето повествование, т. е. със своето разказано. Когато разказвачът даде думата на един от героите си, който говори в пряка реч, се извършва смяна на нивото. Разказвачът вътре в повествованието остава извън повествованието на новия разказ, чийто герой-обект се превръща в разказвач, т. е. в субект. Онова, за което говори героят, се намира на йерархически по-ниско ниво от нивото на разказвача или на героя-разказвач. Или тук става нещо, което Цв. Толоров формулира така в статията си „Хората — разкази“, по повод на Хиляда и една нощ: „Шехеразада разказва, че шивачът разказва, че бръснарят разказва, че брат му разказва, че... и т. н. „Декларативният глагол функционира като „коннотатор на промяната“, знак, че обектът на речта ще стане на свой ред субект. Следователно разказано (*le narré*) е всичко онова, което стои непосредствено под нивото на акта на изказване. Отгук следва, че пряката реч не стои на едно и също ниво с преразказаната реч. Така формулирано, разказаното е абстрактна инстанция. То може да се конкретизира според М. Бал чрез необходимото му допълнение — фокусираното, обект на фокусирането. След това авторката на статията прави подробен анализ на термина фокусиране (фокализация) и доказва неговата двусмисленост, която се ликвидира с въяснението на субектно-обектното отноше-

ние — фокусиращо—фокусирано, виждащо—видяно. Това отношение дава ясно разликата между вътрешно и външно фокусиране и определя нива и при фокусирането, често сменящи се успоредно с повествователните. Например т. нар. авторова намеса в повествованието може да се дели на авторова и на намеса на фокусиращата инстанция. Известното „отъждествяване на автора с героя“ се определя като безлично повествование (невидим разказвач) с фокусираща инстанция, представена от някой от героите. Фокусираното може да обхваща не само героите, но и предмети, места, събития. Би могло да се определи за дадено повествование, дали описаният обект е фокусиран, т. е. избран и представен от анонимно фокусиращо лице или от някой от героите. Фокусираното също може да бъде видимо и невидимо, осезаемо и неосезаемо. Това се получава като резултат от прилагане на позицията външно — вътрешно фокусиране само към фокусираното.

В края на статията си М. Бал илюстрира разсъжденията си с анализи на повествованието в романа на френската писателка Колеет—Котката. В заключение тя добавя, че всяка смяна на ниво представлява фигура, че при дадено повествование могат да преобладават определен тип фигури. Всички внесени от нея корекции и допълнения отварят път към изграждане на типологията на повествователните форми.

М. С.