

ПРЕВОДНИ ПРОБЛЕМИ ПРИ ПРОЗАТА НА МОДЕРНИЗМА

СПАС НИКОЛОВ

При амбициозната и активно осъществявана издателска програма за все по-адекватна рецепция на чуждоезиковото литературно творчество у нас, за запълване на съществуващите „бели петна“ в представянето на световното класическо и съвременно творчество на български, процесът на това литературно усвояване на ниво превод, издаване и критика все по-осезаемо се сблъсква с проблеми както на реализацията, така и на консумацията, произтичащи от спецификата и многообразието на онези нововъвеждани жанрове и техники, за които българската традиция невинаги има готово покритие или готовност за лек прием. Опитът показва, че ако спрямо една своеобразна литературна практика се приложат средствата на обичайното повествование, резултатът ще е не претворяване, а бледо копие, лишено от най-характерните особености на оригинала. От друга страна, ако към експерименталните техники на модернизма преводът подходи радикално, не е изключен шокът ефект върху реципиента вместо комуникация. Макар тези жанрови форми да достигат до нашия читател понякога с над половин век закъснение, наивно е да се очаква, че те веднага ще се срещнат със спонтанно и повсеместно разбиране. В крайна сметка и оригиналите на подобни четива са имали сходна участ — да си припомним, че при появата на „Одисей“ дори Виржиния Уулф, ценителка на Джойс, сама авангардистка, се стъписва — съзнава, че в творбата „има нещо“, но решава, че старателно търсените словесни странности са просто неогладени грапавини. Ако тази за времето си най-смело мислеща писателка и издателка е платила дан на традиционното виждане, можем да допуснем, че един прецизен и верен български вариант на този писател на моменти неминуемо ще повдигне вежди дори сред компетентните. Всред удивителните, които приеха „Портрет на художника“ в академично издържан превод на Н. Б. Попов например, не мина и без въпросителна, и то относно някои от най-„джойсовските“ решения и най-точни попадения в изданието. Очевидно не могат да се очакват универсални и тъждествени оценки на един литературен вид, будил и продължаващ да буди спорове. Нещо повече — ако редактори и издатели се стремят да постигнат по-безобиден и непротиворечив прочит на подобна литература, представянето ѝ ще стане безпредметно. Не че следва да приемем формата ѝ безкритично; но при всичките крайности на нейните търсения, залитания, уклон към формализъм и пр. тя е влияла върху цели писателски генерации през последните десетилетия и за един точен прием преводът следва да я представи във възможно най-близък до оригинала вид. Окуражително е, че в това отношение издателската политика като цяло е правилно намерена — с разбиране и широта на виждането се отпечатаха в „Народна култура“ издания като споменатия Джойс, Дьоблин и Брех съответно в превод на В. Брюкнер и Л. Илиев, Маркес и Силва — на Р. Стоянов и В. Рафаилова, и немалко други; „Хр. Г. Данов“ също поднесе заглавия, които търсят оптимума. Но все още има немалко издания на литературни творби от жанра, където „костеливите орехи“ на модерната проза остават неразчетени и непредадени важни възли от сложната плетка на модерната белетристика, заравняват се или се тушират по-острите за непривикналия вкус речеви и стилови обрати. Въпросът е обширен и нелек, но неизбежно се налага на вниманието на превода и критиката му със своята злободневност. Настоящата работа е опит за бегъл оглед на част от проблемите, които възникват при превода на модерна проза на

базата на корпус от примери, почерпан почти изцяло от едно „благодарно“ за такъв анализ произведение — „Под вулкана“ на Малкълм Лоури. Преводните задачи, поставяни от романа, онагледяват много от бариерите, които всекидневно трябва да преодолява всеки преводач на съвременна проза. „Пробите“ са взети от преводаческата кухня, тъй че решенията се предлагат не като еталон, а като характерни проблемни ситуации с илюстративна стойност — лепта към постигнатото изработване на цялостен апарат за този вид превод. Някои преводни моменти се разглеждат в дискуссионен или критичен план — все с оглед на търсената методологическа оптимизация.

Въпросът за високо преводно качество е неделим от изискването за точен прочит на оригинала, а това предполага виждането му в широк литературно-исторически и литературнокритически контекст. Лоури е представител на джойсовското течение (сам признава, че е бил *joysted in his own petard* — по аналогия с *hoisted in his own petard*), или, ако преведем играта, че е писал „джойста-проста“. Ала макар да представлява по-късно издание на традиция, в която друг е пионер, той създава свое характерно изкуство. Сляпото литературно имитаторство е безжизнено — от десетките подражатели на Хемингуей никой не е постигнал силата на естествената му простота. Действително Лоури твори по модела на Джойс, но обработва своя собствена литературна нива. Също както Хемингуей има съвсем тесен периметър на психологическо изследване — мъжеството в изпитание („Човекът не е роден за поражение“), но компенсира липсата на обхватност с дълбочина, така и Малкълм Лоури — самият той излекуван алкохолик — е писателят, който може би най-дълбоко и проникновено е съхранил в литературата трагизма на алкохолизираното съзнание. В двадесетия век модернизмът съживи много от художествените отлики на седемнадесетия след тяхното изгнание от сериозната литература през царуването на сантиментализма и романтизма. Така че у Лоури откриваме и ироничния модус, постигнат чрез една виртуозна игрословесност, и раблезиански хумор с градус, поставящ пред изпитание още несъвсем освободената ни от пуритански задръжки книжовна традиция. Задачите на превода се умножават от сложната символност и многоизмерна митологизация на повествованието, от преплитането на литературни паралели и вътрешно-сюжетни алузии — виден аспект от техниката „поток на съзнанието“. Касае се всъщност до *дешифровка на многопластов текст* — относителна новост в проблематиката на превода. Отделните аспекти на специфичната задача следва да се инвентаризират конкретно, в посока от простото към сложното.

* * *

Може би най-елементарният проблем във визирияния роман представляват особено съгитите на езика. Специалитет на джойсовското повествование е *словотворческата еквилибристика* на архимодерниста. (Неслучайно е популярна шегата, че той пише на езика „джойч“ — „джойски“.) Словесните импровизации на Лоури са по-умерени, но на места и той пуска някак „зрънца“. Например в потока на мисълта на героя избликва възклицанието: *God allmighty. Good God all blistering mighty*.¹ Вметнатото *blistering*, което дели репликата („Боже все-могъщи“), има двойко значение: именната форма е „мехур, пришка (от изгаряне)“, глаголната — в жаргона означава „измъчвам, тормозя“. Това води право към централния символ в книгата — „Под вулкана“ ше рече „В ада“ (Тартар е под Етна) и основният литературен паралел е по Дантевото „Инферно“, — т. е. думата не е паразитна притурка, а има маркерен статут. Преводът трябва да съчетае описанието и действието, като същевременно запази ритъма на цялото. Намереното решение е:

„Боже всемогъщи. Милостиви боже, всепъклогогъщи.“²

Но символните отнасяния на конкретната дума звучат правдоподобно най-вече поради нейната екзотична форма. В подобно словообразование се среща и проклятието *damn*, което също може да има „адови“ конотации, но не твърде изтрито от употреба, за да асоциира директно с *пъкъл* (както и българските съответствия „адски“, „по дяволите“ и пр. не се свързват непосред-

¹ M. Lowry. *Under the Volcano*. Penguin, 1981, p. 176. Останалите цитати са от същите издания.

² М. Лоури. *Под вулкана*. С., 1982, с. 202. Прев. С. Николов, ред. Вл. Трендафилов.

ствено с „катрана“). Понеже нивото в съответния контекст е просторечно, случаят предполага нещо естествено-разговорно на български, и „Alladambama“ (р. 48) става „Ала-бала-бама“ (с. 63).

Споменатото просторечно ниво ни отвежда до шекотливия проблем за *превода на жаргон*. Принципно съгласни сме с постановката, че в езика ни липсва такава универсалност на сленга, която би позволила безболезнен пренос на жаргонния изказ, без регионално-диалектни рефракции. От друга страна, Лоури използва трик, познат ни от телефонното всекидневие като „преплитане на разговори“. В един своеобразен колаж от откъслечи диалог, където липсва авторско идентифициране на говорещите, единственият филтър за разделяне на нивата е жаргонът, съответно стилизиран за целите на мимикрията в новата езикова среда:

— Не. Мислех, разбира се, че си отишъл в Англия, като не отговаряше. Какво си направил? О, Джеф, да не си напуснал дипломатията?

— ... отидохме във Форт Сейл. С патлаците. Браунинги. Дъгълък, дъгълък, дъгълък, дъгълък — право там. Чат ли си?

— ... случайно срещнах Луис в Санта Барбара. Той ми каза, че си още тук.

— ... Като едното нищо можех, така ги работим ние в Алабама! (с. 68—69).

Трети преводен проблем е *предаването на развален чужд език на развален български език*. По същество теоретични пречки за това няма — лексико-граматичните опущения на слабо говорещите чужд език следват сходни закони. По-интересни от практическа гледна точка са дозирането, мията. Говори примерно герой с нематерен английски:

... But I was so sick myself that day after the ball that I suffer, physical, really. That is very bad, for we doctors must comport ourselves like apostles. You remember, we played tennis that day too. Well, after I looked the Consul in his garden I send a boy down to see if he would come for a few minutes and knock my door, I would appreciate it to him, if not, please write me a note, if drinking has not killed him already. (р. 10)

В тази реч се откриват ред груби отклонения от езиковата норма. Нарушено е глаголно време (suffer), глаголът е определен с прилагателно, вместо с наречие (physical), неправилен глагол се явява в миналата форма на правилен (send), необходим предлог липсва (knock my door), другаде такъв погрешно е въведен (I would appreciate it to him), лексически неправилно е употребен глаголът look в. see, повелително наклонение не е обрнато в непряка реч и — нещо характерно за чужденеца — в ежедневието е употребена рядка и книжноразвучаща романска заемка в английски (comport), понеже тя е близка на говорещия (латиноамериканец). Като връх на комизма в тази реч се озвучават нормално неозвучени срчки, което е възможно само в поезията. Явно е, че авторът е взел всички мерки — с девет груби грешки в седем реда — да направи речта на този герой невежествена и смешна. Сходният български вариант би звучал приблизително така:

Но аз самият бил толкова зле онзи ден след бал, че физически страдал истинската. Това много лошо, защо ние лекари трябва да държим се като апостоли. Помните, тогава играли и тенис. Та аз видим Консул в градина и пратил хоп да пита дали могло да срещнем за минути, ако могло, да ми почукал на стая, много благодарен бѐдел, ако не, молим го бележка да пишел, ако алкохол не го убил вече.

По същия начин „преводният“ английски на рекламна листовка в българския си вариант ще съдържа комбинации като „преклонно-възрастни дървета“ (stricken-in-years trees), „ципестокраки птици“ (webfooted fowl) и др.

Възниква въпросът, доколко българската книжовна традиция и индивидуалният редакторски вкус понасят подобни отклонения от езиковата норма в печатен вид. . . От теоретична гледна точка такова пренасяне е напълно възможно, след като с нашия език боравят чужденци с различна степен на подготовка. На практика обаче издателският стремеж е да се загладят грапавините на неправилната реч. Подбудите вероятно са от търговски характер и преследват подобна четивност, но такива съображения нямат литературна стойност и не би трябвало да влияят

върху окончателното преводно решение. В противен случай се получава интервенция в авторовия творчески замисъл и страда автентичността на преноса.

* * *

Насъщен проблем при прозата на модернизма е преводът на *игрословия*. Естеството на жанра обуславя обилието им и стратегическата им важност в този род изкуство. В изследвания преводен роман те са употребени дори на нивото на гореприведената „завалена реч“, за целите на речевата характеристика. От речта на мексиканците научаваме, че „куче чавка“ *вм.* „джавка“ (*dogs shark — dogs bark*) (p. 12), или че чужденецът е „шкорпионин“ *вм.* „шпионин“ (*spider — spy*). Особено във втория случай поантата изисква игрословието да запази своята метафорична смисленост, да се окаже, че „грешката е явряна“ (щом шпионинът в единия език е *паяк*, в другия трябва да бъде *скорпион*, още повече, че в романа скорпионът неколкократно се явява със символна функция). Все по линията на символиката, когато рекламата е „Танци *стъклено сияние*“ пред героинята неонът пламва „с *пъклено сияние*“ (*informal dancing — infernal dancing*) и тя, разведената младоженка, чете не „*нови крачни машини*“, а „*новобрачни машини*“ (*notice to destroy weeds — notice to newlyweds*). Дори когато игрословието е върху име на маловажен персонаж, в този вид проза е наложително то да се транслира, така че старият учител Gotleby („Goat old boy!“) бива прекръстен на Дъртинкоуч — за да се чуе и в превода „Дъртият му коч!“ Но има случаи, когато в една-единствена игра на думи се вплитат цели идейно-тематични линии. Например заглавието „Под вулкана“ съдържа и метафора на света в навечерието на Втората световна война — фашистката агресия скоро ще залее Европа. Затова и в самия край на романа героят, хвърлен в дълбоката кал на дъното на пропастта, схваща това дъно като „пандемониум“ (т. е. произподията), но добавената дума *tanks* с двузначността си напомня за войната. Българското значение на „танк“ няма място в контекста; значението 'щерна, водоем, резервоар' би загубило алузията към войната. Нужна е дума, която в нашия език също да асоциира и с „яма“, и с „война“. Такава дума е „кратер“ (с нюанс ѝ на „бомбен кратер“). Тогава текстът се явява във вида:

... it was an eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space with himself falling through in all, through the inconceivable pandemonium of a million *tanks*, through the blazing of ten million burning bodies, falling into a forest, falling. . . (375).

... ужасно, паднал бе в изригване, но не, не бе вулканът, а самият свят изригваше, избухваше, разпръскваше се в овъглени струи, в черни селца, изхвърлени в пространството, в което сам той падаше, пропадаше, в неописуем демоничен *кратер* с размер на милиони *кратери*, през пламъка на десет милиона горящи тела, пропадаше в леса, пропадаше. . . (с. 415)

Друга важна мисия в белетристиката на модернизма игрословието има в областта на иронията и хумора, особено на пикантния хумор. Цял един пласт анекдоти — и винаги измислица — иде от двусмислията в езиковите грешки на чужденци („На Девети юни, кога бил разврат“, жазваше възрастна немкиня след тридесет и пет години, прекарани в България). В романа на Лоури дълга сцена е организирана изцяло върху кулинарно-гастрономически разговор с прозирни сексуалния двусмислия. В сътрапезническия тригълник героинята е изневерила на съпруга си с брат му, комуто косвено (в предчувствие) тежи братоубийствена вина. Сценката напомня „Убийството на Гонзого“ — с крал Хамлет, Гертруда и Клавдий. Каламбурите на онеправдания и коментарът на съдържателя Сервантес се гаврят със ситуацията с пиперливи фалстафовски остроумия или санчовска невинност. С игрословията преводът задължително трябва да се справи: в противен случай ще се изгуби основно качество на модернизма — вкусът му към амбивалентност. А двусмислиците в текста ваят, от намеци за алкохолизъм —

Veal liver tavernman. . . Tunny fish. . . (=tuna fish). Gin fish (gin fizz) (p. 292)

... Дроб а-ла-таверн, винцирозе? (винце розе+вин-цирозе) — (с. 328);

импотентност и фрустрация:

...You like eggs, senora? Stepped on eggs?

...Вие обича яйца, сеньора? Яйца объркани?...

скаталогия и нимфомания:

Brambleberry con *crappe* Gran Duc? Omele de sourpusse. ...?

Пресно сръне задушени?... Пастерва? —

до сложни мотиви на каин-авеловски сблъсък, утежнен от грях на пола в омировска окраска, в които се обединяват асоциациите на смокиновия лист и сирената-изкусителка с латринограмна венерология (срв. с „болестната образност“ в „Хамлет“):

Fig mermelade. . . (cf 'mer. . . maid'). You like poxy eggs. . . ? (=poached eggs)

Има и сладко. . . вие иска белъо смакия? . . . Или може би иска сирена печена, всеки да бодне си филица? Бодне сирена, бодне си филица. . .

Всичко това служи за фон на литературния паралел с Хамлет. Той се опосредствува от рефреновото повторение на „вездесъщият Тартар“, дозатагва се с печеното пиле — „велико привидение на кулинарното изкуство“ (spectral chicken of the house)=special chicken и отчетливо се извиква в съзнанието на читателя с възхваляваното от съдържателя блюдо „An exquisite mole?“. Mole с последното си, девето, значение в английски е мексикански пикантен сос. Но познатата семантична стойност на думата е 'къртица', така че в текста звучи възклицанието на датския принц към Призрака, обадил се изпод земята: „Отличний кърте!“³. Тези сложни нюанси се получават в българската версия:

Фламбиран амлет „Призрак“ в блюдо дълбоко, поразведено в Америка — в огън седи и не пуква. (с. 327)

От приведените примери излиза изводът, съществен за разглеждания проблем. При превод на сложни игрословия в прозата на модернизма (пък и всяка друга) преносът може да се постигне само посредством свободно манипулиране на наличния словесен материал. Така например в смокинения мармалад (с нарочния правопис mermelade) конотацията за срамна голота се предава сравнително лесно: „сладко. . . белъо смакия“. Поднасяното *сирене* ни дава *сирена*, омлетът става крал *Амлет* („фламбиран“ от адовите вихри), divorced eggs попада в дълбокото „блюдо“, произведено — „поразведено“ — в Америка. А изискването за правдоподобие в превода обуславя добавената алюзия към йенското стъкло за омлет-фламбе — „в огън седи и не пуква“ (отново пламъците на пъкълта).

Литературните отпратки налагат словесна игра и с автентични цитати. Например появява се асоциацията на героя с прочуто стихотворение на Роберт Сървис — „Застрелването на Дан Мак Гру“. Намекът на оригинала (пак в кулинарен план) е за Clam McGoo с българското съответствие „познатата мидичка с лук“ (вм. . . . „познатата дамичка Лу“). Според Дейвид Марксън, коментатор на „Под вулкана“³, тази връзка не е случайна: в това произведение изгнаникът също „страда, преминал през ада и бил на геената в плен“, той също е цял спиртосан („... разпавят — наркоза, вдуляваща доза“).

Но следва да прибавим, че при превода на сложни многостепенни игрословия често се стига и до невъзможността да се предадат абсолютно всички елементи на отправния каламбур. В такъв случай единствен изход е компенсацията. Тя се е наложила и в някои моменти от цитирания откъс.

При превода на игрословия водещи са конкретните изисквания на литературната ситуация, било тактическата постановка в микроконтекста, било стратегическата — в макроконтекста. В следния пасаж например съществува игра на думи между испанската дума lecheria (мле-^сарница) и английското lechery (разврат):

³ Вж. D. M a r k s o n. Malcolm Lowry's "Under the Volcano" — Myth, Symbol, Meaning. Times Books, 1978, p. 145.

... They were passing small shops, . . . harness shops, a milk shop under its sign *Lecheria* (brothel, someone insisted it meant, and she hadn't seen the joke). . . (p. 60)

... Минаваха край магазинчетата. . . сарачници, млекарница под фирмата *lecheria* (бардак го беше превел някой, но тя не се бе схванала шегата). . .

Тъй като в неведението си за значението на английската дума българският читател би изпуснал солта на вица, преводът е потърсил свободно пресъздаване на комизма:

... Минаваха край магазинчетата. . . сарачници, млекарница „Монтафон“ (но гърдестата млада млекарка изглежда не разбираше защо си смият ухилениите мъже). . . (с. 76)

Това е съвсем оправдано от гледна точка на конкретното игрословие; но в по-широк план се оказва в разрез с цялостната стратегия на романа. Ивон е изневерила на съпруга си; хапливият тон е за нейна сметка, включително и това, че някакъв подсъзнателен психологически механизъм на самозащита ѝ пречи да схване намека. В този случай по-правилно е преводът да запазеше оригиналната игра на „млекарница“ и „разврат“ с обяснение под линия, колкото и тромаво да е решението.

* * *

Изключително важна характеристика на модернизма е голямата роля на ритъма в прозата. Въпросът не се нуждае от допълнителен коментар, ако приведем едно наблюдение на Антъни Бърджес: „Именно двете големи публикации на 1922 г. — „Одисей“ и „Пустата земя“ — показват доколко поетичното и непоетичното могат да се взаимопроникват и колко малко вече значат всъщност термини като „проза“ и „поезия“. Как следва да класифицираме следните два откъса:

Ако не ти харесва, карай, рекох. Като не можеш да избираш, други могат. Но ако Алберт духне, да не плачеш, предупредена си. За срам, ъй викам, на мумия си заприличала в лицето (А няма трийсет и една). Какво да правя, казва — и се муси — от хапчетата е, дето ги гълтах, дано го махна. (Пет имаше, и с изтърсак — Джордж — за малко не умря!) Аптекаря ми рече, нищо няма, но оттогава съм пол'вин човек. Глупачка си, това си, викам аз.

В недра утробни бях, в греховен мрак,
не зачат — правен!
От тях — мъжа с очите и гласа ми
и призрачката с пепелния дъх.
Ту впили, ту разлъчили тела
по волята на архи-Заплодителя,
слепяваха плътта си в чифтов сглоб. . .
Отвека повелил да се явя,
той повелил ли би небитието
да ме погълне, днес или во веки?
Пребъдва в *lex aeterna* Той. Нима
божествената същина това е —
Отец и Син да са единосъщи?

Първият пасаж, разбира се, е от „Пустата земя“, а вторият — от „Одисей“. Няма съмнение кой от двата откъса е с по-голяма поетична наситеност. Но „Пустата земя“ е поема, а „Одисей“ — роман. Текстът на Елиът в сивата си разговорност е чашата студена вода, предназначена да отмие сочната тортена сладникавост от предшествуващата Кийтсова тъкан; освен това тя подготвя небето за по-различната остростипчива сочност, която предстои. Пасажът от „Одисей“ е типичният стийвъндедалусов вътрешен монолог: той подготвя вкуса ни за бъбрека в тигана на Леополд Блум. *Всичко е цялостната структура* (к. м. — С. Н.).“⁴

⁴ A. Burgess. Here Comes Everyboby (An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader). Hamlin Paperbacks, 1982, 74—75.

Постизацията на прозата е присъща и на Малкълм Лоури. Естествено тя не е повсеместна — както в пасажа от Елиът, и в „Под вулкана“ има цели глави, които „текат“ през „по-прозрачни“ съзнания. Другаде слоget е преднамерено измъчен, тежък, тромав — за да предаде мъчително-болезнения ход на мислите в алкохолизираното съзнание на героя. Но голяма част от повествованието е опоеитизирана чрез сложна плетеница ритми (извън другите стилистични средства) и ритмизацията е строго функционална. Тя има разнообразно приложение. Например може да се изразява драстичността на прехода от идилично съновидение към кошмара в будно състояние на алкохолизирания мозък в криза:

... И езерото плискаше, и люляците дъхаха, и пъпките разпукваха, върхът-елмаз сияеше, а падовете пееха: снегът бе бял, небето — синьо, май — разделен, овошките, разцъфнали, приличаха на облаци; но той бе още жаден. . . Може би защото пиеше не вода, а лекота, ефирност — надежда за познание; но как би могъл той да пие лекота и надежда за познание? Може би защото пиеше не вода, а слово със сияние — но как би могъл той да пие слово със сияние? Надежда за познание, слово със сияние — със сляй, сляй, сляй, и пак със сляй, сляй, сляй, сляй, сляй!

... Консултът с неопикуема болка от мравополазващ махмурлук, пулсираща гръмовно в черепа му, и съпроводен от защитен екран демони, бесуващи в ушите му, изведнаж осъзва, че при ужасяващата евентуалност на някой поглед, хвърлен от наблюдателни съседи, би било трудно да се допусне като естество на движението му невинната разходка из градината с цветарскоботаническа цел. (с. 152)

Очевидно е, че независимо от различните закони на ритмообразуването в двата езика (поради краткосрочността на английските и многосрочността на българските думи) в превода трябва да се запази ефектът от ударните повторения light—и тук талевското „сая“ идва на помощ.

Другаде ритъмът на фразата подсказва физическо действие, имплицирано в контекста. И Джефри Фърмин (като Джойсовия Блум) завършва деня в бордело. Травмиран от алкохолната страст, той е бил психически неспособен да откликне на любовта си към Ивои, но след едногодишно въздържание по време на отсъствието ѝ, по нелепите закони на обратната логика в деня на нейното завършване той има контакт с проститутка. Описанието на половия акт е изцяло денатурализирано и психологизирано; трагизмът на това сурогатно отдаване е изразен в пълното мислено отсъствие на протагониста от същинското действие — духом той витае в спомените на преживяната разлика. Дихотомията на психическо и физическо в разказа минава по линията съдържание/форма. Повествованието следи мислите на героя, а флукуациите на ритма — движенията на коитуса. Ще илюстрираме само с част от тристраничното изречение в това описание:

... да, ужасът от слизането по застаните стълби в огромния тъмен кладенец / на пустия ресторант, покрито бившо *патио*, / потъването в тихата погйбел на мекия килим, / потъване, при стъпка, в съкрушение / — площадката ли още или стълбите! / — пронизващите пристъпи на паника / и на погнуса и себевотрата / при мисълта за студения душ на банята вляво, / веднъж опитан, вече неповторен / — най-накрая безшумното приближаване, почтено и прилично, / и стъпките, потъващи в погйбел / и пак, с Мария той сега проникваше / в тази погйбел / с единственото свое живо нещо: / с този пламтич и възпален, разпнат от похот, уд / — боже, възможно ли е повече страдание от това, / от тези болки нещо трябва да се пръкне / и пръкналото се ще е смъртта му / защото, а-а, как си приличат хлипането на сладта / и хъхренето на смъртта, / задъхването на любещите се / и издъхването на умиращите / — потъващите стъпки в този тремор, / в отвратата на ледения тремор, / и в ямата-кладенец на ресторатта, / зад чупката на коридора, / над регистрацията мъждеещата светлинка; / часовникът — колко е рано, / — писмата ненаписани, в безсилие да се напишат, / и календарът спрял, навеки и безсилно, / на тяхната годишнина от сватбата, / и племенникът на управителя, / заснал на канাপето, за да чака / пристигащите от столицата с ранния влак; / мракът, мъморещ, просто осезаем, / болезнената зъзнеца самотност / на ресторанта с тъмен ек в ъглите, / мумифициран в сухата скованост / на сивите колосани салфетки, / товарът на страданието и на съвестта / по-тежък, струва му се, / отколкото е някога понасял / кой да е оживял, / и жаждата — която

не е жажда, / ами самото страшно съкрушение, / порочно пристрастено сластолюбие / — е смърт, смърт, и пак, отново, смърт . . . (с. 389).

Ритъмът в романа играе ролята на своеобразен маркер не само за предаването на лиричен и трагичен патос, но и за въвеждането в нужните моменти на, тъй да я наречем, пунктуационна символика. С развой на действието в „Деня на мъртвите“ ритмизирани изречения, описващи пристъпи на вятър, гръмотевица и буря, се открояват изсред обикновената проза, като сякаш отброяват часовете и минутите до фаустовската смърт на героя. Ето и сцената ѝ:

Lightning flashed like an inchworm going down the sky and the Consul, reeling, saw above him for a moment the shape of Popocatepetl, plumed with emerald snow. The Chief fired twice more, the shots spaced, deliberate. Thunderclaps crashed on the mountains and then at hand (p. 373).

Светкавица — пробляснал със зигзаг — се плъзна като червей и Консултът, олюлял се, видя над себе си за миг върха на Попокатепетъл — шраусов сноп смарагден сняг, окъпан със сияние. Шефът стреля още два пъти примерено, през интервал. Гръмoven тътен екна в планините и после тресна някъде наблизо . . . (с. 413).

Поради различния словен квантитет в двата езика ритмичните модели на оригинала и превода се различават. Първото изречение в английския текст има следната метрика:

/ — / — — / — / — / — — / — / — / — /
/ — / — — / — / — / — / — / — / — /

Българската му версия се явява във вида:

— / — — — / — / — / — / — — — / —
— / — — — — / — — / — / — — — — / —
— / — — — / — — — / — / — / — — — / —

Видно е, че метричният модел на английското изречение е хорейно базиран, докато българският вариант, следващ конкретните езикови особености, е изграден върху ямбическата стъпка със съответна дислокация на цезурите. Ако сравним ритъма в третото изречение (едно от многото, където формалната стойност е тясно свързана с антивоенното послание на романа⁵), също забелязваме специфични отлики.

Оригиналът би могъл да се изтълкува дактилно, но естествените паузи на „придихателните групи“ по-скоро го разгъват в съчетание на хорей и ямб:

/ — / / — — / — — / — /

Това е обусловено от краткостта на смислоносещите английски думи, където ударението е върху първата (в два от трите случая единствена) сричка: thunder-claps crashed „Гръмотевични трясци блъснаха“. Изречението започва с акустично-агресивния заряд в трите синонима на „гръм“, т. е. със задължително начални удари на акцента. Двустъпният мъжки завършек на втората половина обаче е също така строго обусловен: налагат го силабическата постановка на английския език, изискването за баланс на изречението и необходимостта от финална удареност за запазване на ефекта.

Друга е картината в българския езиков строй. „Гръмoven“, „тътен“, „екна“, „тресна“ са дву- и трисрични думи с ударение в началото или средата. Това предполага неударени начало и край на изречението. Новата мелодика се стреми да предаде скритото „неведомо-кобно“ внушение, заплахата от надвиснала гибел (фашизмът убива!) посредством тревожната тържественост на петостъпния „хероичен“ ямб:

— / — / — / — — / — — / — / — — — / —

* * *

Появява се друго видно средство в художествения арсенал на модернизма — з в у к о п и с ъ т. Освен ритмообразно, много от символните репери в романа на Лоури са и алитеративно маркирани. В митологично-символистичния пласт например автобусът от гл. VIII

⁵ Вж. С. Николов. Ако цивилизацията ни изтръгнееше . . . Предговор към: М. Лоури. Цит. съч., с. 11.

е един от многото „обърнати“ образи на книгата — Ноев ковчег, поел по апокалиптичен курс. Затова още със споменаването му той е рязко открит в контекста: „... автобусът — злохулен, закачулен хулиган — с клаксонов рев си отваряше път по наклона на тесните улици“ (с. 226). (В оригинала: „... a hooting hooded intruder (p. 234). Пропастта — разлом всред мексиканската равнина — в традиционен джойсовски стил символизира ада като вселенска клоака и съответно е наречена „титанически Тартар и гигантски гириз“ (с. 158) („a general Tartarus and a gigantic jakes“ (p. 134). Пана живопис и скици в глава VII ще се окажат в глава XII (дванадесетия час на Консула-Фауст) ранни предвестници на трагедията; затова те също са звуково обогатени чрез плетеница от г/к, з/с; „Грозни Ороскови графики-въглен със страховита зинала злокоба се зъбеа надолу от стените (с. 231). Grisly Orozko charcoal drawings, of an unexampled horrendousness, snarled down from the walls. (p. 202). Но това са семпли, традиционни похвати. Техниката на Лоури предлага и примери за литературни практики, въведени едва през XX век от модернизма. Ето оригинала в началото на глава VII:

On the side of the drunken madly revolving world hurtling at 1.20 p. m. towards Hercules's Butterfly. . .

Изнесеното на повърхността е само по-сложната алитерация чрез звукосъчетания, образувачи важни за смислово-асоциативни ядра: drunk, madl-, revolv-, world, hurtl-, hercul-, butterfly- (d/t, m/n, r/l, b/v/m, h/c). Тук фигурират значенията 'пиян', 'бясно', 'въртене', 'свят', 'носец се в пространството', 'Пеперудата' (кръчма) и съдържателят ѝ Херкулес. Преводът съобщава за кодирания смисъл така:

Встрани от пияния пумпално-плъпнал свят, бясно понесен в 13,20 към „Пеперудата“ на Херкулес. . .

(пн — пмпнл — плпнл — свт — бси — пнси — ппрдт — хрксл — умплн, ъплн, удт, улс)

Полученото решава чрез повторение на п-като-пиян част от поставената задача. Невъзможно е да се включи в звукописа фонетично фиксираното собствено име Херкулес (което е със символна важност). „Пумпално-плъпнал“ е опит компенсаторно да се предаде едно по-езотерично вълнение. World (свят) е пълен омофон на причастната форма whirled (носен и въртан от вихрушка). Затова „пумпално“ цели да направи въртенето в revolving вихрено като в whirled. Но естествено игрословието изчезва.

Не е излишно да споменем ранния произход на наблюдаваната у Лоури техника: смислоносещо звукоподражание, придружено от семантична многозначност. Известният джойсист Фритц Сен проследява разноезичните преводи на една дума от „Портрет на художника“, която извиква коментар и в нашата критика на превода. Става дума за нарицателното в репликата „Тоя шльоко пак се лиже на Макглейд“. Критикът изчерпва въпроса, затова ще го цитираме изцяло: „В един ранен стадий (на сложната Джойсова игрословесност—С. Н.) думите и фразите спонтанно задействуват определени асоциации. Но преведените думи рядко пораждат едни и същи мисли и асоциации, ако избочиш това може да се случи. В „Портрета“ Стивън, чул изрече шльоко като обидна към блудолизец-подмазвач, размишлява върху връзката му със света на звуците: Suck was a queer word. . . the sound was so ugly. Once he had washed his hands in the lavatory of the Wicklow Hotel and his father pulled the stopper up by the chain and the dirty water went down through the hole in the basin. And when it had gone down slowly the hole in the basin had made a sound like that: suck, only louder.* Преводачът трябва да намери еквивалент — дума, която да има същия смисъл в дадения обществен контекст (юношески мъжки пансион), да звучи „гадно“ и да бъде експресивна и звукоподражателна в една детайлно описана ситуация. Освен това в нея трябва да има според някои нелишени от основание тълкувания и лек сексуален оттенък. Това е вече голяма задача дори за идеалния преводач, който просто си играе с

* „Шльоко: каква шлякана дума. . . И гадно да го чуеш. Веднъж, когато той си изми ръцете в умивалнята на хотел „Уиклоу“, баща му дръпна синджира на запущалката и мръсната вода затече през отвора на мивката. Когато водата бавно се източи, от отвора на мивката излезе същият звук: шльоко. Само че по-силно.“ Д. ж. Д. ж. о. й с. Портрет на художника като млад. Прев. Н. Б. Попов. С., 1981, с. 227.

изразните средства на родния език. Първият немски превод бе използвал думата Drüppler в подлизурския смисъл, отнасяйки я към звукоподражателното drür като звук на вода. Но дори за читател, чул тази думи (те не са широко известни), кръгът на асоциациите е ограничен. Новият превод, който е в процес на изготвяне, за момента още експериментира с думата Sückel като евентуално решение с алтернативи Sauger, Schlüpf, Lutscher и други грозни кандидати. Френската версия използва думата chou-chou и нейното ехо chou, италианската — ciuccio и в двата случая. Всички тези решения изглеждат малко пресилени, думите са или недостатъчно sugestivни и „шлякани“, или имат различен нюанс. Това променя психологическата ситуация. И никой не може да вини преводачите за това, което те не успяват да предадат.⁶

Струва ни се, че ако цитираният критик би могъл да прочете този пасаж в българския му превод, той най-сетне би намерил решение, удовлетворяващо всичките му изисквания: думата „шлюхо“ звучи автентично като по-стар школски жаргон, тя е неблагозвучна, до немай къде изразителна и звукоподражателна в конкретния контекст и (особено в съчетание с определението си) с отчетливо сексуално ехо („Пак е *шлекал* по нея, мръсникът“, казва някой в „Път“ на Ст. Ц. Даскалов, а руското *шлюха* отеква във вулгарното *шляка-шлюка* от най-ниските нива на българския жаргон).

Изследването ни стига до един от най-интересните моменти в техниката „поток на съзнанието“: появата в авторския текст на елементи от мисловния строй на протагониста. Преходът от трето към първо лице е неочакван, но непринуден и естествен, с което се постига максимум сила на внушението. Понякога този преход се изразява само във вметната дума или фраза, друг път — в по-дълъг извлек от чуждото съзнание. Ето илюстрация от може би най-конвенционалната глава в романа — биографична ретроспекция на Хю, брата на главния герой, с разказ за моряшкото му минало:

When he returned to the *Philoctetes* a month later in Singapore he was a different man. He had dysintery. The *Oedipus Tyrannus* had not disappointed him. Her food was poor. No refrigeration, simply an icebox. And a chief steward (the dirty'og) who sat all day in his cabin smoking cigarettes. . . etc. (p. 170).

Когато месец подир това се върна на „Филоктет“ в Сингапур, беше друг човек. Беше хванал дизентерия. „Едип цар“ не го бе разочаровал. Храната беше лоша. Електрически хладилник нямаше — само примитивно охлаждане с лед. Главният стюард (шматката му с шматка) по цял ден киснеше в каютата и пушеше. Кубрикът беше, както се полага, отпред . . . Но беше ли по-добре и на палубата? Не би казал. И там няма милост. За моряка морският живот не беше глупав рекламен трик. Това бе въпрос на живот. Хю бе ужасно засрамен от това, че така е експлоатирал темата. Да прекарваш години в смазващ черен труд, изложен на всякакви опасности и болести, съдбата ти на произвола на компания, която се интересува от здравето ти само до там, да не плаща застраховка, семейният ти живот сведен до една баня с жена ти в корито на пода в кухнята веднаж на осемнайсет месеца — това беше морето. Това и сплотеният копнеж да те погребат в него. И огромната неугасима гордост. Хю смяташе, че вече е почнал смъртно да разбира това, което огнярът се бе опитал да му обясни, защо ту са го тормозили, ту са му се подмазвали на „Филоктет“. Най-вече защото той сам глупашки се бе афиширал като представител на една безчовечна система, към която простите моряци таят недоверие и страх. Наистина, на палубните тази система предлага много по-силно примамки, отколкото на огнярите, които рядко се измъкват през ключа да подишат буржоазния чист въздух. И все пак, имаме си едно науум. Тя пипа подло, заобиколно. Пуска шпиони навред. Ще те котка, ще те менти, доде те прекара — кой го знае? — даже и с китара. Затова дневникът ѝ трябва да се чете. Да се проверява, навреме да се хванат спатните ѝ. Ако трябва, ще ѝ се мажем, ще ѝ подражаваме, на вид ще бъдем

⁶ F. S e n n. Joycean Translatitudes: Aspects of Translation, in: *Letters from Aloft*, Bates, R. and Pollock, H., eds., Papers Delivered at the Second Canadian James Joyce Seminar, The University of Tulsa Monograph Series, No 13, 1971.

сней. Тя също, на свой ред, ти прави гъди-гъди. Тук подаде малко, там повече, нещо храната, нещо условията, макар първо така да те е смачкала и утрепала, че хич не можеш да им видиш хубавото на разните му там библиотеки. Понеже така ти стисва душичката в мените. И затова по някой път се видиш, че подмазвачески се хилиш и се чуваш, че питаш; „Приятел, не се ли усецаш, че ти работиш за нас, кога трябва ние да работим за теб?“ И вярно е. Системата работи за теб, както скоро ще разбереш; като дойде новата война, ще донесе работа за всички. . . (с. 197—198).

В първата част на цитирания откъс такъв изблик от „потока на мисълта“* в повествованието е възклиданието the dirty og — „шматката му с шматка!“ В оригинала изразът е диалектен. Поради това преводът също трябва да употреби ругателна дума от българския моряшки жаргон. По такъв начин в текста разказът преминава от авторова реч към ехо от моряшките мисли и разговори. Преходът настъпва неусетно: „И все пак, имаме си едно наум . . .“ Тук авторът се отъждествява с героя и говори от негово име с неговия речев изказ. Така се постига документална автентичност на изobraжението и социално-изобличителен патос с най-силно внушение при използването на привидно най-непретенциозни художествени средства. Това насищане на авторовия текст със словен материал, присъщ на героя, е известно в литературата като „принципът на чичо Чарлз“ (The Uncle Charles Principle).⁷ Критиката открива въвеждането му от Джойс в началото на глава II от „Портрет на художника“:

Чичо Чарлз пушеше такъв лют харман, че накрая неговият племенник му препоръча да се наслаждава на сутрешната си лула в малката барака в дъното на градината.

— Хубаво, Саймън. Само мир да има, Саймън — спокойно рече старецът. — Където обичаш. Излизам си повъйка, на въздух е и по-здравословно.

И авторовото описание, и пряката реч съдържат думи, които самият чичо Чарлз би използвал („лют харман“, „повъйка“, „здравословно“). Това са, както казва Хю Кенър, „цитати без кавички“.⁸ Затова и преводът на такъв текст съвсем основателно „не се е побоял от диалектни думи, привидно далеч от вътрешното изящество на оригинала, но предаващи съдържанието, пълнежа на Джойсовия стил.“⁹

Проблемите с превода на „поток на съзнанието“ се усложняват неимоверно, когато в последния се появи съчетание от авторова литературна алюзия, реминисценция на героя и сюжетна препратка, гарнирани с игрословие, звукоподражание и рима. „Под вулкана“ поднася такъв „деликатес“ в глава 5. Героят разговаря със съседа си мистър Киунси, но в алкохолизираното си съзнание свързва това име с английския есеист Томас де Куинси¹⁰ (1785—1859), който също е бил пристрастен към наркоза (опиум) и е писал на теми, които витаят в болезнената психика на героя: хлопането на портата в „Макбет“ (подказано от ударите на пулса във възпаления му мозък) и поражението на Наполеон в Русия през 1812 г. (Толстой се явява многократно в романа и се споменава, че Джефри Фърмин като млад е учил наизуст философските откъси във „Война и мир“, но единствено си спомня фразата „На Наполеон му треперел прасецът“; тя минава като рефреново ехо през повествованието.) Конкретната алюзия към Толстой у де Куинси е думата katabasis от цитата: „The Russian anabasis and the katabasis of Napoleon“ („Настъплениято на русите и отстъплението на Наполеон“). Katabasis значи също и „слизване в ада“ — основната тема в символиката на „Под вулкана“. Самият вулкан е Попокатепетъл, с който Консулт се идентифицира (Папа=Попо), тъй като митологичният ад в подножието на вулкана е адът в неговото съзнание. Над вулкана се реят черни лешояди — траурен образ. В асоциациите

* Терминът „поток на мисълта“ е въведен от Уилям Джеймс, братът на Хенри Джеймс, като понятие в психологията. По-късно Вирджиния Уулф заимствува формулата и я въвежда в литературознанието като „поток на съзнанието“. Бел. С. Н.

⁷ H. K e n n e r. Joyce's Voices. A Quantum Book, University of California Press, 1978, p. 17

⁸ Пак там.

⁹ Вж. А. Маркова. Предизвикателство за преводача.—Панорама, 1982, кн. 6, с. 223.

¹⁰ Вж. Т. де Куинси. Есета. Прев. Н. Клисурска. — Във: Въображение и свобода. Английски романтици за литературата и изкуството. Съст. Л. Сариева. С., 1982, 584—589.

на героя се явява и бившата му съпруга (до Попокатепетъл се вижда Икстаксиуатъл, а Попо и Икста са „символът на съвършеното съпружество“ — с. 116). Джефри Фърмин мисли за Ивон като за причинителка на житейската му катастрофа; в мислите му се явява енигматичната дума „астрофизика“, която ще се изясни в глава IX със спомените на героинята за следването ѝ в астрономическия факултет на Хавайския университет. Целият този хаос от асоциации се подрежда в съзнанието на героя в сложен низ от игрословия върху думата cat (котка) — понеже котката на мистър Куинси се върти в краката на Фърмин: cat, catastrophe, Popocatepetl, katabasis, carhartes atratus (лешояд траурночерен).

Mr Quincey's words knocked on his consciousness — or someone actually was knocking on a door — fell away, then knocked again, louder. Old de Quincey; the knocking on the gate in Macbeth. Knock, knock, knock: who's there? Cat. Cat who? Catastrophe. Catastrophe who? Catastrophysicist. What, is it you, my little popocat? Just wait an eternity till Jacques and I have finished murdering sleep. Katabasis to cat abysses. Cathartes atratus. . . Of course, he should have known it, these were the final moments of the retiring of the human heart, and of the final entrance of the fiendish. . . (p. 140).

Думите на Мистър Куинси чукаха на съзнанието му — или някой наистина чукаше на вратата — стихнаха, после пак зачукаха, по-силно. . . Старият де Куинси; чукането на портата в Макбет. Чук, чук, чук: кой е там? Кота-кота-котана. Писа-писа-писана. С котя строфа — катастрофа. Код: астрофизика. Катастрофизика. Кога ли ще се срещнем пак с Греймалкин, мой Попокотак? Изчакай само една вечност, докато ние с Жак доубием съня. Попокатепетъл. Бий по Кота Пета! Поражение! Отстъпление! Кота „Възмездна“. Котешка бездна. Попокате — в траурен креп. Трябваше, разбира се, да го знае — това бяха последните мигове от отстъплението на човешкото сърце и нахлуването на демонското. . . (с. 162).

При тези многовалентни отнасяния на текста преводът неминуемо загубва по нещо. Тук се е наложил избор при katabasis. Тълкуването „слизание в ада“ не е експлицирано, а загатнато в римната асоциация „възмездна . . . бездна“; съхранена е (опосредствано) алюзията към де Куинси (участта на Консула като тази на Наполеон е „поражение, отстъпление“; героят има и комплекс за вина от участието си във войната). Но българският читател съвсем не би познал цитата от де Куинси, който едва понастоящем е преведен у нас, и то с други свои творби. За съхраняване на цитатния момент е разширена препратката към „Макбет“ с надеждата, че произведението е достатъчно познато на поколения гимназиални възпитаници. Първите два стиха (сцената с вещите) в трагедията на Шекспир звучат така: „Кога ли ще се срещнем пак / сред дъжд, светкавици и мрак?“ И по-нататък следва възкликът: „Ида, Греймалкин!“ Греймалкин е и котка, и митична вещца. Тук преводът казва: „Кога ли ще се срещнем пак / с Греймалкин, мой Попокотак?“, което продължава (макар авторизирано) вече подетата от оригинала алегорична линия: котка и котак (с. 113), Попо и Икста, мъжкото и женското начало, героят — и героинята със злокобна за него роля („катастрофа“). Френският превод на С. Сприел, правен през 1948 г. в консултация със самия Лоури, въвежда за този момент от игрословието пак противопоставяне: между котка и плъхове (Chataracte sur chat et rats), пожертвувайки „бездната“ и Наполеоновото отстъпление у де Куинси, но запазвайки „лешояд“. (Българският превод е правен по издание, в което този образ не се чете). Ето цялостното решение на пасажа във френския превод:

Les paroles de Mr. Quincey frappaient à sa conscience — ou quelqu'un frappait à une porte pour de vrai — s'éclipsaient, mais refrappaient, plus fort. Ce vieux de Quincey; les coups à la porte dans Macbeth. Pan-pan: qui va là? Chat. Chat qui? Chatastrophe. Chatastrophe qui? Chatastrophysicien. Quoi, c'est toi, mon petit popocatepetl? Attends, rien qu'une éternité, que Jacques et moi ayons fini de tuer le sommeil! Chataracte sur, chat à rats. „Chathartes atratus“ le Vautour. . . Evidemment, il aurait dû le savoir, c'était là le moment final du retrait du cœur humain et l'entrée du démoniaque. . .¹¹

¹¹ M. Lowry. Au-dessous du volcan. Traduit de l'anglais par Stephen Sriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur. Paris, Gallimar, 1959, 244—245.

Руският превод на В. Хинкис също е пожертвувал някои моменти в игрословието (лешодите, отстъпленieto, слизането в ада), но „бездната“ е компенсирана успешно с образа „стро-моляване на лавина по склон“. Неоправдана промяна (вероятно „цитатното ехо“ не е било уловено) е загубата на Шекспировото „Макбет уби съня“:

Слова мистера Куинси стучали у него в голове — или кто-то действительно стучал в дверь, — вот стук смолк и возобновился, стал еще громче. Старина Де Куинси; стек в дверь в „Макбете“. Тук тук, тук: кто там? Кот. Какой кот? Котострофа. Котострофизия. А, это ты, мой котик, мой Попокотятпетль? Не подождешь ли немножко, всего одну вечность, а мы с Жакком пока достотрим кошмарный сон? Котловина — кот и лавина. На сердце кошки скребут... Это следовало предвидет, вот они, последние мгновения когда душа отлетает от тела и попадает в когти дьявольские. . .¹²

Компенсаторна в този превод е и добавката „на сердце кошки скребут“ — „мъка ми е на сърцето“. Заради логическия преход в българския вариант човешкото сърце е „в отстъпление“, а в руския — „в дяволски нокти“.

* * *

Като най-сложна преводна задача при прозата на модернизма бихме определили вече споменатата дешифровка на многопластов текст, където преносът трябва да запази цялото съчетание от игрословесност, символика, звукопис, литературни алузии, сюжетни препратки и пр. Следният пасаж тече през съзнанието на героя. Той току-що е отблъснал помирителните стъпки на бившата си съпруга, тъй като е травмиран от неуспешния си опит да възстанови физическа връзка с нея и от присъствието на французина Ларюел, с когото тя му е изневерила в същата къща. В асоциациите на Джефри Фърмин се събират няколко линии. Най-ясна е темата за алкохолна импотентност и фалическа символика, която се редува с утробно-адовата (пропасть-дупка-гроб).

He took the binoculars from Hugh, and now, his drink upon a vacant merlon between the marzipan objects, he gazed steadily over the country. But oddly he had not touched his drink. And the calm mysteriously persisted. . . What a beautiful hole this would make, from here to a green out into those trees on the other side of the barranca, the natural hazard which some hundred and fifty yards away could be carried by a good full spoon shot, soaring. . . *Plock. The Golgotha Hole.* High up, an eagle, drove downward in one. It had shown *lack* of imagination to build the local course back up there, away from the barranca. *Golf=gouffre=gulf.* Prometheus would retrieve *lost balls*. And on the other side what strange fairways could be contrived, humming with *telegraph poles*, *glistening* with *crazy lies*, on the embankments, like youth, *like life itself*, the course plotted all over these plains, extending far beyond *Tomafin*, through the jungle, to the *Farolito*, the *nineteenth hole*. . . *The Case is Altered* (p. 206).

Той взе от Хю бинокъла и оставил чашата си на празния зъбер помежду марципанените топки, внимателно се вгледа в равнината. Но, учудващо, не бе докоснал питието. А мирът, неведом, продължаваше. . . Каква чудесна дупка би се изиграла — оттук до поленицето, там при дърветата, отвъд *баранката*, естественото препятствие, което на сто и петдесет метра оттук можеше лесно да се прехвърли с добър загребващ удар, който би изпратил топката на възбег. . . Шат! В грота Голгота! В ямата. Нямата. Орел от висините стремглав се спуска в яма — по вятъра, надолу. Дол=юдол=Шеол! Топ-топ=потоп. Потопен в катран стопен. В жидък жупел нажежен. Гол в пъклен голф. Прометей ще събира погубените — пардон! — загубените. . . топки. Липса на въображение би било да се построи местното игрище чак там, далече от *баранката*. А на развъдната — ескусо! — на отвъдната страна какви странни голф-алейки биха могли да се разчертаят — пресечени от самотни жп линии, огласени от бръмнали телеграфни стълбове, лъснали от тлъсти лъжи по ескарпите, по хълмовете и отгътък, като младостта, като са-

¹²М. Лоури. У подножия вулкана. Пер. В. Хинкиса, ред. Н. Кристалная. М., 1972, с. 149.

мния живот, игрище, проснало се върху равнината, далече отвъд Томалин, отвъд джунглата, в бал Фаролито — деветнадесетата дупка. . . Процесът беше осъден. Как каза? Оскопен? Ищец-скопец! (с. 235)

Почти цялото сложно тематично многообразие на пасажа от оригинала се събира като във фокус в тройното алитериранио и римувано игрословие: *golf=gouffre=gulf*. *Golf* съдържа старите спомени и настоящи страхове на Джефри Фърмин; френската дума *gouffre* допълнително подсказва ревността му към французина, адовите мъки, които му носи тя (*gouffre*=бездна=ад), и подсъзнателното отъждествяване между потърпевшия и съперника му (*gouffre=geoffrey*).¹³ *Gulf* е бездната, зинала между съпрузите, и алкохолното море, в което е удавена мъжествеността на Фърмин (вж. по-горе топките, „...запратени в морето“). Всичко това е звукописно свързано чрез итерация на *l*- със серия смислово — (понякога и двусмислово) наситени думи, съдържащи символно послание: *local* (където „местен“ имплицира и локал, питейно заведение), *plot* (подсказващо и „заговор, измяна“), *clock* (със звук и смисъл напояващо за *flop*=„провал“), *eagle*=орел (срв. с Прометей и разяждан от цироза черен дроб), и значещите *hole* (яма), *hill* (хълм), *Farolito*, *lack* (липса, т. е. загуба), *self* (личност), *life* (живот), *telegraph poles altered* (двусмислие за „променен“ и „кастриран“).

Цитираната трисловна шарада сякаш вместила смисловата си многозначност в китайски кутийки, напасвани една в друга. Задача на превода е да „телескопира“ този синкретизъм навън, за да разкрие всичките му значения. Това става възможно посредством разгъване на текста и прилагане на компенсаторни техники. *Hole* се обяснява тройко с последователни отпратки към голф, кръстни мъки, гроб: „Каква чудесна дупка би се изиграла. . . В грота „Голгота“. В ямата. Ямата.“ Пропадането и провалянето на героя е загатнато със звукопис, следващ оригинала: „Орел от висините стремглав се спуска в яма — по вятъра, надолу. Дол=юдол=Шеол.“ (В българския вариант чуждицата е друга — еврейската дума за ад. „Френската връзка“ е загатната по-късно с ироничното „пардон“). Играта между *golf* и *gulf* (с „алкохолния апокалипсис“ в последното) се реализира с нова алитерация: „Топ-топ=топот“. *Gulf* и *gouffre*, аллюзийте към море и ад, се съчетават в римуван куплет: „Потопен в катран стопен. В жидък жупел нажежен.“ А третата връзка — между *golf* и *gouffre*, в която Джефри се идентифицира с Жак, се получава в играта: „Гол в пъклен голф“, което при уподобяването на в пред беззвучното *и* се превръща в „Голф, пъклен голф“. Фърмин е безпомощен („гол“) в наложената му от партньора „пъклена“ партия (играна с голфови палки). Но в подобна, вече арогантна голота се явява след само няколко страници и самият французин, за да вземе несмущаван душа си пред онеправданния съпруг, който от погнуса затваря очи и присяда. Алитерациите на *-ъл* и *лъ-* продължават и в последната част на пасажа: „...огласени от бръмнали телеграфни стълбове, лъснали от тлъсти лъжи по оскарите като младостта, като самия живот. . .“. Оригинален осъществява звукописа с 27 съчетания на *-l*, преводът поради наложително се „разгъване“ — с 31. Финалното игрословие препраща към подробност, спомената в гл. 1. И сексуалната потиснатост, и алкохолният проблем на Фърмин датират от пубертетните му години: бил е „стреснат“ от младия Ларюел и след това изгонен поради непълнолетие от кръчмата, където се е опитвал да компенсира психическата травма с поза на зрялост. Заведението се е наричало *The Case is Altered*. *Case* е и правен казус, и медицинска „история на заболяването“. „Промяната“ в *altered* впоследствие се доуточнява от второто загатнато значение — „емаскуляция“. В бракоразводното дело на Джефри и Ивон се събират юридическия и физиологопатологическия смисъл. Преводът назовава пивницата от гл. 1 „Осъденият процес“, за да се получи двусмислието в цитирания пасаж на гл. 7: „Процесът беше осъден. Как каза? Оскопен? Ищец-скопец“* (на с. 30).

¹³ Cf. D. Markson. Op. cit., p. 105.

* Игрословието не е предадено във френския и руския превод. В единия случай четем „Ce n'est plus la même chose“ (р. 351), т. е. „вече не е същото“, а в другия — „Обстоятелства на переменились“ (с. 215). Вероятно не е схванато второто значение на *altered*. Руското решение на переименование е адекватен еквивалент с неразгърнатото тълкуване, тъй като звукописната игра се получава на руски: „Голф=gouffre=глубь“. Френското решение избягва игнорира третия елемент: „*golf=gouffre=golf*“. Възникнал във френския превод изниква един рядък и крайно интересен проблем: чуждата дума *gouffre* престава да бъде чужда и съответните ѝ конотации се губят. Вероятно идеалното решение би трябвало да намери друга дума, чужда и във френски, и в английски, със сходни отпратки.

Амбивалентността в този пасаж на Лоури не е нещо ново в английската литература. Смението висини—бездни и („навъзбог... в ямата“) божественост—сатанизъм (Прометей на пренеподнята) го има и в „Тигъра“ на Блейк—все в „адов“ контекст. Блейкова е и темата Ерос—Танатос, любов и смърт, която е в дъното на конкретната психологическа ситуация.

Демонстрираният преводен принцип включва в транслацията и момент на тълкуване. Последното е присъщо на превода едва ли не по дефиниция, но в случаи със сложна многоплатова тъкан като разгледаната проза на модерниста Лоури без подобно изясняване литературният смисъл напълно би се загубил. В тази връзка актуална е една мисъл на Боян Ничев: „Трябва да се избере такава форма на превод или такива форми на превод, които са реални като една първа крачка към неговото художествено усвояване у нас. Преводът има твърде богата типология. Известни са преводи-побългарявания в историята на нашето преводаческо изкуство, преводи-адаптации, преводи-информации. Модерният превод, идеалният превод, обикновено се нарича превод-интерпретация.“¹⁴

* * *

А проблемът на компенсациите е стар колкото изкуството на превода. По силата на специфичните езикови закони, управляващи творчеството на даден майстор на словото, в определени моменти той постига уникални художествени ефекти, предложени му от конкретната езикова конюнктура и невъзможни извън нея. Когато се натъкне на такъв неповторим ефект, преводачът по неволя се задоволява с по-непретенциозно решение. (Такъв етюд беше омонимията world-whirled в оригинала.) По силата на същата закономерност обаче и езикът-реципиент понякога предлага на преводача благоприятни стечения, които погасяват дълговете му към автора в случаите на обективнообусловена безпомощност. Колегата Пенчо Симов споделя случай, при който преводният стих е постигнал по-силно сатирично внушение от това на превеждания поет сатирик. Лирическият герой в превода му на Жул Лафорг обикаля из голям леген, за да стане... легендарен*. Но ефектната игра на думи се е получила само на български—в оригиналното стихотворение думата за леген е bassin и игрословие няма. По същия начин и в прозата на модернизма, където особено се разчита на стилно-езикова виртуозност, преводачът трябва да се възползва от всички поднесени от случай възможности, дори когато оригиналът не ги изисква, защото в може би равен брой ситуации езиковият шанс ще е против него. Когато героят на Лоури иронично си представя любовника Жак, „присъпил към обекта на страстта си с тарквиниевска крачка, с походката на похотлив и хищен похитител“, а останалият контекст е открит чрез ярък звукопис, предложилите се в това изречение алитеративни възможности естествено следва да се реализират. Когато иронията на оригинала съчетава звукописа с ритмизация и съзнателно търси кумулативни словесни ефекти в език, квантитативно много различен от българския, авторовото разточителство би могло дори да се подсили със средствата на езика-адресат:

Down, headlong into Hades, selfish and florid-faced, into a tumult of fire-spangled fiends Medusae, and belching monstrosities, with swa flow-dives or awkwardly, with dread backward leaps, shrieking among falling bottles and emblems of broken hopes, plunged the drunkards; up, up, flying palely, selflessly into the light towards heaven, soaring sublimely in pairs, male sheltering female, shielded themselves by angels with abnegating wings, shot the sober (p. 203).

Полетели в преизподнята, в бризгите на бездната, в гърловината адова, румено-самодоволни, всред въртоп бесуващи горгони, дракони, изригващи ежът ежупел и демони, покрити с жар и със серниста струп, сред счулени бутилки, с надежди, преждевременно разбити, с ласковичи свист надолу или с тромаво премятане падаха лияниците; а нагоре, все нагоре, полетели с постническа бледност към светлите селения небесни, безплътно извисили се, семейностчетани, съпруг закрил съпругата, а двойката, заслонена от серафимски сребърни крила, се възнасяха въздържателите (с. 231).

¹⁴ Б. Ничев. Някои проблеми на критиката на художествената проза. Материали от теоретичната конференция „Състояние и проблеми на критиката на превода“. Т. I, С., 1982, с. 26.

* Вж. Сборника „Френска поезия“. С., 1978, с. 431.

Идеята за единството Ерос—Танатос, която видяхме като символно загатната, в този епизод е изявена декларативно: „... как си приличат хлипането на сластта и хъхренето на смъртта“, поради което получените се в българския текст звукопис е функционален. Но в друг случай преводът е въвел и словна добавка, без която възловия момент би загубил ядрото на формалната си характеристика. В края на седма глава (а авторът е имал превид дори тази номерация) се появява едно „програмно“ изречение, двойно маркирано (чрез ритъм и звукопис) и изразило основната символност на „Под вулкана“:

Farther on at the final frontiers of the fair, he came to the day of the dead indeed (p. 224).

А по-вериферно, по пътя покрай панаира, той, духом друидно-долменен, дойде до Деня на мъртвите (с. 255).

Алитерациите на *n* вместо оригиналното *f* са явно намерени. По-сложен е моментът със звука *d*, който така ефектно бележи съчетанието „the day of the dead indeed — „воистина Задушница“. Тъй като символиката на романа е амалгама на множество митологии и религии (пластовете са гръко-римски, библейски, ацтекски, индуистки и пр.), християнският термин *задущница* е заместен и от автора със сборното понятие „денят на мъртвите“, което носи и езически оттенъци. Но „наистина денят на мъртвите“ съдържа само еднократно търсения звук *d*. Би могло естествено преводът да се задоволи с четири повторения на *n* плюс едно *m*, но тъй като това съчетание ще бъде разводнено, дори незабележимо в сравнение със състения сръчково-звукописен заряд на „day-dead-deed“, добавената келтско-езическа алузия към „дух-жрец-гробница“ в „духом друидно-долменен“ отново цели да подчертае авторовият ефект чрез превод-тълкуване. В конкретния случай обаче понеже добавката не е тривиална, преводачът не е убеден в уместността на решението. Принциплът по същество не е погрешен, дори добавка понякога е необходима, но в случая прекомерно се усложнява семплото послание на оригинала.

Последното решение-илюстрация онагледява друго съществено положение в изкуството на превода: механизмът на преноса трябва да бъде в съзвучие с принципите и нормите на съответната литературна школа. Творчеството на модернистите например е подчинено на формалистичния канон. А корените на формализма са дълбоко заложени в англосаксонската литературна традиция. Така например още в ренесансовата епоха на великите географски открития, ако един мадригал възпява нечие околосветско пътешествие („... и той обиколи цялото земно кълбоооооо!“), финалният музикален пасаж ще завърши с цяла нота, четири четвърти — и тя, нотата, със своя идеален овал да наподобява земното гълбо ()! А модернизмът подражава в много свои практики на пост-елизабетинското време. Оттам и голямото внимание, което писателите модернисти отделят на пунктуацията, на орфографичната си изобретателност. Цял клон на стилистиката, т. нар. графостилистика, се занимава с тези проблеми. Преводното решение, което привеждаме по-долу, е изградено именно върху проповядвания от модернистите принцип за смислоносещата функция на изписването. В оригинала пияният герой се върти на въртележка („Машината на ада“), и това го навежда на релативистични философски размисли върху понятията горе-долу, рай и пъкъл. Амбивалентността на ситуацията е изразена чрез думата *suspension*, която в оригинала има двойното значение „окачване“ и „очакване“:

The Consul's own cage hurled up again with a powerful thrusting, hung for a moment upside down at the top, while the other cage, which significantly was empty, was at the bottom, then, before the situation had been grasped, crashed down, paused a moment at the other extremity, only to be lifted again cruelly to the highest point where for an interminable intolerable period of suspension it remained motionless (p. 225).

Клетката на Консула бе мощно изтласкана, увисна за миг горе, обърната наопаки, докато другата клетка, която, знаменателно, бе празна, остана на дъното, после, преди още да се схване ситуацията, спря за миг в най-ниското само за да бъде жестоко издигната отново до най-горната точка, където за един безконечен, непоносим период на очак-окач-ване остана неподвижна (с. 256).

Починът да се изрази двузначността на *suspension* с „очак-окач-ване“ е необичаен за българската книжовна традиция, но напълно ортодоксален за представяния в културата-адресат

модернистичен литературен модус с неговия вкус към словотворчество, игра на думи и пета-тарски трик. Този превод съчетава удвоения семантичен момент със зрителен ефект от същия смислов порядък. „Машината на ада“ върти героя в своята „клетка“ (изборът на дума не е случаен — асоциира с алиенация и темата „любов и самота“, изтъквана като централна в творчеството на модернистите). Празната срещуположна клетка подчертава отсъствието на героинята. Чисто физическият механизъм на движението е изразен двойко в комбинацията очак-очак... еднопосочността му се съдържа в постъпателния поток на гласни (о-а, о-а), а въртеливият момент, редуването на *горе* и *долу* — в обръщания консонантен ред (к-ч, ч-к).

* * *

От дадените примери следват някои изводи с отношение към литературната практика у нас. В вводната част се каза, че прозата на модернистите може да стресне и отблъсне непосветения в литературното ѝ естество читател. Миналата година след лекция за модернизма в Шумен възрастна интелигентна слушателка запита: „Защо изобщо се печат всичко това?“ Не бихме се учудили, ако част от съдържанието на тази студия смути дори и литератори. Законният и разбираемо „защо?“ има и свой естествен отговор: защото по пътя на запретителната логика малко от онова, което в своето време е било пионерно, авангардно би виждало бял свят; тогава би се подновявало в перпетуум единствено съзвучието с канона. Самите модернисти с творчеството си доказаха, че този път не води надалече, че улицата е задънена, че нови форми на изкуство трябва да се търсят в други посоки. От друга страна, самият им експеримент дори и с негативните си стойности осигури решения и отговори на много и нелепи проблемни ситуации. В известен смисъл тъкмо най-обидното за традицията на благовъзпитания изказ — едва ли не анархистичната „разюзданост“ на откровено-натуралистичните описания и слово спомогна да се преодолее в литературата на англо-саксите онзи викториански комплекс на пуританщина, който покриваше дори краката на пианото от страх пред голотата, скандализираше се от вида на стригания френски пудел и казваше не „панталони“, а „неспоменуеми“, докато в същото време в Лондон всяка осма жена бе проститутка. След бавното угасване на ренесансовия дух под тежките воали на буржоазноеснафския морал и лицемерно-целомъдрената му поза два века бяха нужни на литературата да осъзнае, че „често истински сериозното изкуство надмогва деликатната вулгарност, като я приобщи, не като я отхвърли“¹⁵.

Проблемът е пределно ясен: щом ще попълваме празнините в рецепцията ни на чуждото литературно наследство, от първостепенно значение е адекватният му превод, пресъздаването на творбите с максимална точност и близост до оригинала. Разгледайте тук въпроси из превода на прозата на модернизма съвсем не изчерпват тази проблематика. Задача на бъдещи дискусии е да уточнят границите, с които езикът ни би понесъл нужните в модернистиката словотворчески експерименти; задача на преводаческата школа у нас е да въведе строг критерий за отразяване нивата на превежданата игрословесност, която в много случаи до момента просто се игнорира в превода. Може би ще са необходими дори специализация и профилиране, „карто-текиране“ на съответните преводни умения и нагласи, защото би било нелепо примерно богато ритмизирани творби да се превеждат от пера, дарени в други области на превода, но без „ух“ за стъпка и размер. Показана бе ролята на звукописа, литературната отпратка и римната игра при преводната дешифровка на многопластов текст. Надали е нужно и изрично да се спомене, че произведенията на модернизма са от порядък на сложност, която изисква сериозна предварителна запознатост с общотеоретичните и частнопрактически проблеми на литературното им пресъздаване, както и необходимата професионална квалификация. Прекалено оптимистичният подход към този вид превод и критиката му са давали резултати, които настройват песимистично. Тази и други проблеми — за езиковите „забранени зони“, за компенсациите и др. — са вече на дневен ред и очакват творчески обмен на мисли за разрешаването им.

¹⁵ D. D a i c h e s. A Critical History of English Literature. Vol. IV, London, 1979, p. 1125—1126.