

ПРЕВОДИТЕ НА РИМСКАТА ДРАМА В БЪЛГАРИЯ МЕЖДУ КАНОНИЧНОТО И КОМИЧНОТО

Йоана Сиракова

Достигналите до нас драматургични текстове от античността – на древногръцките автори Есхил, Софокъл, Еврипид, Аристофан и Менандър, както и на римските Сенека, Плавт и Теренций, съставят корпуса на античната драма, който отдавна и по традиция е признат за каноничен. Въпреки това у нас представянето на римската драма изостава до голяма степен в сравнение с преводната продукция, засягаща древногръцката драма – трагедията, както и комедиите.

Списъкът на преводи на римска драма у нас е повече от скромен:

Плавт, *Гърне*. Прев. А. Пиронков. София: Книгоиздателство „Знание”, 1915.

Плавт, *Frinumtus* (sic!). Монолог от 2 д. Прев. Н. Сп. *Родина*, год. 9, кн. 9/10, от руски, 1917.

Плавт, *Гърне*. Прев. Д. Дечев. София: Държавна печатница, 1919/1928.

Плавт, *Амфитрион*. Д. 2, явл. 1. Прев. Г. Цанкова. Сп. Прометей, год. 2, кн. 6, 1938.

Плавт, *Гърнето. Менехмовците. Войникът самохвалец*. – В: Антични комедии. Прев. Ал. Ничев. София: Народна култура „Световна класика”, 1978.

Плавт, *Призракът*. Прев. Д. Табакова. София: Прозорец, 1994.

Сенека, Едип цар. – В: Антични трагедии. Прев. Ал. Ничев. София: Народна култура „Световна класика”, 1977.

Сред тях с най-голям дял се пада на Плавт, въпреки че преводите не се отличават с многообразието, подобаващо на достигналите до нас двадесетина на брой негови произведения. Положен обаче в контекста на дискусиите за канон и класика и изследователските идеи през последните десетилетия, този списък придобива своята специфична значимост.

КАНОН И ПРЕВОД НА КОМЕДИЯ

Краят на миналото столетие е свидетел на радикална трансформация на сравнителната рамка, в която античните текстове се изследват и полагат. Разказът за идентичността на класическото постоянно се диверсифицира, като във фокуса на внимание попадат и постколониалните дискурси, и новите хоризонти, очертани от обществата с по-малки и доскоро смятани за периферни литератури. Полето на литературната теория, а оттам и на свързаните с нея преводна и рецептивна теории, постепенно се разширява. Литературните текстове, както отбелязват Лианери и Зайко, започнаха да се разглеждат по-скоро като репрезентации на характерни расови, етнически, полови идентичности отколкото на ценности и представи, които биха могли да се схващат като отнасящи се до или отразяващи универсални човешки стойности и същности (Lianeri, Zajko 2008, 17). Многообразието от текстове и мултикултурната перспектива на тяхното обговаряне и интерпретиране разколебават стабилността на идеята за канона и класическото като нещо единно, единично, уникално, което прехожда епохите и културите.

Идеята за надисторичната, свръхепохална, трансцендентна художествена творба се основава на превода като действие, което едновременно определя исторически граници, но и позволява тяхното прекрачване (пак там, 1). В този смисъл разглеждането на представите за канон и класика през призмата на превода естествено поставя и въпроса за съхраняването на идентичността в промяната. Ако приемем обаче, че преводът представлява същностно важен инструмент не само за преодоляване, но и за приобщаване към себе си на езиковата и културната другост, самото понятие за идентичност се разклонява в една своеобразна множественост и придобива многоизмерност. Именно в тази рамка на множествени и разнопосочни идентичности, в които разликите между център и периферия, между привилегирован и непривилегирован статус се размиват, трябва да търсим и значимостта на българската преводна рецепция на античната драма, респективно на комедията, колкото и малка, и краткотрайна да е нейната традиция в сравнение с преводните и рецептивните процеси в други култури и общества. Скритият в превода потенциал за културно оцеляване и възраждане на литературните текстове се разкрива в множеството преводи и препеводи на

оригинала не само в общностите с дълготрайни и силни преводни и литературни традиции, но и в по-малките общества, чиито литературни и преводни традиции са съответно по-краткотрайни и които доскоро бяха схващани като периферни и следователно заслужаващи по-малко внимание.

Изследването на отношенията между канонично и комично естествено предполага най-напред изсмяване на понятията в така обособената двойка. За комичното ще стане дума по-нататък в изложението, но тук е важно да споменем някои специфики на масивите от дискурси, обговарящи каноничното и обследващи концепцията за литературна класика. Връзката на възприеманите за канонични текстове с понятието за превод е изразено в една кратка, но твърде съдържателна и провокираща реплика на Морис Бланшо, който казва, че „класическите шедьоври живеят единствено в превода” (Blanchot 1990, 82–6; цитиран от Venuti 2008, 27). Що се отнася до това кои произведения са класически и какви са характеристиките, които дефинират класическото, мненията на изследователите се допълват взаимно от две основни схващания, които от своя страна имат отношение към преводния процес. Франк Кермод смята, че „книгите, които наричаме класически, притежават свойствени за тях качества, които са залог за тяхната дълготрайност, но също така са отворени за приспособяване към безкрайно множество разнородни диспозиции” (Kermode 1975, 44, цитиран от Venuti, пак там). Тези качества на класическите литературни текстове обаче не могат да останат непроменени в превода, най-малкото защото в преводния процес тяхната същностна природа на лингвистични и художествени артефакти се променя фундаментално. Следователно, за формирането на канона е от значение и друг фактор: самото възприемане на творбата от разнородната аудитория в приемната културна среда. Според Лоранс Венути рецепцията на даден текст е много повече зависима от културните и социални идентичности на своите читатели, от очакванията, уменията и опита, които влага аудиторията в комуникацията си с текста, отколкото от някакви свойствени негови вътрешни характеристики (Venuti 2008, 28).

В настоящия текст ще погледнем на превода на комедията от три перспективи, които, струва ми се, стоят в основата на отношенията между комично и канонично, а и на практиките на превод на

комедия по принцип. Първата перспектива е очертана от функционалните подходи към превода, набрали скорост през последните две десетилетия на миналия век, и по-специално от *skopos* теорията. Вторият аспект осветлява ефектите от прилагането на разнородни „интерпретанти“ (Venuti 2008) върху превеждания текст и третата перспектива засяга пригодността на комедията за използването на определени типове еквивалентност в процеса на превода.

SKOPOS ТЕОРИЯТА И ПРЕВОДЪТ НА КОМЕДИЯТА: ЕКВИВАЛЕНТНОСТ И АДЕКВАТНОСТ

В западната преводна традиция на драмата множество преводи на Плавт са правени с акцент върху същностния *skopos* на текста: представлението и изпълнението (Hall 2004, 59)¹, нещо, което не е валидно за българските преводи на антична драма, включително и на римската комедия, за която говорим тук. Макар че функционалната теория за *skopos* на текста в превода не е създадена с оглед на художествените текстове, тя все по-често бива прилагана и към тях, тъй като едно от практическите следствия на теоретичните ѝ фундаменти е реконтекстуализирането на статуса на изходния текст. Преводачът сам решава каква ще бъде ролята на текста в акта на превод, като *skopos* се определя за всеки отделен случай. Той може да бъде дефиниран като адаптация към приемната културна среда или като запознаване или представяне на изходната култура пред целевата читателска аудитория. В този смисъл вярността спрямо и близкото следване на оригиналния текст е също един възможен и легитимен *skopos* (Schäffner 2001, 237).

Самият процес на превод според Едит Хол (която се опира на Дерида) е процес на „контаминация“, на насилствено налагане на значения и интерпретации върху текста (Hall 2004, 59). В този смисъл, когато говорим за превод на римската комедия, следва да отчитаме двойствената природа на контаминацията: контаминиращата древногръцките модели и образци римска комедия е подложена посредством превода на нов контаминационен процес и влияние.

Римската комедия (и комедията по принцип) е вероятно най-подходящият пример, в който отричаното в някои клонове на прево-

¹ Срв. по-честото четене и редките представления на Плавт в съвременето (Hardin 2007, 790).

дознанието разделение и разграничение на *еквивалентен* и *адекватен* превод е значимо, доколкото адекватният превод представлява превод, който е постигнал изискуемото оптимално ниво на между-езикова комуникация при определени условия, а еквивалентният обозначава съответствието на две лингвистични единици (включително и цели текстове), които могат да се разглеждат и схващат като тъждествени и равни една на друга. Тази значимост на двете понятия се корени в самата природа на античната комедия (а и на комедийния жанр по принцип). Възприемането на драмата като писмен текст и на драмата като театър бележи не само българската преводна рецепция, но има своите корени в представите на хуманистите, които въпреки честите сценични реализации на римската комедия през епохата са склонни да подценяват комедийното представление за сметка на писмения комедиен текст (Hardin 2007, 798). Наред с това трябва да отчитаме и факта, че никъде освен в драмата не сме свидетели на пълно прекъсване и разрыв между античната и модерната литературна традиция както в драмата: Плавт няма никакво влияние през Средновековието (Oldfather 1914, 222). Подобно възприемане на превода на драмата впрочем характеризира неговата традиция чак до края на 20 век, когато след появата на прагматиката и функционалните теории на превода вече започва да се обръща по-сериозно и задълбочено внимание не толкова на писмения текст *per se* колкото на неговата роля в културната среда реципиент².

Драматичният текст се чете по много различен начин в сравнение с всеки друг текст: той не се чете в своята цялост, доколкото придобива и реализира тази своята цялост единствено в представлението. В този смисъл въпросът при преводите на драма винаги се свежда до това дали да се превежда текста като автономен художествен текст *par excellence* или да се превежда само като елемент, функциониращ в друга по-сложна система. Преводите на Ал. Ничев определено са правени, без да се взима предвид представлението и перформативната функция на оригинала. Този факт е предопределен

² Това е наблюдение, което прави и Гунила Андерман за връзката на преводната теория и развитието на превода на драма с оглед на сценичните реализации (Anderman 2001, 74).

до голяма степен и от начина, по който са представени преводите за публиката в сборници, в които като основен критерий на продукта се очертава запазването на художествените и езикови характеристики на изходния текст без оглед на неговите металингвистични функционални особености. Подобни преводи обаче възпрепятстват и ограничават модерните интерпретации на текста, доколкото текстът се възприема и интерпретира единствено в своята писмена форма.

Адресантът и адресатът в античната комедия използват един и същи код. Кодът е средство за моделиране на света и езикът е преди всичко моделираща система. В този смисъл металингвистичната функция на текста на комедията със своята специфика придобива особена значимост. Всеки превод представлява повече или по-малко източник на информация за действителност, към която не принадлежи, но това особено силно важи за превода на комедията, доколкото комедията ни представя логиката на определени социални практики и следователно е много тясно времево обвързана и чувствителна към своето собствено *hic et nunc*. В тази връзка културният контекст на комедията по необходимост приобщава и специфичния си ситуационен контекст. Това разбира се прави задачата на преводача още по-трудна, защото към преодоляване на културните различия се прибавя и необходимостта от преодоляване на времеви пространства и различия.

В процеса на превода преводачът сътворява верига от означаващи в приемния език с цел да пресъздаде не само чуждия текст, но и два особени вида отношения, породени от текста: семиотичното взаимодействие на означаващите и означаемите в изходния език и референтните (или репрезентативни) отношения между знаците в езика източник и явленията или предметите в действителността (Venuti 2008, 32). Различните преводачи поставят емфаза на пресъздаването на тези два вида отношения в зависимост от типа на изходния текст, който предопределя и фокусирането върху семиотичните отношения на означаващо и означаемо или върху референтните отношения между знака и обектите в реалния свят. Примери за подобно фокусирани върху единия тип отношения между означаващо и означаемо можем да открием и в преводите на Ал. Ничев, и в този на Д. Табакова.

ego te simitu novi cum Porthaone (Men. 745) (*Познавам те колкото и Портаон.*)

*Тебе аз
познавам, колкото познавам баба ти.* (Ал. Ничев, с. 327)

TR. *Aedes ne attigatis. tangite
vos quoque terram.* (Most. 468) (*Не чукайте на къщата. Докоснете земята.*)

Транион
*Не чукайте на входа!
Чукнете на дърво!* (Д. Табакова, с. 32)

И в двата целеви текста преводачите са се насочили към съхраняване на семиотичните отношения между означаващо и означаемо в представянето на предпазния магически жест и митологичния образ на Портаон, като далечен и недотам познат персонаж. Вследствие на това референтните отношения между знаците и явленията или обектите в реалния свят са оставени на заден план (*Портаон vs. баба; земя vs. дърво*). В този смисъл преводът се превръща в акт на заместване не на знаците от първоизточника с еквивалентни знаци в целевия текст, а в превод и пресъздаване на отношенията между знаците помежду им или на отношенията на знаците с предметите в реалността.

УПОТРЕБАТА НА ИНТЕРПРЕТАНТИ В ПРЕВОДА НА КОМИЧНОТО

Разликата между означаващите системи – изходна и целева, е предопределена не само от разликата в структурите на двата езика, но е зависима и от дадена интерпретация, която от своя страна е културно, социално и исторически предефинирана (Venuti 2008, 33). За да може да успореди двете вериги от означаващи преводачът използва специфичен интерпретант. Интерпретацията на преводача може да включва разнородни графологични, фонологични, граматични и лексикални избори, които са видими само при сравнението на изходния с целевия текст, макар за читателите те да остават невидими и те (читателите) да възприемат превода като заместител на оригинала (пак там, 33–34). Интерпретантът може да бъде формален, каквато е концепцията за еквивалентността. Формалният интерпретант може да се изразява в близко следване и максимално точно

предаване на дадена дискурсивна структура на първообраза като метриката или семантичните характеристики. Тази специфична дискурсивна практика може да се отнася и до избора на означаващи, чиито лексикални и синтактични особености се смятат за подходящи за предаването на изходните текстове. В този смисъл можем да приемем, че насоката към прагматична еквивалентност при превода на комедия се явява важен и съществен формален интерпретант. Парадоксално обаче употребата на този интерпретант, поне що се отнася до българската преводна рецепция на античната комедия, не води до стабилизиране и утвърждаване на каноничността на оригиналния текст.

Интерпретантът може да бъде и тематичен, в смисъл на код или значение, формулирани от преводача на основата на неговите изследвания или личен опит. Този код може да се оформи в резултат на четенето не само на чуждия текст, но и на други текстове, произведени от чуждата литературна система, както и на текстове на приемния език (пак там). Тематичният интерпретант може да упражнява канонизираща сила чрез вписването на академична интерпретация, която е станала доминантна за разбирането на творбата на чуждия автор (пак там, 39). Подобен е интерпретантът, използван от Ал. Ничев в превода на комедията и на комичното като нейна специфична характеристика. Преводачът се ръководи от господстващите практики на интерпретиране на текстовете на Плавт, които влага включително и като коментарни и преводачески бележки към текста. Опирайки се на предходни авторитетни академични интерпретации (включително и на свои собствени), Ал. Ничев се стреми да запази както метриката, така и езиковите особености на Плавтовите текстове, които ги правят характерни и специфични в чуждата културна среда. Като предава максимално апроксимативно речта на Плавтовите герои и пояснява местата, в които не съумява да направи това поради лингвистични или културни различия, Ал. Ничев всъщност подкрепя господстващите и авторитетни интерпретации на Плавтовите текстове, както и преводната им традиция. Самият факт на спазване на близостта до текста на оригинала функционира в подкрепа на неговото традиционно възприемане повече като писмен текст, отколкото като представление. От казаното дотук следва, че формалният и тематичният интерпретант са във взаимна връзка и

обусловеност: използването на определен тематичен интерпретант може да доведе до прилагането и на специфичен формален интерпретант.

Използването на разнородни интерпретанти в процеса на превода води до оформянето на различни преводачески стратегии при различните преводачи. Преводите най-общо могат да бъдат разграничени като центрирани върху автора на оригиналния текст или фокусирани върху аудиторията на преводния текст. За Ал. Ничев централен интерпретант представлява неговата академична филологическа подготовка. Този тематичен интерпретант, който ще наречем „академично-филологически“, дефинира и неговия подход към превода на Плавтовите и единствения превод на Теренциева комедии. В преводите на Ал. Ничев наблюдаваме и специфична трансформация на формалния интерпретант на концепцията за еквивалентност (и по-точно за еквиметризм) в маркер за каноничността на превода, а оттук и на оригинала. Фактът, че използваните от преводача интерпретанти се свързват с академичните изследвания обаче не е гаранция за това, че произведеният превод е по-представителен за чуждото реципиране на оригинала и го отразява по-точно.

СЪЩНОСТ, ЛИНГВИСТИЧНО ИЗРАЖЕНИЕ И ПРЕВОД НА КОМИЧНОТО

Комичното винаги се нуждае от допълнителен коментар, когато става дума за комедии от хетероген тип култура или от темпорално дистанцирани култури. И ако Аристофан се нуждае от тълкуване заради политическите референции към своето време, то Плавт се нуждае от обяснителни бележки заради характерното използване на езика, като извор на комизъм, докато самите комични ситуации не представят особености, същностно далечни или неестествени за съвременните читатели³.

³ Срв. думите на преводачката Доротея Табакова в предговора към изданието на *Призракът* на Плавт: „И ако злободневният и политически заострен Аристофан се нуждае от коментар, за да ни разсмее, то хулиганстващо-интелигентният Плавт с неговия достъпен за всички времена хумор на ситуацията може да го стори без посредник, стига да не му попречим” (Плавт, *Призракът*. Прев. Д. Табакова. София: Прозорец, 1994, с. 7).

За да съществува комизъм, трябва да има контраст, противоречия, несъответствия, несъобразност, отклонения от нормите. Тези отклонения може да се изразяват в отместване от логическите норми, от обичаите, от възприетите понятия и представи, от нормите на езика или езиковите практики. Последното изражение на комичното е и същностната характеристика на Плавтовия комизъм. Езикът и стилът на Плавт представляват пародия на високия стил (*sermo grandis*). Той е наричан „майстор и фабрикант на езика” (*master and maker of language*) (Oldfather 1914, 219). Плавтовият комедиен език е много повече самоцел, отколкото средство за обрисване и изграждане на характери или сюжетни действия. В контекста на преводния процес това означава, че формалните особености на езика на текста преобладават и следователно вътрешнолингвистичните значения на лексикалните единици играят по-важна роля, отколкото референтните. Алитерацията и играта на думи са построени на основата на вътрешнолингвистичните значения, на външното сходство на думи, иначе твърде различни по своето значение.

Спецификата на Плавтовия хумор по традиция е изтъквана в сравнение с особеностите на Теренциевия комизъм. Още през 16 в. Андреа Наваджеро определя два типа хумор: единият, който се основава на нещото (събитието, действието), и другият, в чиято основа стои думата:

Duo sunt facetiarum genera: in re alterum, alterum in verbo est positum... Creber primo in genere, in secundo parcus Terentius: contra Plautus in primo rarus, in secundo frequentissimus.

Два са видовете хумор: единият се полага в нещата, а другият – в думите... Теренций често използва първия и е пестелив във втория: обратно – Плавт рядко използва първия и много често втория.⁴

⁴ Наваджеро е цитиран от Хардин (Hardin 2007, 795), като относно дихотомията нещо/дума е направена препратка към Хорациевата *Ars poetica* (Ep. 2.3.310–11): *rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae, / verbaque provisam rem non invita sequentur* (Теми в обилие ти ще намериш в Сократовски книги. / Щом същността изясниш, ще последва сам верният израз, Квинт Хораций Флак, *Събрани творби*. Прев. Г. Батаклиев. София: Народна култура „Световна класика”, 1992, с. 324). Хардин уточнява, че всъщност Наваджеро следва една вече установена век по-рано традиция за

Ако стилът на Плавт и неговото най-ярко изражение – играта на думите в текста, е възплъщение на комичното, то той би следвало да е поставен във фокуса на превода, като функционално доминантна характеристика на творбата⁵. Запазването на стила обаче води до изгубване на нужната прагматична еквивалентност на комедийния текст. Следователно най-големият проблем, който се очертава в акта на превода, е замяната на прагматиката на оригинала с прагматиката на текста на превода или с нейното адекватно успоредяване.

Парадоксално при превода на комедията постигането на еквивалентност на по-ниските нива на текста (на думата, на изречението) води до неадекватност на превода на ниво на текста. Този процес със сигурност засяга превода на всички типове текстове, но с особена сила важи за предаването на комичното. Търсенето и постигането на референтна еквивалентност не отваря, а напротив затваря пътя за изразяване на комичното. При превода на комедия стремежът към предаване на прагматичното значение на лексемите е от по-голяма значимост за постигане на адекватност на текста в приемната културна среда. Непоследователността в използването на различни подходи към еквивалентността разтрогва комизма в преводния текст. Така например смесването на референтната с конотативната и прагматичната еквивалентност в превода на *Войникът самохвалец* на Ал. Ничев води до стилистична неадекватност на текста:

Per. post Ephesi sum natus, non enim in Apulis; non sum Animulas. (Mil. glor. 348)

Не в Апулия, не в Пънско, а във Ефес съм роден! (Ал. Ничев, с. 383)

Бележката на преводача към този стих (с. 523) гласи:
„Острота срещу апулийците (от Апулия, област в южна Италия) и тяхната недодяланост. Пънско допълва идеята за тяхната дивотия (в оригинала се говори за жителите на Анимула, градче в

литературния канон, според която именно със своята *sermo communis* (обичайна реч) Теренций превъзхожда Плавт, който насища комедиите си с твърде много шеги, така че човек е принуден да се смее прекалено често (пак там, 796).

⁵ Според Швейцер постигането на пълна еквивалентност на текста се свързва както с еквивалентност на семантичното и прагматичното ниво на текста, така и на всички релевантни типове функционална еквивалентност (Shveitser 1993, 51).

Апулия). Ефес е противопоставен на Апулия като град на гръцка възпитаност и изтънченост в обноските.”

Вместо да се стреми да предава по адекватен начин езика на превода⁶, на много места Ал. Ничев сякаш е принуден да обяснява комичния ефект на текста, а случаите на употреба на прагматична еквивалентност са рядкост⁷. За разлика от Д. Табакова, която се насочва към компенсацията като инструмент за преодоляване на разликата в прагматиката на двата текста – изходен и целеви, Ал. Ничев прибегва до метода на коментара.

С обяснителни коментари са придружени и редица стилистични характеристики на Плавтовия текст като алитерации и игри на думи, обичайни стилови похвати на автора, съзнателно търсени и употребявани за постигането на комичен ефект. Така една от репликите на Конгрион в трето действие, първа поява, на *Гърнето* е изградена на играта на думи, която от своя страна отприщва поредица от каламбурни отговори и размяна на реплики:

CONG. *Tun, trium litterarum homo, me vituperas? fur. ANTHR.* *Etiam fur, trifurcifer. (Aul. 325 – 326)*

<p><i>Антракс</i> (sic!) <i>Ти си човек, чиего име се пише с три букви – крадец! Ти ли ще ме укоряваш?</i> Конгрион (sic!) <i>Ти си три пъти крадец!</i> (А. Пиронков, с. 26 – 27)</p>	<p>Конгрион <i>Ти ли, крадльо, ме хулиши?</i> Антракс <i>Ти си крадльо, обесник недни!</i> (Д. Дечев, с. 21)</p>	<p>Конгрион <i>Ти ли бре, безделнико, ме хулиши? Крадльо!</i> Антракс <i>Ти си крадльо! Триж крадец!</i> (Ал. Ничев, с. 259)</p>
---	---	--

⁶ Срв. например обяснителната бележка (с. 519) за съзвучието на Килиндър и Кориандър в *Менехмовците* (Men. 295) „**MEN.** *Si tu Cylindrus seu Coriendrus, perieris*” (*Дали си Килиндър или Кориендър, да си излезнал*): „комичният ефект се ограничава само с близкото звучене на двете имена”.

⁷ Виж посочения и в текста по-горе пример: „*Тебе аз/ познавам, колкото познавам баба ти*”, което предава оригиналното “*ego te simitu novi cum Porthaone*” (Men. 745) (*Познавам те колкото Портаон*), като бележката в края на превода (стр. 520) отново дава обяснение за търсения комичен ефект в оригиналния текст: „В оригинала „колкото познавам Портаон”. Портаон бил баща на Ойней (царя на Етолия) и дядо на Деянира, съпругата на Херакъл (Херкулес)”.

Невъзможността латинската трибуквена дума *fur* (*крадец*) да бъде предадена на български език с еквивалентна трибуквена лексема обезсмисля първата част на стиха, в която Конгрион нарича Антракс *trium litterarum homo* (*човек на трите букви*). Вследствие на това и трите превода разрушават тази характерна игра на думи, като и тримата преводачи обясняват комичния ѝ ефект с помощта на бележки под линия. Освен играта на думи между *trium litterarum homo* (*човек на трите букви*) и *fur* (*крадец*) в репликата на Антракс се наслагва нов каламбур, който отправя към първия: *trium litterarum homo* (*човек на трите букви*) vs. *trifurcifer* (*трижди крадец*). Човекът на трите букви не просто е човек на трите букви (т.е. крадец), а е три пъти човек на трите букви, като числената градация се трансформира в градация на комичното. Макар в превода на Ал. Ничев думата *trifurcifer* (*триж крадец*) да е съхранена, интратекстуалната препратка и съответно градацията на комичния ефект са изгубени. Буквалният превод на А. Пиронков е позволил на преводача да запази вътрешнотекстовата препратка и подтекст, но резултатът на изгубеното комично въздействие е същият както в превода на Ал. Ничев. При Д. Дечев отклонението от оригиналния текст е най-голямо, като преводачът е използвал жаргонен израз от разговорния език за превода на *trifurcifer* (*трижди крадец*) – *обесник недни*, залагайки на прагматичната еквивалентност в търсене на комичния ефект на пасажа.

Подобни преводачески решения наблюдаваме и по-нататък в текста на комедията, където отново Плавт използва думата *trifur* (*трижди крадец*), правейки асоциативна и интратекстуална референция към споменатата размяна на реплики между Конгрион и Антракс.

EVCL. Verberabilissime, etiam rogitas, non fur, sed trifur? (Aul. 633)

<p>Евклион <i>Питаи ли още, обеснико? Ти си крадец, три пъти крадец!</i> (А. Пиронков, с. 47)</p>	<p>Евклион <i>Ах ти, обеснико недни, още питаи? Та ти си не крадец, ами свръхкрадец.</i> (Д. Дечев, с. 34)</p>	<p>Евклион <i>Ах, обесникът, и пита! Не крадец, а свръхкрадец!</i> (Ал. Ничев, с. 273)</p>
--	---	---

Тук и тримата преводачи са добавили думата *обесник*, чието значение се наслагва към използваното в изходния текст *non fur, sed trifur* (*не крадец, а трижди крадец*). Със специфичен комичен

ефект в случая се отличава употребеният от Д. Дечев⁸ и Ал. Ничев еквивалент за *trifur* (*трижди крадец*) – *сврѣхкрадец*⁹, доколкото комичното въздействие се изразява в гротескното преувеличение на качествата или недостатъците на даден персонаж. Това е един от малкото случаи, в които комизмът на чуждия текст е предаден адекватно, макар преводните текстове в своята цялост да не постигат наситеността на Плавтовия хумор поради използвания и от тримата преводачи формален интерпретант за максимално съответствие на лексикалната страна на текста, а при Ал. Ничев и на метриката.

Стемежът към запазване на адекватността на текста и стратегията на прагматичната еквивалентност добавят допълнителен комичен елемент, който може да бъде усетен единствено в междупреводното пространство, в пространството между редовете на оригинала и на превода. Илюстрация за това специфично средство за постигане на комичното, което се проявява единствено в акта на превеждане и характеризира самия преводачески акт, можем да открием в превода на Д. Табакова на *Призракът* на Плавт.

GR. <i>Tu urbanus vero scurra, deliciae popli, nus mihi tu obiectas? (Most. 15 – 16)</i>	<i>Ах ти, градски хвалипръчко, ти, любимчето на всички! Смей се, че съм от село? (с. 9)</i>
PHILOL. <i><Adest> adest opsonium. (Most. 363)</i>	<i>Ето, ето го мезето. (с. 25)</i>
TR. <i>Suscita istum, Delphium. (Most. 372)</i>	<i>Я го поразбуйтай, маце. (с. 26)</i>

В горните примери за читателя, познаващ изходния език и текст, комичното се поражда не само от използването на думи от разговорната реч, но и от несъответствията между двата езика – източник и цел. Употребата на думи като *мезе* (за латинското *opsonium*, което означава *закуска*), *маце* (което замества името на Делфия), *хвалипръчко* (за латинското *scurra*, което означава *пройдоха*), несъществуващи в оригиналния език или несъответни на използваните от автора, създават допълнителен комичен ефект. Ако възприемащият превода не познава изходния език и текст, вследствие на което не би

⁸ За обзор на преводаческото дело на Димитър Дечев вж. статията на Виолета Герджикова „Академик Димитър Дечев като преводач”. – В: *Jubilaeus* I. Юбилеен сборник в памет на акад. Димитър Дечев, С. 1998, с. 17–22.

⁹ В обяснителна бележка към стиха (с. 516) Ал. Ничев признава заемането на този еквивалент от превода на Д. Дечев.

могъл да направи съпоставка между първообраза и копието, ситуацията и самият език не биха се отличавали с толкова силно комично въздействие. В случая комичното се поражда не само от използването на разговорни, жаргонни и комични сами по себе си думи, но и в съпоставката им с употребените думи в езика на изходния текст. Създаването на несъразмерност и несъответственост в отношенията и връзките на еквивалентност между изходния и целевия текст се превръща в мощен инструмент за постигане на комизъм. В този смисъл преводът на комедията (респективно на комичното) представя допълнителен метод за постигане на комично внушение и въздействие, който се основава на сравнението между езика-в-текста на първообраза и езика-в-текста на копието. От една страна, смехът изниква на места, на които отсъства в изходния текст. От друга страна, оригиналът сам по себе си често не предизвиква комичен ефект за отдалечения във времето читател, дори ако той възприема първообраза в неговата чужда лингвистична форма. В този смисъл преводът на античната комедия поставя пред съвременния преводач и задачата да сътвори комизъм, какъвто самият оригинал не би могъл да предизвика у съвременната аудитория. Затова можем да кажем, че преводачът на комедийни текстове в сравнение с превода на други типове и жанрове текст е в много по-голяма степен съ-творец на оригиналния автор.

Ако приемем представата за смешното като грубо, необуздано, рязко, следвайки идеята на Хензиус (XVII в.) *Ridiculum vero violentum est*¹⁰, и го приложим към стила и думите в текста, то неумереният дори неистов език на превода е напълно оправдан от перспективата на прагматиката на оригиналния текст. В преводите на Ал. Ничев на Плавтовите комедии няма или са редки случаите на необузданост, грубост и рязкост на езика. Преводачът сякаш дори избягва и удържа всяка неударжимост, разюзданост и спонтанност на езика-в-текста за разлика от Д. Табакова, която се отдава смело и с лекота на разпуснатостта, разпалеността и стихийността на речта. Комичните ефекти в превода на Д. Табакова се дължат на видеоизменението и деформацията на езика на превода в сравнение с този на оригинала, а това е едно от основните средства за постигане на комичното, с

¹⁰ Heinsius 1996, 87–88, цитиран от Хардин (Hardin 2007, 809).

помощта на преувеличение, надхвърлящо правдоподобната еквивалентност и което бихме могли да определим като гротескно.

Подобна стратегия в създаването на комично въздействие наблюдаваме и в следващия пример от превода на Д. Табакова:

DAN. *Cedo faenus, redde faenus, faenus reddite.
daturin estis faenus actutum mihi?
datur faenus mihi?* **TR.** *Faenus illic, faenus hic.
nescit quidem nisi faenus fabularier.* (Most. 603 – 606)

МИСАРГИРИД

Искам лихва, дай ми лихва, имаи да ми даваи лихва!

ТРАНИОН

С лихва стихва, с лихва прихва, само с лихва се усмихва!

Лихва горе, лихва долу! Друга дума той не знае. (с. 39)

Пасажът представлява илюстрация на оправданата и често използвана стратегия на компенсаторна еквивалентност, а също така и на блестящо изграден комизъм. В процеса на превода винаги се губят някои от прагматичните значения и компенсацията представлява обичаен начин за преодоляването на различията в прагматиката на лексикалните единици. Една от особеностите на прагматичните значения на езиковите единици е, че те характеризират не толкова самите единици, колкото целия текст, в който са употребени. Макар в изходния текст да не откриваме така характерната за езика на Плавт алитерация (в случая анафората на *faenus* (*лихва*) стои в основата на преувеличението на езиковия израз и съответно на комичното), преводачката е употребила този похват в своя текст, като е компенсирала нейната липса на друго място, където съхраняването ѝ е било невъзможно. Тук трябва да отбележим и постигнатата гладкост на речта в преводния текст независимо от използването на стилистичната фигура на алитерацията, която сама по себе си е анахронична за модерния читател.

КАНОНИЧНОСТ И ЧЕТИВНОСТ НА ТЕКСТА В ПЕРСПЕКТИВАТА НА ПРЕВОДА НА КОМИЧНОТО

Четивността на текста е в пряка зависимост с представата за неговата каноничност, както постулира Лорънс Венути (Venuti 2008, 45). Той причислява четивността на текста на превода към формалните интерпретанти. За някои групи читатели четивността на превода

се превръща сама по себе си в еквивалент на каноничност, дори когато чуждият текст не предполага сам по себе си подобна дискурсивна стратегия. Четивността е най-характерното качество на превода на Доротея Табакова, а и по принцип характеризира нейната преводаческа дейност, което не означава че ѝ липсва необходимата за подобни преводи компетентност, филологическа подготовка и езикови познания. Тъкмо обратно: само отлично подготвеният в чуждия език и култура преводач би могъл да прецени и очертае рамките на прагматичната еквивалентност и да я постига, без да прекрочва границата и да допуска преводът „да бъде гледан като ексцентрично дете на поувлякля се *licentia poetica*” (Герджикова 1999, 61).

Парадоксално или не, прилагането на формалния интерпретант “четивност” и “благозвучност” на целевия текст обаче не способства за усилване или постигане на каноничност на превода и по-специално в перспективата на превода на комичното. Интерпретантите, които нарекохме академично-филологически, било то формални или тематични се проявяват като по-мощни катализатори за процеса на канонизиране, поне що се касае до превода на комедия (за подобно възприемане, разбира се, трябва да се добавят и редица други фактори, като например споменатото отпечатване на целевите текстове в сборници със специфична функция и свойствен *skopos* към целевата аудитория и приемната културна среда). Българската преводна рецепция на римската комедия контрастира със схващането на Лоранс Венути и преобръща идеята за каноничен превод. Преводите на Ал. Ничев със сигурност се смятат за канонични, ако не взимаме предвид аспекта на гладкостта и четивността на речта. Независимо от изкуствения, неестествен, макар и книжовно обработен и максимално близък до оригинала език неговите преводи се схващат като канонични именно поради постигнатата оптимална апроксимация на текста на превода до този на първообраза. Текстовете на Ал. Ничев подканят читателя да ги възприема като преводи и да ги подлага на щателен преглед. С други думи, у нас каноничността се измерва с по-голямата или по-малка еквивалентност на превода спрямо първоизточника, но не и с адекватността или лекотата на приемния език. Както бе споменато, за каноничността на даден превод важна роля играе и самото издание. Тук от значение е фактът, че преводите на Ал. Ничев са публикувани в издателство „Народна култура”, ползващо се с

голяма репутация през целия период на своето съществуване и претендиращо не само за издаването на канонични сами по себе си текстове, но и съответно на техни канонични преводи.

В процеса на превода всеки чужд текст бива едновременно насилствено деконтекстуализиран и реконтекстуализиран в различна лингвистична, литературна форма или културна среда. Преводните текстове на Ал. Ничев, на Д. Дечев и на А. Пиронков обаче в много по-малка степен деконтекстуализират и реконтекстуализират текста източник в сравнение с превода на Д. Табакова, доколкото техният стремеж е насочен към съхраняване на семиотичните отношения между означаващо и означаемо в изходния език и текст, а Д. Табакова залага на прагматичната еквивалентност и заместването на референтните отношения между знаците и явленията в чуждата култура със съответни в културата реципиент. Този нейн подход е ясно заявен и в предговора към изданието: „Затова¹¹ преведох Плавт така: отказ от принципа на еквилинеарността; заменяне на античните размери с подобно звучащи, привични за българското ухо и търсеци ритъма на дадената сцена и диалог, а не съответствие с оригиналния размер; нахално заместване на античните реалии с модерни; побългаряване дори на името на героинята; старание за максимална благозвучност и четивност” (с. 7). Преводът на Д. Табакова не се чете като превод, читателят не се нуждае от съпоставянето и сравняването му с оригиналния текст, нито пък налага прилагането на специфичен елитарен подход, изискващ от аудиторията вещина в чуждия език, познаване на чуждата литература и критическа традиция. Нейният превод, макар и да не е еквивалентен в строгия смисъл на лингвистиката и преводознанието, е адекватен и отговаря на своя *skopos* за сценична реализация¹². Комичното е комично и не налага обяснителни бележки и коментари, възпрепятстващи възприемането му. Може би е време да преосмислим и схващанията си за каноничност на превода. Ако оригиналът живее единствено в превода, ако преводът е залог за възраждането на творбата, не е ли по-резонно да изберем „живия“ пред „мъртвия“ превод?

¹¹ Пасажът е продължение на цитирания в бележка 3 откъс от предговора, в който Д. Табакова сравнява Аристофановия и Плавтовия хумор.

¹² Указание за бъдещата сценична реализация на комедията дава самата преводачка в своя предговор: „този превод ми бе поръчан, за да бъде поставен от едно любителско школко театро” (с. 7).

БИБЛИОГРАФИЯ

Герджикова 1999: Герджикова, В. „Призракът” на Плавт на български, или *Dorothea vortit barbare*”. – В: Сп. Прометей 1. София: Alea, 1999, с. 58–62.

Герджикова 1998: Герджикова, В. „Академик Димитър Дечев като преводач”. – В: *Jubilaeus* 1. Юбилеен сборник в памет на акад. Димитър Дечев. С., 1998, с. 17–22.

Квинт Хораций Флак 1992: Квинт Хораций Флак. *Събрани творби*. Прев. Г. Батаклиев. София: Народна култура „Световна класика”, 1992.

Луций Аней Сенека 1977: Луций Аней Сенека, „Едип цар”. – В: *Антични трагедии*. Прев. Ал. Ничев. София: Народна култура „Световна класика”, 1977.

Тит Макций Плавт 1915: Тит Макций Плавт, *Гърне*. Прев. А. Пиронков. София: Книгоиздателство „Знание”, 1915.

Тит Макций Плавт 1917: Тит Макций Плавт, „*Frinummus*” (sic!). Монолог от 2 д. Прев. Н. – В: Сп. *Родина*, год. 9, кн. 9/10, от руски, 1917.

Тит Макций Плавт 1928: Тит Макций Плавт, *Гърне*. Прев. Д. Дечев. София: Държавна печатница, 1928.

Тит Макций Плавт 1938: Тит Макций Плавт, *Амфитрион*. Д. 2, явл. 1. Прев. Г. Цанкова. – В: Сп. *Прометей*, год. 2, кн. 6, 1938.

Тит Макций Плавт 1978: Тит Макций Плавт, „Гърнето”. „Менехмовците”. „Войникът самохвалец”. – В: *Антични комедии*. Прев. Ал. Ничев. София: Народна култура „Световна класика”, 1978.

Тит Макций Плавт 1994: Тит Макций Плавт, *Призракът*. Прев. Д. Табакова. София: Прозорец, 1994.

Anderman 2001: Anderman, G. „Drama Translation”. – In: Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2001, pp. 71–76.

Baker 2001: Baker, M. (ed) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

Blanchot 2004: Blanchot, M. „Translating”. Trans. R. Sieburth, *Sulfur* 26: 82–6, 1990.

Hall 2004: Hall, E. „Theory of Performance Reception”. – In: *Arion*, Third Series, Vol. 12, No. 1 (Spring - Summer, 2004), pp. 51–89.

Hardin 1996: Hardin, R. F. „Encountering Plautus in the Renaissance: A Humanist Debate on Comedy”. – In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 60, No. 3 (Fall 2007), pp. 789–818.

Heinsius 1996: Heinsius, D. „Dissertatio ad Horatii de Plauto & Terentio Judicium”. – In: *Littératures classiques* 27 (1996): 67–116.

Kermode 1975: Kermode, F. *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.

Lianeri Zajko, 2008: Lianeri, A., V. Zajko. „Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation”. – In: Lianeri, A., V. Zajko (eds) *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*. New York: Oxford University Press, 2008, pp. 1–26.

Lianeri, Zajko 2008a: Lianeri, A., V. Zajko (eds) *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*. New York: Oxford University Press, 2008.

Navagero 1565: Navagero, Andrea [Francesco Asulano]. „Preface to Terence”. *Comoediae sex*, 5–7v. Brescia, 1565.

Oldfather 1914: Oldfather, W. A. “Roman Comedy”. – In: *The Classical Weekly*, Vol. 7, No. 28 (May 23, 1914), pp. 217–222.

Schäffner 2001: Schäffner, Ch. “Skopos Theory”. – In: Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2001, pp. 235–238.

Shveitser 1993: Shveitser, A. „Equivalence and Adequacy”. – In: Zlateva, P., A. Lefevere (eds.) *Translation as Social Action, Russian and Bulgarian Perspective*. London, New York – Routledge, 1993.

Venuti 2008: Venuti, L. “Translation, Interpretation and Canon Formation”. – In: Lianeri, A., V. Zajko (eds) *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*. New York: Oxford University Press, 2008, pp. 27–51.