

**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“**  
**Факултет по славянски филологии**  
**Магистърска програма „Преводач-редактор“**

**МАГИСТЪРСКА ТЕЗА**

**Тема:**

Предизвикателствата при превода на няколко есета от Абдулфаттах Килиту

**Дипломант:**

Андриана Хишам Хамас  
Факултетен N° 771217  
МП „Преводач-редактор“

**Научен ръководител:**

Проф. Николай Аретов

София, 2020

## Съдържание

I.	Увод .....	3
II.	Предаване на собствени имена от арабски на български .....	5
	1. Предаване на съгласните звукове ث (с) и ذ (з) .....	6
	2. Предаване на съгласните звукове خ (х) и غ (г) .....	7
	3. Предаване на съгласните звукове ة (х) и ء (') .....	7
	4. Предаване на емфатичните съгласни звукове ط (т), ض (д), ص (с), ظ (з), ق (к), ع (') и ح (х) .....	8
	5. Предаване на съгласния звук ج (дж) .....	8
	6. Предаване на дългите гласни ا (ā), و (ū), ي (ий) и полугласните اَ يَ (ай), اَ وَ (ау) .....	9
	7. Допълнителни особености – предаване на определителен член „ал–“ .....	10
III.	Бележката под линия .....	10
IV.	Лексикални особености .....	14
	1. Реалии .....	14
	2. Препратки и цитати .....	17
	3. Игри на думи .....	20
	4. Превод на диалект .....	21
V.	Заклучение .....	23
	Библиография .....	25
	Приложение (превод) .....	29

## I. Увод

Мароко получава официално своята независимост от Франция през 1956 год. Последвалото десетилетие може да бъде мислено като период, в който северноафриканската държава прави първоначални опити да формулира своята идентичност. През 1960-те започват да се издават списания, чийто отзвук се оказва решаващ – публикациите са своеобразен контрапункт не само на националистическите движения, характерни за епохата, но и на набиращите последователи фундаменталистки уклони. Обособява се ново литературно пространство, а цялостното културно поле се измества от сферата на институционалното към областта на независимата критическа мисъл (Пария 2014: 115). Ново поколение млади интелектуалци е твърдо решено да промени връзката между културата и властта.

Именно такава е атмосферата, в която преминава юношеството на Абдулфаттах Килиту, а и в която мароканецът прави първи стъпки в създаването на авторски текстове (Хамадауи 2006). Роденият през 1945 г. в Рабат мислител, литературовед и критик прекарва първите години от живота си в рамките на управление, наричано „протекторат“, а впоследствие пише статиите и изследванията си в Кралство Мароко. Така зададената двойственост сякаш оказва решаващо влияние и върху творчеството му. Авторът си служи както с арабски, така и с френски. Владее еднакво добре и двата, а след като някоя книга бъде публикувана на единия език, скоро след това достига и до публиката на втория. Феноменът на двуезичието го вълнува не само като реалност, към която принадлежи, но и като обект на изследване с недостатъчно разработен потенциал.

Килиту следва Френска литература в Рабатския университет „Мухаммад Пети“, където днес самият той преподава. След като вниква из основи в модерните и постмодерните критически теории, посветени на текста, започва да ги прилага върху класическата арабска литература и да я разглежда в светлината на структурализма и семиотиката. През 1982 г. получава докторска степен от Сорбоната, а тема на дисертацията му е „Повествование и културни кодове в макамите на Ал-Хамазани и Ал-Харийри“. Същата година отбелязва и издаването на първата му книга. Членува в Съюза на мароканските писатели, изнася множество лекции из страната и извън нея, гостува в различни университети, сред които Бордо и Харвард.

Самият автор се затруднява да определи собствения си стил. В наскоро публикувана статия (Килиту 2018) със заглавие „На кой литературен жанр принадлежат произведенията ми?“ мароканецът казва: „Би било полезно, за да изясним този въпрос, да го обвържем с един друг: на кой жанр принадлежат книгите, които чета? [...] Критикът говори от собствено име и веднага и изцяло понася бремето на казаното, докато писателят се обръща индиректно към читателя, тъй като приписва думите на разказвачи и персонажи, имащи свои собствени имена, съдби, поведение, които понякога напомнят случващото се в сънищата. Въпреки това и в двата случая съм се стремил да запазя същия глас и ритъм, същата мелодия, като така аз, който винаги разчитам на някого друго, в края на краищата разказвам единствено новите си срещи с този или онзи писател“.

\*

Настоящата магистърска теза е посветена на по-широк спектър от трудовете на Килиту. Преведените съчинения са част от сборниците „Литература и чуждост“ (1982), „Няма да проговориш езика ми“ (2002), „Литература и съмнение“ (2007) и „С невидимо мастило“ (2018). Както става ясно, те обхващат период от около четиридесет години и освен че дават представа за различните посоки, в които се движи мисълта на автора, успяват да внушат и идеята за растеж и еволюция. Първоначалните текстове са видимо повлияни от структурализма. В „Литература и чуждост“ е отправено предизвикателство към традиционните схващания за произведенията от класическата арабска култура. Килиту критикува недостатъците и ограниченията на терминологичния апарат, с който изследователите са свикнали да си служат, и отправя множество важни въпроси за същността на културата и връзката ѝ с текстовете. Без да се стреми да предостави изчерпателен отговор, той все пак прави опит да преразгледа някои централни литературни фигури и истории с оглед на европейските теории, на които е привърженик.

В „Няма да проговориш езика ми“ и „Литература и съмнение“ фокусът е върху това как се мисли арабската култура. Мароканският интелектуалец се заиграва с връзката читател – автор, произведение – автор, произведение – читател. В допълнение коментира начина, по който ориенталистите успяват да събудят интереса на европейците към текстове като „Хиляда и една нощ“. В наблюденията, които прави и които се отнасят до състоянието на съвременната арабска литературна рецепция, се усеща дори и известна горчивина. Тази все по-забележима склонност към самокритика отличава и една от последните му книги –

„С невидимо мастило“. Авторът поставя под въпрос собствената си култура и нейната стойност в сравнение с останалите и разглежда билингвизма и неочакваните му проявления в обществото (били те строго езикови или пък физически).

\*

Коментарът е съсредоточен върху основните проблеми, срещнати при превода, като е важно да се отбележи, че въпреки конкретните примери, разглежданите казуси са общовалидни за хуманитарните текстове като цяло. Началото представя кратка съпоставка между фонетичните системи на арабския и българския, последвана от анализ на предпочетената стратегия за предаване на собствените имена. Следва част, посветена на бележките под линия, мястото им в преводните текстове изобщо и аргументи за тяхната необходимост в дадените случаи. В отделна глава са засегнати специфичните понятия, реалии и препратки, с които авторката на магистърската теза се сблъска по време на работата си. Описани са по-любопитните лексикални особености, както и стратегиите за преодоляване на предизвикателствата.

## **II. Предаване на собствени имена от арабски на български**

Съвременният български книжовен език е съставен от 30 букви, като те не отговарят на съществуващия брой звукове. Последният е значително по-голям, а това произтича от факта, че някои от писмените знаци в действителност отговарят на повече от един говорен звук. Причина за разминаването е съществуването на твърди и меки съгласни звукове. Не всички съгласни обаче имат по два варианта. Изключение са съгласната **й**, която е само мека и съгласните **ж, ч, ш, дж**, при които няма противопоставяне на базата мекост–твърдост. Така стигаме до заключението, че основните звукове (фонемите) в българския език наброяват 45 – 6 гласни и 39 съгласни<sup>1</sup>.

Арабският книжовен език от своя страна се състои от 31 фонемите: 26 съгласни, 2 полугласни и 3 гласни. Арабистът и специалист в областта на фонетиката и лексикологията Иван Дюлгерев обаче предпочита да разглежда системата като поделена на 26 съгласни,

---

<sup>1</sup> Любопитно е да се отбележи, че в диалектите се срещат и допълнителни съгласни, които са били присъщи и на старобългарския език. Разновидностите са резултат на няколко вида преглас, асимилация, дисимилация, вмъкване, изпадане и метатеза (вж. Стойков 2002: 213–218).

2 полугласни, 3 кратки гласни и 3 дълги гласни, като по този начин броят на фонемите нараства с 3 – от 31 на 34 (Дюлгеров 2018: 4–5). Оттук става ясно, че разминаванията между двата езика несъмнено ще ограничат по един или друг начин възможностите за предаване на собствените имена.

Според „Официалния правописен речник“ (2012: 30–36) възможните начини за разрешаване на този проблем се делят на най-общо три вида, а именно:

- Транскрипция – предаването на звуковия състав на имена от чужд език със средствата на целевия език, като се спазва във възможно най-голяма степен оригиналния изговор;
- Транслитерация – предаване на букви от една азбука чрез букви от друга азбука, без да се спазва напълно оригиналния им изговор;
- Превод в рамките на установена традиция или възпроизвеждане на оригиналната графика на съответното съществително собствено име.

Първият начин се оказва най-подходящ за целите на превода, като тук би трябвало да се отбележи, че избраната транскрипция не включва диакритически знаци, тъй като есетата имат по-общ характер и са предназначени за читатели с интереси в различни области.

### 1. Предаване на съгласните звукове ث (с) и ذ (з)

Тези две интердентални проходни съгласни не са чужди за българската публика, тъй като съответстват на английските звукове **th** и **dh** (Дюлгеров 2018: 6). Един от начините, по който се реализират на български език, е под формата на **с** и **з**, като и П. Самсарева (1983: 150), и Б. Недков (1974: 357) обосновават това, позовавайки се на сходствата в мястото и начина на учленение. Въпреки че изтъква няколко аналогични примера, взети от английски и при които този тип замяна не се е осъществила (**Thailand** – Тайланд, **Thames** – Темза, **Jonathan** – Джонатан), И. Дюлгеров все пак също настоява върху използването на **с** или **з** в българския текст (2018: 7) – Ал-Хамазани (Ал-Хамазāни; الهمذاني), Усман (‘Усмāн; عثمان).

## 2. Предаване на съгласните звукове خ (x) и غ (g)

В западните езици двата звука обикновено се транскрибират съответно като **kh** и **gh**, което обаче по обективни причини не би било възможно да възприемем и по отношение на родния ни език. След внимателно проучване на източниците, можем да заключим, че практиката, която се е установила и която може би до най-голяма степен отговаря на изискванията за възможно най-пълно уеднаквяване между двете фонетични системи, е замяната на خ с x, а на غ с g. Някои примери за собствени имена, включват **Аз-Замахшари** (Аз-Замахшарй; الزماخشري), **Ан-Набира** (Ан-Нāбига; النابغة), **Ат-Таннухи** (Ат-Таннūхй; التنوخي), **Ибн Халликан** (Ибн Халликāн; ابن خلكان).

## 3. Предаване на съгласните звукове ء (x) и ؤ (ʔ)

В неколкократно споменаваната статия на Иван Дюлгеров (2018: 8) арабистът разяснява, че ларингалната беззвучна проходна съгласна ء напомня „дълбоко придихание“ и може да се сравнява с познатата от немското езикознание *Hauchlaut*, срещаща се в началото на думите (примери за това са **haben** (имам) и **Hand** (ръка)). Единственият начин фонемата да бъде предадена със средствата на българския език е с помощта на буквата х. Това, разбира се, е поредната компенсаторна замяна, стремяща се към относителна точност, така че думата да бъде лесно произносима от носителите на българския език и едновременно с това да бъде разпознаваема от арабоговорящите. Примерите за такива имена включват **Ат-Тахир** (Ат-Тāхир; الطاهر), **Зухайр** (Зухайр; زهير), **Сйбауайхи** (Сйбауайхи; سيويه), **Хишам** (Хишām; هشام), **Шахразад** (Шахразād; شهرزاد), **Шахриар** (Шахриār; شهريار).

Втората фонема, разглеждана в тази подточка, е т.нар. „глотална пауза“ (*glottal stop*), чието название на арабски е *хамза*. Западната традиция предпочита изобщо да не я отразява (Риетброк 2010: 1), като същото важи и за нейната адаптация на български език: **Ахмад** (ʔАхмад; أحمد).

#### 4. Предаване на емфатичните съгласни звукове ط (т), ض (д), ص (с), ظ (з), ق (к), ع (‘) и ح (х)

Разглежданите в този параграф звукове се характеризират с особени артикулационни специфики, свързани с т.нар. качество на „пресираност“ – фаринксът е стегнат, а не отпуснат, както е общият случай (Кестнер 1981: 33–36). Както е видно, научната транскрипция обособява специални знаци, които да ги отличават. За ежедневните цели на езика обаче подобно маркиране рядко е необходимо, като тук отново важи практическото правило те да бъдат предавани с помощта на възможно най-близкия до тях български звук. Примерите са изключително разнообразни: Ал-Аббас (Ал-‘Аббās; العباس), Ал-Басри (Ал-Басрī; البصري), Ал-Кадī (Ал-Қадī; القاضي), Ал-Қайс (Ал-Қайс; القيس), Ал-Касим (Ал-Қасим; القاسم), Ал-Мутаххар (Ал-Мутаххар; المطهر), Ал-Мухсин (Ал-Мухсин; المحسن), Ал-Харийри (Ал-Харйрī; الحريري), Ал-Хасан (Ал-Хасан; الحسن), Ал-Хусайн (Ал-Хусайн; الحسين), Амр (‘Амр; عمرو), Антара (‘Антара; عنتره), Ат-Таухийди (Ат-Таухйдī; التوحيدى), Ат-Тахир (Ат-Тāхир; الظاهر), Ахмад (‘Ахмад; أحمد), Иса (‘Йса; عيسى), Лутфи (Лутфī; لطفي), Магта (Магтā; مطى), Махмуд (Махмūd; محمود), Мухаммад (Мухаммад; محمد), Усман (‘Усмāн; عثمان), Худжр (Худжр; حجر), Шауки (Шауқī; شوقي).

#### 5. Предаване на съгласния звук ج (дж)

Още Борис Недков изказва отношение по въпроса за фонемата **джийм**, като разяснява, че нейната употреба е силно регионално маркирана (Недков 1974: 353). Начините, по които тя се реализира, зависят най-вече от чисто географския контекст. Носителите на арабски език в част от страните от Северна Африка (Мароко, Алжир, Тунис), както и тези в Леванта (Сирия, Ливан, Йордания, Палестина) се придържат към произнасянето на този звук като **ж**. В Египет, Судан и някои области на Арабския полуостров пък се наблюдава друго характерно произношение – вместо книжовното звучене **дж**, звукът тук се е трансформирал в **г**. Класическият вариант е запазен в по-голямата част от Арабския полуостров (Саудитска Арабия), Ирак, страните от Залива (Кувейт, Бахрейн, Обединените Арабски Емирства, Катар, Оман). Обикновено се препоръчва транскрибиране в



съответствие с оригиналното произношение, като под оригинално се разбира това, което е характерно за страната, към която принадлежи носителят на съответното име. С оглед на формалния характер на превежданите в тази магистърска теза текстове обаче, авторката предпочете навсякъде да се придържа към класическия вариант: **Джаллун** (Джаллун; جَلُون), **Наджийб** (Наджийб; نَجِيب).

#### 6. Предаване на дългите гласни **أ** (ā), **و** (ū), **ي** (ī) и полугласните **يَ** (ай), **وَ** (ау)

Що се отнася до предаване на две от трите дълги (удвоени) гласни от арабски на български език, практиката е сравнително стабилна и установена. Квантитетът традиционно не се отбелязва, когато става въпрос за фонемите **а** и **у** (Недков 1974: 355) – такива примери представляват и вече споменатите **Ас-Саккаки** (Ас-Саккаки; السكاكي), **Ал-Аббас** (Ал-‘Аббас; العباس), **Усман** (‘Усмāн; عثمان), **Ал-Касим** (Ал-Қасим; القاسم), **Махмуд** (Махмūd; محمود), **Синдбад** (Синдбад; سندباد), **Ан-Набига** (Ан-Нāбига; النابغة), **Ал-Баруди** (Ал-Бārūdī; البارودي). Спорен обаче си остава случаят, когато се налага да транскрибираме дългата гласна **и**. Борис Недков я разглежда като дифтонг и допуска предаването ѝ под формата на **ий**, когато е в средата на думата – **Ад-Дийн** (Ад-Дйн; الدين), **Ал-Харийри** (Ал-Ḥарйрī; الحريري), **Ат-Таухийди** (Ат-Таухйдī; التوحيدى) – решение, което неизменно е от полза за различаването на сходни имена едно от друго (срв. **Рāшид** и **Рашйд**)<sup>2</sup>.

Полугласните **ай** и **ау** нямат своите едноквевени еквиваленти на български език: **Сйбауайхи** (Сйбауайхи; سبويه), **Зухайр** (Зухайр; زهير), **Ал-Муайлихи** (Ал-Муайлихй; المويلحي), **Хусайн** (Ḥусайн; حسين), **Сайф** (Сайф; سيف).

---

<sup>2</sup> Впрочем друга интересна тема, която се движи в същата посока, обхваща начините за предаване на квантитета на съгласните в арабския език – Иван Дюлгеров препоръчва запазване на оригиналното произношение (**Аддас**, **Банна**, **Хаммад**), като основава света виждане за такъв вид транскрипция на базата на вече съществуващи примери от българския език, макар и те да срещат по-голяма реализация в глаголната ни система (**поддържам**, **раззеленявам се**). Казусите са аналогични, тъй като и в двата случая става въпрос за удвояване на съгласни, намиращи се на морфемна граница. Това бе и възприетият подход при превода на есетата. – вж. Дюлгеров 2018: 17.

## 7. Допълнителни особености – предаване на определителен член „ал–“

В арабския език ролята на определителен член играе префиксът **ал–**, който намира различни форми на реализация в практиката. В рамките на класическата фонетична система произношението му варира в зависимост от звука, който го следва и който може да бъде или „слънчев“, или „лунен“ (Основен курс по арабски език 2004: 50–51). При т.нар. слънчеви звукове –л в **ал–** се асимилира напълно от следходната съгласна, докато при т.нар. лунни звукове подобна асимилация не настъпва и л се запазва. След изследване на различни източници, изводът, до който изследователят неизменно достига, е, че научните трудове предпочитат прецизното предаване на точните произносителни характеристики – **ат-Табари, ас-Самарканди, ал-Джазари, ан-Нашшар, ал-Мисри** (Павлович и Евстатиев 2017), докато медийните издания се съобразяват по-скоро с графичните особености на наименованието – **Абдел Фатах ал-Сиси** (Бенишев 2018). Както се вижда, разлики съществуват и при правописното оформяне на самия определителен член – той се среща както отделен от главното име, така и полуслято свързан с него. Избраният в хода на превода подход очерта следните примери, които бяха дадени и по-рано във връзка с други фонетични особености: **Ас-Саккаки, Ал-Аббас, Ад-Дийн, Ал-Касим, Ал-Харийри, Аз-Замахшари, Ан-Набига, Ал-Мутанабби**.

## III. Бележката под линия

Когато говорим за преводния текст, неизменно трябва да споменем и придружаващите го бележки под линия (ако, разбира се, има такива). Въпреки че в художествената литература се срещат по-рядко<sup>3</sup>, хуманитарните текстове, дори на оригиналния си език, изобилстват от такива. Според американския историк Антъни Графтън и книгата му, посветена на текстологията (Графтън 1999: 27-28), корените на тази отдавна утвърдена практика трябва да се търсят още при античните текстове и ръкописи, в

---

<sup>3</sup> Тук би било интересно да обърнем внимание и на разликите в отделните държави. Докато в България все пак не е изключено да попаднем на роман или сборник с разкази, който да съдържа бележки под линия, в англоезичния свят тази практика се отхвърля напълно (Алън 2013: 216).

които по-трудните и неясни думи се обясняват между редовете или в празното поле отстрани.

Бележките в оригинала обаче се отличават от тези на преводача. Обикновено авторът се позовава на трудове и съчинения, на които самият той е разчитал, или добавя разширен, но страничен коментар по определен въпрос, който може да се интерпретира и като „разговор, провеждан под главния текст“ (Стивънс и Уилямс 2006: 208). Задачата на преводачите пък е да създадат „по-осведомен интелектуален и културен контекст“ (Алън 2013: 211), в светлината на който произведението да бъде четено и дискутирано.

Във вече преведените есета имаме възможността да открием различни видове бележки под линия. Важно е да вземем предвид и факта, че цитирането на конкретни произведения заема отделна позиция и е представено посредством утвърдена система (името на автора, годината на издаване и страниците в скоби на самия ред). Целта на избраната стратегия е не само придържане към авторския стил<sup>4</sup>, но и улесняване на читателя, на чието разположение всички цитирани произведения са дадени в края.

Няколко примера за авторски/редакторски бележки под линия:

**Пример 1:** Когато изучава класическите и съвременните произведения, арабският изследовател би могъл да си послужи с писаното от Башлар за основните елементи (земя, вода, огън, въздух). Смисълът им не е константен и често се изменя според културата или историческия период. Всъщност литературното произведение, ако се разгледа само по себе си, би могло да придаде на тези елементи както специфичен нюанс, така и уникална функция. Вж. например анализа на Греймас на един от разказите на Мопасан. – Б. а.

**Пример 2:** Limbo – местообитанието на душите, на които им е забранено да влязат в Рая. – Б. на ар. ред.

---

<sup>4</sup> Съчиненията на Килиту обхващат голям период от време и съдържат разнообразни методи на цитиране; с цел уеднаквяване на техническите детайли в преводния текст обаче, взех решение да избира един от тях и да се придържам към него.

**Пример 3:** Не зная какво точно цели Ибн Рушд с това неясно словосъчетание. – Б. а.

Няколко примера за преводачески бележки под линия:

а) даване на допълнителна информация за загатнато произведение, препратка или реалия:

**Пример 1:** Френско списание, което излиза от 1961 г. по идея на Жорж Фридман, Ролан Барт и Едгар Морен. Изданието е посветено на масовите комуникации и семиотичния анализ, като от 80-те в него започват да се разглеждат и антропологични въпроси. – Б. пр.

**Пример 2 :** Има се предвид статията на Умберто Еко *James Bond: une combinatoire narrative* („Джеймс Бонд: повествователна комбинаторика“) от 1966 г. – Б. пр.

**Пример 3:** Муашшах – поетическа форма, която обикновено се състои от пет строфи, въвежда нови рими и метрически модели, смесва разговорния и класическия арабски. – Б. пр.

б) В статията си *Footnotes sans Frontières: Translation and Textual Scholarship* („Бележки под линия без граници: превод и текстология“), преводачката Естер Алън защитава гледната точка, според която благодарение на интернет пространството, кратката биографична справка под линия вече е напълно излишна (Алън 2013: 214). Въпреки това, авторката на настоящия коментар е на мнение, че едно от задълженията на преводача е все пак да даде най-основната информация за личности, които поради специализирания характер на текста, не биха били познати на средностатистическия читател. Тук акцентът трябва да бъде поставен върху онази част от техния житейски или творчески път, която е релевантна за по-задълбочено разбиране на текста и която читателят не би могъл да открие толкова бързо и лесно дори и сам да провери (неимоверно улеснен от модерните средства за комуникация) непознатите му имена.

**Пример 1:** Абу Бишр Амр ибн Усман ибн Канбар Ал-Басри, познат още като Сибауайхи (ок. 760–796), е един от най-видните средновековни езиковеди. Известният му труд *Ал-Китаб* е петтомно енциклопедично изследване на граматичните особености на арабския. – Б. пр.

**Пример 2:** Автор на произведението е Абу Аля Ал-Маарри (973–1057). Самото то прави всеобхватен преглед на арабската поетическа цивилизация. Според някои изследователи вдъхновява Данте да напише „Божествена комедия“. – Б. пр.

**Пример 3:** Багдадски автор, за когото не се знае почти нищо. Книгата му представя ден от живота на социалния паразит Абу Ал-Касим, който отива неканен на празненство, започва да обижда гостите и в крайна сметка припада мъртвопиян. – Б. пр.

в) в случай, че преводачът на свой ред ползва вече публикуван превод, то той задължително трябва да отбележи това и да посочи източника, на който се позовава<sup>5</sup>:

**Пример 1:** *Хиляда и една нощ. Арабски приказки в един том.* Прев. Киряк Цонев и Славян Русчуклиев. София: Труд, 2011. Надолу се цитира по това издание. – Б. пр.

**Пример 2:** вж. Борхес, Х. Л. *Алефът.* Прев. Анна Златкова и Роза Хубеш. София: Колибри, 2015, с. 93. – Б. пр.

**Пример 3:** Пруст, М. *Против Сент Бьов и други есета.* Прев. Юлиан Жилиев. София: Ерго, 2012, с. 226. – Б. пр.

г) разясняване на игри на думи или други езикови и лексикални особености, които преводачът не е успял изцяло да предаде или компенсира:

---

<sup>5</sup> В следващата глава от магистърската теза е представен и друг интересен казус. Когато вече публикуваната преводна версия на определен текст, поради една или друга причина не отговаря на целите на нашия превод, често се налага да предложим свой работен вариант – факт, който също трябва да бъде отбелязан отделно.

**Пример 1:** В някои версии на „Хиляда и една нощ“ Синдбад е наречен Морския като противовес на Синдбад Сухоземеца. В сборника може да бъде прочетена и „Приказка за Сухоземния Абдуллах и Морския Абдуллах“, която обаче е извън цикъла за Синдбад. – Б. пр.

**Пример 2:** В оригиналния текст репликата е на марокански диалект, който се различава от книжовния арабски език до степен, че е почти неразбираем за араби от други части на Северна Африка и Близкия изток. Именно затова и авторът решава да даде свой „превод“ в скоби. – Б. пр.

#### **IV. Лексикални особености**

##### **1. Реалии**

Някои от най-любопитните дебати и теми в областта на преводознанието несъмнено са свързани с предаване от чужд на роден език онези най-специфични понятия, които сякаш нанасят финалните щрихи в портрета на една култура. Влахов и Флорин (1990) предлагат понятието „реалии“, което се оказва изключително находчиво и се използва и до днес. Според едно от определенията, които дават в книгата си, „реалии ще наречем онези думи от народния език, които означават предмети, понятия, явления, типични за географските условия, културата, материалния бит или общественно-историческите особености на даден народ“. По-нататък разработват и подробна класификации на различните подгрупи реалии, които могат да бъдат обособени (географски и етнографски; битови; обществени и исторически).

Едно от по-важните и влиятелни изследвания на английски език пък е книгата *The Translator's Invisibility: A History of Translation* („Преводачът е невидим: история на превода“<sup>6</sup>) на Лорънс Венути (2008). В нея той откроява два основни подхода при превода на текстове, наситени с културни препратки и фигури: „одомашняване“ и „очуждяване“

---

<sup>6</sup> Превод на заглавието – Зоя Маринчева (2004).

(*domestication and foreignization*)<sup>7</sup>. Както става ясно и от самите наименования, първият се стреми да „изглади“ чуждия текст до степен, че той да звучи напълно естествено на целевия език и читателят да възприема автора както би възприел някой свой сънародник, докато вторият преследва противоположната цел. „Очуждяването“ маркира различията между културата на оригинала и възприемащата култура, като „се отклонява от родните норми достатъчно, че да предостави очуждяващо читателско преживяване“ (Венути 2008: 16). Освен възможност за взаимно обогатяване и повишаване на разбирането ни за Другия, подобна стратегия има и явни политически измерения на фона на един все по-глобализиращ се свят.

Реалиите, с които се сблъсках по време на работата си върху магистърската теза, бяха най-вече от областта на културата, или по-точно от полето на литературата и литературната теория. Тук се откриха няколко термина, а именно: *касиди*, *муалляка*, *макама*, *адаб*. При първите три думи трудността се състоеше най-вече в избиране на точен, достъпен и кратък начин, по който смисълът на специфичните термини да бъде обяснен в бележка под линия. Вярно е, че *касиди* например е сравнително позната и нейни определения могат да бъдат открити дори и в любителски сайтове в интернет пространството (Кратък литературен речник 2018). *Муалляка* и *макама* обаче си остават доста неясни освен за специалистите в областта на арабската средновековна поезия и проза<sup>8</sup>. Както бе обсъдено и по-рано, основна задача на преводача е да предостави на бъдещите читатели малко повече информация, която да внесе яснота. Важно наблюдение в тази връзка са думите на Дария Карапеткова, че често „Преценката за преводаческа намеса сякаш се оказва най-зависеща от личния избор“ (2016: 62).

Дори и по отношение на споменатите примери да се крие някаква доза субективизъм, когато говорим за *адаб* би било напълно невъзможно да избегнем стратегията на „очуждяване“. Освен че няма свой аналог на български език, думата заема централно място в съчинението „Литературният текст“ (Килиту 2006: 15–24), където се прави разграничение между средновековното и съвременното ѝ значение. Българският език ни позволява да

---

<sup>7</sup> Дария Карапеткова (2016: 54) обръща внимание на факта, че преводът на тези два термина дължим на книгата „Своето в чуждото, чуждото в своето“ на Мария Пипева.

<sup>8</sup> Изключително подробно и задълбочено описание на тези жанрове и характеристики може да бъде прочетено в „Арабската средновековна култура: от езичеството към исляма“ (Теофанов 2004).

открием разликата между двете като я транскрибираме в случаите, когато авторът има предвид първоначалния ѝ смисъл, и като я преведем с „литература“, когато текстът се отнася до сегашната ѝ употреба. Метаезиков казус, който трябва да бъде запазен и обяснен на преводния език.

Интересен проблем със сходен характер бе преводът на типично словосъчетание ( لغة الضاد), което арабите използват като алтернативно название на „арабски език“ (Вер 1976: 533 и Ферщег 2000: 197). Преводаческият избор тук (изразът в крайна сметка бе предаден като „езикът на *ḍād*“, заедно с подходящо пояснение под линия) бе направляван най-вече от желанието читателят да се запознае с тази езикова особеност. Допълнително влияние оказва стремежът преводният текст да се приближава възможно най-много до стила на автора и неговия начин на изразяване. Предпочетената стратегия спомогна и за избягване на ненужно повторение (в есето „арабският език“ се споменава многократно).

Последният пример за реалия, който ще бъде описан в рамките на този коментар, може да бъде открит в „Лицето на езика“ (Килиту 2018: 93). В самия край на творбата е употребено характерното за мароканския диалект обръщение „си“ (سي) със значение „господин“. Изборът преводният текст да го съхрани се основава най-вече на посланието на текста, чиято цел е да покаже разликите между книжовния арабски език и варианта, който се говори в Мароко. В този смисъл обръщението е „особено натоварена форма“ (Карапеткова 2016: 64), която придава отличителни културни нюанси (според някои дефиниции явлението може да бъде наричано „екзотизъм“<sup>9</sup>). Българската преводаческа традиция познава и други случаи на специфични обръщения, които запазват оригиналното си звучене. Такива са „Мадам Бовари“ и „Мисис Далауей“, въпреки че и при двете употребата на чуждите думи не е напълно последователна<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Хърви и Хигинс разглеждат термина като „най-ниската степен на културна транспозиция“ (Речник по преводазнание 2014: 54).

<sup>10</sup> *Мадам* се среща единствено в заглавието, но не и в самия български превод на Флобер. Последното издание на романа на Вирджиния Улф на български пък излезе като „Госпожа Далауей“ (Карапеткова 2016: 64). Естествено, трябва да имаме предвид и факта, че думите *мадам* и *мисис* са все пак напълно ясни за българския читател.



## 2. Препратки и цитати

Особеност, характерна не само за произведенията на Килиту, но и за превода на хуманитарна и академична литература като цяло, е наличието на цитати и интертекстуални препратки към други произведения, с които текстовете се опитват да влязат в диалог. По време на работата си върху есетата бе необходимо да се позовавам на вече съществуващи на български преводи, като в по-голямата част от случаите нямаше особени разминавания в смисъла или във формата, в която бяха представени на различните езици (в съответния си оригинал, на арабски и на български). Примери за посочване на публикувани текстове включват „Алефът“ на Борхес (2015), „Пропадане във времето. За неудобството да си роден“ на Чоран (2012) и „Против Сент Бъов и други есета“ на Пруст (2012).

Малко по-различен се оказва случаят с превода на няколко реда от „Дневници“ на Кафка (1993). Въпреки че книгата излиза на родния пазар още в началото на деветдесетте, частта, която Килиту избира да цитира всъщност е взета от съчинение на Милан Кундера, което мароканският автор разглежда. Тъкмо поради тази причина аз също избрах да се водя най-вече от българския превод на въпросното есе и начина, по който думите на Кафка са преведени там<sup>11</sup>.

Друг проблем, който възникна, бе свързан с предаването на стих от „Ад“ на Данте. Той се появява в есето „Илюзия“ (Килиту 2002), което подхваща темата за андалуския философ Авероес и специфичното му разбиране за драматургичното изкуство и понятията „трагедия“ и „комедия“. В италианския оригинал откриваме цитата в песен IV, стих 144 (Ад 1918: 48):

*Averois che 'l gran comento feo* (букв. Авероес, който Великия коментар извърши)

Същото издание съдържа и превод на английски (Ад 1918: 49):

---

<sup>11</sup> В изданието на „Колибри“ не се споменава дали цитатът е взет от по-ранен превод на български на Кафка или е преведен наново по Кундера.

*Averrhoes, who made the famous comment.* (букв. Авероес, който направи известния коментар)

Мароканският автор коментира цитата от италианския текст в превода му на арабски (Килиту 2002: 47):

(букв. състави известния коментар)

ألف الشرح المشهور

На български съществуват няколко превода, които забележимо се отличават един от друг, въпреки опита и на четирите да предадат един и същи смисъл<sup>12</sup>. Първият превод на български, преиздаван многократно, дължим на Константин Величков (Ад 1978: 38):

*и Аверой, кой чти се вред де става  
по знания от мъдрост важен спор;*

В превода на Крум Пенев (Ад 1974: 26) четем следните редове:

*И Аверой, за който дума става,  
когато мъдреците водят спор.*

В наскоро преиздадената версия на Кирил Христов (Ад 2008: 51) личността на Авероес пък е представена по следния начин:

*и Аверой: на славний майстор где е  
мощта – показал ясно като ден...*

В четвърти вариант, дело на Иван Иванов и Любен Любенов (Ад 2013: 32), идеята е събрана в един стих:

---

<sup>12</sup> Книгата „Ботуша в българската литературна мода“ на Дария Карапеткова (2012) подробно излага различните перипетии, фази и проблеми, през които Дантевия „Ад“ преминава на български език.

*Авероес – гадател и медик...*

Както става ясно, нито един не е буквален, а следва вътрешната логика и ритъм на българския текст. Във всички случаи към името на Авероес е добавена пояснителна бележка относно неговата личност и принос към световната култура. В есето на Килиту обаче от значение са именно точните думи, с които Данте описва средновековния философ, тъй като анализът след това ги възприема като ключови и се опира върху тях. Именно с оглед на това обстоятелство взех решението да предложа свой превод, който да е възможно най-верен на арабския (а оттам и на италианския) вариант, като естествено отбелязах този факт в бележка под линия:

*[Данте казва за Ибн Рушид, че той е] „авторът на известния коментар“.*

Любопитен казус се оформи около превода на „бастун“ (العكاز) от едноименния разказ от сборника „С невидимо мастило“. В началото работното заглавие бе „Патерици“ (едно от речниковите значения на използваната лексема), но впоследствие се изясни, че става въпрос за дума, взета от „Хиляда и една нощ“, която Славян Русчуклиев и Киряк Цонев (Хиляда и една нощ 2011) превеждат като „бастун“. Въпреки че са изключително последователни, в един от цитатите думата все пак е преведена (без обективно обяснение, най-вероятно става въпрос за преводаческо предпочитание) като „жезъл“. Как следва да постъпи преводачът? Необходимо ли е да предложи свой вариант или пък да напише бележка под линия, в която да опише така полученото се разминаване? Струва ми се, че и двата подхода биха били напълно излишни и само биха разсеяли читателя от същността на текста, в рамките на който употребата на „жезъл“ нито се набива на очи, нито е неясна. Напротив – смисълът се подразбира особено в сравнение с останалите цитати, избрани от автора. Примерът е важен, защото показва как преводаческата ненамеса също трябва да бъде добре аргументирана и обоснована.

### 3. Игри на думи

Някои дефинират играта на думи като „проява на езиково творчество, демонстрираща изразителността на речта, новото и оригиналното, това, което е непредсказуемо и изпъква на фона на стилно неутралните езикови средства“ (Демиркова 2015: 341). Други изследователи споменават употребата на термина „каламбур“ (Личева и Дачева 2012: 98). Обикновено феноменът разчита на възможностите на конкретния език и съществуващите в рамките на неговата система случаи на омонимия (един и същ начин на произнасяне и изписване), омофония (един и същи начин на произнасяне), омография (един и същ начин на изписване) и паронимия (сходно звучене поради частично съвпадение в морфемния състав). Постигнатото внушение е изключително ефектно, тъй като освен че привлича вниманието на читателя със своето присъщо остроумие, неизменно обвързва играта на думи и с представата за хумор (Вандаеле 2011: 180). При разминавания в структурните особености между оригиналния и целевия език „езиковата непреводимост се увеличава“, но въпреки това проблемът си остава текстови и, следователно, се нуждае от „текстово решение“ (Вандаеле 2011: 181).

В есето „Бастун“ сме изправени пред следното предизвикателство. Авторът разсъждава върху неудобните ситуации, които често са резултат от не съвсем естествената и дори тромава употреба на чужд език. В края на първия абзац пише, че „Несръчността ти е твоят адрес“ на арабски ("رعونتك...هي عنوانك") и след това дава в скоби и френския превод, а именно: *Ma maladresse est mon adresse*. Видно е, че добавя чуждоезиковия еквивалент, който най-вероятно е имал наум преди да състави текста на арабски, за да открие играта между думите *maladresse* и *adresse*. Самият той не намира начин да я предаде на езика, на който пише, и затова е принуден да предложи на читателя си и двата варианта. На български също не съумях да измисля фраза, която да отговаря на целите на автора (едновременно да запази и смисъла, и фонетичното сходство). Тъкмо поради тази причина преведох значението, а след това запазих френския текст в скоби. Поради очевидната връзка между двете изречения, предпочетох да не поставям и допълнителна бележка под линия, която в този случай би била излишна.

В книгата си, посветена на теорията и практиките на озаглавяването, Клео Протохристова излага в систематизиран вид различните видове заглавия и придружаващата

ги мотивация. Една от съществуващите категории е тази на дихотомните заглавия (2014: 92), които имат способността да изразят „драматичната дилема, заложенa в сюжета“, като пределно ясно посочат два възможни избора, между които съществува напрежение. Именно на базата на тази логика са организирани заглавието на есето „Ние и Синдбад“ (Килиту 2006: 107–120) и неговите подзаглавия („Земята и морето“, „Заблуждение и неведение“, „Синдбад Въздушния и Синдбад Подземния“, „Размяна“<sup>13</sup>). При превода на второто (الإيهام والإيهام) обаче играта е на няколко нива – освен че думите образуват смислова двойка, на арабски се характеризират и със специфична рима, произтичаща от факта, че следват един и същ морфологичен модел и имат еднаква втора и трета коренна съгласна. За да постигна същия ефект и на български, без да твърдя, че опитът ми е напълно успешен, реших да използвам сходните по звучене *заблуждение* и *неведение* (и двете завършват с –*дение*), като така в преводния текст се постига определена хармония, която би могла да привлече вниманието на читателя.

#### 4. Превод на диалект

Съвременният книжовен арабски език е изключително любопитен феномен сам по себе си. Език, чиято граматика, заедно с голяма част от лексикалния фонд, се основава на текста на Свещения Коран (VII в.), и който в днешно време се използва най-вече за целите на писмената комуникация. Според SIL International<sup>14</sup> арабският е макроезик, който обхваща 30 „индивидуални езика“ или разновидности (Макроезикова таблица 2019). Изследователите обикновено споменават шест по-големи групи: магребски (северноафрикански), египетски, судански, полуостровни (отнасят се до Арабския полуостров), левантски (Сирия, Ливан, Йордания, Палестина) и месопотамски (Ирак, Залива) (Камусела 2017: 127). Официален език е в 27 държави, но всъщност когато става въпрос за жива реч и устно общуване, в по-голямата част от случаите жителите на тези

---

<sup>13</sup> Дума, която сама по себе си означава съществуването на най-малко двама участници, които се намират в специфично отношение помежду си.

<sup>14</sup> Международна организация с нестопанска цел, чиято задача е да документира всички познати езици, като същевременно се опитва да подпомогне разширяването на обхвата на различни изследвания, преводи и лингвистични проекти.

страни прибъгват до употребата на местните варианти, развили се през последните четиринадесет века. Това кара някои изследователи да характеризират така оформилото се състояние на нещата като „диглосия“<sup>15</sup>, т.е. употребяват се две нива на езика, които имат строго регламентирана функция и отговарят на нуждите на различни социални сфери. Според някои прогнози в недалечното бъдеще ситуацията може да еволюира до степен дори на „триглосия“, където третият език ще бъде някой от по-разпространените в арабския свят западни езици (английски, френски), които навлизат все повече в сферите на бизнеса, икономиката, медиите, медицината (Камусела 2017: 136).

Освен че току-що споменатите особености се отнасят с пълна сила до езиковата ситуация в Мароко, читателят трябва да има предвид и факта, че регионалните диалекти в западноафриканската държава са силно повлияни и от берберските говори в трите им основни поделения (ташлихит, тамазигт и тарифит). Местните варианти са силно маркирани, като техни писмени форми в днешно време се използват при съчиняването на популярна музика, поезия, драматургични постановки и в интернет чатове. Тяхната специфика им придава особена тежест – диалектът веднага препраща към определен град, обществена прослойка, възрастова група, заедно с придружаващите ги положителни или негативни конотации и културна фонова информация.

Именно това е една от целите при съзнателната употреба на диалект в писмени произведения, както Дария Карапеткова изтъква в главата „За превода и диалекта“ (2016: 116). Става ясно, че в този случай преводачите разполагат с по-голяма свобода да адаптират специфичното изказване на своя език, като „може и да не е диалект, а социолект: просторечие, фамилиарен стил, младежки или друг жаргон“. Авторката продължава разсъжденията си с наблюдението, че втората задача, която употребата на диалекти би могла да изпълнява, е свързана с маркирането на цяла географска област – диалектът като „стилистична реалия“ (2016: 117). Въпреки незаменимото си, както изглежда на пръв поглед, разбиране за многопластовите значения на оригиналния текст, теоретиците на превода (а и практикуващите превод, както примерите в книгата посочват) се обявяват против стратегията един диалект да бъде превеждан с друг.

---

<sup>15</sup> За пръв път терминът се появява при Фъргюсън (1959: 325), който дава пример с арабския.

Като имаме предвид тези специфични характеристики, няма как да не отбележим, че превода на който и да е арабски диалект несъмнено представлява истинско предизвикателство. Въпреки че обикновено преводачите на художествена литература са тези, които трябва да намерят решение на проблема, понякога същият въпрос се отнася и до хуманитаристиката, какъвто е случаят с есето „Лицето на езика“, за което стана дума и по-рано. Там (Килиту 2018: 93) е посочена следната фраза:

اسمح لي سي عبد الفتاح، بغيت غير ندوي معاك شويا بلعربية

За арабския читател е пределно ясно, че думите са изречени на марокански диалект – въздействие, което, за съжаление, няма как да бъде постигнато и на български без определени компромиси. Възприетият подход се състои в употребата на сравнително по-разговорна лексика, която обаче не се свързва с която и да е географска област на територията на България, а има национален характер: „Позволете ми, си Абдулфаттах, прищя ми се малко да си побъбрим на арабски“. Добавена е и бележка под линия, която в конкретния случай е необходима заради метаезиковата игра, която авторът описва.

## V. Заключение

В кратка статия, посветена на необходимостта от теоретична обосновка на съвременни литературни явления в арабския свят, преподавателката по културология и сравнително литературознание Ш. М. Тагелдин (2011: 728) пише, че „Именно *теория* е това, от което арабската литература се нуждае, за да се превърне и в място, и в агент на естетико-политическа критика, но и което ѝ липсва, защото държавните власти изолират енергията ѝ в рамките на микротекстуална херменевтика“. Есето завършва сравнително оптимистично, като подчертава обещаващите приноси на интелектуалци от ранга на Абдулфаттах Килиту, които имат потенциала да променят начина, по който схващаме не само арабската литературна теория, но и дисциплината като цяло. Подобно твърдение безспорно ни помага да отговорим и на въпроса какъв е смисълът такива текстове да бъдат превеждани на български.

Международната значимост на академичните постижения на Килиту се препотвърждава всекидневно. Освен че продължава да публикува активно, наскоро авторът взе участие и като почетен гост във фестивала „Пътешествието на литературния смисъл“, организиран за трети пореден път в Кувейт. Тази година пък е канен да изнесе лекция в рамките на преводаческия форум, който се провежда всяка зима в школата „Ал-Малик Фахд“ в Танжер, където имах щастието да прекарам един семестър. Красноречиви факти, които доказват интереса към моделите на мислене, които мароканецът излага пред своите читатели.

\*

Описаните в основната част на коментара предизвикателства обхващат разнообразни проблеми (от фонетичните особености на езика до игрите на думи и диалектите). Една от най-големите трудности, свързана с техническата страна на превода и която няма как да бъде спомената по-детайлно тук, беше „издирването“ на публикуваните български преводи на поредица цитати. Часовете, прекарани в библиотеката, сякаш ме приближиха до същността на преводаческата професия и ми помогнаха да осъзная още по-ясно необходимите усилия, без които съвестната работа не би дала желаните резултати. Предложените решения нямат абсолютен характер – сигурна съм, че всяка следваща редакция би допринесла за подобряване на текстовете. Наученото през изминалите месеци обаче несъмнено ще ми бъде от полза и в бъдеще. Преводът на хуманитаристика, макар и изключително сериозен заради тематиката, която обичайно покрива, не трябва да бъде мислен като „сух“ или скучен, а напротив – вълнуващо предизвикателство, което разчита както на дълбоко разбиране на материята от страна на преводача, така и на безкрайно много творчество и въображение.



## Библиография:

Ад 1918: Alighieri, Dante. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Trans. by Courtney Langdon. Cambridge: Harvard University Press.

Алън 2013: Allen, Esther. Footnotes sans Frontières: Translation and Textual Scholarship. In: Nelson, Brian and Brigid Maher (ed.). *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*. New York: Routledge, 210–220.

Вандаеле 2011: Vandaele, Jeroen. Wordplay in translation. In: Gambier, Yves and Luc van Doorslaer (ed.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 2. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 180–183.

Венути 2008: Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge.

Вер 1976: Wehr, Hans. *A Dictionary of Modern Written Arabic*. New York: Spoken Language Services, Inc.

Графтън 1999: Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Cambridge: Harvard University Press.

Камусела 2017: Kamusella, Tomasz. The Arabic Language: A Latin of Modernity? – In: *Journal of Mationalism, Memory & Language Politics*, 11:2, 117–145.

Кестнер 1981: Kästner, Hartmut. *Phonetik und Phonologie des Modernen Hocharabisch*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.

Пария 2014: Parilla, Gonzalo Fernández. The Challenge of Moroccan Cultural Journals of the 1960s. – In: *Journal of Arabic Literature*, 45, 104–128.

Речник по преводознание 2014: Shuttleworth, Mark and Moira Cowie. *Dictionary of Translation Studies*. New York: Routledge.

Риетброек 2010: Rietbroek, Pim. *Brill's simple Arabic transliteration system*, version 1.0, 14 December 2010.

Стивънс и Уилямс 2006: Stevens, Anne H. and J. Williams. The Footnote, in Theory. – In: *Critical Inquiry*, 32, 208–225.

Тагелдин 2011: Tageldin, Shaden M. The Returns of Theory. – In: *International Journal of Middle East Studies*, 43, 728–730.

Ферстеег 2000: Versteegh, Kees. Treatise on the pronunciation of the *ḍād*. In: Kinberg, Leah and Kees Versteegh (eds.). *Studies in the Linguistic Structure of Classical Arabic*. Leiden: Brill, 197–199.

Фърдюсън 1959: Ferguson, Charles A. Diglossia. – In: *Word*, 15:2, 325–340.

Ад 1974: Алигиери, Данте. *Ад*. Прев. Крум Пенев. София: Народна култура.

Ад 1978: Алигиери, Данте. *Ад*. Прев. Константин Величков. София: Отечество.

Ад 2008: Алигиери, Данте. *Преизподня*. Прев. Кирил Христов. София: Захарий Стоянов.

Ад 2013: Алигиери, Данте. *Ад*. Прев. Иван Иванов и Любен Любенов. София: Захарий Стоянов.

Борхес 2015: Борхес, Хорхе Луис. *Алефът*. Прев. Анна Златкова и Роза Хубеш. София: Колибри.

Влахов и Флорин 1990: Влахов, Сергей и Сидер Флорин. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство.

Демиркова 2015: Демиркова, Ралица. Езикова игра, игра на думи и каламбур – понятийно-терминологични аспекти и йерархична съотнесеност. – В: *Проглас*, 2, XXIV, 340–360.

Дюлгеров 2018: Дюлгеров, Иван. *Към проблема за транскрибирането от арабски на български език*, Кръгла маса „Българска транскрипция на антропоними и топоними от азиатски и африкански езици“, София.

Карапеткова 2012: Карапеткова, Дария. *Ботуша в българската литературна мода*. София: Сиела.

Карапеткова 2016: Карапеткова, Дария. *За превода*. София: Колибри.

Кафка 1993: Кафка, Франц. *Дневници*. Прев. Надежда Дакова. София: Лик.

Личева и Дачева 2012: Личева, Амелия и Гергана Дачева. *Кратък речник на литературните и лингвистичните термини*. София: Колибри.

Недков 1974: Недков, Борис. Арабски имена. – В: Андрейчин, Л. и М. Вългенов (съст.). *Изговор и транскрипция на чужди имена в българския език*. София: Наука и изкуство, 353–367.

Основен курс по арабски език 2004: Пашова, Цветомира, Шакер Салим и др.. *Арабски език – основен курс*. София: Колибри.

Официален правописен речник 2012: Официален правописен речник на българския език. София: Просвета.

Павлович и Евстатиев 2017: Павлович, Павел и Симеон Евстатиев (съст.). *Арабският свят и ислямът в културно–историческа перспектива*. София: Изток-Запад.

Протохристова 2014: Протохристова, Клео. *Записки от преддверието. Теория и практика на заглавието*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“.

Пруст 2012: Пруст, Марсел. *Против Сент Бьов и други есета*. Прев. Юлиан Жилиев. София: Ерго.

Самсарева 1983: Самсарева, Пенка. Някои въпроси на транскрибирането от арабски език. – Във: *Филология*, 12–13.

Стойков 2002: Стойков, Стойко. *Българска диалектология*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.

Теофанов 2004: Теофанов, Цветан. *Арабската средновековна култура: от езичеството към исляма*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Хиляда и една нощ 2011: *Хиляда и една нощ. Арабски приказки в един том*. Прев. Киряк Цонев и Славян Русчуклиев. София: Труд.

Чоран 2012: Чоран, Емил-Мишел. *Пропадане във времето. За неудобството да си роден*. Прев. Красимир Петров. София: Факел експрес.

Килипу 1982: كليلطو، عبد الفتاح. الأدب والغرابية. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

Килипу 2002: كليلطو، عبد الفتاح. لن نتكلم لغتي. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

Килипу 2006: كليلطو، عبد الفتاح. الأدب والغرابية. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

Килипу 2007: كليلطو، عبد الفتاح. الأدب والارتياح. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

Килипу 2018: كليلطو، عبد الفتاح. بحبر خفي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

### **Онлайн източници:**

Бенишев 2018: Бенишев, Благовест. Абдел Фатах ал-Сиси – Фелдмаршал и Фараон. – В: *Труд*, 25 октомври 2018. – <https://trud.bg/абдел-фатах-ал-сиси-фелдмаршал-и-фарао/> (31 януари 2020)

- كيليطو، عبد الفتاح. لأي نوع أدبي تنتمي كتاباتي. في مجلة العربي الجديد، ٢٩ نوفمبر 2018: <https://web.archive.org/web/20190714012746/https://www.alaraby.co.uk/culture/2018/11/29/1-لأي-نوع-أدبي-تنتمي-كتاباتي> (31 януари 2020)
- Кратък литературен речник 2018: <https://bgmateriali.com/материал/кратък-литературен-речник> (31 януари 2020)
- Макроезикова таблица 2019: <https://iso639-3.sil.org/code/ara> (31 януари 2020)
- Маринчева 2004: [https://liternet.bg/publish12/1\\_venuti/index.html](https://liternet.bg/publish12/1_venuti/index.html) (2 февруари 2020)
- Хамадауи 2006: جميل. الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو. ديوان العرب، ٢٠ أكتوبر 2006: <https://www.diwanalarab.com/spip.php?article6368> (31 януари 2020)

*Литература и чуждость (1982)*

## Няколко думи

Един ден през 1968 г. или 1969 г. чух френски професори да говорят за осмия брой на едно непознато за мен списание – *Communications*<sup>16</sup>. Казаха, че този брой е посветен на структуралисткия анализ на повествованието и съдържа нов подход към литературата. По онова време бях асистент в Катедрата по френски език и като цяло бях доволен от начина, по който възприемах литературните текстове, начин, който сега бих описал като традиционен, задоволяващ се с това да отбележи някои мимолетни хрумвания и впечатления. Изследванията върху литературата, които четях, не ме изненадваха, а и изобщо не очаквах каквато и да е изненада.

За да не оставам по-назад, се залових да чета списанието. Да, обаче не разбрах нищичко. Имена на изследователи, които дотогава не бях чувал, нови понятия, странни препратки и източници, необичайни теми! Бях свикнал да чета висока литература (Достоевски, Пруст, Флобер, Кафка), т.е. тази, която се преподава или дава за пример в училищата и университетите, и не си бях представял, че легендата, митът, шегата, комиксът и полицейският роман могат да се превърнат в предмет на сериозно изследване. Затова се изумих, когато открих, че в споменатото списание някой се е заел да анализира романите на Иън Флеминг, които разказват за приключенията на Джеймс Бонд<sup>17</sup>. Как е възможно да оставим високата литература и да се посветим на изследването на книги, подходящи единствено за празноглавци?

Нищичко не разбирах или по-точно – не желяех да разбера. Имах психологически комплекс, който не бях готов да надмогна. Беше ми трудно да се интересувам от предмети, които не бях изучавал с професорите си, и да се откажа от онова, на което бях свикнал и ми беше познато.

---

<sup>16</sup> Френско списание, което излиза от 1961 г. по идея на Жорж Фридман, Ролан Барт и Едгар Морен. Изданието е посветено на масовите комуникации и семиотичния анализ, като от 80-те в него започват да се разглеждат и антропологични въпроси. – Б. пр.

<sup>17</sup> Има се предвид статията на Умберто Еко *James Bond: une combinatoire narrative* („Джеймс Бонд: повествователна комбинаторика“) от 1966 г. – Б. пр.

Нещо в университетските среди обаче зрееше и се раздвижваше. Нямаше как аз, а и други освен мен, да не се замислим да освежим академичната си подготовка. Студентите тогава бяха на високо равнище, четяха много и въодушевено се впускаха в безкрайни дискусии. Веднъж един от тях каза на дошъл от Франция лектор: „Как говорите за литература, без да споменете Дерида и Алтюсер?“. Горкият лектор се смути, но студентът не го пожали и го изпревари с втори въпрос: „Какви са вашите идеологически и методологични отправни точки? От каква позиция говорите?“. Действително ужасяващ въпрос, още повече при положение, че изключително много се опасявах да не бъде зададен на мен... А когато Ролан Барт дойде в Мароко, студентите го попитаха: „Каква е ползата от структурализма за страна от Третия свят?“. Този въпрос може би изглежда заядлив и провокативен, но въпреки това е на място, тъй като поставя един интелектуален феномен в определен исторически контекст и ограничава обхвата му. Въпрос, който във всички случаи се различава от наивното питане, което циркулираше из нашите среди преди това: „Каква е ползата от литературата?“.

Малко по малко започна да кристализира идеята за преразглеждане на учебните курсове и програми и педагогическата методология – феномен, който по онова време заля европейските университети като буйна вълна. Не бях подготвен да преподавам литература в светлината на хуманитарните науки, но бях принуден да приема предизвикателството. Бях окуражен от факта, че интересът към културните въпроси в този период се отличаваше с ентузиазъм, съпътстван от страст и дух на ожесточена конкуренция. Трябваше да започнем от нулата, а пред нас имаше огромна учебна програма. С нетърпение например очаквахме да излязат броеве на френското списание *Poétique*<sup>18</sup>, а публикуването на книга на Тодоров представляваше значимо събитие.

В тази атмосфера и с течение на времето се промени гледната ми точка към литературата – вече не четях както дотогава, а с промяната на четенето, неизбежно се променя и начинът на писане. Навярно читателят ще долови това, докато прелиства страниците на тази книга.

---

<sup>18</sup> Академично тримесечно списание за литературна теория и анализ, чието начало е поставено през 1970 г. от Елен Сиксу, Жерар Женет и Цветан Тодоров. – Б. пр.

## Литературният текст

В училище, а и на други места, си служим с думата „литература“. В повечето случаи обаче или не се замисляме, или не желаем да я дефинираме и да изясним нейните характеристики. Сякаш значението ѝ е известно, естествено и не представлява сложен проблем, който има потенциала да доведе до сериозно независимо изследване. Така забелязваме, че учебните ни предмети, било то на арабски или на френски, не съдържат никакъв раздел, който да се занимава с този въпрос и да го обхваща всестранно. Озадачаващо е как много от книгите, които ни попадат, със заглавие „История на литературата“ (арабската или френската) продължават своя ход, без да почувстват ни най-малка необходимост да дадат определение на вълшебната дума. Нещо повече – те дори не изясняват мотивите за избора и изучаването на определени текстове като литературни.

Вярно е, че някои изследвания се интересуват от следата, която оставят – или трябва да оставят – литературните текстове в обществото. Те обаче само минават покрай въпроса, който ние повдигаме, защото отместват вниманието към функцията на литературата и приемат, че природата ѝ е позната. Ако пожелаем да излезем от порочния кръг („Литературата, това е литературата“), то непременно трябва да изясним имплицитното решение, което ни кара да определяме някои текстове като литературни.

Когато обаче се опитаем да се заемем с тази задача, откриваме, че сме изправени пред въпрос, който не е бил в първоначалните сметки. Това е така, защото неусетно сме се хлъзнали към употребата на друга вълшебна дума – „текст“. Затова и преди да говорим за литературата, трябва да насочим усилията си да дадем най-общо определение за текста. Какво всъщност означава той?

В началото трябва да отбележим, че някакви думи се превръщат в текст единствено в рамките на определена култура. Процесът по неговото дефиниране трябва да уважава гледната точка на нейните представители, защото е възможно думите, които те смятат за текст, да не се възприемат така от друга култура. Най-често всъщност се случва именно това. В този контекст някои семиотици (Лотман 1975: 97) сочат, че от гледната точка на определена култура другите култури изглеждат като комбинация от случайни явления, които съществуват без връзка, която да ги обединява и да ги превръща в единна система от



сплотени части. Това се случва например с арабските пътешественици, когато преминават границите на ислямските владения, където изпитват смесица от удивление и погнуса – чувство, произтичащо от факта, че в по-голямата си част не възприемат чуждите култури като органично цяло, което да разполага с точна и завършена система. Ако приемем тази идея, можем да очертаем следния модел:

култура  $\neq$  некултура  
система  $\neq$  несистема

А ако приемем и идеята, че културата се състои от група текстове, редно е да добавим към него и:

текст  $\neq$  нетекст

Тук непременно трябва да посочим, че когато говорим за текста, обикновено предполагаме съществуването на нетекст. Следователно трябва да изясним разликата между двете. Схващаме ли например телефонния разговор като текст? Казваме ли за накъсаното всекидневно бърбене, че е текст? Може да се твърди, че текст е онова, което е написано. Но текст ли са обявите по витрините на магазините? И каква е съдбата, която отреждаме на рекламата за продажба на кола във вестника?

Във всеки случай не е достатъчно да има изречение или група изречения, независимо дали са изговорени или написани, за да решим, че са текст. Трябва да има и нещо друго, трябва определена култура да отсъди по този начин и да ги издигне до равнището на текста. Според Лотман и Пятигорски (1969: 206-207) във всяка човешка група има огромен процент изказвания, които са нетекстове и фон, от които извират текстовете. Как правим разграничение между текст и нетекст? Как дадено изказване се превръща в текст? Това става, ако към езиковия смисъл се прибави друг, културен, който да е ценен за определена култура. Нетекстът се претопява в езиковото значение и на него се гледа само от този ъгъл. Текстът обаче се радва на допълнителна особеност – уникална организация, която го изолира от нетекста. Пословиците и поговорките имат форма, отличаваща ги от други изказвания, които не се смятат за текстове. Това не значи, че нетекстът няма своя

организация, а че тя е езикова и от нея – за разлика от текста – не произтича каквото и да е културно значение. Навярно можем да доловим някакъв вид сходство между текста и културата от една страна и между нетекста и некултурата от друга. Оттук предлагаме и твърдението, че връзката между текста и културата е като връзката между нетекста и некултурата.

текст: култура: нетекст: некултура

Дотогава докато текстът има културен смисъл, той е съхраняван и се полагат грижи да не се загуби. Поради тази причина е записван и заключван между кориците на книга (Лотман и Пятигорски 1969: 206). Не е достатъчно обаче едно изказване да бъде написано, за да се превърне в текст. Не трябва да забравяме, че текстът е такъв според гледната точка на определена култура. В обществата, в които писането не е широко разпространено, графичното му предаване може да бъде схващано като достатъчен критерий, тъй като само текстовете се регистрират. Това например се случва в Класическата арабска епоха. А в обществата, в които писането е широко разпространено, графичното предаване не е достатъчен критерий.

Текстът не само бива записван, важно е той да бъде и преподаван. Училищните и университетските предмети съдържат само изказванията, които схващат като текстове, т.е. изказванията, които трябва да бъдат възприети, цитирани, възпроизвеждани и с чиито изисквания трябва да е съобразена работата. И въпреки че текстът понякога е труден, загадъчен или „богат“, то непременно трябва да има коментатор или тълкувател, който да разясни тъмните му страни (Лотман и Пятигорски 1969: 211). Нека само си припомним интерпретациите, появили се като резултат от *Ал-Китаб* („Книгата“) на Сибауайхи<sup>19</sup> и *Мифтах Ал-Улум* („Ключът на науките“) на Ас-Саккаки<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Абу Бишр Амр ибн Усман ибн Канбар Ал-Басри, познат още като Сибауайхи (ок. 760–796), е един от най-видните средновековни езиковеди. Известният му труд *Ал-Китаб* е петтомно енциклопедично изследване на граматичните особености на арабския. – Б. пр.

<sup>20</sup> Сирадж Ад-Дийн Абу Юсуф ибн Аби Бакр ибн Мухаммад Ал-Хауаризми Ас-Саккаки (1160–1229) е арабски граматик с интереси в областта на реториката. Най-важният му труд разглежда всички аспекти на арабското езикознание с акцент върху проблемите на лексикографията. – Б. пр.

Коментарът на свой ред също може да се превърне в текст, който да се нуждае от нов коментатор и т.н. Тук трябва да утвърдим връзката между текста и образованието – то всъщност постига целта, към която текстът се стреми. Тази цел е повторението и размишлението. Също така трябва да посочим и че нетекстът не подлежи нито на коментар, нито на тълкуване, нито на преподаване и не се ползва с ничие внимание. Даже навярно липсата на коментар представлява достатъчен критерий за дефиниране на нетекста. „Хиляда и една нощ“ традиционно не е коментирана, тъй като – според класическата култура – не се възприема като текст. Липсва ѝ вътрешната организация, която определя последния. Някои от дефиниращите фактори са неясния смисъл, както посочихме по-горе, и също така отнасянето на изказването към автор, чиято ценност е призната, т.е. автор, чиито текстове е възможно да бъдат публикувани. Не на всеки обаче му е по силите да има изказвания, които да бъдат смятани за текстове. Ако речта е безкрайна, то текстовете, по думите на Мишел Фуко, са редки (Фуко 1996: 137-145). Една от редицата причини, които обясняват тази рядкост, е задължението точни и неотменими условия да бъдат изпълнени, за да стане един човек уважаван автор (Килиту 1980: 395-396).

Липсва ни изследване, което да изяснява как един автор на изказване се превръща в авторитет. Не би навредило тук да дадем някои бегли насоки по тази тема. Ако разлистим *Уафаят Ал-Ааян* („Посмъртни слова за знатни личности“) на Ибн Халликан<sup>21</sup>, ще забележим, че при него авторитетният автор няма детство. Детството е неизбежен период, през който човек преминава. То обаче няма памет. Нещо повече, трябва да се освободим от него и да го забравим. Затова и не заслужава да бъде споменато – точно като нетекста. Ибн Халликан не се интересува от авторитетния автор освен тогава, когато последният се среща със своите предшественици т.е. с пазителите на текстовете (самоукият автор е нещо невъобразимо).

Този етап е най-важният в живота на авторитетния автор – срещата му с предшествениците е среща с онези, които имат тежест и на които се разчита да предадат текстовете на следващите поколения. След нея той може, ако те му позволят, да се издигне до тяхното равнище и на свой ред да достигне текстовете, научени от тях (позволението,

---

<sup>21</sup> Ахмад ибн Мухаммад ибн Ибрахим Абу Ал-Аббас Шамс Ад-Дийн Ал-Бармаки Ал-Ирбийли Аш-Шафии, познат още като Ибн Халликан (1211–1282), е ислямски богослов, съставител на многотомна енциклопедия с биографична информация за арабските учени. – Б. пр.

без значение дали в старото или в новото си значение, е разрешителното, което се предоставя за предаването на текстовете). Независимо дали пише поезия, писмо, книга или се задоволява само да повтаря наизустеното, той притежава голямо влияние, защото се е превърнал в един от доайените, около които културата е концентрирана, т.е. той изрича текстове, които се прибавят към други, формиращи културата. Промяната, която настъпва у автора на изказване, когато се превърне в авторитет, е видима дори и в името му, което бива забравено и заменено от друго. Кой е Абу Мухаммад Ал-Касим ибн Али ибн Мухаммад ибн Усман? Това е Ал-Харийри<sup>22</sup>. Кой е Абу Ал-Касим Махмуд ибн Умар? Аз-Замахшари<sup>23</sup>. Сякаш когато авторът стане авторитет, се ражда повторно и получава ново име.

Нямаше как да избягаме от това утвърждаване на авторитетния автор, тъй като той е този, който придава на текста неговата стойност, като изразът „текст без автор“ е вътрешно противоречив. В класическата арабска култура един текст може да бъде приписван на няколко автори, но самото приписване си остава неизменно. Затова и до нас като цяло не достигат анонимни текстове.

След тези кратки разяснения на думата *текст*, трябва да отправим поглед към думата *адаб*<sup>24</sup>. Първото, което твърдим, е, че днес почти не я използваме в значението, с което се употребява в класическата култура, а си служим с нея в смисъла ѝ на думата *littérature*. Има обаче разлика между това да кажем *адаб* и *la littérature*. Вероятно ще докажем това, ако опитаме да преведем заглавието *Ал-Адаб Ал-Кабийр* („Голям адаб“) или *Ал-Адаб Ас-Сагийр* („Малък адаб“) на Ибн Ал-Мукаффаа<sup>25</sup> на френски. Със забележката, че

---

<sup>22</sup> Ал-Харийри (1054–1122) е арабски поет и високопоставен държавен служител по време на Селджушката империя. Известен е със своите маками – сборник с около 50 разказа с анекдотичен характер, които се отличават със сложния си и богат на множество изразни средства език. – Б. пр.

<sup>23</sup> Аз-Замахшари (1075–1144) – средновековен ислямски учен, последовател на муатазилитската доктрина. Смятан е за един от най-видните езиковеди на арабския език. – Б. пр.

<sup>24</sup> Адаб – първоначалното значение на думата е свързано с нормите на поведение в обществото. Оттук прераства в средновековен литературен жанр под формата на творби с морализаторски характер. Днес с този термин се означава литературата като общо понятие. – Б. пр.

<sup>25</sup> Абу Мухаммад Абдуллах Рузбих ибн Дадуя, познат още като Ибн Ал-Мукаффаа (поч. 759) е персийски преводач и писател, който твори на арабски. Негов е преводът на „Калила и Димна“ от средноперсийски.

когато пишем история на арабската литература – нещо, което крие огромни рискове – я пишем, тръгвайки от значението на думата *littérature*, т.е. проектираме съвременните представи върху книжнината от предходните векове. Затова имаме правото да настояваме за история на арабската литература, която да уважава, доколкото е възможно, старото значение и да разясни промените, през които то е минало.

Ако е допустимо още отсега да размътим водата, бихме казали, че *адаб* представлява дискурсивен тип (*un type de discours*), чиито структурни съставни части трябва да бъдат „изровени“. При Ибн Ал-Мукаффаа думата означава моралните качества и добродетели, които да послужат като украшение, а също и като образца, който трябва да бъде съблюдаван при общуването с другия. *Адаб* в този смисъл има педагогическа окраска, а в текстовете, в които това качество се реализира, преобладават положителните и отрицателните повелителни форми. Тук откриваме много жанрове, които спадат към дискурсивен тип, отличаващ се с тази структурна особеност. Сред тях бихме могли да споменем мъдростта, проповедта, поговорката, петъчната хутба – всички те спадат към раздела на повелителните форми и един определен дискурсивен тип – педагогическия дискурс. Въпреки съществуващите различия между тези жанрове, е ясно, че ги управлява едно и също правило. Ако тръгнем от типа, ще открием, че мъдростите на Зухайр<sup>26</sup>, изложени в муалляката му, са по-близки до проповедта, отколкото до поезията. Книгата „Калила и Димна“ също се приближава повече до проповедта, отколкото до разказа, тъй като приказките, поставени в устите на животните, изобразяват явна или скрита мъдрост. Мъдрост, която се отличава с повелителните си форми. Въпреки множеството си жанрове и техните специфични особености, тук *адаб* има едно единствено означаемо.

Ако сега се заемем с думата *littérature*, ще забележим, че понятието е съвсем скорошно, а възрастта му не надвишава два века – ражда се в края на осемнадесетото столетие. Кристализира в рамките на Немския романтизъм и по-точно в т.нар. група „Йена“, в която влизат Новалис, Шелинг и братята Шлегел (Лаку-Лабарт и Нанси 1978: 17). В тази

---

Споменатите негови авторски произведения разглеждат духовното наследство на древните и правилното поведение в обществото. И двете имат възпитателни цели. – Б. пр.

<sup>26</sup> Зухайр ибн Аби Сулма (ок. 520–690) – предислямски арабски поет, известен най-вече със своята муалляка. Муалляките („окачените“, „висящите“) са дълги поеми, смятани за образци на арабското езиково майсторство. – Б. пр.

връзка трябва да оставим настрана традиционната представа за Романтизма, в която откриваме плач, носталгия, възвишени чувства и неща от този род. Трябва да коригираме тази представа, като се върнем към сериозно изследване на началата на Романтизма, т.е. към теориите, публикувани от йенската група.

Няма съмнение, че следното питане занимава съзнанието на читателя: „Било ли е съвременното значение на думата *littérature* неизвестно преди?“. Ако поставим въпроса по този начин, то значи допускаме, че е ясен и че знаем какво имаме предвид, когато използваме думата. Въпреки това обаче можем да твърдим, че преди немската романтическа революция дискусиите се въртят около жанровете, мислени като безспорни, стабилни и отделени един от друг. При Романтизма обаче забелязваме тенденция към комбинирането им, към смесването им с техните противоположности. Затова и откриваме, че романтиците обръщат огромно внимание на Шекспир, който не се придържа към един глас в своите пиеси, а съчетава всички видове говорене и например събира красноречието с езика на пазара. Същата тенденция ги кара да се интересуват от Платоновите диалози, които обединяват в себе си няколко жанра, като смесват сериозното с комичното (Лаку-Лабарт и Нанси 1978: 270; 285). А нещото, което не може да бъде пропуснато, е че поставят романа на челно място, защото обръщат внимание на факта, че той съдържа или би могъл да съдържа всички жанрове (Лаку-Лабарт и Нанси 1978: 276). През предишните (т. е. преди Йенския кръг) векове романът е нещо като бедният братовчед в семейството на жанровете. В края на осемнадесети век обаче, т.е. в периода, съвременник на раждането на понятието *littérature* и на възхода на Романтизма, започва малко по малко да си проправя път, докато не става с течение на времето най-важния жанр. Именно защото побира в себе си писмото, спомените, автобиографията, театралния диалог, а може да обхване дори и поезията. Навикът да четем романи всъщност ни пречи да забележим тази особеност.

След всичко това не би било преувеличено да кажем, че днес все още се въртим в орбитата на теориите, появили се с йенската група. Когато например Морис Бланшо казва, че „Литературата не приема разграничението между жанровете и се стреми да заличи границите“, той не излиза от очертанията, които романтиците задават. Когато чуем, че литературният текст трябва, в допълнение към това да се освободи от жанровостта, да се стреми да въплъти теорията, която го е създала (Лаку-Лабарт и Нанси 1978: 275) и че всички

грижи трябва да бъдат насочени към самия процес на производство, то още веднъж преповтаряме идеите на групата от Йена.

Остана да се запитаме: „Съществува ли структуралиско определение за литературния текст, т.е. определение, което да разчита на неговата структура?“. Въпреки че се опитахме да пренебрегнем различието между жанровете (или поне така си въобразяваме), дефиницията, която изравяме, трябва да обхваща всички онези, които се смятат за литературни, т.е. на тях не бива да се гледа поотделно, трябва да се вземе предвид литературния текст, какъвто и да е жанрът му. Отгоре на това дефиницията трябва да бъде и достатъчно точна, така че да може да се прилага единствено върху литературата. Нещо повече – това определение е нещото, което всъщност ще ни накара да решим какво е литература и какво не е.

След цялото това напрегнато очакване бихме казали, че определението, на което искаме да попаднем, не съществува. Разбира се, има няколко дефиниции, но те обхващат само един литературен дял и си остават неспособни да поемат другите. Като пример за това ще дадем две популярни определения (Тодоров 1978: 15–18). Първото вижда в литературния текст препратка към свят на въображаеми неща, персонажи и събития. Второто пък тръгва от „поетическата функция“, както я определя Якобсон, и смята, че литературният текст се характеризира с оценяване на езиковите възможности, като другите функции на речта почти се затриват, за да направят място на система от точни взаимоотношения между елементите на текста, взаимоотношения, които се проявяват например в размера, римата, параномазията и антитезата. Достатъчно е обаче да се вгледаме внимателно в двете определения, за да ни се изясни ограниченият им характер. Първата дефиниция е приложима най-вече върху пиесата или романа, докато втората засяга в най-голяма степен поезията. Освен това и двете са обширни, т.е. надхвърлят обхвата на това, което днес мислим като литература. Дали професорът, който казва на студентите си: „Нека си представим това и това“, дали този професор изрича литературен текст? Дали бълнуването, което се изтръгва от гърдите на влюбените, на лудите или на болните пред психоаналитика, може да бъде смятано за литература? А ако погледнем второто определение, ще забележим, че склонността на речта да се придава стойност, основана на строга организация, може да бъде открита в отдалечени от литературата сфери като например рекламата.

Дефинирането на литературата не успява да построи обекта си (objet) и да го обхване по убедителен начин. Навярно този провал се дължи на факта, че литературният дискурс се изучава изолирано от другите (Барт 1968: 7; Тодоров 1978: 25–26). Колко много само са разноликите дискурси, които ни влияят във всеки един момент. Поради една или друга причина ние се интересуваме единствено от „литературния“, а нашите училищни и университетски предмети не отделят никакво внимание на останалите (публицистичния дискурс например)... Опитът да бъде определена литературата е преждевременен и няма да даде плодове освен в рамките на тотална теория за всички видове дискурс. Освен това предоставянето на приоритет на литературния дискурс за сметка на останалите е напълно неоправдано.

## Ние и Синдбад

### 1. Земята и морето

Приказката за Синдбад се състои от седем истории, които самият Синдбад Мореплавателя разказва и в които описва какво му се е случило по време на седемте му пътешествия. Има и една допълнителна история, заемаща специално място, тъй като рамкира останалите и Шахразад е тази, която я разказва на Шахриар – историята за срещата между Синдбад Сухоземеца и Синдбад Морския<sup>27</sup>, започваща по следния начин:

Разправят, че по времето на емира на правоверните халиф Харун ар-Рашид в Багдад живял човек на име Синдбад Хамалина. Бил беден човечец, печелел си хляба с онова, което пренасял върху главата си. Случило му се веднъж да носи тежък товар. Денят бил горещ, Синдбад се изморил, облял се в пот и му станало още по-горещо. Минал пред вратата на един търговец, отвътре го лъхнала прохлада, сякаш го пръснали с капки вода, там горещината изглеждала поносима. Пред вратата имало широка скамейка. Смъкнал хамалинът товара си и поседнал да си поеме дъх...<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> В някои версии на „Хиляда и една нощ“ Синдбад е наречен Морския като противовес на Синдбад Сухоземеца. В сборника може да бъде прочетена и „Приказка за Сухоземния Абдуллах и Морския Абдуллах“, която обаче е извън цикъла за Синдбад. – Б. пр.

<sup>28</sup> *Хиляда и една нощ. Арабски приказки в един том.* Прев. Киряк Цонев и Славян Русчуклиев. София: Труд, 2011. Надолу се цитира по това издание. – Б. пр.



Този Хамалин, който се нарича и Синдбад Сухоземеца, седи пред двореца на Синдбад Мореплавателя. Ходенето по земята, под изгарящото слънце, го е изтощило и ето че сега е седнал на сянка да си почине, преди да продължи да носи товара си. Мястото, на което е избрал да откъдне, е „скамейка“, разделяща два свята – света на земята и света на морето, или света на бедността и света на богатството. Онова, за което Хамалина жадува, е морето. Сега той е на брега, на място сякаш пръснато с капки вода, от което „лъха прохлада“. На скамейката се състои срещата между земята и морето, между два различни елемента. Характеристиките на земята са омразни, докато особеностите на морето са възжелани. Хамалинът оставя зад себе си пламтящата суша и се обръща с лице към морето, което го приветства със ситните си пръски вода и прохладния си бриз. От една страна са земята и горещината (или огънят), а от друга – водата и въздухът. Четирите първични елемента<sup>29</sup> се озовават противопоставени един на друг, като всички те са срещу скамейката.

Противопоставянето се проявява, когато Хамалина рецитира няколко стиха, в които изразява учудването си от факта, че „А нали уж от едно сме семе,/като него съм и той е като мене!“ и въпреки това „изморен присядам аз“, докато стопанинът на дома срещу него „вечно спал е, после пил и ял!“. Когато Синдбад Мореплавателя чува думите на Хамалина, изпраща слугите си да го повикат и да му предложат „от скъпите и редки вкусни ястия“. След това му казва: „Ще ти разкажа всичко, което ми се случи и което си изпатих, преди да заживея в този разкош. [...] Защото съм достигнал това охолство и благоденствие след много труд, големи мъки и безброй ужаси!“.

И двамата Синдбад достигат до „това благоденствие“ след много усилия и тежък труд, но колко голяма е разликата между изстраданото от Синдбад Сухоземеца и изстраданото от Синдбад Морския. „Благоденствието“ се измерва с изживените мъки. През тази призма всеки един се сдобива с благополучие, отговарящо на ужасите и опасностите, които е срещнал. Хамалина не е обзядвал морските вълни и не е понасял трудностите им и

---

<sup>29</sup> Когато изучава класическите и съвременните произведения, арабският изследовател би могъл да си послужи с писаното от Башлар за основните елементи (земя, вода, огън, въздух). Смисълът им не е константен и често се изменя според културата или историческия период. Всъщност литературното произведение, ако се разгледа само по себе си, би могло да придаде на тези елементи както специфичен нюанс, така и уникална функция. Вж. например анализа на Греймас на един от разказите на Мопасан. – Б. а.

затова не е получил нищо от техните съкровища, нито пък е видял странностите и чудесата им. Поради тази причина, за разлика от Синдбад Мореплавателя, няма история, която да разкаже. Остава си на земята, която не го изморява, и не се гмурка в морето, което предоставя богатство и запас от толкова интересни истории, че разказваш ли ги, сякаш мед ти капе от устата. Единственото, което може да направи сега, е да слуша Синдбад Мореплавателя, да наблюдава чудесата в огледалото на неговите думи и да събира нещата, които те понякога изхвърлят на брега.

Ако обаче помислим върху случилото се на Хамалина, ще забележим, че в умален вариант неговите преживелици са също толкова чудни и го правят достоен да дели името „Синдбад“ с другия му собственик, както и че е заслужил Шахразад да разказва какво го е сполетяло. Когато Синдбад Морския нарежда да го доведат, Сухоземеца преминава през вратата, пред която седи, т.е. мести се от познатото пространство в чуждо: „Стреснал се Синдбад Хамалина и си рекъл: „За Бога, това местенце или е ъгълче от рая, или пък е дворец на цар или султан!“. Ако бе останал в първоначалното пространство, нямаше да има приказка – основно правило на приказките е преместването, т.е. прекрачването на прага, разделящ две пространства (Лотман 1975: 103; Греймас 1976: 97). Когато Хамалина влиза в чуждото пространство, съществуването и същността му се променят. Той „оставил товара си при привратника“ – вече не се нуждае да носи „хорските товари“. Отредената му сега роля е да слуша разказа на Синдбад Мореплавателя. Всяка сутрин отива в непознатото пространство, а вечер се връща към познатото. Сутрин се отправя към морето, а вечер – обратно към сушата.

Забелязваме същото кръгово движение в житейския ход на Синдбад Мореплавателя. Седем пъти опътува от Багдад към далечни и чужди страни, като всяко пътешествие приключва със завръщане в Багдад. Обиколката следва движението на слънцето – Синдбад се отдалечава от място, към което впоследствие се връща. След седмото пътешествие обаче се случва така, че слънцето вече не подканва към завъртане. Замръзва в отправната точка и не пожелава да потегли още веднъж. Със загубата на движението завършва и повествованието. Остава само да бъдат поставени заключителните щрихи. Вцепенението, обхванало Синдбад е едновременно и вцепенението на повествованието, което живее от движението и умира, когато се установи някъде.

Синдбад се отправя на пътешествие седем пъти, а после сядва в дома си и разказва за приключенията си. След седем дни вече не му е останало нищо за разказване, а на Шахразад не ѝ е останало какво да разкаже за него – всичко спира, а персонажите се вкаменяват в очакване на смъртта. Значи ли това, че елементът земя е надвил елемента море и че последният се е превърнал в спомен, повтарящ се като повтарянето на прилива?

## **2. Заблуждение и неведение**

Въпреки запознанството си с новото пространство и въпреки дружбата си със Синдбад Морския, другият Синдбад си остава с прозвището „Сухоземеца“ и „Хамалина“. Какво носи? Преди да пристъпи в чуждото пространство, той е понесъл „на главата си хорските товари“. След това положението му се подобрява, но продължава да носи тежестта на земята, основния му елемент, който не може да снесе от плещите си. Всичките си стъпки той прави върху нея и няма друг избор освен да се подчинява на елемента, на който принадлежи и който го привлича и дърпа към себе си.

Синдбад Морския пък принадлежи на водата, която не се застоява, тъй като е във вечно движение и промяна. На морската повърхност няма покой, а прилив и отлив, буйни вълни и ветрове, следвани от спокойствие, но нека не се заблуждаваме – то е само по-бавно и по-слабо движение. Характеристиката на Синдбад Морския обаче не потиска сухоземната му страна, както земният признак на другаря му не го възпира изцяло от притеглянето на морето. Синдбад Морския, въпреки наименованието си, е свързан със земята, което в неговия случай не означава пъшкане до изнемога под изгарящите лъчи на слънцето, а здраве, отмора и сигурност. Земята е познатото му пространство, в което намира любимите си хора, приятелите, обичаите, с които е израснал и които му се струват разбиращи се от само себе си и извисени над обичаите на другите народи. Въпреки това той винаги отговаря на зова на морето: „Но възжела душата ми пак да пътувам и разглеждам чужди земи“. Ако земята гарантира стабилност и успокоение, то морето гарантира богатство и допир с чудесата на света. Затова и именно колебанието отличава Синдбад, който е с единия крак тук, а с другия – там. Когато е на сушата, копнее за морето и отрича земния си елемент, а когато е в морето се разкайва, задето се е разделил с Багдад, и се отрича от морския си

елемент: „Ех, ти, Синдбад Мореплавателю!“, казах си. „Не се покаяваш и това е! Пати сега от всичко, което още ще срещнеш — заслужил си всичко, което ще ти се случи!“.

Морето е изкушение, което ограбва разсъдъка и води до гибел. Но колкото голяма е съблазънта, толкова голяма е и погнусата. Това може да се заключи от характеристиките на чуждия свят, който предлага неща, изкушаващи Синдбад и такива, от които той се отвращава.

Първата характеристика е свързана с размера на тварите, който се различава от типичния за познатия свят. Има например „маймуни“, т.е. джуджета:

Това бяха най-грозните зверове, които съм виждал. Имаха косми като черна непрана вълна, лицата им бяха ужасни, никой не разбираше от човешка дума или знак. Имаха жълти очи, а иначе бяха черни и дребни — всяко от тях бе високо едва четири човешки педи.

Въпреки това огромните размери са преобладаващата отличителна черта. Когато птицата Рух кръжи в небето, затуля слънцето, както правят облаците, и помрачава времето. Слонът – най-голямото животно в познатия на Синдбад свят – не тежи повече от една муха над рога на „животното, наречено каркадан“. Този каркадан

може да носи голям слон върху рога на носа си и да пасе с него по острова и бреговете му, без да усети тежестта му. Слонът умира върху рога, от слънчевата горещина неговата лой се стопява и потича по главата на каркадана, влиза в очите му, той ослепява и не може да вижда. Тогава идва птицата Рух, грабва го в ноктите си и го носи на пилетата си да ги нахрани.

Втората характеристика на чуждестранния свят е събирането на противоречия и противоположности, тъй като в него ценни предмети си съседстват със страшни същества: „Забелязах, че земята бе от елмази (...) Долината бе пълна със змии...“. Долината няма вход, нито пък изход, и Синдбад остава да броди из нея в съзерцание на скъпоценните камъни и скърбейки, че ще се сдобие с огромно богатство, от което няма да има полза, тъй като очаква всеки момент да се намери в търбуха на змия. Богатството и благоденствието са разположени редом с ужаса и смъртта.

Третата е наличието на порядки и обичаи, за които на Синдбад и през ум не му е минавало и от които кожата му настръхва, а главата му се замайва. Има например един

народ, който изпитва наслада да яде човешко месо. Има и друг с изключително отблъскващ обичай – всякога щом някоя жена умре, заедно с нея погребват и съпруга ѝ, а умре ли някой мъж, погребват с него жена му, за да не се радва никой от тях на живота след другаря си. Чуждият свят предоставя широко поле за детайлни описания, докато у дома стига само да се посочи и да се намекне. Няма никаква причина да бъдат описвани Багдад, слонът или орелът – названието само по себе си е достатъчно, за да изпъкнат особеностите на познатите същества. Също така няма никакъв повод да се навлиза в подробности за обичаите на света, към който разказвачът принадлежи. Когато последният обявява, че след завръщането си в Багдад „раздавах милостиня, дарих всичките си познати и приятели“, не чувства ни най-малка необходимост да добави, че е направил това от благодарност към Бог – факт, който е всеизвестен. В неговия свят причината за събитията е ясна и не се нуждае от обяснение или коментар. Той пести думите си за познатия свят. Чуждият обаче непременно трябва да бъде описан надълго и нашироко, защото е неизвестен.

Четвъртата характеристика е свързана с названията и изключителното им значение – благодарение на тях нещата биват улавяни, като така пътешественикът продължава своя път напълно уверено. Синдбад често е неспособен да наименува местата, в които бурите го застигат. Тогава го сполитат заблудението и гибелта, тъй като не може да даде име на острова, където е, и не знае посоката, по която трябва да поеме, за да постигне избавление и спасение. Веднъж след завръщането му в Багдад, го питат за град, в който живее известно време. Отговаря: „Нито знам къде се намира този град, нито как се казва, нито знам пътя към него“. Чуждият свят си има своя собствена карта, различна от картата на познатия.

Понякога пък може да се случи общото и абстрактно название (остров, човек...) да е плод на илюзия и объркване. Синдбад например съзира „високо бяло кубе, стеснено в горния си край, основата му бе като огромен кръг“, но впоследствие му се изяснява, че това е „едно от яйцата на тази птица“. Друг път акостира заедно с моряците на „райски кът“, а след известно време разбират, че това, което са помислили за остров е „...грамадна риба! Тя е заседнала в морето и е обрасла с дървета...“. Освен това, кое е достойното име за човекоядците, които „ядяха човешкото месо сурово“? И какво име приляга на жителите на град, в който „в началото на всеки месец техният външен вид се променя, поникват им криле и те политат в небесата“?

Тези въпроси ни карат да се запитаме: кое е определението, което подхожда на Синдбад? Дали пребиваването му в чуждия свят го прави, пък дори и само донякъде, чужд на самия себе си? С други думи – захванал ли се е здраво за логиката на познатия свят, така че да се излекува от заразата на чуждостта?

### **3. Синдбад Въздушния и Синдбад Подземния**

Морето е вода, а водата се изпарява и се превръща във въздух. Синдбад не се задоволява само да обяди морските вълни, но и също така пробва, три пъти, да се издигне във въздуха – веднъж на крилете на птицата Рух, веднъж на орел и веднъж здраво притиснал се до един от мъжете, на които им израстват криле всеки месец. Както проличава от седмата приказка, реенето в пространството е дяволска работа и човек не трябва дори да се опитва, защото отива отвъд природата си. Природата на птиците е да се издигат във висините, но хората трябва да се въздържат от това, защото иначе разтягат отредените граници, посягат върху тях и им отправят предизвикателство. И действително – третото политане за малко да завърши трагично, т.е. Синдбад за малко да полети към земята и да се разбие в нея като наказание за високомерието си:

А човекът летеше, ли летеше, аз седях на раменете му, той се издигна толкова високо, че чух гласовете на ангелите от висотата на звездите, и викнах:

— Хвала на Аллах!

Изведнъж от небесата блъвна огън, който едва не изгори всички. Те кацнаха и ме изоставиха на висока планина.

Огънят, както видяхме в началото, е съюзник на сушата, докато въздухът е побратим на морето. Огънят е противник на въздуха, а сушата е враг на морето. Ако на мореплаването не се гледа с добро око, защото е рисковано и се предава пред елемента на промяната, то реенето във въздуха е забранено, защото е по-присъщо на ифритите и дяволите и нарушава природните закони. Във всеки случай Синдбад не повтаря тези свои опити и следва съвета на жена си: „Отсега нататък се пази! Те са братя на дявола и не споменават името на всевишния Аллах!“.

Връзката между сушата и морето е хоризонтална, докато връзката между сушата (или огъня) и въздуха е вертикална. Вертикалната връзка може да се превърне във връзка между повърхността на земята и нейните недра, т.е. между света на живите и света на мъртвите. И така както Синдбад се издига три пъти към „небесата“, така и три пъти слиза в земните дълбини, към място, в което го обгръща „пълен мрак“ и където не знае ден ли е, нощ ли е. По време на четвъртото пътешествие го заравят жив заедно с мъртвата му жена. В шестото и седмото пък единственият начин да се избави от самотата и чувството, че е изгубен, е да се спусне на малък сал, който се носи по течението в един дълъг проход под планината. Салът е като подвижен ковчег, а Синдбад, който е „отпаднал от слабост и умора“, е като мъртвец в него. В света на мрака и смъртта властва време извън обичайното, което се определя от изгрева и залеза на слънцето.

От казаното дотук бихме могли да заключим, че Синдбад, заради това, че принадлежи на два различни свята, се е превърнал в посредник помежду им (посредникът е този, който стои между двама души и е наясно с всичките им нужди, предпочитания и проблеми). Благодарение на пътешествията си, които го отвеждат от един хоризонт до друг, той е придобил необходимата подготовка да бъде посланик между Багдад (символ на познатото пространство) и земите на чуждостта. Веднъж показва на един чужд народ как се майсторят седла и в замяна се връща с подарък за Харун Ар-Рашид от царя на една далечна страна. „Халифът много хареса разказа ми, нареди на летописците да го запишат и го прибра в хазната си да се поучат от него идните поколения“. Разказът в това отношение е най-доброто разменно средство между двата свята.

#### **4. Размяна**

Кога разказвачите в „Хиляда и една нощ“ започват да нижат историите си? Когато нямат друг изход и повествованието се превърне в единственото средство за излизане от беда или трудно положение. Повествованието е рожба на напрежението между силен и слаб. Когато силният се е заловил да души слабия, последният намира избавление единствено като разкаже своята история или тази на други хора. Историята е синоним на молба и зов за помощ, тя е курбанът, който се коли, за да бъде уталожен гневът на властника и той да бъде приближен до човека, зависещ от неговото милосърдие, като така връзката

пomeжду им не става точно равнопоставена, а по-скоро се превръща в отношение на взаимно разбирателство и размяна. В този смисъл процесът на разказване се превръща в процес на договаряне (прикрито или явно) между разказвач и слушател (Барт 1970: 95–96; Тодоров 1971: 86–88). Всяка страна очаква нещо от другата – слушателят очаква от разказвача интересна история, а разказвачът очаква от слушателя да се смили над него или по-общо казано, да го пренесе от лошото към възвишеното положение. Разказването има чудна, необорима сила. С напредването на историята слушателят се успокоява, а мрачните черти на лицето му се отпускат, т.е. пада в капана, който разказвачът му приготвя, когато започва повествованието си. Разказвачът няма друг избор освен да говори, а слушателят – да изпълни желанието на разказвача, когато историята приключи. Повествованието има определена функция, тъй като е свързващо звено между двама души, разделени от толкова голяма пропаст, че единият е на косъм да бъде убит. Функцията на разказа е да възстанови равновесието в една объркана връзка.

Естествено, този вид съглашение откриваме в историята на Синдбад, но тук силовата връзка между разказвача и слушателя е обърната. В повечето приказки в „Хиляда и една нощ“ слушателят (например Шахриар) е силният господар, а разказвачът (Шахразад) е слабият подчинен, който проси състрадание и милост. В приказката за Синдбад обаче откриваме тъкмо обратното – Синдбад Морския, силният (богатият) мъж, който разказва, докато Синдбад Сухоземеца, слабият (бедният) мъж е този, който възприема разказа.

Каква е стойността на слушането? Синдбад Сухоземеца внимателно изслушва историите на Синдбад Морския и всяка нощ получава голямо възнаграждение:

Синдбад Мореплвателя задържал дълго при себе си Синдбад Хамалина, дарил му сто мискалa злато и казал:

— От днес си мой сътрапезник!

Благодарил му хамалинът, взел дара и се прибрал у дома.

Слушането се оценява на сто мискалa злато в допълнение към пищна вечеря. Когато Хамалина влиза в отношения на размяна със Синдбад, сам преминава от бедност към богатство – размяната води до промяна.

Припомниме си, че Синдбад Морския се впуска да разказва приключенията си, за да докаже на Хамалина, че си е заслужил „благоденствието“, което е постигнал, заради всички



изстрадани трудности и мъки. Бихме могли да добавим, че се разкайва за пътешествията си, но не и за разказите си, и затова му трябва слушател, който да нададе ухо. Какво се случва обаче, когато Синдбад завършва седемте си истории? Не настъпва разрив в отношенията му с Хамалина, защото повествованието създава задушевност и привързаност помежду им, които траят до идването на „онзи, който сладости прекъсва и човек от човека откъсва“.

Трябва да посочим, че Синдбад не разказва на Хамалина само какво му се е случило. Не бива да забравяме, че е търговец и че освен да „разглежда чужди земи“, цел на пътешествията му е и да търгува: „където минавахме, купувахме, продавахме или заменяхме стока за стока“. Когато късметът (морето) е на негова страна, търгува със стоката, която е взел със себе си от Багдад. Какво обаче прави, когато корабът му потъва, стоката му се изгубва, а той единствено по чудо се спасява? Губи ли същността си на търговец? Не, защото извиква състрадание у хората, като разказва какво му се е случило, т.е. търгува с бедите, които е преживял. Когато морето унищожава всичките му притежания, той се издига до висотата на предишното си положение, благодарение на разказите си, и след време отново забогатява. Разказът е стока, с която винаги разполага, когато загуби всичко останало. Способен е всякога да разказва как са се изгубили и как е изпаднал в крайна бедност, а в замяна на историята си получава обилни блага:

Вървахме, що вървахме, стигнахме до града на цар Махраджан. Те влязоха при него, разказали ми историята ми и той ме извика при себе си. Въведоха ме, изправиха ме пред него, аз го поздравих, той ми отговори на поздрава, разпита ме как съм се озовал тук, аз му разказах от начало до край какво ми се бе случило. Зачуди се той на всичките ми патила и рече:

— За бога, синко, но нали всичко е свършило с добро! Ако не ти е било писано да живееш, не би се спасил от бедата. Но, хвала на Аллах, че си жив и здрав!

През следващите дни царят прояви към мен голямо уважение, приближи ме до особата си, изразяваше си съчувствието с думи и благодеяния. Назначи ме за чиновник в пристанището, възложи ми да записвам пристигащите кораби.

Благодарение на припечеленото с историята, Синдбад купува нова стока и се връща към търговията и размяната.

Понякога обаче разказите не помагат да се постигне договореност, която да удовлетворява и двете страни. Това се случва, когато една от тях не притежава някой от човешките елементи. Тогава повествованието губи своята полза, защото то е преди всичко

човешко действие, което се осъществява единствено между хората. Нищо не може да бъде измолено от човекоядците, нито от джуджетата, които, освен че са подивели, „не разбират от човешка дума или знак“. Както и нищо може да бъде изпросено от зверовете, нито от подобните им твари като великана, който се появява в третата история и който е „подобно на човек“, но „със зъби като на глиган, с уста, огромна колкото гърлото на кладенец, с устни като на камила, виснали до гърдите му, с уши като две одеяла, спуснати на раменете му, и с нокти на ръцете като на лъв“. Това същество, в което животинското надделява, не говори и никой, попаднал в хватката му, не е способен да проведе с него какъвто и да е разговор.

Какво става, когато една от страните може да изрази нуждите си единствено като посочи? Нека прочетем какво се случва при срещата между Синдбад и благопристойния шейх:

Пристъпих към него, поздравих го, той ми отговори на поздрава с кимване, без да каже дума.

— Шейх, защо седиш на това място? — запитах го.

Той поклати глава и ми направи знаци да го понеса на гърба си и да го отнеса при някаква друга саксия. Наведох се, качих го на раменете си и го отнесох там, където бе посочил.

— Слез полека! — казах му.

Но той не слезе от раменете ми, а обви шията ми с нозете си.

Погледнах към тези нозе и видях, че са черни и твърди като биволска кожа.

Това създание започва разговор със Синдбад, но само чрез жестове. Биволските му крака и неспособността му да говори го приближават до животните. Той, както великана и джуджетата, е получовек-полуживотно. Общуването в този случай или е несъществуващо, или служи само на едната страна, а когато размяната стане невъзможна, остават единствено жестокостта и езикът на силата.

## **5. Арабският Синдбад**

Нека сега се запитаме за смисъла на искреното разказание, което Синдбад обявява на всеослушание в края на историята си: „После дадох обет пред Аллах след седмото си пътешествие повече да не пътувам нито по суша, нито по море!“. Пътуването нещо забранено ли е? Какво е прегрешението, което е извършил и което изисква покаяние?

Онова, за което Синдбад се разкайва, са съблазните на чуждия свят и склонността си да се претопява в него. Гибелта, която го заплашва в морето, е подчинението на изкушенията на „Другия“ и отричането от извора и корените. Във всяко пътуване пътищата се оплитат и той е на косъм да не се върне при близките си. Разкаянието е завръщането към Багдад, към точката, от която потегля, към началото.

Лоялността към света на познатото обаче не означава пълно отделяне от света на чуждостта. Защо иначе Синдбад изпитва настойчива необходимост да разкаже прежеждията си и защо „Всеки, който бе чул, че съм се върнал, идваше, разпитваше ме за моето пътешествие, за чуждите страни и народи. А аз разказвах за всичко, което бях преживял и препатил“? Историята на Синдбад е вид разговор или спор между затвореността и отвореността, точно като арабска култура по онова време (например при Ал-Джахиз<sup>30</sup>), която се отличава с претопяване между познатите и чуждите елементи, между сушата и морето.

Кой днес би отрекъл, че Синдбад продължава да разговаря с нас през вековете и да ни пита за връзката ни с познатия и чуждия свят (Запада)? Наследниците му се множат (вж. например *Ас-сак аля Ас-сак* („Крак връз крак“) на Ахмад Фарис Аш-Шидяк<sup>31</sup> и *Хадийс Иса ибн Хишам* („Разказът на Иса ибн Хишам“) на Ал-Муайлихи<sup>32</sup>). На хоризонта няма нищо, което да известява, че епохата на „синдбадовците“ е приключила. По един или друг начин всички ние днес, в арабския свят, сме Синдбад.

---

<sup>30</sup> Абу Усман Амр ибн Бахр Ал-Кинани Ал-Басри, по-известен като Ал-Джахиз (776–869), е арабски автор на прозаични и религиозни текстове. – Б. пр.

<sup>31</sup> Ахмад Фарис Аш-Шидяк (1805–1887) е писател и журналист, отраснал в териториите на днешен Ливан. Споменатото произведение е сборник с разкази за пътешествията му в Египет, Малта, Тунис, Англия и Франция, както и по-обща впечатления за живота и човешката природа. – Б. пр.

<sup>32</sup> Мухаммад Ал-Муайлихи (1858–1930) е египетски писател и публицист. Най-известната му творба представлява остра социална критика срещу египетското общество от края на деветнадесети век. – Б. пр.

*Няма да проговориш езика ми*

*(2002)*

## Илюзия

*Историята на авероизма не е нищо друго освен историята на една голяма грешка.*

Ернест Ренан

Ако Петрарка е мразел арабите и всичко, свързано с тях, до степен, че разболеел ли се, отказвал да го лекуват с лекарства, носещи арабски имена (Ренан 1997: 234–235), то съвременникът му Данте напротив, изпитва влечение към тях, като най-категоричното доказателство за това е голямото му възхищение от Ибн Рушд<sup>33</sup>. Ако италианският автор не бе принуден да се съобразява с някои схващания, щеше да му отреди място в Рая. Не го натиква обаче в Ада, а го оставя на спокойствие в лимбо<sup>34</sup>, в съседство с Платон и Аристотел. Вероятно е страдал, че философът от Кордоба не може да бъде допуснат в Градините на блаженството и затова поправя стореното с удивително умение – отделя почетно място в Рая на Сигер Брабантски, един от латинските философи, привърженици на авероизма и минали през огромни мъки заради лоялността си към него.

Данте казва за Ибн Рушд, че той е „авторът на известния коментар“<sup>35</sup>, като има предвид коментара му на Аристотеловата „Метафизика“. Ибн Рушд обаче има и един друг, не по-малко известен – на „За поетическото изкуство“, който донякъде би могъл да се мисли като позорен и скандален. Ибн Рушд, който се стреми да е изцяло верен на Аристотел, този път го предава и изопачава идеите му, не нарочно, разбира се, и без да осъзнава това дори и за миг. Коментарът общо взето е труден за четене и не носи никаква полза на никого, който би разчитал на него, за да обогати разбирането си за „За поетическото изкуство“. Ако тази книга се бе загубила, нямаше да ни се удаде да възстановим тематиката ѝ или да си представим съдържанието ѝ, четейки Ибн Рушд. Нещо повече, за да разберем думите на последния, трябва да се върнем към Аристотел, като така се оказваме пред парадокс, който несъмнено е минавал през ума на много читатели: не Ибн Рушд обяснява Аристотел – Аристотел обяснява Ибн Рушд!

---

<sup>33</sup> Арабският вариант на името Авероес. – Б. пр.

<sup>34</sup> Limbo – местообитанието на душите, на които им е забранено да влязат в Рая. – Б. на ар. ред.

<sup>35</sup> Преводът е мой. – Б. пр.

В краткото си изложение Ибн Рушд ни се струва неясен и потаен, но той пък от своя страна смята трактата „За поетическото изкуство“ за отвлечен и непонятен. Без значение колко надалеч се носи славата на широките му познания и разностранни интереси, най-великият средновековен философ не разбира тази книга. Причината за това е, че тълкува текст, посветен на гръцката литература, без да е запознат с нея. В този случай няма съмнение, че е станало недоразумение.

Поне обаче разбира, че „За поетическото изкуство“, във формата, в която достига до него, е непълна, и споменава, че „тази книга не е изцяло преведена, останали са разсъжденията върху всички видове категории на много техни поеми. А той [Аристотел] обещава да говори за всички тях в началото на книгата си. От общата част пък липсва главата за изкуството на хиджа“ (Ибн Рушд 1986: 132). В липсата, която забелязва, обаче няма пръст арабският преводач Матта ибн Юнус<sup>36</sup>, на когото Ибн Рушд най-вероятно се опира, и който също се оказва пред отрязан текст – в него липсва частта, посветена на комедията (*хиджа*, според разбирането на Ибн Рушд<sup>37</sup>). Изгубена е още преди той да се заеме с превода<sup>38</sup>.

И ако коментарът с нищо не ни помага, когато четем „За поетическото изкуство“, то той е безценен, когато се опитваме да проумеем философа от Кордоба, и да очертаем границите на мисловните му хоризонти. Ибн Рушд познава само арабската поезия и различните ѝ жанрове – *мадх* (панегирик), *хиджа* (сатира), *риса* (елегия) и *насийб* (любовен увод) – и всичките ѝ форми – *касида*, *муашшах*<sup>39</sup> и *заджал*<sup>40</sup>. Освен към поезията препраща и към пословиците и разказите, най-вече тези в „Калила и Димна“. Също така посочва шариатските писания, сунната и историите на Ибрахим, „хадиса за Йосиф – Бог да го благослови – и братята му и други истории, наречени проповеди“ (Ибн Рушд 1986: 52).

---

<sup>36</sup>Абу Бишр Матта ибн Юнус (870–940) е християнски философ, изиграл ключова роля за превода на Аристотел в ислямския свят. Основав багдадската школа на философите аристотелианци. – Б. пр.

<sup>37</sup> Известно е, че дължим арабския превод на трагедия като *мадийх*, а комедия като *хиджа* на Матта ибн Юнус. – Б. а.

<sup>38</sup> Факт, който ни е известен още и от „Името на розата“ на Умерто Еко. – Б. а.

<sup>39</sup> Муашшах – поетическа форма, която обикновено се състои от пет строфи, въвежда нови рими и метрически модели, смесва разговорния и класическия арабски. – Б. пр.

<sup>40</sup> Заджал – традиционен тип устна строфическа поезия на диалект. – Б. пр.

Всички тези познания обаче по никакъв начин не му помагат и не правят разбирането на думите на Аристотел по-лесно. Това е така, защото онова, което му убягва, както на него, така и на съвременниците му, е театърът. Известно е, че комедията и трагедията нито съществуват, нито имат аналог на арабски преди деветнадесети век. И така, Ибн Рушд, който не знае нищичко за театъра, обобщава книга, отнасяща се точно до него. Говори за несвойствени понятия и жанрове и коментира „За поетическото изкуство“, като смята, че трагедията е *мадийх*, а комедията – *хиджа*. За да разбере тази книга, е трябвало да гледа пред себе си, а не назад. Той обаче се обръща и губи Евридика. Губи я, но не го интересува, защото не я е виждал и не е бил завладян от любов по нея.

Някои смятат, че недоразумението, или погрешния коментар, би могло да се окаже плодovита и плодотворна работа, която да осъвремени подхода към текстовете и да доведе до оригинален и уникален прочит. Не това обаче се случва при недоразумението, за което ние говорим – то е ялово и сухо, не разкрива нови хоризонти, а единственият му резултат е една смехотворна история, историята на един велик философ, който не е разбрал смисъла на трагедията и комедията, срамна история, предизвикваща множество подигравки. Днес разбираме „За поетическото изкуство“, или си въобразяваме, че я разбираме, но поне знаем същността на трагедията и комедията, както и същността на театралното представление. Ибн Рушд не знае това, а никой от обкръжението му не е способен да поправи грешката му и да го насочи към вярното значение на двете понятия.

Тази история поражда у някои чувство на горчивина и сподавен гняв пред един пропилян шанс. Срещата между арабската и гръцката литература е била възможна, но не се е състояла. Как да обясним това? Как да обясним липсата на интерес от страна на арабите към гръцката литература, въпреки силния им и траен интерес към гръцката философия? Защо превеждат Платон и Аристотел, но не обръщат внимание на Омир и Софокъл?

Мнозина са писали по този въпрос. Твърди се например, че арабите са станали жертва на „греха на горделивостта“. Смятали са, че тяхната поезия е достигнала върха на съвършенството и следователно няма нужда да се интересуват от друга. Защо да превеждат чужда поезия, която по необходимост е под нивото на арабската? Това обяснение е неубедително – вярно е, че арабите тачат поезията си, но как така не придават тежест на гръцки поеми и изкуства, за които не знаят абсолютно нищо? Може да се каже, че именно тук е слабото място, в тази липса на внимание и произтичащото от нея претъпано

пренебрежение. Тогава грехът на арабите става греха на незаинтересоваността и безразличието. Трябвало е да се интересуват от гръцката литература, но те, за огромно съжаление, не го правят; театърът е на една ръка разстояние, а те глупаво му обръщат гръб!

Ако обаче подробно изследваме този въпрос, ще ни се изясни, че истината може би е далеч от възгордяването и апатията и че друга е причината за увереността им в собствената поезия и отдалечаването им от гръцката. Причина, свързана с превода.

Нека се върнем към сравнението между гръцката философия и арабската литература, направено от Ал-Джахиз в *Китаб Ал-Хайуан* („Книга на животните“)<sup>41</sup>. От него заключаваме, че философията се поддава на превод, докато поезията не. Преводът на Платон и Аристотел е дейност, която може да бъде осъществена без значителни загуби; преводът на поезия, която е преди всичко метрика, обаче може да доведе единствено до неприятен и лош резултат. Четенето на преведено стихотворение е работа глупава и безполезна; колкото и да е красиво то, при преноса на друг език се превръща в поредица от баналности и безсмислици.

Ако арабската поезия не подлежи на превод и не може да бъде четена или рецитирана освен в оригинал, то достойнствата ѝ са достъпни само за арабите и онези, които знаят езика им. Неарабите пък няма да я вкусят, нито да извлекат полза от нея. И въпреки че Ал-Джахиз не споменава това директно, несъмнено смята, че това, което важи за арабската поезия, е валидно и за всички останали, без значение от езика. Същността на поезията, или нейната есенция, е нейната непреводимост. Въз основа на това гръцката може да бъде четена единствено на гръцки. Всяка поезия е свързана с език и не може да бъде възприемана, нито пък да носи наслада, освен в неговите рамки. Тя е пленник на езика, в който първоначално се е реализирала. Това не е така по отношение на философията, която може да бъде възприета извън оригиналния си език. И ако е задължително човек да знае арабски, за да

---

<sup>41</sup> Многотомна енциклопедия с анекдоти, поетически описания и поговорки, в които се разказва за над 350 вида животни. – Б. пр.



чете Имру Ал-Кайс<sup>42</sup> и Ан-Набига<sup>43</sup>, то не е необходимо да владее гръцки, за да чете Платон и Аристотел.

По всяка вероятност Ибн Рушд възприема тази гледна точка. Със сигурност чете гръцките философи на арабски и, доколкото знам, не е съжالياвал, че не знае гръцки, защото философията не е непременно свързана с него (според писаното от Ал-Джахиз). От друга страна, не изявява никакво желание да се запознае с гръцката поезия, която категорично не може да бъде четена на друг език<sup>44</sup>.

Въпреки това, докато коментира „За поетическото изкуство“, той е обезпокоен от непознатата материя. Осъзнава, че книгата му се съпротивлява, и непрекъснато се сблъсква с непреодолими препятствия. Дори и от началото до края да допуска дразнеща грешка, усеща, че текстът на Аристотел му задава въпроси, предизвиква го да го разбере и да разгадае тайните и загадките му. Това обаче не му се удава, защото не познава гръцката поезия, чийто прочит – и нека още веднъж подчертаем това – е възможен единствено в оригинал. Отново и отново се безпокои и тревожи, а след това се измъква от неудобното положение, казвайки, че това са въпроси, свързани с поезията им и са специфични за тях.

Известно е, че гръцката литература изобщо не влиза в сферата на интересите му, т.е. не представлява целта, към която се стреми в коментара си. Заявява това още от първия ред: „Целта на този труд е да изложи накратко общите поетически закони на всички народи или на мнозинството от тях, съдържащи се в книгата на Аристотел, тъй като много от тях са характерни за тяхната поезия“ (Ибн Рушд 1986: 53). Той обаче засяга единствено спецификите, като например казва, без да обръща внимание на противоречието в думите си: „Това са общите точки за всички или повечето народи в тази глава. Всичко или почти

---

<sup>42</sup> Имру Ал-Кайс ибн Худжр Ал-Кинди – смятан от мнозина за баща на арабската поезия, предислямският творец е автор на една от муалляките, които според легендата са били окачени в свещения храм Кааба. – Б. пр.

<sup>43</sup> Зияд ибн Муауия, познат най-вече като Ан-Набига („Гений“) е предислямски поет, автор на муалляка. Прочува се с възхвалите, които съчинява, за да спечели благоразположението на различни владетели. – Б. пр.

<sup>44</sup> Би било полезно, ако знаехме мнението на Аристотел за превода на „философия“ и „поезия“. Както изглежда, не се е занимавал с поезията на други народи – ако съм разбрал правилно, „За поетическото изкуство“ се ограничава само до древногръцката. – Б. а.

всичко споменато се отнася до техните стихове и поетическа традиция“ (Ибн Рушд 1986: 65). Търси общото, но открива единствено частното, т.е. онова, с което Гърция е уникална.

Не се интересува много от отличителните черти на гръцката поезия, нито пък от спецификата на арабската. Въпреки това, няма друг избор освен да се задълбочи в особеностите, нещо повече – в сравнение между двете поетически традиции. За гръцката казва: „Техните поетически навици могат да бъдат отнесени или към речта на арабите, или към езиците на други народи“ (Ибн Рушд 1986: 53). Клони към второто предположение, като внушава, че арабите са се отдалечили от общото между народите. Именно това четем в следния странен откъс: „Всичко това е специфично за тях и няма свой аналог у нас или защото вече споменатото всъщност не е общо за мнозинството народи, или защото, както е по-вероятно, на арабите в тази област им се е случило нещо необичайно. Иначе в тази своя книга [Аристотел] не показва какво отличава естествените народи, а какво е общото помежду им“ (Ибн Рушд 1986: 127).

**Не показва какво ги отличава!** Заявява това, докато в същото време е видно, че цялата книга „За поетическото изкуство“, или поне по-голямата част, съдържа информация за отличителните им черти. Позицията му се характеризира с колебание и объркване, но в крайна сметка решава въпроса с предположението, че арабската поезия е необичайна. Предпочита да мисли арабската поетическа традиция като отклонила се от нормата и в разрез с нея, вместо да допусне, че Аристотел говори за гръцката. Така стига и до неизбежния извод, че думите на Аристотел са общи за всички народи с изключение на арабите. Арабската поезия – всичко, което Ибн Рушд познава – е отвъд общоприетото, в противоречие с познатото. Нещо се е случило на арабите и затова поезията им не е като на другите. Заблудили са се от правия път и са се отклонили от посоката, по която поемат „естествените народи“<sup>45</sup>.

Докато пиша тези редове, изпитвам някакъв срам – въпреки собственото си желание, говоря за Ибн Рушд с нещо като снизхождение. Срамувам се, тъй като знам какво не му е било известно! После, кой е застрахован от грешка, когато заговори подробно за грешките на предшествениците си? Затова откривам, че се съмнявам в себе си и се питам: „Каква ли е позорната грешка, която несъзнателно съм допуснал, докато говорих за грешката на Ибн

---

<sup>45</sup> Не зная какво точно цели Ибн Рушд с това неясно словосъчетание. – Б. а.

Рушд?“. Вероятно именно подозрението направлява Борхес, когато завършва разказа си „Търсенията на Авероес“ с думите<sup>46</sup>: „Спомних си за Авероес, който, ограничен в пределите на исляма, така и не успял да разбере значението на думите „трагедия“ и „комедия“. Заех се да изложа този случай; по време на работата почувствах онова, което навярно е чувствал онзи бог, споменат от Бъртън, който решил да създаде бик, а създал бивол. Почувствах, че произведението ми се подиграва. Почувствах, че Авероес, който се мъчел да си представи какво е драма, без да знае какво е театър, не е по-смешен от мен, който се мъча да си представя Авероес без друг материал освен няколко реда от Ренан, Лейн и Асин Паласиос“<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Борхес, Х. Л. *Алефът*. Прев. А. Златкова и Роза Хубеш. София: Колибри, 2015, с. 93.

<sup>47</sup> Тук трябва да посоча една своя статия, посветена на въпросния разказ, със заглавие „Борхес и Авероес“ (на френски). – Б. а.

*Литература и съмнение*  
(2007)

## „Нощите“ – скучна книга?

Както изглежда, арабите от класическата епоха смятат, че само празноглавци четат „Хиляда и една нощ“. И действително – прочетох я, когато бях малък, като съвсем не съм единственият, постъпил така. За много читатели тя е свързана с детството. Дълго време настоявах, че това е първата книга, която съм прочел, но в момента не съм сигурен, че е вярно. Зад убеждението ми несъмнено се крие желанието да се възползвам от магията и обаянието на това прекрасно произведение. Колко е хубаво само да започна професионалния си път на читател с „Нощите“! Образът на първата книга обаче не е никак прост и понякога произлиза от реконструкцията и обновяването на миналото. Не особено невинна операция. Въпреки това нека допуснем, след като твърдението съответства на целите ми и го използвам за лична изгода, че „Нощите“ са първата книга, която съм прочел.

Как сега да коментирам едно друго твърдение – че съм я обикнал? Ужасяващ въпрос. Та кой днес би могъл да каже обратното? Как ще ме гледате, ако призная, че започнах да ѝ се наслаждавам едва в средното училище? В действителност не съм способен да заявя каквото и да е, включително и че съм я прочел! Да, беше се озовала в ръцете ми (бейрутското адаптирано издание, но пък с чудесна корица), но изобщо не помня тази или онази история да ми е харесала. Вероятно не съм можел да чета, защото да четеш истории изисква освен да знаеш езика, да владееш няколко повествователни кода. Приблизително по същото време обаче прочетох *Сийрат Антара* („Живот и подвизи на Антара“)<sup>48</sup> и съм сигурен, че останах безкрайно възхитен от този епичен роман. Имах само първата и втората част и в продължение на месеци, а може би и години, търсех като луд, без успех, останалите (а колко много само бяха те!).

Тридесет години по-късно препрочетох „Нощите“, или по-точно ги прочетох. Не препрочетох обаче „Антара“ (и по всяка вероятност няма и да го направя). Откъде накъде допуснах такова предпочитание към „Хиляда и една нощ“? Какво ме подтикна да се върна към нея? Без да увъртам ще кажа, че нямаше никаква носталгия, а нещо друго, което не осъзнавах напълно. Не вярвам, че да прочетеш или препрочетеш един текст винаги е

---

<sup>48</sup> Антара ибн Шаддад (525–608) е предислямски воин и поет, известен както със стиховете си, така и с приключенията си. – Б. пр.

резултат от лично решение; често зад този избор стои някакъв посредник. Щях ли да се свързва повторно с „Нощите“, ако междуременно не бях прочел „Задиг“ на Волтер, „Жак Фаталиста“ на Дидро и „По следите на изгубеното време“ на Пруст (Пруст често препраща към тях)? Но това не е всичко. По едно време внезапно разцъфтя структуралистският анализ на повествованието. Този анализ отдава голямо значение на историите на Шахразад. Тогава почувствах, че е мой дълг да се върна към тях и разпалено се впуснах да ги изследвам. Не можех обаче да се отърся от чувството, че работата ми е маловажна, чувство, което нямаше да ме застигне, ако изборът ми се беше спрял на друг автор – *Ал-Мукабасат* („Извлечения“) на Ат-Таухийди<sup>49</sup> или дивана на Ал-Мутанабби<sup>50</sup> например. В тези случаи щях да тръгна от конкретно познание, натрупвано с течение на поколения, докато при „Нощите“ традицията напълно или почти липсва и нямаше за какво да се хвана.

В резултат на това, когато започнах да се интересувам от тях, се присъединих към европейската традиция, чието начало поставя Антоан Галан<sup>51</sup>. С други думи се поставих извън арабската литература. Впрочем „Нощите“ спадат ли към тази литература? Струва ми се, че тя може да мине и без тях, даже всъщност май го е направила. Ще си бъде абсолютно същата и без тяхното съществуване, докато нямаше ли ги муалляките или макамите, неизменно щеше да изглежда различно. Обичайно в анализите на арабската литература „Нощите“ обикновено не спадат към никой от признатите раздели. Не са свързани например с хронологична подредба (дори и да знаем, че една от първите им версии е съвременник на Ал-Хамазани<sup>52</sup> и Ат-Таннухи<sup>53</sup>); също така не се появяват в частта, отделена на прозата, до

---

<sup>49</sup> Абу Хаян Ат-Таухийди (923-1023) – един от най-влиятелните интелектуалци на своето време. Трудовете му обхващат проблемите на литературата, философията, суфизма. – Б. пр.

<sup>50</sup> Абу Ат-Тайиб Ахмад ибн Ал-Хусайн Ал-Мутанабби Ал-Кинди, по-известен само като Ал-Мутанабби (915–965) – прочут средновековен арабски поет, чийто диван (поетичен сборник) е превеждан на над 20 езика. Произведенията му съдържат множество батални сцени, както и философски разсъждения върху природата на смелостта и смисъла на живота. – Б. пр.

<sup>51</sup> Антоан Галан (1646–1715) е френски ориенталист и археолог, станал известен като първия преводач на „Хиляда и една нощ“ в Европа. – Б. пр.

<sup>52</sup> Бади Аз-Заман Ал-Хамазани (969–1007) е арабо-персийски литератор, автор на прочулите се впоследствие маками. – Б. пр.

<sup>53</sup> Ал-Кади Ал-Мухсин ибн Али Ат-Таннухи (939–994) – писател и историк, живял по време на Аббасидите. – Б. пр.

„Калила и Димна“ и *Рисалат Ал-Гуфран* („Послание за прошката“)<sup>54</sup>. Като цяло се споменават единствено на последно място, от кумова срама и в съседство със *Зат Ал-Химма*<sup>55</sup> и *Сайф ибн Зи Язан*<sup>56</sup>, т.е. с творби, чието място също е неопределено.

Излишно е да се казва, че „Нощите“ не се подчиняват на основополагащите принципи на класическите текстове. Оформянето на тези принципи и правила все още, поне според мен, е мистерия. Не съм способен да разясня как дадени поетически или прозаични текстове налагат себе си, в края на дълъг или кратък процес на разпространение, и се превръщат в източници и извори, без които не може. Наричам ги класически с известно отстъпление – това е название, на което не откривам съответствие в арабския, въпреки че то притежава качеството да насочва вниманието към класа, категорията и рода (или раздела). Не го използвам, за да определя производството на даден период; класическият текст е онзи, който литературите признават, който е включен в дадена категория и е предназначен за преподаване.

За да придобие този статус, непременно трябва да обединява няколко особености. Първо, трябва да е свързан с името на автор. В арабската култура текст без автор е изключение от нормата и рядкост. Това задължително условие произтича от обширния критически корпус, придружаващ сборниците с хадиси на Пророка. И така както има съчинения, посветени на разказвачите на тези хадиси, така има и съчинения, посветени на литературите, животоописания, уловили възможно най-много информация за тях: датата на раждане и (особено) датата на смъртта, подробности за житейския им път, анекдоти, които подсилват образа им, откъси от творческата им продукция, оценките на съвременниците, коментари върху споровете и дебатите, в които са заемали страна. Видно е, че текст, за който знаем само и единствено името на автора му, ще бъде застигнат, като последица от това, от известна доза несправедливо отношение, каквито и качества да притежава. Такъв е случаят с *Хикаят Аби Ал-Касим* („Историята на Абу Ал-Касим“) на Абу Ал-Мутаххар Ал-

---

<sup>54</sup> Автор на произведението е Абу Аля Ал-Маарри (973–1057). Самото то прави всеобхватен преглед на арабската поетическа цивилизация. Според някои изследователи вдъхновява Данте да напише „Божествена комедия“. – Б. пр.

<sup>55</sup> Популярно епическо произведение, отнасящо се до арабо-византийските войни. – Б. пр.

<sup>56</sup> Епико-фантастично произведение, вдъхновено от биографията на едноименния владетел на Химяритското царство, намирало се на територията на днешен Йемен. – Б. пр.

Азди<sup>57</sup> (рецепцията на този текст щеше да е по-добра, а съдбата по-благоклонна към него, ако се бе доказало, че авторът му е Абу Хаян Ат-Таухийди, както някои предполагат).

Към личността на автора и нейната безспорна важност трябва да добавим и друга характеристика – класическият текст е обвързан с писането, дори и в началото да е познавал единствено устното разказване. Той трябва да се появи в стабилен и непоклатим вид, пък дори и тази цел невинаги да е била постигана. Ръкописите на макамите на Ал-Хамазани се различават помежду си по някои детайли, най-вероятно защото авторът им, починал в ранна възраст, не успява да постави последни щрихи на произведението си, както се случва при макамите на Ал-Харийри.

Третата особеност на класическия текст – възвишен, красноречив стил, недопускащ вулгарните изрази на простолудието освен в случаите, когато има нужда да се съблюдава равновесие и съответствие между речта, автора на изказването, мястото, където се говори, т.е. когато се разказва шега или някоя смешна история, чието въздействие би било отслабено, ако бъде предадена според строгите правила на речника и граматиката. Възникне ли отклонение от високия стил, то това е по необходимост, както забелязваме при Ал-Джахиз, Ибн Кутайба<sup>58</sup> и Абу Ал-Мутаххар Ал-Азди (при последния процентът на просторечията е огромен).

Понеже е написан на език, който се различава от устния, класическият текст често е труден за разбиране и следователно налага обяснение и коментар. Това е така, защото е ориентиран най-вече към сферата на преподаването и е възможно самите автори доброволно да се заемат с тази задача. Въпреки органичната му връзка с интерпретацията, не се съгласува особено добре с превода и не го допуска. Предаването му на чужд език е в някакъв смисъл процес отвъд неговия хоризонт. *Китаб Ал-Хайуан* („Книга на животните“) потвърждава, че поезията не търпи такъв пренос, защото на друг език губи най-важната си градивна единица – метрическата си структурата – и се превръща в плетиво от баналности.

---

<sup>57</sup> Багдадски автор, за когото не се знае почти нищо. Книгата му представя ден от живота на социалния паразит Абу Ал-Касим, който отива неканен на празненство, започва да обижда гостите и в крайна сметка припада мъртвополян. – Б. пр.

<sup>58</sup> Абу Мухаммад Абдуллах ибн Муслим ибн Кутайба (828–889) е ислямски учен от персийски произход. Работи като съдия по време на Аббасидския халифат, но е по-известен с приноса си за арабската литература. – Б. пр.



Касидата не се идентифицира като такава освен на оригиналния си език, затова и не може да бъде преведена. Нещо повече – преводът ѝ, поне принципно, не е позволен. Ал-Джахиз не изразява пряко тази забрана, но тя е логическо следствие от думите му. Дори бихме могли да кажем, че много прозаични текстове (*Рисалат Ал-Гуфран* („Послание за прощката“), макамите на Ал-Харийри...) се губят и отслабват при превод. В противовес на думите ми може да кажете, че всичко опира до качествата на преводача, неговата личност и литературна дарба. Не това обаче е нашата тема – бих искал да се съсредоточа върху позицията на класическите автори по отношение на превода на творбите им. Най-просто казано, подобна мисъл дори не им е хрумвала, докато днес това е главното, което занимава арабските писатели. По всяка вероятност Ал-Мутанабби би се ядосал, ако някой се бе осмелил да преведе касидите му на латински или на иврит.

Ясно е, че „Нощите“ не отговарят на никоя от споменатите особености. Нямаат си автор, появяват се в различни версии, стилът им е простонароден, диалектен (въпреки че на места достига до римувана проза). После, не са придружени от коментар, нито пък се преподават. Това обаче, което в миналото им носи лош късмет, днес е причина за щастливата им съдба, защото всъщност са най-превежданата арабска книга<sup>59</sup>. Сякаш самата тя, отчасти произхождаща от индийски, персийски и гръцки книги, изисква да бъде преведена. Благодарение на прозрачността си, силата ѝ почти не се губи, когато бъде пренесена на друг език.

Докато е извън литературната институция, тя най-общо се проявява във вид на произведение за отмора и чиста наслада. Известно е, че литераторът не прекарва цялото си време в изучаване на сериозни трудове; препоръчва се да разнообразява четивата си и да подновява сили, като се отдава на малко развлечение, игра и мързел. „Нощите“ обаче, както изглежда, не са били част от програмата. Литераторите се отнасят хладно към тях и ги отминават с мълчание. Ибн Ан-Надийм<sup>60</sup> е сред малцината, които ги споменават. Прочита

---

<sup>59</sup> Парадоксално е, че също така е преведена на класически арабски език. Както е известно, в изданието на печатница „Булак“ редакторът Абдуррахман Аш-Шаркауи пренаписва езика на „Нощите“, смятайки, че така ще ги направи дори по-красиви и стойностни. – Б. а.

<sup>60</sup> Абу Ал-Фарадж Мухаммад ибн Исхак Ан-Надийм (поч. 998) е ислямски учен и библиограф. В многотомния му труд *Ал-Фихрист* („Каталог“) са документирани около 10 000 книги и приблизително 2000 автори, които иначе биха били изгубени за съвременните изследователи. – Б. пр.

ги (не се знае в кой вариант, но е сигурно, че книгата, която държи в ръце, не е същата, която днес четем) и отсича следната присъда в *Ал-Фихрист* („Каталог“): „Видях книгата в нейната цялост и истината е, че е прогнила и хладна“.

Бихме ли обвинили Ибн Ан-Надийм, че е лош читател и бихме ли се разгневили от позицията му? Не е единственият, който подценява „Нощите“, даже най-вероятно повтаря разпространеното схващане на литераторите от своята епоха, което впоследствие така и не се променя. Бихме могли да твърдим, че колективна слепота се възцарява между тях и осъзнаването на високата стойност и богатство на творбата. Как обаче да оборим присъда, простираща се вече дълги векове? Не може да я зачеркнем с един замах на перото, дори и да не сме съгласни с нея. А по-страшното е, че нещичко от тази присъда продължава да човърка умовете и да поражда ужасяващо съмнение – кой знае, може и „Нощите“ да са скучни! Кой знае, може би ние сме жертвите на тотална слепота, която ни кара да преувеличаваме в оценките си и да ги надценяваме! Нещо повече, защо всеки път се чувстваме длъжни да ги защитаваме? Защо се държим така, сякаш от нас се очаква да ги избавим от гнет, за който твърдим, че трае вече хиляда години? Ако средновековните автори са ги презирали поради факта, че не отговарят на класическия вкус, то с оглед на какво ние ги ценим и им придаваме стойност? И в кой момент е станала промяната във възприятието?

В арабския свят промяната е относително скорошна. Авторите, причислявани към епохата на *Ан-Нахда*, или Възраждането, през втората половина на деветнадесети век и началото на двадесети век, все още не са срязали напълно връзката си с класическия вкус. Доколкото знам, нито един от тях не се позовава на „Нощите“, докато е факт, че се опират на макамите (Аш-Шидак в *Ас-Сак аля Ас-Сак* („Крак връз крак“) и Ал-Муайлихи в *Хадийс Иса ибн Хишам* („Разказът на Иса ибн Хишам“)). Макамите представляват необходим междинен преход, тъй като допринасят за появата на арабския роман. Историите на Шахразад пък не стоят зад никой проект за литературно обновление.

Би могло да се каже, че от този момент насетне арабите са се опитали да поправят стореното и че интересът към „Нощите“ расте, изданията се множат и изследванията се появяват едно след друго. Паралелно с това интересът към макамите отслабна, за да не кажем, че угасна – написани са на основата на реторическата показност, което се смята за досадно и безплодно наследство (запазило се единствено по чудо, благодарение на

миниатюрите, дело на живелия през тринадесети век Ал-Уасити<sup>61</sup>, които днес украсяват кориците на множество съчинения за арабска литература). Времената се смениха и макамите вече не се четат, докато интересът към „Нощите“ нараства. Благодарение на европейците арабите един ден внезапно откриват, че притежават съкровище, чиято ценност не са осъзнавали.

И въпреки това ми се струва, че присъдата на Ибн Ан-Надийм не е изчезнала. Щяхме ли иначе да чакаме 1984 г., за да излезе научно изследване на „Нощите“? Вниманието на критиците закъсня, а според наблюдателите въздействието им върху арабската литература си остана ограничено. Някои поети препращат към приказките им, а някои писатели (Таха Хусайн<sup>62</sup>, Тауфийк Ал-Хакийм<sup>63</sup>, Наджийб Махфуз<sup>64</sup>) виждат в тях красноречив образец и отличен пример за фигурата на деспота<sup>65</sup>. Рядко обаче откриваме в произведенията им тази интимност между съучастници, която усещаме при Пруст или Борхес. Няма как да отречем, че влиянието на тази книга е много по-силно в Европа, отколкото в арабския свят. Въпреки това тя е (или трябва да бъде) една от гордостите на арабите! В миналото се правеха сравнения между арабската култура и другите (персийската, гръцката и т.н.), от които излизаше, че за арабите поезията е най-голямото достойнство. Днес обаче, докато продължаваме да участваме в арогантната и абсурдна игра, която демонстрира какво Европа дължи на арабската култура, бихме могли да твърдим, че най-голямата заслуга на арабите е написването на „Нощите“. За бога, щяха ли да гледат на себе си и щяха ли да гледат на тях по същия начин, ако не беше тази книга?

---

<sup>61</sup> Яхя ибн Махмуд Ал-Уасити – арабски художник и калиграф, за чийто живот не се знае почти нищо. Илюстрациите му към макамите на Ал-Харийри вдъхновяват художествените кръгове в Багдад през XX в. – Б. пр.

<sup>62</sup> Таха Хусайн (1889–1973) – един от най-важните египетски интелектуалци, писатели и литературни критици на двадесети век. Името му се свързва с началото на модернизма в Близкия изток и Северна Африка. – Б. пр.

<sup>63</sup> Тауфийк Ал-Хакийм (1898–1987) – египетски драматург, чието творчество повлиява на развитието на арабския театър през миналото столетие. – Б. пр.

<sup>64</sup> Наджийб Махфуз (1911–2006) – египетски писател, смятан за един от първите автори на съвременна арабска литература. Печели Нобеловата награда за своя роман „Децата от нашия квартал“ през 1988 г. – Б. пр.

<sup>65</sup> Относно съвременната рецепция на „Нощите“ в арабския свят – вж. Газул 1996: 34–149 – Б. а.

*С невидимо мастило*  
*(2018)*

## Въведение

С помощта на невидимо мастило написаното остава скрито и не се появява, освен чрез някакво средство като топлинен източник или химически трик. Не ще и дума, че този процес е свързан със секретност и тайнственост, като често неговата цел е да отблъсне нежелания читател и да избегне цензурата и шпионажа особено когато е въпрос на живот и смърт. Ослепителната белота на страницата скрива изписаното върху нея и тогава пълнотата се превръща в празнина, а наличието в липса. Оттук следва, че за да четеш, трябва да си способен да видиш нещо, като това е така само ако предположим, че изобщо има нещо, което може да бъде видяно.

## Бастун

Чоран започва да пише на румънски език, а после, когато емигрира и се установява в Париж, минава на френски. Навярно си е мислил за този свой опит, измежду други неща, когато казва: „За един писател да смени езика, на който пише, е все едно да пише любовно писмо с речник в ръка“<sup>66</sup>. Това е препратка към два езика – единият е роден, този на семейството, отличава се със спонтанност, лекота и леснина; другият е чужд, вторичен, непряк, построен върху налягане на ума и произтичащото от него усилие. Един език, който не изисква помощта на речник, защото е вътрешен, присъщ като дишането, и друг, при който неизменно трябва да си послужиш с външен инструмент, отделен от същността. При първия ще ме видите как ходя грациозно и изправено на двата си крака, докато при втория се препъвам, залитам, принуден съм да разчитам на бастун.

Може би онова, което се случва на Синдбад Мореплавателя по време на първото му пътешествие, е най-добрата илюстрация на това състояние. Вълните го захвърлят на брега на някакъв остров, след като почти не се удавя. Открива по краката си „следи от рибешки ухапвания“. Те се подуват и той започва ту да се плъзга, ту да пълзи на колене. По-нататък си прави бастун от един клон и се подpira на него. Дните минават, заживява с местните

---

<sup>66</sup> Чоран, Е. *Наръчник по разложение. Признания и проклетия*. Прев. Красимир Петров. София: Факел експрес, 2006, с. 215. – Б. пр.

островитяни, но родината не спира да му липсва и той желае да се върне в нея. Привиква да се разхожда покрай морето – току-виж попадне на някой кораб, който да го понесе обратно, и „държал – както казва – жезъла си, с който не се разделях“. Интересното обаче е, че бастунът изчезва, когато се завръща в Багдад, и от него не остава и помен. Това е така, защото Синдбад си е възвърнал способността да използва двата си крака.

Писането е като любовно писмо, любов към езика, езика на любовта. Значи ли това, че можем да изразим истински любовта само на родния си език? Ако това е вярно, какво тогава се случва, когато става дума за чужд език? Нека поставим въпроса по друг начин – на кого пишеш любовно писмо, когато използваш речник? До какъв адрес? На кого изпращаш писмо, надраскано неумело, без изкуство, без „любов“, даже (в известен смисъл) без „адрес“? Заговаряш чужденка на езика ѝ – необмислена и смущаваща постъпка. Как ли ще посрещне писмото ти и какво ще направи с него? Няма съмнение, че ще го върне на адреса, от който е дошло – твоя адрес, твоя произход и твоя език. Несръчността ти в този случай е твоят адрес (*Ma maladresse est mon adresse*).

Нека сега се запитаме какво става, когато пишем на собствения си език и се обърнем към читател, с когото го споделяме. Действително ли тогава не се нуждаем от речник? Нима не превръщаме родния си език в чужд, когато го нахвърляме на листа? Това обаче не е всичко. Нима не трябва езикът ми, онзи, който смятам за свой, да изглежда чужд, когато го използвам, за да напиша писмо? Нима изкуството не е вкарване на чуждост в познатото, несигурност и загадъчност в прозрачността и яснотата? Не беше ли казал Марсел Пруст, че „хубавите книги са написани на един вид чужд език“<sup>67</sup>?

Нещо повече – нима не трябва да „греша“, докато пиша на родния си език? Нима грешката, нарочната грешка, в някои случаи не е достойнство и отличителна черта? Със сигурност обаче такава грешка не е позволена, когато човек пише на „взет назаем“ език – несъмнено ще бъде сметната за позорен недостатък. На това обръща внимание и Чоран, когато казва: „Неудобството при употребата на втори език е, че човек няма право да допуска прекалено много грешки. Всъщност именно диренето на отклонения от правилата, без да се

---

<sup>67</sup> Пруст, М. *Против Сент Бьов и други есета*. Прев. Юлиан Жилиев. София: Ерго, 2012, с. 226. – Б. пр.

злоупотребява с тях, и непрекъснатото движение по ръба на солецизма придава живот на написаното“<sup>68</sup>.

## „Арабският“ Борхес

Борхес живо се интересува от арабската литература. Изучава я в превода ѝ на европейските езици и ползва изследванията, правени от ориенталисти – най-вече тези на Едуард Лейн<sup>69</sup>, Ричард Бъртън<sup>70</sup>, Ернест Ренан<sup>71</sup>, Асин Паласиос<sup>72</sup>. В тази връзка е достатъчно да споменем заглавията на някои негови произведения, за да си създадем представа за арабските му занимания: „Приближаването към Алмутасим“<sup>73</sup>, „Стаята със статуите“, „Търсенията на Авероес“, „Алхамбра“<sup>74</sup>, „Абенхакан Ел Бохари, убит в своя лабиринт“...

Освен испански Борхес знае английски, немски и френски. След като трудовете му са преведени на последния, аржентинецът се превръща в признат автор, уважаван в целия свят – канен е в различни университети, удостояван е с разнообразни ордени, печели безброй награди и медали. Да, но въпреки че се изкачва до върха на литературното величие, в него остава нещо от... арабския език. Без съмнение той смята познанията си за арабската литература за непълни, лишени от разбиране за основата, на която текстовете се опират, за

---

<sup>68</sup> Чоран, Е. *Пропадане във времето. За неудобството да си роден*. Прев. Красимир Петров. София: Факел експрес, 2012, с. 160. – Б. пр.

<sup>69</sup> Едуард Уилям Лейн (1801–1876) – британски ориенталист и преводач на „Хиляда и една нощ“. – Б. пр.

<sup>70</sup> Ричард Франсис Бъртън (1821–1890) – британски ориенталист и пътешественик. Превежда части от „Хиляда и една нощ“. – Б. пр.

<sup>71</sup> Жозеф Ернест Ренан (1823–1892) – френски учен с широки познания в областта на семитските езици и цивилизации. – Б. пр.

<sup>72</sup> Мигел Асин Паласиос (1871–1944) – испански учен с интереси в сферата на ислямознанието и арабския език. Изказва предположението, че в „Божествена комедия“ на Данте се съдържат ислямски идеи и мотиви. – Б. пр.

<sup>73</sup> Този и останалите разкази, споменати в текста, могат да бъдат прочетени на български. Вж. Борхес, Х. Л. *Алефът*. София: Колибри, 2015 и Борхес, Х. Л. *Всеобща история на безчестието*. София: Колибри, 2017. Преводите са дело на Анна Златкова, Роза Хубеш и Маня Костова – Б. пр.

<sup>74</sup> Поемата *Alhambra* („Алхамбра“) все още няма свой официален превод на български. Част е от стихосбирката от 1977 г. *Historia de la noche* („История на нощта“). – Б. пр.

езика, на който са написани. В творбите му откриваме изрази, препращащи към арабския, въпреки че Борхес не го владее. По всяка вероятност мечтата му да го научи го направлява цял живот, въпреки че се устремява към нея едва когато вече е на 87 години и по-точно през 1986 г. Докато се потапя в арабския език, съвсем случайно приблизително по същото време арабските интелектуалци се обръщат към творчеството му, изумяват се от него и се заемат да го превеждат.

Тогава той е в Женева и започва да изучава езика на *ḍād*<sup>75</sup> при един египетски професор от Александрия. Най-вероятно обучението става устно, а не писмено, с изключение може би на помощта на специално пригодената за незрящи азбука. Борхес не се вълнува от просторечията и диалектите и не желае да говори на тях. Несъмнено е обсебен от идеята да изучи книжовния език и чрез него да се запознае с великите литературни текстове.

Казват, че учителят му току-що бил прочел събраните му съчинения. Не знам каква е ползата от такова твърдение, освен ако не предположим, че познаването на творбите на Борхес ти дава квалификацията да преподаваш арабски и че е помогнало на египтянина да добие увереност. Да речем в такъв случай, че това, че учителят е прочел произведенията на ученика, е породило близост помежду им и е придало някаква доза взаимна симпатия на отношенията им. Що се отнася до въпроса защо е трябвало учителят да бъде египтянин, то навярно след като Борхес вече е достигнал преклонна възраст, все повече се интересува от строителите на пирамидите и извънмерните им грижи за обредите на смъртта, погребалните церемонии и свързаното с тях желание за продължаване на живота. В допълнение, вероятно не е случайност, че учителят произхожда от Александрия, където е била най-известната библиотека в историята. Легендата разказва, че тя е съдържала всички книги на народите по земята. За никого не е тайна, че Борхес превръща хранилището за книги в своя най-любима тема, като едно от проявленията ѝ е поема, в която излага достойнствата на самата Александрийска библиотека: „Казват, че множеството томове надхвърля броя на небесните тела/или на песъчинките в пустинята“<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Ранните граматичи разглеждат буквата *ḍād* (ض) и нейния звук *ḍ* като характерни единствено за арабския. Оттук води началото си и алтернативното название на езика. – Б. пр.

<sup>76</sup> Преводът следва арабския текст. Поемата *Alejadria, 641 A.D.* („Александрия, 641 сл. Хр.“) е част от стихосбирката *Historia de la noche* („История на нощта“). – Б. пр.



Значи Борхес желае да научи арабски, за да се приближи до свързаната с него литературна основа. Каква основа? Тук си заслужава да се посочи, че той е от литераторите, които се залавят да научат език, за да прочетат една единствена книга „в оригинал“. Според онези, които пишат за него, става въпрос за „Хиляда и една нощ“ – текст, частично пренесен в арабската култура посредством превода. За Борхес в този случай арабският език и арабската литература се побират в тази книга, от която е запленил и която многократно коментира. Ясно е, че тя е оформила хоризонта на съчиненията му, може би дори повече от „Божествена комедия“, която той обича и не се изморява да споменава, като я смята за най-великото литературно произведение (доколкото знам обаче не се нагърбва със задачата да учи италиански заради нея). Желаете да четете „Хиляда и една нощ“ на арабски, за да разнищи тайната ѝ – тайна, за която се предполага, че се крие точно в този език. Желаете да разкрие съкровения ѝ смисъл и да види онова, което не е съзрял, когато я е чел на европейските езици. Сякаш става дума за тайната на битието и загадката на вечността. Надява се, на смъртния си одър, да намери в книгата паролата, която да му предостави достъп до отвъдния свят и да му помогне да се сдобие с нов живот.

Да учиш арабски и после да умреш! Поразен от езика така, както други са поразени от любовта... На Борхес не му остава достатъчно време, за да изучи „Хиляда и една нощ“ на арабски, няколко месеца не стигат. Авторът на „Алефът“ и „Вавилонската библиотека“ умира с нещичко от историите на Шахразад в себе си, с частица от арабския език, пред чийто праг животът му приключва, докато той се мъчи да го среща.

## Стъкленият сандък

Светът почернял в очите на Шахриар след нещастieto, което го сполетяло, та казал на брат си Шахзаман: „Да се махаме от тук! Не ни трябва царство, докато не видим дали на някой друг му се е случвало такова нещо!“. Двамата братя излезли скришом през една тайна врата в двореца и по време на пътуването си видели един ужасяващ джин да изниква от морето, а върху темето му сандък от стъкло. Изплашили се и се качили на едно дърво (Шахриар върху дърво!). Не щеш ли, джинът отворил сандъка и извадил от него една кутия. Отворил и нея и оттам се появила „чудна хубавица, сякаш слънце след зорница“. Да

отвориш кутия означава да бъдеш изненадан – във вътрешността ѝ може да откриеш съкровище, жена или пък от нея може да плъзнат злините на човечеството. Нима книгата „Хиляда и една нощ“ не е кутията на Пандора?

Джинът носи сандъка със себе си при всичките си скитания и странствания, смятайки че по този начин гарантира лоялността на жената – той е затворник на илюзиите си, пленник на здраво залостения сандък. Сънят обаче го надвива и го прави по-непредпазлив, това е неговото слабо място. От него се възползва собственичката му, за да съблазни Шахриар и брат му да слязат от дървото и да прекарат нощта с нея:

...а щом свършили, тя измъкнала от джоба си кесия, извадила от нея връв с навързани петстотин и седемдесет пръстена и запитала:

— Знаете ли какво е това?

— Не знаем!

— Всички стопани на тези пръстени правиха с мен същото и сложиха рога на великана, защото неговият рог не си гледа работата! Я ми дайте и вие по един пръстен!

След това им разказва историята си с ифрита, който я отвлякъл в брачната ѝ нощ. Така тя оправдава поведението си и освен това ги уверява, че „щом жена поиска нещо, нищо не може да я спре“.

Какъв е смисълът на тази любопитна история и каква е нейната функция? Ясно е, че има сходство между Шахриар и джина, между стъкления сандък и двореца, и че разказът като цяло е огледало, в което двамата братя виждат собствената си съдба. Има едно нещо обаче, което не бива да бъде пропуснато, а именно – това е първата история, разказана в книгата, след, разбира се, историята за нещастieto, сполетяло Шахриар и брат му. Тя е извън хиляда и едната нощи и си заслужава да се посочи, че чудната хубавица е първата разказвачка в „Нощите“ преди Шахразад, която е спомената едва по-късно. Хубавицата – така е назована в текста и ще си остане без име – предхожда Шахразад и разтваря портите на повествованието. Тук проличава върховното умение на анонимния автор, или по-точно автори, на „Нощите“ – изплитат тази история със съзнание за структурата на книгата, начина на нейната организация, разклонения и обрати. Хубавицата проправя път за появата на Шахразад и прикрито известява съдържанието на книгата и нейната форма – пръстени в кутия!

Броят пръстени, които тя в крайна сметка натрупва, достига петстотин седемдесет и два – все още не са хиляда, но вървят натам. В друга версия на историята пръстените са деветдесет и осем, като към тях се прибавят пръстените на Шахриар и Шахзаман, за да станат сто. Без значение дали ще вземем тази или онази цифра, тук се има предвид огромният брой, който тя притежава, неизброимо многото пръстени. По аналогия „хиляда ноци“ означава ноци, които не могат да бъдат изброени, ако вземем „хиляда“ като символ на безкрайното. В този смисъл се говори за „хиляда и една ноц“ като за прибавяне на единица към безкрайността, както посочва Борхес. В този смисъл хубавицата на свой ред прибавя пръстените на Шахриар и Шахзаман, тоест две единици, към безкрайно многото пръстени... И така, във въвеждащата част на книгата пръстените предварително обявяват огромния брой ноци, в които Шахразад ще будова. От една страна е хубавицата, а от друга – Шахразад. Едната събира пръстени, а другата истории. Както ни е известно, Шахразад притежава хиляда книги, а девојката хиляда пръстена. Хубавицата има „врѳв“ от пръстени и любовници, а Шахразад – врѳв от истории и персонажи. На хубавицата принадлежи кесия, в която има врѳв с пръстени, а на Шахразад – сборник, съдържащ поредица истории.

В тази връзка историята привлича вниманието и с темата за изчезването и затварянето. Шахриар и брат му се скриват между клоните и листата на дървото, стъкленият сандѳк има своите катинари и ключове, чиито брой достига (според различните версии) до четири или седем. Хубавицата пѳк е в кутия, кутията е в сандѳк, а сандѳкът е в морето... Нима това не препраща към книгата за „Ноците“ и към нейните истории, в чиято вътрешност има други истории, които на свой ред съдържат още истории и т.н.?

Хубавицата разказва своята история, без обаче да изпада в подробности за преживяното с любовниците, чийто брой надхвърля хиляда. За кого ли я разказва? За двамата боязливи и изплашени братя? Нито тя, нито те имат достатѳно време. За злия и ужасяващ дѳжин? Изключено. Би могла да разказва все още несъчинена книга, книга, която още изобщо не е написана, пѳк дори и да се съдържа и да е скрита в нейната история. Навярно тази книга би могла да бѳде същата, която съдържа приказките на Шахразад...

## **Таха Хусайн и Европа**

Докато бях ученик в Рабат, често посещавах египетския културен център, който се намираше близо до площад „Пиетри“. Сигурно съм прочел всички книги в хранилището му. Срещата обаче, която имаше решаващо влияние върху формирането ми, беше главно с двама автори – единият е поет, а другият критик. Поетът е Махмуд Сами Ал-Баруди<sup>77</sup>. Прочетох сборника му, редактиран от Али Ал-Джарим<sup>78</sup>, и така открих старата поезия, нейните теми, образи, стилистика. С възхищение усвоих езика ѝ от коментара към стиховете. Да, езика ѝ, защото поезията си има своеобразен, специфичен език, който трябва да бъде научен и с който трябва да се свикне. Все още помня началото на касида, написана от Ал-Баруди по време на изгнанието му в Сарандиб<sup>79</sup>:

*Раздялата заличи оставеното от очите на газелата*

*Побелях, но така и не достигнах съкровено си желание*

Критикът пък е Таха Хусайн – писател, обсебен от читателя. Започне ли да пише, никога не го изпуска от очи, ако може да се каже така, и провежда с него един дружелюбен и безкраен разговор. Естествено, прочетох „Дните“<sup>80</sup>, но от нея не помня нищо освен един учител, който не можел да произнася буквата *ḳāf* и допускал неочаквани, а понякога и неприлични езикови грешки. Най-много бях изненадан от критическите изследвания на Таха Хусайн. Прочетох по-голямата част с буен ентузиазъм и за пръв път ми се изясни, че освен литературата има и дискурс за литературата, независим и самодостатъчен, който може да бъде интересен и извън опознаването на произведенията, за които говори. Вероятно онова, което скрепи връзката ми с доайена на арабската литература, е френската му култура – по онова време споделях с него същото поле.

---

<sup>77</sup> Махмуд Сами Ал-Баруди (1839–1904) е египетски политик и виден поет, известен като „повелителя на меча и перото“. – Б. пр.

<sup>78</sup> Али Ал-Джарим (1881–1949) – египетски литературовед, поет и редактор. – Б. пр.

<sup>79</sup> Староарабското наименование на Шри Ланка. Според ислямската традиция след като напуска Рая, Адам попада именно там. – Б. пр.

<sup>80</sup> Автобиографията му, с която е най-добре познат на Запад: Хусейн, Т. *Дните*. Прев. Ганка Петкова. София: Народна култура, 1984. – Б. пр.

Възхищава се на Ахмад Лутфи Ас-Сайд<sup>81</sup>, но истински увлечен е от ориенталистите. От тях възприема историческия подход към древната арабска литература, който несъмнено му помага да преразгледа ценността на джахилийската (предислямската) литература. Не е тайна, че смята изказванията на наричаните от него „учени на Европа“ по много въпроси за окончателни и категорични. А заради връзката си с френските критици не съумява да изучи арабската литература изолирано от френската. Ако говори например за *Таук Ал-Хамама* („Огърлицата на гълъбицата“) на Ибн Хазм<sup>82</sup>, посочва „За любовта“ на Стендал.

Какво научих от него? Че арабската литература заема второ място. Бил е убеден в това, нещо повече – това е предпочитаната му тема, главното му занимание и тайната на чувството за малоценност и горчивината, която усещаме у него от време на време. Стига до този извод, когато сравнява арабската, древногръцката, латинската и персийската литература. Смята, че е длъжен да потвърди, че първото място е отредено на древногръцката. Що се отнася до останалите, крайната му оценка за тях е, че латинската не е нищо друго освен копие на древногръцката, а персийската е само отражение на арабската.

Всичко това се отнася до миналото. Какво обаче е състоянието на съвременната арабска литература? Тя на свой ред заема второ място, второстепенна е спрямо европейската, примамливия образец, който неизбежно трябва да бъде имитиран и възпроизвеждан. Според него арабските автори изглеждат като ученици, които успяват или се провалят в зависимост от това колко близо или далеч са от европейските си учители. Ахмад Шауки<sup>83</sup> не заляга над уроците им достатъчно прилежно, и оттук, като „принц на поетите“ е омаловажаван и към него се отнасят със снизхождение, когато го поставят срещу Бодлер или Валери. На арабската литература няма да ѝ се удаде да бъде спасена, освен ако не приеме европейската и не се претопи в нея. Будещето на египетската култура, а и на арабската като цяло, е в подражанието на всепроникващата Европа.

---

<sup>81</sup> Ахмад Лутфи Ас-Сайд (1872–1963) – египетски интелектуалец, антиколониален борец и активист, първи декан на Каирския университет. Привърженик на секуларизма и либерализма. – Б. пр.

<sup>82</sup> Абу Мухаммад Али ибн Ахмад ибн Саид ибн Хазм (994–1064) е андалуски поет, историк, юрист, философ и богослов. Споменатото му произведение е известен трактат, посветен на любовта. – Б. пр.

<sup>83</sup> Ахмад Шауки (1868–1932) е един от най-уважаваните и обичани арабски поети и драматурзи. Застава начело на египетския литературен модернизъм и получава прозвището „принц на поетите“. – Б. пр.

Това бе впечатлението, с което останах, когато прочетох Таха Хусайн на петнадесет години. Не се върнах към него повторно. Най-вероятно днес бих го прочел по различен начин. Едва ли обаче ще го направя. Твърдо решен съм да не се връщам към книгите на юношеството, защото често изпитвам горчиво разочарование. Изпадам в разногласие с авторите, които са вълнували жаждата ми за знание – нещо, което ме кара да си противореча и да изпитвам снизхождение към самия себе си.

## Нищожна утеха

По време на кръгла маса в Париж чух една ливанска писателка да се оплаква от слабия интерес на французите към арабската литература. Ние четем какво пишат те, познаваме литературата им, докато те ни пренебрегват, каза тя, негодуваща срещу това крещящо разминаване. В дълбочина това е историята на една несподелена любов, историята на любовна ярост – арабите са запленили от французите, а те не им обръщат внимание, арабите дават, без обаче да получат. С нескрито раздражение писателката призова публиката да признае, че французите отричат красивото. Това ми прозвуча като реплика от пиеса на Расин: „Направих всичко заради теб, но ти ме отхвърли и отвърна лице от мен“.

Арабският литератор може да се бунтува срещу това положение и да твърди, че интелектуално превъзхожда европейския си колега. Нима като цяло не притежава още един език, допълнителна литература? Вероятно ще се запита: „Нима нямам предимството да познавам Другия, докато Другият не ме познава? Нима самият факт, че не знае нищо за мен, не е недостатък?“. Това обаче е нищожна утеха... В сходен контекст полският писател Казимеж Брандис сравнява френския и полския студент: „Френският студент има по-големи пропуски в знанието си за световната култура, отколкото полският студент, но той може да си го позволи, защото собствената му култура съдържа почти всички аспекти, възможности и фази на световната еволюция“<sup>84</sup>.

Асиметрията в отношенията поражда непреодолимо желание Другият да ме признае, нещо, което може да бъде тълкувано като стремеж националната рамка да бъде надмогната и да се осъществи включване в световната, или както казва Милан Кундера – категоричното

---

<sup>84</sup> Цитатът е по Кундера, М. *Завесата*. Прев. Росица Ташева. София: Колибри, 2014, с. 47. – Б. пр.

решение за преместване от малкия контекст в големия контекст. Писателите от Южна Америка се наслаждават на комфорта на големия, докато арабските най-често се люшкат из малкия. Това в най-общи линии бе усещането на гореспоменатата ливанска писателка.

\*\*\*

Ако французите не се интересуват от нас, ако си имат други увлечения, добре, въпреки това ще им предоставим възможността да ни признаят, ще ги изкушим, в някакъв смисъл, да ни четат, ще им представим литературата си на техния език или като направо пишем на него, или като ние самите я преведем. Така няма да имат извинение или оправдание за това, че ни игнорират.

В тази връзка едно скорошно академично изследване (Ат-Таиб 2010) хвърли светлина върху този аспект. Корпусът от разглежданите творби се състои от марокански романи, в действителност малко на брой, не повече от десет, написани на арабски и преведени на френски. Изследването отбелязва слабия интерес на френските издателства към мароканското повествователно творчество и посочва, че самият автор или марокански посредник обикновено го предлага. Освен това, повечето преводи са дело на мароканци: „Бос хляб“ на Мухаммад Шукри<sup>85</sup> в превод на Ат-Тахир ибн Джаллун<sup>86</sup>, „Игра на забрава“ на Мухаммад Баррада<sup>87</sup> в превод на Абдуллатийф Гуайргат<sup>88</sup> (съвместно с Ив Гонзалес Кехано<sup>89</sup>)... Въпросът не е ограничен до преводите на френски, а обхваща и испанските,

---

<sup>85</sup> Мухаммад Шукри (1935 –2003) – марокански писател, сдобил се със световна известност благодарение на автобиографичния си роман „Бос хляб“. Вж. Шукри, М. *Бос хляб*. Прев. Веселина Райжекова. София: Панорама, 2010 – Б. пр.

<sup>86</sup> Ат-Тахир ибн Джаллун (р. 1944) – марокански автор, пишещ на френски. Най-известното му произведение е „Пясъчното дете“. – Б. пр.

<sup>87</sup> Мухаммад Баррада (р. 1938) е марокански автор, литературен критик и преводач. Смятан е за един от най-важните съвременни писатели в страната си. Споменатата книга разказва за живота на марокански интелектуалец от средата на двадесети век. – Б. пр.

<sup>88</sup> Съвременен марокански преводач на художествена литература. – Б. пр.

<sup>89</sup> Ив Гонзалес Кехано е френски преводач от арабски. Преподава Арабска литература в Университета Лион II. Едновременно с това работи и във Френския институт за блискоизточни изследвания. – Б. пр.

при които най-често преводачите отново са мароканци. За кого превеждат? За французите, за испанците? Не – за мароканците.

Като доказателство за това изследването повдига въпроса за съвместното публикуване, което предоставя възможност творбите да бъдат закупени на достъпни цени. Когато в Рабат или Казабланка се преиздаде мароканска книга, появила се във Франция, то таргет публиката основно е мароканският читател франкофон. И така – мароканци превеждат творби, писани на арабски, и ги издават за мароканци. Стоката ни се връща при нас... Автори пишат на арабски и се обръщат към читателите, към своите съграждани, чрез чужд език. Език, който им предоставя легитимност, а дори и нещо повече – в някакъв смисъл им вдъхва живот. Води играта до края. Игра на огледала, затвърждаване на личността посредством чуждия език.

Това може да бъде забелязано в повечето арабски страни. Вярно е, че явлението не се ограничава до арабския свят – Борхес например става световно известен, дори и в родината си, чак когато излиза в превод на френски. Както изглежда обаче това е новопоявил се в арабския свят проблем, който най-вероятно се изостри след като Наджийб Махфуз бе удостоен с Нобеловата награда през 1988 г., годината на началото на европейското внимание към арабската литературна продукция<sup>90</sup>. Оттогава насетне желанието да бъдат преведени завладя мнозина арабски писатели. Желание, което практически не съществуваше преди това и което по всяка вероятност не е занимавало Таха Хусайн, Тауфийк Ал-Хакийм и Яхя Хакки<sup>91</sup>, а дори и Наджийб Махфуз. Тъй като те си имат читатели, признати са на своя език и нямат особен интерес творбите им да бъдат пренесени към други езици.

В „Дневници“ Кафка отбелязва, че „малката нация проявява голяма почит на своите писатели, защото те са нейната гордост във враждебния свят, който я заобикаля“<sup>92</sup>. В миналото арабите са величаели писателите си и се гордеели с тях. До съвсем скоро изпитваха същите чувства. Така ли обаче е и днес?

---

<sup>90</sup> Вж. споменатото изследване – Б. а.

<sup>91</sup> Яхия Хакки (1905–1992) – египетски писател, автор на множество романи. – Б. пр.

<sup>92</sup> Кундера споменава това в „Завесата“ – Б. а. (вж. Кундера, М. *Завесата*. Прев. Росица Ташева. София: Колибри, с. 48 – Б. пр.)



## Лицето на езика

Понякога се случва да напишем дума или изречение, без да осъзнаем напълно значението им или пък да се запитаме доколко вярно е съдържанието им. Работата тогава опира до смътно разбиране, неясна представа, някаква догадка...

Веднъж написах, че „всеки, говорещ на чужд език, тръгва от своя, като това може да се познае по необичайния акцент или странния избор на някоя дума или конструкция“. Ясно твърдение, до някаква степен прието, но веднага след него добавих: „а също така и посредством погледа и чертите на лицето (да, езикът си има лице)“. Чудя се какво съм имал предвид с лицето на езика? Известно време ме бе обсебило чувството, че това е израз, нелишен от необмисленост, и се опасявах, че някой читател ще ме попита какво съм имал предвид и че например ще ми каже: „Лицето ти различно ли е, когато говориш на френски или на арабски? А какво става, когато говориш на английски, който не владееш напълно?“.

Просто догадки... Те обаче ми предоставиха възможността веднъж или два пъти да отбележа, не казвам верността на интуицията си, а възможност да подновя търсенията си по този въпрос. Наскоро прочетох статия със заглавие „Неканен гост“ на японската поетеса Йоко Тауада<sup>93</sup> (2014: 43–46), която живее в Берлин и пише както на родния си език, така и на немски. В едно изречение ми направи впечатление, че „много германци изглеждат радостни, когато им се удаде възможността да говорят на английски, като че ли това им позволява да се освободят от необходимостта да усъвършенстват поведението си и от манията по самоконтрол – две неща, станали свързани с немския език“. В този контекст разказва, че един неин познат, чех, живеещ в Калифорния, многократно предпочита, когато посещава Германия, да говори на английски, отколкото на немски. „Говори ли на английски, с него се отнасят учтиво – нали все пак идва от Америка; когато обаче премине на немски, лекият му акцент веднага го причислява към групата на Средна Европа [...]; тогава губи статуса си на гост [...] и не му е позволено да влезе в салона на немския език“.

Ако това е опитът на чешкия посетител, то как стоят нещата при японската поетеса? „Що се отнася до мен, бих могла да кажа, че „акцентът“ се проявява на лицето ми повече,

---

<sup>93</sup> Йоко Тауада (р. 1960) е известна с разказвателния си стил, който често изненадва с неочаквани думи, азбуки и идеограми. Обръща внимание на нуждата от превод във всекидневието. – Б. пр.

отколкото в произношението ми. Какъвто и да е езикът, на който говоря, външният ми вид е достатъчен незабавно да ми бъде лепнат етикет. Учтиво ме канят да вляза в семейния салон, защото дори не предполагат, че има шанс да се превърна в чужденка под прикритие, която да не може бързо да бъде разобличена като такава.“

Поетесата добавя: „Въпреки това има хора от културната буржоазия, които не спират да ме прекъсват със забележки от рода на „Невероятно е колко добре говорите немски!“ – до степен, че в края се чувствам изключена от разговора и вече не съм способна да продължа. Или пък не престават да ме питат дали знам тази или онази немска дума. Като цяло изборът на точно тези думи разкрива, че никога не им се е случвало действително да се занимават с чужд език. Очевидно е, че изпитват безпокойство пред човек, който нито е от тях, нито е чужденец“. Няма да проговориш езика ми: явление, криещо се в детайлите.

Преди около дваесетина години за кратко бях в Кеймбридж, в САЩ, където е Харвардският университет. Една сутрин се бях запътил към библиотеката (защо си в Харвард, ако не да посещаваш библиотеката всекидневно?), и изведнъж съзрях един мароканец, идващ насреща ми. Не го познавах и не го бях виждал преди това, но разбрах, че е от Мароко, като бих искал да добавя, че рядко греша в предположенията си. Как разпознавам мароканеца, преди да е обелил и дума (това непременно трябва да бъде изяснено, защото заговори ли, няма да има място за съмнение)? Дали са чертите на лицето, примиреното униние, бавната походка, да, бавна, все едно се разхожда?

Полека ме приближаваше. Защо ли? Следваше ме. В този момент си казах, че несъмнено му липсва домашната кухня, храната на далечното му семейство, и си спомних думите на Ал-Хасан Ал-Юси<sup>94</sup> за най-добрия начин да излекуваш мароканеца, когато се разболе (може би има предвид когато изпадне в нервен срив): „Дайте му да яде кускус“. Докато прехвърлях този съвет в съзнанието си, моят съгражданин застана толкова близо, че се оказахме един до друг. Съсредоточих поглед върху точка в пространството пред себе си и продължих да вървя, но ето, че чух: „Си<sup>95</sup> Абдулфаттах!“. Нямах съмнение, че ме познава, сигурно учеше във факултета, в който работех. Навярно съм се притеснил и на лицето ми се е изписал смут. Той най-вероятно забеляза това, защото тутакси ми каза:

---

<sup>94</sup> Абу Али Ал-Хасан Ал-Юси (1630–1691) – писател и последовател на суфизма. Смятан е за най-великия марокански учен, живял през XVII в. – Б. пр.

<sup>95</sup> Мароканско обръщение със значение „господин“. – Б. пр.

„Позволете ми, си Абдулфаттах, прищя ми се малко да си побъбрим на арабски“ (Бих искал за момент да си поговоря с Вас на арабски)<sup>96</sup>.

Носталгията по родината е носталгия по езика. Той имаше нужда да поговори на майчиния си език, крайна необходимост, вид цяр и лечение. Разменихме си няколко думи, които подействаха ободряващо както на него, така и на мен. Лицето му се преобрази, стана друго, лице, от което струяха веселие и радост.

---

<sup>96</sup> В оригиналния текст репликата е на марокански диалект, който се различава от книжовния арабски език до степен, че е почти неразбираем за араби от други части на Северна Африка и Близкия изток. Именно затова и авторът решава да даде свой „превод“ в скоби. – Б. пр.

## Библиография:

Барт 1968: Barthes, Roland. Linguistique et littérature. – In: *Langages*, 12, 3–8.

Барт 1970: Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, Ed. du Seuil.

Газул 1996: Ghazoul, F. *Nocturnal poetics*. Egypt: The American University in Cairo Press.

Греймас 1976: Greimas, A. J. *Maupassant. La sémiotique du text*. Paris: Ed. du Seuil

Килиту 1980: Kilito, Abdelfattah. L’auteur de paille. – In: *Poétique*, 44, 393–405.

Лаку-Лабарт и Нанси 1978: Lacoue-Labarthe, Ph. et J. L. Nancy. *L’absolu littéraire*. Paris: Ed. du Seuil.

Лотман и Пятигорски 1969: Lotman, Yuri et A. M. Piatigorsky. Le texte et la fonction. – In: *Semiotica*, 2, 205–217.

Лотман 1975: Lotman, Yuri. On the metalanguage of a typological description of culture. – In: *Semiotica*, 14:2, 97–123.

Ренан 1997: Renan, Ernest. *Averroès et l’averroïsme*. Paris: Ed. Maisonneuve et Larose.

Тауада 2014: Tawada, Yoko. *Un hôte pas invite*. In: Lassalle, Didier and Dirk Weissmann (ed). *Ex(tr)territorial: Les Territoires littéraires, culturels et linguistiques en question*. Leiden: Brill, 43–46.

Тодоров 1978: Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Ed. du Seuil.

Тодоров 2004: Тодоров, Цветан. *Поетика на прозата*. Прев. Албена Стамболова. София: Лик.

Фуко 1996: Фуко, Мишел. *Археология на знанието*. Прев. Антоанета Колева. София: Наука и изкуство.

Ат-Таиб 2010: الطاييب، فاتحة. الترجمة في زمن الآخر. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

Ибн Рушд 1986: ابن رشد. تلخيص كتاب الشعر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتراث.