

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ПРЕВОД: 'ЛЕБЕДЪТ' НА ДЕЛМИРА АГУСТИНИ

Венета Сиракова

Нов български университет

Резюме

Настоящата статия засяга проблема за преводните промени, които се извършват в процеса на превода на поетично произведение в зависимост от художествената интерпретация на творбата. Обект на анализ са преводите на стихотворението 'Лебедът' (El cisne) на уругвайската поетеса Делмира Агустини на руски и на английски език. Целта е да се установи дали се наблюдава пряка връзка между тълкуването на оригиналния текст от страна на преводача като посредник между двата текста и използваните от него преводни похвати и доколко интерпретацията трансформира авторското послание.

Ключови думи: превод, интерпретация, преводни похвати, поезия, послание

Прочитът на творчеството на уругвайската поетеса Делмира Агустини (1886-1914) често води по неочаквани пътища и предизвиква противоречиви оценки – неизбежен резултат от интерпретациите на нейната ярка и нестандартна поезия, която много пъти са се опитвали да вместят в рамките на определени литературни течения и нагласи и която в същото време неспирно прекрочва границите и предизвиква каноните на своето време. Един от показателните примери за това напрежение в тълкуването на поетичното й слово е стихотворението 'Лебедът' от третата и последна издадена приживе стихосбирка на Агустини 'Празните чаши' (Los cálices vacíos, 1913), а настоящата статия има за цел да установи дали и доколко различните посоки на интерпретациите биха могли да окажат влияние върху превода на това произведение, а оттук – да видоизменят неговото послание и рецепцията му в една чужда културна и езикова среда.

Делмира Агустини заема особено място в испаноамериканската поезия. Родена в Монтевидео през 1886 г. в заможно буржоазно семейство, тя започва да публикува стиховете си съвсем млада, на 16-годишна възраст, но издава приживе само три стихосбирки – ‘Бялата книга’ (El libro blanco, 1907), ‘Утринни песни’ (Cantos de la mañana, 1910) и ‘Празните чаши’ (1913), в която поетесата, заедно с новите си произведения, включва всички стихове от ‘Бялата книга’ и част от творбите от ‘Утринни песни’, а в бележка към читателите обявява, че подготвя за печат и четвърта книга, озаглавена ‘Звездите на бездната’ (Los astros del abismo). Преждевременната ѝ смърт обаче не ѝ позволява да осъществи този проект и следващата ѝ книга излиза посмъртно, едва през 1924 г., със заглавие ‘Броеницата на Ерос’ (El rosario de Eros), а включените в нея произведения са подбрани от семейството ѝ. Умира трагично на 28-годишна възраст, през 1914 г., убита от бившия си съпруг.

Агустини постига огромен успех още с първия си поетичен сборник. Зрелостта на изказа в стиховете ѝ и силното въздействие на поетичните образи в тях веднага правят впечатление на публиката и на литературните среди, но младата възраст на Агустини и крехката ѝ външност стават причина да се наложи един до голяма степен изопачен, инфантилизиран образ на поетесата, който дълго време я преследва и който е в явно противоречие с нейната страстна и иконоборска поезия. Стиховете на Агустини се отличават с пищна образност, със силна чувственост и забележителна музикалност, а посланията в тях много пъти преобръщат основите на патриархалните ценности.

Личната история на Делмира Агустини е крайно противоречива. От една страна, тя се представя пред обществото като образец на благовъзпитано поведение – сериозна и мила девойка, извънредно почитателна по отношение на родителите си, особено към майка си, която

често се описва като властна и амбициозна жена. От друга страна, Делмира извършва нещо твърде необичайно за времето си: след петгодишно годеничество с Енрике Хоб Рейес – един съвсем обикновен и доста по-възрастен от нея мъж, тя се омъжва за него, но го напуска само 21 дни след сватбата и шест месеца по-късно се развеждат, но по време на развода бившите съпрузи продължават да се срещат тайно. Именно Рейес е човекът, който я застрелва по време на една от срещите им, а след това се самоубива. От този момент започва да се изгражда сложната митология около образа на трагично загиналата млада и талантива поетеса.

За това допринася и самата ѝ поезия, която от първия момент показва пламенен темперамент, изпълнена е с еротични фантазии на границата на сомнамбулизма и трансa – нещо крайно непривично за женската лирика на Испаноамерика в началото на миналия век. Тази двойственост на Агустини предизвиква недоумение у съвременниците ѝ и неслучайно Карлос Вас Ферейра, един от най-видните уругвайски интелектуалци на своето време и приятел на семейството на поетесата, определя първата стихосбирка на Делмира като ‘чудо’ и посочва, че някои неща в стиховете са толкова необясними, че авторката не би трябвало изобщо да разбира книгата си (Armstrong, 1998, p. 18). Явното противоречие между обществения образ на Делмира и страстната ѝ поезия започва да се обяснява с раздвояване на личността на поетесата, която пише в състояние на транс подобно на древногръцките пророчици. Това становище се утвърждава в литературните среди, а и самата поетеса го подхранва, като определя поезията си като ‘плод на вдъхновена импровизация’ (Ibid.).

Без съмнение най-зрелите произведения на Делмира Агустини са включени в третата ѝ стихосбирка, ‘Празните чаши’, която самата поетеса определя като най-искрената, най-спонтанната и най-обичаната си книга (Agustini, 2000, p. 261). Ако първият ѝ поетичен сборник – ‘Бялата книга’, се

възприема като начало на едно творчество, което тепърва трябва да се разгърне, и като опит на Агустини да открие своето място в общата панорама на господстващия модернизъм, а 'Утринни песни' – като израз на нейния житейски оптимизъм на фона на по-скоро хедонистична картина на поезията, то в 'Празните чаши' перспективата се променя: тук лирическата героиня дава израз на онова, което ѝ липсва, което напразно очаква да бъде запълнено, страда и се самонаранява в търсене на своя точен и чист изказ. Основни теми са сексуалността, страстта, тъгата, смъртта. Поетесата се отдалечава от естетиката на модернизма и създава собствен поетичен свят, съставен от смесица на еротизъм и концептуалност. Чувствените преживявания са по-скоро имагинерни, интроспективни, онирични, отколкото реални, те са плод на подсъзнанието и на делириума, извеждат се до символи и абстракции. В същото време обаче аз-ът е абсолютно експлицитен по отношение на сексуалните си желания: произведенията са разположени в пространството на плътските страсти и заедно с това в тях се извършва нечувана за времето си подмяна на сексуалния субект от мъжа към жената. Именно чрез освобождаване на плътска, сексуална енергия лирическата героиня се опитва да се домогне до емоционална и духовна пълнота, но този опит е обречен на провал и оттук произтича усещането за разочарование и обреченост, което надделява в творбите (Sales Delgado, 2010, pp. 49-51).

Едно от най-емблематичните произведения в стихосбирката 'Празните чаши', отразяващо във висша степен търсенията на Агустини на този етап от творчеството ѝ, е стихотворението 'Лебедът', което десетилетия наред буди спорове в литературните среди.

Образът на лебеда в испаноамериканската литература е неразривно свързан с творчеството на никарагуанския поет Рубен Дарио (1867-1916), основоположник на литературния модернизъм в испаноезичната

литература. Символиката на този образ е обект на разнообразни тълкувания, които испанският поет и интелектуалец Педро Салинас обособява в осем различни категории: лебедовата шия се оприличава на въпросителен знак, който се опитва да изтръгне тайната на Сфинкса, а самият лебед се свързва ту с древногръцкия мит за Леда и лебеда като обожествяване на еротичното желание, ту с романтичната легенда за лебеда на Лоенгрин, ту с аристокрацията на духа и с благородството на изкуството, ту с надеждата, ту с поетичното вдъхновение; лебедът също символизира чистотата на белия цвят или има чисто пластична стойност – красива форма, която буди красиви асоциации (Binns, 2014).

В този контекст всяко последвало опoетизиране на лебеда в литературата на Испаноамерика се смята за пряка или непряка препратка към символиката на Дарио и Делмира Агустини не прави изключение в този смисъл. Само в сборника 'Празните чаши' тя включва този образ в три свои произведения – 'Видение' (Visión), 'Ноктюрно' (Nocturno) и 'Лебедът', но се оказва, че и трите подлежат на двойствен прочит. Ако във 'Видение' лебедът се тълкува от съвременната критика не само като еротична фигура, но и като символ на поезията, със смътна алюзия към самия Дарио и неговото литературно наследство в сложно съчетание между съблазняване и унищожителен импулс, а в 'Ноктюрно' този символ се усложнява допълнително и се феминизира – тоест поетесата навлиза в запазената територия на мъжката поезия, – превръща се в олицетворение както на женската сексуалност, така и на плодовитостта на жената-майка (Binns, 2014), то стихотворението 'Лебедът' вече се чете недвусмислено като контрапункт на мъжкото начало, но интерпретациите тръгват в различни посоки: като разгръщане на женската сексуалност в противовес на мъжката (Molloy, 1984) или като опит за налагане на женската творческа идентичност в мъжкия свят на традиционната литература (Beaupied, 1996).

Може да се предположи, че и преводачът на това произведение ще се плъзне към едното или другото тълкувание, а задачата на настоящото проучване е да определи дали различният му прочит се отразява върху комплекса от преводни промени, които се наблюдават в крайния текст. Анализът се основава на съществуващите преводи на стихотворението на руски и английски език, тъй като произведенията на Делмира Агустини не са преведени досега у нас. Руският превод е на Инна Чежегова от сборника с латиноамериканска поезия 'Созвездие лиры' (1981), а английският е на Алехандро Касерес от двуезичната антология на Д. Агустини *Poetics of Eros* (2003).

Произведението започва със статичната наглед картина с импресионистичен оттенък на едно езеро в парк, върху чиито кристални светлосини води сякаш се отпечатват мислите на лирическата героиня. Веднага прави впечатление нейното нарцистичното присъствие: тя не само говори от първо лице, но и персонализира средата, в която е поместено действието. Още оттук прочитът на творбата тръгва в различни посоки. За едни (Beaupied, 1996) нейната динамика насочва към самоутвърждаването на субекта като творец (образът на езерото/огледало се свързва с идеята за писането като нарцистично съзерцание), а за други – към еротичната същност на произведението (Molloy, 1984). Веднага прави впечатление, че в руския текст отсъства персонализацията на средата (*de mí parque* > в парке), докато английският вариант се придържа към почти дословен превод.

На този фон, който е отворен към въображаемото и почти нереалното, започва да се очертава фигурата на лебеда. Неговото описание съдържа явни препратки към лебеда на Дарио: бялата, невинна птица (*ave cándida*) е подобна на принц (*grave y gentil como un príncipe*), крилата му са бели/като лилии (*alas lirio*), краката му са розови/като рози (*remos rosa*)... Тази характерна образност, заимствана от модернизма, е съхранена в преводите:

в максимална степен в английския текст (*candid bird, formal and gentle as a prince, lily wings, rosy skulls*) и частично в руския вариант (словно принц, изящно-величавый; крылья белой лилии белее), като тук се наблюдава и изпускане на някои епитети и метафори (*ave cándida, remos rosa*).

По-нататък в текста започва да се създава нов, различен образ на емблематичния лебед: тук неговите зеници са човешки (*con dos pupilas humanas*), клюнът му е огнен (*pico de fuego*), очарованието му е пагубно (*tiene un maléfico encanto*), а прегръдката му е пламенна и смущаваща (*sus alas blancas me turban/ como dos cálidos brazos*). Този непривичен портрет на лебеда отново се тълкува двойствено: или като символ на едно ново поетично произведение (поема), което постепенно се изгражда пред очите на лирическата героиня и в чието зачеване тя се самонаблюдава като поетеса, или като олицетворение на нейното засилващо се сексуално желание, на онзи женски еротизъм, който Дарио напълно пренебрегва. Тук английският превод отново се доближава максимално до оригинала (*a fiery beak, a wicked charm, his white wings disturb me/ like two warm arms*), докато в руския текст се забелязват известни отклонения: при описанието на клюна пак се създава алюзия с огъня чрез сравнението 'като пламък' (клюв как пламън), но очарованието на лебеда вече не е 'опасно, пагубно' (*maléfico*), а е смекчено до 'магьосническо' (веет колдовским очарованъем), нито крилата му придобиват смущаващата прилика с 'две горещи ръце', а само техният 'размах' (*белых крильев взмах меня смущает*), с което образът е опoетизиран изкуствено и е лишен от плътската си наситеност.

С разгръщането на творбата се умножават метафорите и образите, свързани с желанието и страстта – творческа или сексуална: никои устни не са 'пламтели' така, както клюнът на лебеда в ръцете на лирическата героиня (*ningunos labios ardieron/ como su pico en mis manos*); тя не е изстраждала, нито се е наслаждавала на ничия 'тъй жива' плът като неговата (*ninguna*

carne tan viva/ he parecido o gozado); главата на лебеда е увенчана с 'рубина на похотта, сладта' (del rubí de la lujuria); той пие сякаш огън, а не вода от нейните ръце (у él parece beber fuego); клюнът му е червен и изгарящ (el rojo pico quemante), както и самият лебед също е червен като страстта (el cisne asusta, de rojo).

Цялата тази задъханост и яркост на художественото внушение е предадена в английския текст по аналогичен с оригинала начин, като отново се прибъгва до почти пълна дословност в превода (no lips have ever burned/ as his beak in my hands; no flesh so alive/ have I ever suffered or enjoyed; with the ruby of lust/ his head is crowned; and fire he seems to drink; red burning beak; the swan is frightfully red). Руският вариант обаче предлага голямо разнообразие от преводни похвати: 1) дословен превод (ningunos labios ardieron/ como su pico en mis manos > клюв его горит в моих ладонях/ как ничьи уста не пламенели); 2) описателен превод в съчетание с речево творчество (ninguna carne tan viva/ he padecido o gozado > кто еще так сострадал, внимая/ горестям моим, моим надеждам); 3) описателен превод с добавяне на уточнения и паралелно пропускане на елементи с информация от оригиналния текст (el cisne asusta, de rojo > белый лебедь, словно красный пламень); 4) описателен превод с модуляция и разгръщане (у él parece beber fuego > в клюве огненном вода пылает); 5) описателен превод с едновременна редукция и разширяване (el rojo pico quemante > с клювом, опаляющим, как пламень); 6) редукция (lujuria) и пр. Общото усещане е за изместване на центъра на тежестта на стихотворението към по-неутрално, по-стерилно и/или (авто)цензурирано представяне на силните чувства, обзели лирическата героиня. Изказът е завоалиран, смекчен (у yo parezco ofrecerle/ todo el vaso de mi cuerpo > и всем телом к лебедю тянусь я/ и меня сжигает этот пламень), на места образите са значително видоизменени (У vive tanto en mis sueños,/ у ahonda tanto en mi carne > Днем я с ним не

расстаюсь, и часто/ вижу я во сне его, ночами) или откровенно идеализирани (es solo un cisne en mi lago / o es en mi vida un amante... > он, сокльзющий по озерной глади, – / мой возлюбленный, мой долгожданный).

Набелязаните дотук тенденции в двата превода са валидни за целите преводни текстове. Английският вариант клони към дословност и предава максимално точно авторовото послание, с което създава възможност за свобода на интерпретациите и за множествени рецепции в чуждата културна среда – тоест тук трудно би се конкретизирана посоката, в която се движи посредничеството на преводача при тълкуването на оригиналния текст, и читателят сам трябва да избере своята гледна точка. Руският превод е далеч по-свободен, с елементи на описателност, със значителни граматически и лексикални трансформации, което неизбежно води не само до промяна на стилистиката на творбата – която остава извън обсега на нашия анализ, но и стеснява полето на интерпретациите. В текста почти не се усеща и намек за женски еротизъм, за страстни желания, свързани с движение, нестабилност, драматична промяна и екзалтираност в противовес на онзи 'ужас от застиналостта', с който аржентинската поетеса Алфонсина Сторни свързва женските усещания на Агустини (Molloy, 1984, p. 66). Образът на лебеда наподобява твърде много прототипа на Дарио: постоянно се набляга на неговата белота – нещо, което отсъства в творбата на Агустини, но е характерно за лишаването от цвят, което Дарио използва като похват за дистанциране в стихотворение като 'Леда'; изгубено е почти напълно силното плътско присъствие на лирическата героиня; не се чува нейният иконоборски глас, който не почита стари митове, а гради нови. Така се налага общото впечатление, че преводачът на произведението по-скоро го тълкува като възхвала на модернизма, като проява на благоговение към неговите принципи, но от позицията на жена-поет. Тоест, създава се друг вид интертекстуален диалог с Дарио – лирическата героиня е превърнала

неговата поезия в част от себе си, асимилирала я е напълно и върху тази основа започва да създава своята собствена поема, която постепенно се превръща в източник на наслада (поетична, творческа, интелектуална, но не и еротична).

Въз основа на тези два превода на стихотворението 'Лебедът' на Делмира Агустини става ясно, че решаващо значение за предаване на авторското послание в поетичното произведение има интерпретацията на преводача и неговото лично решение за преводаческите похвати, които ще използва. Тяхната неутралност – както в случая с английския вариант, очевидно допринася в най-голяма степен за свободата на тълкуванията при прочита на творбата в чуждата културна среда, но винаги трябва да се има предвид, че поезията далеч не е само информация, послание, което трябва да се препредаде, а сложен комплекс от множество елементи, изискващи по-дълбок и по-разностранен анализ. Обратно, използването на многобройни преводачески похвати – както в руския текст, може да окаже влияние в две посоки: или да доведе до създаване на практически ново лирическо произведение, в което преводачът почти си поделя авторството с поета, или да ориентира читателите към индивидуалното преводаческо тълкуване на творбата и съзнателно да създаде определени нагласи у тях. Кой от двата подхода е по-приемлив може да се реши единствено след стилистичен анализ на преводите, но това надхвърля границите на настоящата статия.

Библиография

Агустини, Д. (1981). *Созвездие лиры. Избранные страницы латиноамериканской лирики* (И. Чежегова, Trans.), 121-138. Москва: Художественная литература.

Agustini, D. (2000). *Poesías completas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Agustini, D. (2003). *Poetics of Eros. Selected Poetry of Delmira Agustini* (A. Cáceres, Trans.). Carbondale: Southern Illinois University Press.

Armstrong, M. (1998). *Puente de luz. Eros, eje de la estructura pendular en 'Los cálices vacíos' de Delmira Agustini*. *Problemata Iberoamericana*, 11. Kassel: Edition Reichenberger.

Beaupied, A. (1996). Otra lectura de 'El cisne' de Delmira Agustini. *Letras femeninas*, 22 (1-2), 131-142.

Binns, N. (2014). Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante*. Retrieved from <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lecturas-malas-lecturas-y-parodias-desplumando-el-cisne-rubendariano-enrique-gonzalez-martinez-delmira-agustini-vicente-huidobro-nicanor-parra/html/>

Molloy, S. (1984). Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. In Patricia Elena González, Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp. 57-69). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Uracán.

Sales Delgado, C. (2010). La búsqueda inalcanzable en los 'Los cálices vacíos' de Delmira Agustini. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 8, 47-59. Retrieved from http://www.ogigia.es/OGIGIA8_files/SALES_DELGADO.pdf