

Г О Д И Ш Н И К

НА

СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ
И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 102

ANNUAIRE

DE

L'UNIVERSITE DE SOFIA
“ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTE DES LETTRES
CLASSIQUES ET MODERNES

Tome 102

СОФИЯ • 2009 • SOFIA
УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
PRESSES UNIVERSITAIRES “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Доц. д-р *ДИНА МАНЧЕВА* (главен редактор), проф. д-р *БОРИС ПАРАШКЕВОВ*,
доц. д-р *СТЕФАНА РУСЕНОВА*, доц. д-р *ЕЛИЯ МАРИНОВА*,
доц. д-р *ЛЮДМИЛА ИЛИЕВА*, гл. ас. д-р *ИВАН ТОНКИН*,
КАМЕЛИЯ СЯРОВА (*секретар*)

Редактор *ЕЛКА МИЛЕНКОВА*

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

<i>Stefana Roussenova. Vladimir Nabokov's Linguistic Exile in The Real Life of Sebastian Knight</i>	5
<i>Irena Kristeva. Herméneutique de la traduction</i>	61
<i>Нако Стефанов. „Японското управление“ като социокултурен феномен и платформа на човека-творец</i>	109
<i>Милена Илиева. Скритата реклама в съвременната художествена литература от гледна точка на превода</i>	137
<i>Антон Андреев. Формални особености на системата за изразяване на социално-личностни отношения в японския език</i>	145

CONTENTS

<i>Stefana Roussenova. Vladimir Nabokov's Linguistic Exile in <i>The Real Life of Sebastian Knight</i></i>	5
<i>Irena Kristeva. Hermeneutics of Translation</i>	61
<i>Nako Stefanov. "The Japanese Management" as Socio-Cultural Phenomenon and Platform of the "Homo Creativus"</i>	109
<i>Milena Ilieva. Product Placement in Contemporary Literature in View of Translation</i>	137
<i>Anton Andreev. Formal Characteristics of the Japanese Linguistic System, Expressing Social and Personal Relations</i>	145

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 102

ANNUAIRE DE L'UNIVERSITE DE SOFIA "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

FACULTE DES LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

Tome 102

VLADIMIR NABOKOV'S LINGUISTIC EXILE IN *THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT*

STEFANA ROUSSENOVA

Department of English and American Studies

Стефана Русенова. ЕЗИКОВОТО ИЗГНАНИЧЕСТВО НА ВЛАДИМИР НАБОКОВ В РОМАНА „ИСТИНСКИЯТ ЖИВОТ НА СЕБАСТИАН НАЙТ“

В студията се предлага ново тълкуване на романа като алегоризация на изгнанието през тройната призма на гледната точка на разказвача В, през хронотопа и през дискурса и неговата роля за обрисувание на езиковото изгнаничество. Отправна точка в изследването е Бахтиновата теория за хронотопа, метаморфозата, маската на глупака, народната култура на кукления театър. Основен извод на изследването е парадоксалното смесване на ретроспективизъм с елементи на постмодерното писане, което маркира силно изразена анти-натуралистична тенденция.

Stefana Roussenova. VLADIMIR NABOKOV'S LINGUISTIC EXILE IN THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT

The study offers a new interpretation of the novel as an allegorization of exile through the triple prism of the amateur biographer and narrator V, the chronotope and the role of discourse for the representation of linguistic exile. Based on Bakhtin's theory of the chronotope, on metamorphosis, the fool's mask and the puppet theatre, the analysis reaches the conclusion that the novel's method exemplifies a paradoxical mixing of a retrospectivism with elements of the postmodern mode of writing, both exhibiting a strong anti-naturalist tendency.

My private tragedy is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English.

Vladimir Nabokov, Postscript to *Lolita*

The Real Life of Sebastian Knight is Nabokov's tenth novel and the first one written in English. The novel portrays two exiles with overarticulate voices who are half-brothers. Sebastian is a famous English writer while the narrator V is given agency and placed in the position of enunciation as the biographer of his dead brother.

The novel reflects the writer's shift from Russian to English prose and the significance of the shift for his writerly career cannot be understood without at least a brief reference to the historical moment of its creation. Completed in 1938 and published in 1941 in Paris, the novel marked the end of Nabokov's Russian career. After graduating with honours from Cambridge, Nabokov left England in 1922, the year in which his father was killed trying to prevent an assassination. He lived in Berlin writing poetry, plays and novels in Russian. In 1937 he fled from Nazi Germany with his wife and son to Paris which became the next leg of his exile to the United States in 1940. According to Nabokov's own admission as early as 1936 he knew that he would eventually land in America and "use English as a wishful standby for Russian." The year 1936 is given prominence in the novel by setting it as the year in which Sebastian died.

When Nabokov made the rare admission about his private tragedy which prefaces the chapter, he had already written nine novels in Russian and was a well-known author in the Russian diaspora writing under the pen-name of V. Sirin. In his autobiography *Speak Memory* Nabokov mentions that the only thing he had taken from Russia was his language. In switching to writing in English he experienced yet another exile, from his mother tongue, yet in *Speak Memory* he warned his readers that it is his "private tragedy which should not be anybody's concern." In this sense *Sebastian Knight* is the product of a double exile. Having experienced the flight from Russia in 1919, in the late thirties Nabokov faced yet another dislocation from Europe which entailed a linguistic exile from his mother tongue.

The rest of the postscript to *Lolita* which serves as an epigraph to this chapter, enumerates the artistic losses for the emigre writer working in an acquired tongue. He refers to the shift of languages "as something exceedingly painful – like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion." (Nabokov 1966: 316)

For a writer who had such a great esteem for his native tongue and who used English "as a wistful standby for Russian," the change of language meant also the beginning of a new life in an utterly different linguistic atmosphere. Part of

the writer's artistic identity had to be left behind and a new mode of writing to be engendered. The novel shows the switch from writing in the mother tongue to writing in an acquired tongue as a metamorphosing of the old self into a new one, where the reconstitution of the whole self is thematized as a quest for a new mode of writing which will allow the protagonist to carry over his literary heritage into the new life.

The novel is a brilliant attempt to re-examine the Russian literary tradition, Gogol in particular and the European modernist novel, in an attempt to forge a new mode of writing for the future which could include them in a modified form. Nabokov's image of an author *uninfluenced* by his times is a critical commonplace which has been substantially endorsed by his repeated pronouncements on his belief in aesthetic autonomy. He says: "For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm" (Ibid: 330). His fictional worlds are that realm of utter aesthetic freedom within which he unmakes "the world's most stately materials," to use Conrad Brenner's words in his introduction to *Sebastian Knight*. As Brenner says, "in Nabokov's art, the author is God," which Nabokov himself describes in the following way: "The stage manager of this performance [...] was an elusive, double, triple self-reflecting magic Proteus of a phantom, the shadow of many-coloured glass balls flying in a curve, the ghost of a juggler on a shimmering curtain" (Nabokov 1959: xi). Yet, as I hope to show, although the protagonists' focus is on matters of style and writing, the siblings are locked in a relationship which extends past the artist theme and allegorize the concealed existential anxieties and concerns of the linguistically displaced writer.

Criticism of the novel, to my knowledge, concentrates on the artist and the theme of Sebastian's aestheticism which is rich and many-faceted. Charles Nicol, "The Mirrors of Sebastian Knight," Shlomith Rimmon, "Problems of Voice" in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*, Julia Bader, "Sebastian Knight: The Oneness of Perception," to mention only a few, focus on analyzing the extent to which events from Sebastian's novels are mirrored in V's narration, and on the different 'styles' of the mirrored refractions. I propose to read the novel through the prism of the exilic theme and from the perspective of the amateur biographer and narrator V who alone in the novel faces the task to write in a foreign idiom.

In his introduction to the 1959 edition of *Sebastian Knight*, Conrad Brenner points out that the novel is "a literary trick, a finely woven deceit" (Nabokov 1959: xiii)¹. Indeed, the outer narrative of V's quest for Sebastian's life dupes the reader into believing that V is going to write the biography of his dead half-

¹ All page numbers referring to *The Real life of Sebastian Knight* are from the New Directions edition, 1959.

brother and undertakes a massive research into his past to gather material for his book. The meaning of the devious plot begins to cohere only when the reader is told at the very end that V is a mask just as Sebastian whom he had impersonated before, only “Sebastian’s mask clings to my face, the likeness will not be washed off” (205). V’s quest for Sebastian’s life disguises V’s search for his former self, embodied by Sebastian, the great English writer.

Sebastian, who is half English and who wrote in his mother tongue, had experienced only the territorial dislocation of having to flee from Russia after the revolution. With a Russian mother and father, the narrator V encounters the additional exile of linguistic dispossession when he undertakes the task to write the authoritative biography of his half brother, Sebastian Knight, who is six years his senior and who died in March 1936. V knows that it is not going to be an easy task to write about his novelist-brother with whom he had only a few brief meetings after their flight into exile. V makes up his mind to adhere to the principle of being faithful to facts only, and of dismissing anything that might be insignificant or superfluous.

V’s biographical stance is highly ironic as the novel’s main thrust is to expose V’s search for facts as the naïve illusion of the amateur writer. One of the plot’s main lines featuring that both V and Sebastian inhabit the fictitious world of artifice, is to put quotation marks to the word ‘real’ which figures in the book’s title “The Real Life of Sebastian Knight.”

Finding facts about Sebastian’s life turns out to be the most futile part of his quest for Sebastian. Yet, the amateur biographer V decides to undertake massive research into his brother’s past. During his enquiries into Sebastian’s personal and professional life, which V starts almost immediately after Sebastian’s death, he retraces Sebastian’s steps, visiting the places he had inhabited and meeting a number of his acquaintances. In this way the figure of V combines the plot line of the biography and the plot-line of the journey.

The double plot-line is developed in a complex narrative structure which consists of a macro-narrative rendering V’s numerous trips to places connected with Sebastian and his acquaintances. A substantial part of the novel comprises digressions, comments and citations from Sebastian’s novels. They serve as embedded narratives which are framed by V’s outer narrative of his journeys in search of Sebastian’s biographical data.

The frame and embedded narratives construct a circular structure which is characteristic of Nabokov’s novelistic method. Sebastian’s novels function as stories within V’s story, embedded narratives refracting and commenting on the frame narrative from a different perspective and in a different genre. The brothers’ frame and embedded narratives build a double circle: an outer circle of V’s trips enclosing Sebastian’s books and creating the impression of an outer narrative unfolding in the outer world, in V’s here and now’ and Sebastian’s embedded

narratives which are positioned inside, in the centre: the two narratives create a binary-like periphery/centre, outside/inside opposition. However, the periphery/centre binary opposition is set up only to be upset in the course of the novel as it transpires that there are close similarities in the plots of V's frame narrative and Sebastian's novels, particularly in Sebastian's first novel, *The Prismatic Bezel*. V's outer biographical narrative mirrors the plot of Sebastian's first novel in another genre, the detective story and the parallelism of plots subverts the periphery/centre binary completely.

Sebastian's first book *The Prismatic Bezel* is of particular importance for reading V's frame narrative as a quest for a new mode of writing. Its importance is underlined by its deployment in the narrative – V digresses on Sebastian's first novel in Chapter Ten which is right in the middle of the novel's twenty chapters. The positioning of *The Prismatic Bezel* is important as it divides Sebastian's life into two periods: the middle chapter marks the end of his early success as a writer in English and the beginning of his downward sliding towards physical decline and death.

V's frame narrative contains elements of the journey motif which is one of the oldest and most universal plots harking back to the abstract adventure chronotope of Greek romance. A number of great novels use the journey motif and Nabokov draws attention to it by giving Sebastian the surname of Knight which alludes to that most famous literary knight errant, Don Quixote. The allusion to Cervantes's *Don Quixote* foregrounds the importance of the journey, the significance of the parodic mode and the focus on the spiritual aspects of the journey as a quest. With Sebastian's surname the reader is also alerted that by attempting to write a biography of his brother's life, V is launching on a quest which, as it turns out, becomes a self-quest for a new mode of writing.

From the very outset it becomes clear that V runs upon a number of difficulties in discovering 'facts' about his brother's life and that writing his biography will be an impossible venture. The motif of the journey introduces two important elements that go back to the ancient adventure novel: romance and the road motif of chance and contingency which underlie V's frame narrative. Yet, the frame narrative of his trips into the world is not structured as a journey but follows very closely the formal generic conventions of the biography which V intends to author.

Each of the first ten chapters, devoted entirely to Sebastian, is dedicated to a separate period in his life: his childhood, adolescence and maturing as an English writer working in the mother tongue. The biographical chronotope is the frame which purportedly provides coherence to V's frame narrative.

V follows closely the biographical approach, the narrative is fraught with exact dates, months and years which outline Sebastian's biographical life chronologically. V also recounts his own attempts to discover traces of Sebastian's past.

He plans to write “an exhaustive study of Knight’s life and work” and follows diligently the conventions of the literary genre. The traditional biography rests on the assumption of a correspondence between the biographical portrait and a person actually existing in life, the biographer’s task resembling that of a historian. The amateur biographer V embraces the role of “a historian” and launches on a quest for his brother’s life in order to describe it with the least distortion. In his determination he plans to undertake “a massive research “and follows the biographer’s steps to seek out sources: “books previously written, original documents, such as letters, diaries or official archives; the memoirs of contemporaries, the recollections of living witnesses etc” (Cassell’s Encyclopedia of Literature: 60). V enacts all those steps with meticulous care only to find out their futility.

He travels to Lausanne to talk to their Swiss nanny but the trip turns out to be in vain since she is very old and all she does is to burst out in tears at the mention of Sebastian’s name. Then V meets Sebastian’s old Cambridge friend Sheldon who does not tell him much either; V goes out of his way to speak with Sebastian’s intimate girl-friend Clare but comes upon her husband and fails to hold a conversation with her.

Finally he embarks on his most futile series of trips to discover Sebastian’s “last dark love,” the woman for whom Sebastian had abandoned Clare and who had speeded up his untimely death. The woman he meets is a cynical international trickster who speaks contemptuously of Sebastian. V’s quest to discover traces of Sebastian’s life by following the biographer’s steps is continuously sabotaged by wrong decisions, belated meetings, blunders, burnt letters. The outer world is occlusive and puts obstacles in his way which perpetually impede his biographical quest.

V’s physical actions in the outer world resemble a series of disconnected events that yield no results; the more he tries, the more it becomes evident that he is moving in a contingent world ruled by bad luck. All he can do is to record meticulously the exact dates and names of people and the places he visited, which reveal no substantial information about Sebastian. Chance works against V on his trips in the outer world and lays bare the rule of contingency which brings forth the journey motif of the ancient adventure novel. V’s perpetual bad luck underlines V’s passivity in the outer world, in spite of his numerous and energetic attempts to uncover ‘facts’ about Sebastian’s life. V’s outer narrative resembles the adventure chronotope in which the only significant change occurs at the beginning of the narrative, what follows is a series of episodes over which the passive hero has no control.

The only definitive and categorical event in V’s life remains the initial event of Sebastian’s death while V’s futile trips only emphasize the loss of Sebastian. V’s numerous trips to discover traces of Sebastian’s life underscore the motif of the road as the site of meetings and partings. The sequence of V’s missed or futile

meetings, delays and wrong moves only accentuates the fatality of the main parting with Sebastian which has already occurred and which has left an enormous emptiness. Without Sebastian, V seems helpless and incapable of carrying out his intentions on his own. Moreover, Sebastian's loss has prompted V's biographical venture aimed at rediscovering brother whom he had rarely seen in life. V admits openly that Sebastian's death has stirred his affection for him when he says that "I cannot help saying that my life-long affection for him which somehow or other had always been crushed and thwarted, now leapt into new being with such a blaze of emotional strength" (33). The road motif in the service of the exilic subplot underpins the second element of parting and stresses the enormity of the loss which determines and engulfs the disinherited protagonist's entire life. Without his brother V is an inadequate and helpless anonymous protagonist who looks back nostalgically on the past. Yet as it turns out, the biographical plot, and the act of writing about his failed journeys into Sebastian's past will help V reconstitute himself as different from Sebastian.

Similar to its effect on the road motif, the exilic theme demands a transformation of one important convention of the traditional biography. The biography is characterized by a special relation between the biographer and his subject. The biographer seeks to acquaint himself with the life of his subject and develops a special intimacy with him. In spite of the fact that V and Sebastian are brothers, V can hardly rely on his memory of Sebastian and mentions that Sebastian's image "does not appear as part of my boyhood, nor does it appear as a succession of familiar visions, but it comes to me in a few bright patches, as if he were not a constant member of our family, but some erratic visitor passing across a lighted room and then for a long interval fading into the night" (18).

Sebastian is placed at an enormous distance from V, his memory of Sebastian is faulty and filled with gaps. The simile comparing Sebastian to an erratic visitor "passing across a lighted room and then for a long interval fading into the night" introduces the first of a series of gaps and absences in the novel which are of importance for V's discovery of the new mode of writing which is different from the traditional biography.

At the same time, Nabokov uses the exilic plot of V's relationship with Sebastian to aesthetic purposes, to problematize the boundary between fiction and reality. As V's journeys show, the past is far more opaque than the biographer's approach can cope with and cannot be retrieved except as a representation of the past. Every 'fact' from the past exists only in and through the language and the method of its composition. V spells out the relativity and uncertainty of any information about the past when he says: "Don't be too certain of learning the past from the lips of the present. Beware of the most honest broker. Remember that what you are told is really threefold: shaped by the teller, reshaped by the listener, concealed from both by the dead man of the tale" (52).

The novel's ironic design is exposed at the very end when V realizes that he is a mask and has impersonated Sebastian earlier. The novel's last paragraph reveals that both Sebastian and V are masks for the authorial consciousness, that "someone that neither of us knows." Both V and Sebastian dramatize the authorial quest for a new linguistic identity in the foreign language. In retracing Sebastian's past, V performs a process of 'othering' the past in order to refashion it for his new linguistic existence as a writer in a foreign idiom.

V's relation with Sebastian is highlighted as a contrapuntal relation within which the narrator emerges as the 'other' of Sebastian and gains agency. In the sibling theme the novel features the process of separation from the mother tongue and from the old self. The old self, the famous English writer Sebastian is dead, yet through V's journey into the past, the latter is opened to the present. The journey into the past leads V to authoring a failed biography of Sebastian which, as the novel itself exemplifies, is the new mode of parody through which the lost past/Sebastian can be transposed into his present. The death of Sebastian features the exile's need to both revisit and disengage himself from the past, and to take from it only what is useful for the present. What V takes from Sebastian's past, quite unwittingly, is the mode of parody in which Sebastian's first novel was written.

The theme that the past exists only through its representations is underlined through the novelistic action. Since V fails to discover traces of Sebastian's life in the outer world, he often resorts to Sebastian's five books and digresses at length about their plots and method. All that the reader learns about Sebastian is largely due to V's habit to infer "biographical truth" from the most fictitious part of Sebastian's life. Sebastian's biography will rely on information drawn from his novels alone, which shifts the narrative focus on matters of genre, manner of writing and styles, while Sebastian the man will remain an enigma.

The Real Life of Sebastian Knight's main thematic concern is with styles, modes of writing and literary techniques, the theme of exile is allegorized with the help of the mask of the fool which V wears. I want to argue that the role of the amateur biographer which V assumes resembles the mask of the fool as defined by Mikhail Bakhtin. The plot shows how the device of the fool's mask and of not understanding helps V evolve unwittingly the new mode of writing, the parody.

Bakhtin stresses that the masks of the fool and the clown represent "a metamorphosis of tsar and god – but the transformed figures are located in the nether world" (Bakhtin 1994: 161). The novel's plot shows that death can be undone within the aesthetic sphere of the stage and the mask. The novel thematizes exile as a death which can become the source of regeneration through the creative act of writing. Through the act of narrating about Sebastian's past in the new idiom, V succeeds in transforming the outer world into a stage and a masquerade, he also succeeds into transforming himself into a letter, into a text, and a mask on the stage – this is the only mode in which the exiled writer can be redeemed from 'the nether world.'

And the process of discovering the new mode is dramatized in the novel as a process of ‘othering’ the old mode of writing, the conventional biography, into the travesty of a biography. The failed memoir of Sebastian which V authors is a new form, a mock biography, which suits better the exiled writer working in the foreign idiom. V’s quest for Sebastian allegorizes the writer’s re-examination of the past/Sebastian and his novels, written in the mother tongue. Through V’s mask of the fool Nabokov employs allegory to represent the exilic theme which is the subplot underlying V’s biographical venture.

Bakhtin points out that the masks of the clown and the fool are two forms which come to the aid of the novelist who is “in need of [...] a position from which he views life, as well as the position from which he makes that life public. In these masks at last specific forms had been found to reflect private life and make it public” (Bakhtin 1994: 161).

The mask of the fool offers V a new position, from which he can examine the past/Sebastian at a distance. It offers the device of “not understanding” which, as Bakhtin points out, helps represent “conventions [...] in everyday life, mores, politics, art and so on [...] from the point of view of a man who neither participates in nor understands them [...] [and] always takes on great organizing potential” (Ibid: 90, 164). The mask helps dramatize the condition of existing in the world as the passive protagonist who is being moved by the puppet-master and who enacts his master’s autobiographical quest for a new mode for the foreign idiom. The mask of “not understanding” which V wears is used to represent obliquely such intimate spheres of the exilic experience as loss, nostalgia and dislocation, that is, the sphere of “the *internal* man, pure, “natural” subjectivity” (Ibid: 164). Bakhtin reminds that this private sphere “could be laid bare only through the help of the clown and the fool, since an adequate, direct (that is, from the point of view of practical life, not allegorical) means of expressing his life was not available” (Ibid: 164). The mask of “not understanding’ also facilitates the process of ‘othering’ the world of Sebastian into the strange new world of V.

There is another element which Bakhtin stresses in connection with the mask and which is also used by Nabokov, this is the intervallic chronotope of the theatre. Bakhtin says that “Together with this allegorical quality, a special complexity and multi-layeredness entered the novel; the intervallic chronotope appeared, such as, for example, the chronotope of the theatre. At the heart of *Tristram Shandy* lies the intervallic chronotope of the puppet theatre, in disguised form” (Ibid: 166).

Nabokov uses widely the principle of the puppet theatre in connection with V. The narrator, wearing his initial is the authorial mouthpiece; it is a mask which is directed and commented upon by the author himself. It is precisely the use of the puppet that uncovers Gogol’s influence on Nabokov. Another line of study that aligns V with the mask of the fool is the prosaic allegorization which deflates and underscores “the underside of life” with the help of the rogue, the clown, the

fool who introduce parody, jokes, humour, irony. Prosaic allegorization in the novel is emphasized by V's tropes which are drawn from the prosaic quotidian area of everyday life.

That brings us to the question of character-portrayal which is worth mentioning before focusing on the novel itself. The final revelation that Sebastian and V are masks is sustained by their characterization. They are constructed through pastiche and dense intertextual allusions, that is, they are imitation of fictitious characters in other books and are not imitations of life. The use of pastiche in their characterization is in full line with the book's final revelation that both Sebastian and V are masks. Both through the mask, and through the pastiche, the novel advertises the protagonists' fictitious nature and foregrounds that they are textual productions. There is a strong link between the exilic theme and innovation which looks forward to the future literary development of poststructuralism.

Sebastian's portrait is a pastiche of the early Modernist aesthete with allusions to Proust's work and the popular myth of Proust the man. This line has been thoroughly investigated by Will Norman and I am indebted to his interpretation of Sebastian as a pastiche of Proust.²

Proceeding from his argument that Sebastian is a pastiche of Proust, I argue that in the portrayal of V Nabokov employs the dramatic method, the non-event and epiphany which allude to Joyce's narrative method. Due to the allusions to Joyce's method, V can be interpreted as a pastiche of the late modernist aesthete. Besides allusions to Joyce, elements of the puppet technique and allusions to Gogol's novelistic heritage, particularly to his story "Nose" are also interwoven in the portrait of V.

Through the references to early and late modernist writing embodied by the sibling protagonists, *Sebastian Knight* features the literary evolution of the novelistic genre from early through late modernism to postmodernism. The latter is anticipated through the novel's emphasis on the importance of the parodic genre and the fictitious, textually produced protagonist.

Sebastian Knight represents Nabokov's tribute to and re-assessment of the literary traditions on which he had been educated, his native Russian tradition and the European literary tradition, above all Gogol and the Modernist novel.

At the same time, in the narrator-protagonist V, the novel studies linguistic exile and the need of a different mode of writing for the foreign idiom in which the writer has to work. The relationship between Sebastian and V is an allegorization of the autobiographical search for a new mode of writing which will be adequate for the foreign idiom.

² For a detailed study of the parallels between Sebastian and Proust see Will Norman's study "*The Real Life of Sebastian Knight* and the Modernist Impasse."

* * *

A careful study of the settings in the novel identifies a radical shift from three-dimensional realistically drawn landscapes in the first half of the novel to an attenuated, abstract, grey, non-descript 'world' in the latter half which is transformed at the end into a stage and a masquerade laying bare the intervallic chronotope of the theatre. The shift in spaces coincides with the structuring of the material in the biographical plot: the first ten chapters are devoted to Sebastian's youth and maturing as a well-known English writer, while the latter ten chapters cover Sebastian's decline and death. The first ten chapters focus on the figure of Sebastian while V is the insignificant anonymous narrator who exists in the shadow of his elder brother and admires him. Sebastian's study years at Cambridge, his relationship with Clare and success as a modernist writer are set in England. The settings with Sebastian consist of naturalistically drawn landscapes abounding in particulars, light and colour. Sebastian's chronotope of "pastness and thereness" features landscape descriptions of Cambridge and its countryside. In the latter half as Sebastian begins to slide towards death while V emerges as an autonomous protagonist, the background changes. V's 'here and now' evokes different associations with Europe of the thirties. It is a grey, empty world deprived of naturalistic details and populated by complete strangers. V's futile trips to discover Sebastian's femme fatale, take him to Berlin, Paris and the French countryside but the cities figure only by their names and are accompanied by very few urban details which emphasize ruin and destruction. The season V moves in is always winter.

A contrast is built between the settings with Sebastian in the first half of the novel and the grey, non-descript world in which V moves. The shift of settings underscores their different degrees of displacement. With his half-English background Sebastian regarded England as his home. The naturalistically drawn landscapes rich in sunshine and colours evoke the serene and beautiful world of the past. V's total geographical and linguistic exile is featured against a backdrop, which is grey, empty and populated with strangers. The empty 'world' which V authors refracts his psychic landscape of total homelessness. V's chronotope changes again in the last chapters of the novel when his empty world is transformed into the aesthetic space of the stage and the page of a book.

Naturalistic settings versus their absence in the latter half of the novel, show that Nabokov uses landscape in the spirit of Bakhtin's definition of landscape as "a horizon, as what man sees at close range" (Bakhtin 1994: 143). Landscape serves as a correlative for the private, intimate sense of self. The rich landscapes drawn from Sebastian's perspective emphasize Sebastian's rich private life, the "inner man" and his introvert habit to memorialize the past nostalgically. As the example from Sebastian's book *Lost Property* shows, beautiful landscapes in the novel become objective correlatives for the nostalgic attachment to the past which

Sebastian embodies and enacts at the level of plot action in the search for his lost first love.

The absence of naturalistically drawn landscapes in V's 'here and now' accentuates V's difference from Sebastian as regards the expression of the inner life. V's impoverished urban settings underline the public man and the mask who moves on the surface of a world from which the protagonist is alienated. V's empty spaces underscore that V does not share Sebastian's nostalgic attachment to the memory of the past.

Another feature of Nabokov's settings in the novel is worth mentioning which is connected with the biographical plot-line: it is the simultaneous portrayal of Sebastian's past 'world' and V's 'here and now.' The frame narrative's plot-line of V re-visiting Sebastian's past effects a conflation of the spaces of Sebastian and V. V always distances himself from any beautiful, naturalistically drawn landscapes by emphasizing that the landscape belongs to Sebastian's perspective. Sebastian is either pictured in the landscape or V imagines how Sebastian would have seen a certain naturalistically drawn landscape.

When Sebastian begins his decline in the latter half of the novel, and the outer world is described by V alone, it is deprived of naturalistic particulars and becomes grey and empty. The shift underlines that without Sebastian, V is deprived of the private "inner man of emotion and empathy," he is all surface, and public mask whose priorities are shifted away from the romantic impulse to empathize with Nature.

The shift of landscapes also dramatizes the process of 'othering' Sebastian's world, which V transforms into an empty world. The shift of settings relates to the exilic subplot and allegorizes the different stages of dislocation: from Sebastian's partial exile to V's total territorial and linguistic dispossession. The 'othering' of Sebastian's naturalistic world into V's empty world which at the end becomes a stage is an example of how Nabokov uses one element of Bakhtin's 'forms of drawing room rhetoric,' the landscape. Sebastian's landscapes evoke interiority and underline his belonging to the beautiful world of Nature while their absence with V underpins the suppression of the interior man and his essential homelessness.

The absence of landscapes with V emphasizes that he is a depersonified public mask which camouflages all interiority and emotion.

The study establishes a close association between Sebastian's retrospective journey into the past and naturalistically drawn landscapes which are absent in the latter half of the novel where spaces are portrayed from the narrator's viewpoint. Bakhtin's point of landscape as a horizon and a place where the individual feels "at home" is corroborated by Simon Schama's premise that landscape plays an important role for building the mental schemes of home and native country. In his study *Landscape and Memory* he shows that "scenery is built up as much

from strata of memory as from layers of rock” (Schama 1995: 7). It is culture, convention and cognition that make the design by which we discern the form of the scenery.³ The home culture constructs the memory of the first landscapes of an individual which shape the notion of Nature.

Landscapes suffused with light and rich in naturalistic particulars form part and parcel of Sebastian’s settings and figure as a correlative for home. The novel’s first chapter about the siblings’ childhood, portrays a stable, naturalistically drawn world populated by the father, the mother and a group of attendant persons, all interrelated and creating a sense of a stable happy life which abruptly comes to an end in exile. The novel opens with a brilliant winter townscape of St. Petersburg on the day when Sebastian was born:

the sheen of sledge-cuts on the hard-beaten snow of spacious streets, [...] the brightly coloured bunch of toy-balloons hawked by an aproned pedlar; the soft curve of a cupola, its gold dimmed by the bloom of powdery frost; the birch trees in the public gardens, every tiniest twig outlined in white, the rasp and tinkle of winter traffic. (6)

The accumulation of visual and auditory sense impressions, the graphic quality of natural objects (“every tiniest twig outlined in white”) illuminated by the winter sun occur in conjunction with the apt detail of the aproned pedlar with his toy-balloons to evoke the perceiving consciousness of the impressionable child who enjoys the view. A similar sense of serenity and stability is created by the several landscape descriptions with Sebastian in Cambridge.

V invariably needs Sebastian’s perspective in order to draw a naturalistic landscape. A typical example is V’s description of Sebastian in Cambridge. Although narrated by V, the narrator emphasizes Sebastian’s viewpoint when he says:

Yes, [...] spring and summer did happen in Cambridge almost every year. Yes, Sebastian quite liked to loll in a punt on the Cam. But what he liked above all was to cycle in the dusk along a certain path skirting meadows. There he would sit on a fence looking at the wispy salmon-pink clouds turning to dull copper in the pale evening sky and think about things. (49)

Nature gleams with colour and life (“the wispy salmon-pink clouds turning to dull copper”) only when seen through Sebastian’s eyes, even balmy weather seems to be at Sebastian’s beck and call: “Spring and summer did happen in Cambridge.”

The past, however, can not be retrieved in any other way except as a narrative of the past as the outer plot-line repeatedly shows: V cannot discover any traces of

³ In his book *Landscape and Memory*, Simon Schama discusses at length landscape as a cultural construct developing the argument that landscape is the work of the mind.

Sebastian's past in the outer world, in order to construct the past, V has to lean on Sebastian's fictions. The first of Sebastian's books on which V dwells at length, is his most autobiographical novel, aptly entitled *Lost Property*. V chooses the following citation about the banished man:

I always think, that one of the purest emotions is that of the banished man pining after the land of his birth. I would have liked to show him straining his memory to the utmost in a continuous effort to keep alive and bright the vision of his past: the blue remembered hills and the happy highways, the hedge with its unofficial rose and the field with its rabbits, the distant spire and the near bluebell [...]. (27)

The citation lays bare the connection between the feeling of nostalgia, which is "one of the purest emotions" of the banished man and his memory of home which is a landscape. The abundant visual details collocate with the banished man's "continuous effort to keep alive and bright the vision of his past." The quotation uncovers the connection between naturalistic detail in the settings and the memory of the past and reflects on the arrangement and shifting of spaces in the novel in relation to Sebastian and V. Landscape descriptions with Sebastian express his attachment to the memory of the past and his propensity "to keep alive and bright the vision of the past." Naturalistic settings with Sebastian in the outer narrative become an objective correlative for Sebastian's desire to keep alive the past.

Another citation from *Lost Property* which contains a landscape of the London of Sebastian's memory, highlights the particular subjective world of "the banished man" Sebastian and his need of the imaginary journeys into the past that he undertakes: the memory of the past is for Sebastian the fountainhead of his creativity.

V resorts to Sebastian's book in his attempt to illustrate the distortions of Sebastian's portrait drawn by Mr. Goodman in his biography. V dislikes both the man and his book and criticizes Goodman's biography as "slapdash and very misleading" precisely because of its simplishic sociological method. V's strongest criticism of Goodman is targeted at his deterministic view of human nature and at his representation of Sebastian as the victim of historical circumstances. V says that Goodman's sole object is to show "poor Knight" as a product and victim of what he calls "our time" (62).

By situating Sebastian within "our time," Goodman stereotypes Sebastian as one of the "postwar generation," "a youth with a soul... forced into a state of siege before it is finally shattered" (63). V grows scathingly ironic at Goodman's attempt to treat Sebastian's inner life as a direct causal product of the external circumstances of the war and the postwar period. V says that quite shamelessly,

“without so much as a blush,” Goodman ascribes the presumed “shattering” of Sebastian’s soul to “the war which had changed the face of the earth” (61).

According to Goodman’s tragic version of Sebastian, the external historical events are that suprahuman omnipotent impersonal force which takes hold of Sebastian and turns him into a victim. His “method, as simple as his philosophy” pays no attention to the individual, Sebastian is seen as “one of the postwar generation” and is easily crushed by “a cruel, cold world.”

Then V attacks Goodman’s cartoon-like portrait of Sebastian, the Modernist writer, who “like the French author M. Proust whom Knight consciously or subconsciously copied also had a great inclination towards a certain listless ‘interesting’ pose [...] Knight was very thin, with a pale countenance and sensitive hands which he liked to display with feminine coquetry” (116).

Goodman accuses Knight of copying Proust and his “pose” of aloof refusal to assume a social role which is “a cardinal sin in an age when a perplexed humanity eagerly turns to its writers and thinkers and demands from them attention to [...] its woes and wounds” (116). Then Goodman delivers a kind of warning to Sebastian Knight that “the ‘ivory tower’ cannot be suffered unless it is transformed into a lighthouse, or a broadcasting station [...] in such an age [...] brimming with burning problems when [...] economic depression [...] dumped [...] cheated the man in the street [...] the growth of totalitarian [...] unemployment” (117).

By an ironic collage of citations V shows how Goodman has packaged Sebastian’s portrait in the fashionable ideas of the day, playing up to the literary tastes of the thirties, marked by a turn of the tide against the modernist preoccupations and a return of interest in a politically committed literature. V’s irony grows scathing when he hints that Goodman’s self-interested manipulation and distortion of Sebastian’s portrait have apparently paid off well for the biography has received very good press and had sold well.

In order to expose Goodman’s simplistic approach V elaborates on Sebastian’s individuality casting him again as a Proustean figure and expanding on the allusion to Proust but from a different angle. V builds an alternative, favourable portrait of the modernist aesthete in contrast to Goodman’s contemptuous and hostile one.

At first V digresses on Sebastian’s total indifference to historical time which, according to Goodman’s distorted portrait of Sebastian, has crushed the hero. V again quotes from Sebastian’s autobiographical novel *Lost Property*:

It is enough to turn to the first thirty pages of *Lost Property* to see how blandly Mr. Goodman [...] misunderstands Sebastian’s inner attitude in regard to the outer world. Time for Sebastian was never 1914 or 1920 or 1936 – it was always year 1.” Time and space were to him measures of the same eternity, so that the very idea of his reacting in any special “modern” way to what Mr. Goodman calls “the atmosphere of postwar Europe” is utterly preposterous.” (56)

The absolutes of time and space are dismissed in favour of Sebastian's idiosyncratic perception of the world, they are relativized into "measures of the same eternity," "the year 1" of his own perceiving consciousness. "The year 1" is the time in *his* mind, it is the rhythm of his consciousness.

Then V explains that the determining factor which matters for Sebastian is not the event in the outer world, but the way in which the event impresses itself on his consciousness, on "the rhythm of his being" which "was so much richer than that of other souls," like "a crystal among glass, a sphere among circles" (66). The emphasis on the uniqueness of Sebastian's perceiving mind and on introversion evoke an allusion to the modernist aesthete solipsistically enclosed in his inner world.

In contrast to Goodman's reference to the outside world in terms of such historical signposts as "the War," "our time", "the postwar," Sebastian rejects historical time: "Time for Sebastian was never 1914 or 1920 or 1936." Sebastian's resistance to historical time is repeatedly stressed elsewhere in the novel again through citations from his work. For instance, when discussing Sebastian's work *Albinos in Black*, V quotes a passage stressing Sebastian's ability to evoke "a queer expansion of time, time gone astray, asprawl" (8). In another allusion to the disruption of linear time V quotes from *The Prismatic Bezel* in which "the idea of time [...] now seems to curl up and fall asleep" (78). Sebastian's autobiographical novel reveals that at the heart of his rejection of historical time there lies his preference for the subjective 'time in the mind' and for the creation of a completely autonomous aesthetic world which bears the stamp of his perceiving consciousness. Sebastian is constructed as a modernist aesthete and his portrait evokes parallels with Proust. The analogy between Sebastian's interest in the distortions of subjective time in the mind and Proust is additionally enhanced by V's discovery in Sebastian flat of the last volume of Proust's work which is a remarkable stylistic monument in defiance of time. The French modernist is again evoked through the resemblance of the title of Sebastian's first novel *Lost Property* and *A la recherche*. Proust's unique artistic experiment to dissolve the barrier between past and present through his art is evoked in the passage from Sebastian's *Lost Property* which V quotes:

Knowing, as I did, the dangerous vagrancies of my consciousness I was afraid of meeting people, of hurting their feelings or making myself ridiculous in their eyes. But this same quality or defect [...] became an instrument of exquisite pleasure whenever I yielded to my loneliness. [...] I had my Kipling moods and my Rupert Brooke moods, and my Housman moods.

I was deeply in love with the country which was my home (as far as my nature could afford the notion of home); [...] My memory of the London of my youth is the memory of endless vague wanderings, of a sun-dazzled window suddenly piercing the blue morning mist or of beautiful black wires with suspended

raindrops running along them. I seem to pass with intangible steps across ghostly lawns [...] and down dear drab little streets with pretty names, until I come to a certain warm hollow where something very like the selfest of my own self sits huddled up in the darkness. (69)

The passage expresses Sebastian's 'Proustian' inclination of travelling into the past in order to recreate the memory in art. Sebastian's wandering into the past however, is also rooted in his personal history of the lost landscapes of his youth and the lost mother which introduce the theme of his exile. The passage illustrates the centrality of memory for the recreation of the lost past: "My memory of the London of my youth is the memory of endless vague wanderings." The autobiographical basis of Sebastian's emphasis on memory is backed up by Nabokov's praise of Mnemosyne in his autobiography *Speak Memory* where he says that memory can perform retrospective maneuvers to compensate for fate.

The place of his youth, "the London of my youth" "is memorialized in a beautiful elegiac picture of a lost, sun-lit world, fraught with lovingly remembered details: "The sun-dazzled window, the beautiful black wires with suspended raindrops, the ghostly lawns." When the citation of Sebastian's novel is set against the grey and bland settings of V's 'here and now,' the contrast brings into sharp relief the authorial message that only the remembered world of the past lives and shines in colour and naturalistic detail, while the present is grey, colourless, abstract deprived of light. This is a major effect achieved through the continual juxtaposition of Sebastian's embedded narratives and V's frame narrative.

The passage reveals how the memory of London triggers an associative mental process which connects London with the lost English mother and with English literature, all three evoking and standing for his attachment to the lost past.

In portraying a cluster of associations which transform London into the subjective psychological experience, Sebastian does undertake a Proustian journey into the past. Unlike Proust's pleasurable journeys into the past however, Sebastian travels into a very different past, at whose centre is the lost mother and the lost native land. Sebastian's solitude has a very specific source, it is his nostalgia for the lost mother.

In the last sentence – "I seem to pass with intangible steps across ghostly lawns [...] until I come to a certain warm hollow where something very like the selfest of my own self sits huddled up in the darkness" – the tropes of "a certain warm hollow," and of "huddled up" "in the darkness" evoke the image of a child huddling up in the mother. However, the child is "huddled up in a warm hollow," where "hollow" evokes emptiness signalling the lost home and the absent mother who had abandoned Sebastian at the age of five. At the very centre of Sebastian's memories is the exilic image of absence. Yet the hollow is "warm," in the place of the lost mother, there sits "the selfest of my own self in the darkness." The focus is shifted from loss, pain and suffering onto a reincarnation of the self.

The superlative “selfest” hints that the most authentic amongst Sebastian’s many selves, is the child – at the core of the memory is the Romantic allusion to Wordsworth’s line “The child is father of the man.” The poetic fragment culminates in this image suggesting that the motive of the whole journey into the past memories is to recover the most important self, the child, and the lost childhood. The past is beyond retrieval except in the form of a poetic recreation of the past. The excerpt shows how the very act of artistic creation is an empowering act for the artist. The very sense of loss, the yearning for the lost mother fuels the creative act. “The hollow” is filled with the supplementary image of “the selfest of my own self,” loss is transcended through the poetic art.

The memory of loss becomes the driving force which starts the imaginative process. The Romantic allusion to the treatment of memory as the source of imaginative creation is echoed here. Besides allusions to Proust, there are also allusions to Romanticism which construct the autobiographical subject of Sebastian’s novel as a pastiche of the composite figure of the post-Romantic early modernist writer.

Artistic creation provides the medium within which memory and imagination work together to produce the poetic fragment which gives birth to the poetic persona. The act of imaginative creation is the same as the act of creating the self, poetic creation is procreation. The loss of the exiled man becomes an impetus for artistic creation where memory and imagination work together to create the past and secure an imaginary ‘space’ for the artist’s self. The artist who wields the agency of expression creates for himself “the warm hollow,” an imaginative ‘home’ in place of the void.

V’s evolvment into a narrator-parodist at the end of the novel, will imply the same idea that the subject refashions himself through the creative act while displacement affords the exiled self an adequate position for artistic creativity. However, V needs another mode of writing, different from Sebastian’s since he works in a foreign language.

By quoting from Sebastian’s book, V casts Sebastian as the early modernist aesthete, and underlines another aspect of the solitary artist. The passage discloses that the initial impetus for the journey into the past had been triggered by his nostalgia: “I was deeply in love with the country which was my home.” His nostalgic attachment to the past starts the psychological process of free association which weaves into one “the London of my youth,” the lost mother and “the selfest of my self.” The psychological apparatus through which Sebastian had described the transcendence of loss in his novel, is posited on Sebastian’s capacity to transform his feelings into the poetic fragment. The passage stresses the importance of emotion, which fuels the journey into the past and the associative process.

Yet, V’s outer plot telling of Sebastian’s untimely death while chasing his lost “dark love” underlines that like his autobiographical hero, Sebastian is also

nostalgically attached to the past. The outer plot of his death exposes the risks and dangers which the nostalgic enclosure in the past can hide. V will discover that Sebastian's mode of empathizing with the past will be inappropriate for him. V's biographical quest of Sebastian will include the search for a new mode of writing which will both enable him to create the memory of the past and distance him from Sebastian's nostalgic attachment to the past.

Besides the allusions to Sebastian's Proustian journey into the past constructed through quotations from his novels, Nabokov resorts to the popular myth of Proust the man in the second half of the novel drawing a parallel between Sebastian's life and Proust's.⁴ Like Proust, Sebastian is an eccentric and sickly hermit with a heart disease, living in the seclusion of his cork-lined residence and devoting himself entirely to his novel. Like the eccentric French writer who, wrapped in overcoat and scarf venturing rarely out on an occasional social event, Sebastian too, wears a scarf on his rare excursions into the world and shuns society towards the end. But unlike Proust, the epitome of the modernist who sacrifices his life for his art, Sebastian dies because of his nostalgic search for his lost first love and his clinging to the lost past.

Sebastian's sliding towards death begins after he cruelly breaks off his stable relationship with Clare in order to embark on a hopeless and mysterious quest for his lost first love, Nina, which only speeds up his death. His first love turns out to be the femme fatale who precipitates his demise. The heart disease from which Sebastian dies, is aptly chosen to underline the dangers of nostalgia.

* * *

The narrator's digression on Sebastian's first novel *The Prismatic Bezel* is placed right in the middle of the frame narrative to emphasize its centrality for V's biographical plot and its function of an embedded narrative which contains the whole plot of the frame narrative and foreshadows the new parodic direction which V's biographical endeavour will take.

"Bezel" is defined by *The Oxford English Dictionary* as "1) a slope, a sloping face: esp. that of a chisel or cutting tool. 2) the oblique sides or faces of a cut gem; 3) the groove [...] and lip by which the [...] stone of a jewel is retained in its setting." The three meanings of 'bezel' underscore the inextricable unity of the tool (the act of writing), of the gem, (the subject-matter) and the ring which holds the gem in place and which can be identified with the style and mode of writing. The gem of the brothers' common past ought to be given a new sloping face and re-written in a new mode by V who writes in English which is a foreign language

⁴ The emphasis on Sebastian's habit to dismiss linear time in favour of enclosing himself in his inner self recalls the popular myth of Proust who spent his later years in seclusion entirely devoting himself to his novel. The figure of Proust as the symbol of the writer sacrificing life for art is used by Nabokov to cast Sebastian as the Modernist novelist.

for him. V needs a new mode, which will hold firmly in place the gemstone/the subject-matter so that it can be transformed into a precious jewel.

Sebastian's novel entitled *The Prismatic Bezel* which begins as a crime story and ends as the parody of a crime story, contains both the subject-matter and the mode of writing which could be useful to V. The novel's style holds up the parody as the appropriate mode of writing which V should employ, while its plot hints that the biographer, like the detective in Sebastian's novel, will discover the secret of transcending death. By constructing the biography V will discover the new mode of writing which will afford him a new lease of life. The bezel, with its multiple meanings of both tool, gemstone, and the ring holding the gemstone, emerges as an important symbol in the novel stressing the inextricable unity of mode of writing and manner of living. Like the bezel, the very act of writing the biography is the tool which will help V discover the new mode, the ring that holds the gemstone. The gemstone remains the same, it is the memory of the past which needs a new tool with whose help it will be transformed into a precious jewel.

There is a close parallel between the plot of Sebastian's novel and V's outer narrative. Sebastian's plot, centred round the presumed murder of an art-dealer, mirrors closely V's plot of the death of the English writer Sebastian. *The Prismatic Bezel* is imperceptibly transformed into the parody of a crime story for just when the detective is about to disclose the criminal, it turns out that the corpse has disappeared. Instead, a passerby named Nosebag, reveals himself to be the man who is supposed to have been murdered. The name is an allusion to Gogol's fantastic story entitled "Nose." At the end the dead body miraculously disappears while Mr. Nosebag removes his beard and the gray wig, and "the face of G. Abeson is disclosed. He says: "You see [...] one dislikes being murdered" (95). Mr. G. Abeson is both the detective investigating the crime, the art-dealer who had arranged the fantastic show and the dead body. Similar to the multiple meanings of the bezel, the single authorial persona takes on different masks and enacts the parody of death. Similar to the plot of *The Prismatic Bezel*, the protagonists of *Sebastian Knight* also enact the autobiographical search of the linguistically dispossessed writer for a new style and mode of writing befitting his new exile. Thanks to the parody, what begins as a tragic story is transformed into a comic masquerade and death is undone and transcended through the fantastic play of masks.

The parallel between Sebastian's plot and V's writing of the biography is revealed. If V discovers the adequate mode for his narrative, the dead art-dealer may be revived back to life and the authorial consciousness, that "someone whom neither of us knows" who has been pulling the strings of the masks of Sebastian and V might transcend death.

The Prismatic Bezel which begins in one genre and ends in another, underscores the direction of the change which V's biographical quest will take. In the course of being written, the biography, which is the tool for refashioning the old

material, will be modified into the new sub-genre of the mock biography. The gem, the same subject-matter will be at the heart of the parodic novel too, but it will be transposed into a new mode befitting the foreign language, which becomes the precious bezel.

The embedded narrative, *The Prismatic Bezel*, foreshadows the new direction which V's failed biography will take in the latter parts of the novel.

The autobiographical source of *Sebastian Knight* is a critical commonplace. The similarity between Sebastian's novels and the novels Nabokov wrote in Russian in the late 1920s and 1930s has been noticed by many scholars. In the first novel Nabokov wrote in English, he bids farewell to his own career as a Russian writer and reexamines his Russian novels with a view to finding a new mode in which to transpose the old subject-matter into the foreign language.

The problem of re-writing the past in a new mode stands out as the main theme of the latter ten chapters dominated by the narrator V. The narrative focus in the latter part is on the completely alien stylistic register in which V is rewriting the old material of Sebastian's narrative world. Sebastian's preferences for landscapes, lyricism, and Romantic devices created in the mother tongue, ought to be transposed into a new mode since V is working in a foreign idiom.

The parallels between Sebastian's plot and the frame narrative highlight the exiled writer's problematics of re-writing the old material in the foreign language. Both Sebastian and V draw on the same material, the lost past, which emphasizes the hermetic nature of the exiled writer's subject-matter. Nabokov's lonely siblings manifest a nostalgic attachment to the lost past which is their 'bezel', the gem of memory and the memorialization of the past. It is created twice in the novel: in Sebastian's Proustean journeys and in V's detached parodic re-assessment of the past as Sebastian's mock biography.

Related to the theme of the past is the issue of hermetism and the autobiographical material as the sole source of subject-matter for the exiled writer. It is connected with the themes of loneliness and the dispossession of exile. Being completely cut off from the outer world, all that the anonymous narrator possesses, is the past created in Sebastian's texts. The frame plot of V leaning on Sebastian's novels alone, in order to construct Sebastian's biography, underscores the absolute necessity of intertextuality for the survival of the writer working in exile.

The second half of the novel deals with the process of re-writing the old world of Sebastian in a new mode. V effects a process of 'othering' Sebastian's world through the act of narrating which involves an all-out defamiliarization of landscapes, Sebastian's home, and Sebastian's private self. By narrating about Sebastian, he authors himself as a different writer from Sebastian.

Unlike Sebastian's nostalgic clinging to the past, the narrator is distanced from it through the device of the mask. The particular mask which V wears has

a number of similarities with the fool's mask. The device of the fool's mask allegorizes the novel's exilic subplot. V's outer narrative thematizes metamorphosis' central meaning of "how the individual becomes other than what he was" (Bakhtin 1994: 115). V is the alien other voice of allegory who narrates in the foreign idiom and through the agency of narrating, 'others' the old world of Sebastian. Between themselves the two protagonists dramatize the émigré's forked tongue who speaks in the foreign language against the background of the mother tongue and the native culture, which in *Sebastian Knight* is above all a literary culture concerned with issues of style and modes of writing. Sebastian has been metamorphosed into V, the totally disinherited artist who, like the metamorphosed Apuleian hero, walks the "underside of life," of which he can never be a part. The non-descript, grim and empty world which contrasts sharply with Sebastian's rich and naturalistically drawn landscapes, resembles the "underside of life" through which V passes occupying no fixed place. V is constantly on the move, always shuttling between cities, making trips and rushing to unproductive appointments and failed meetings, traversing the surface of a world to which he does not belong. The fool's mask allows V to eavesdrop on Sebastian's past.

Although V's trips almost always end in a failure and serve only to expose the futility of his efforts, they provide the material for the authoring of Sebastian's failed memoir which makes the plot of the frame narrative. The fool's mask allows V to persist in his travels because its intrinsic feature of 'not knowing' prevents him from growing aware of the ultimate futility of his quest. His travels in the outer world, marked by blunders, delays, mishaps and missed meetings allegorize such typically exilic psychological phenomena as his cognitive confusions, nostalgia, the dilemma of forgetting and remembering which afford a glance at the émigré's private, intimate life.

What seem to be V's mistakes and abortive trips, constitute a process of "othering" Sebastian's world into a new and alien one. Walking in this world provides V with a new perspective of distance and detachment from which he can enquire into Sebastian's life and re-assess the past. The fool's mask helps transform loss and detachment from a liability to an empowering asset.

With its stress on naivety, the fool's mask also protects V from growing self-conscious of his own nature: it is only at the very end that he understands that the anonymous, puny younger brother of the great English writer is only a small part of his own text, a single letter in a foreign idiom. V's unselfconsciousness allows him to continue the quest. The device of the fool's mask helps him delude himself that he could still uncover traces of his brother's life and could still write his biography. The failed memoir of Sebastian which he authors is way off the mark of his initial intentions. Yet, as the novel's genre shows, it turns out that he has discovered a new mode of writing, the mock biography.

There are several stages in this process of V forging the new mode: the early

moment of V's visit to Sebastian's flat, his futile attempts to meet with Clare and chase the femme fatale who precipitated his death, the episode of V watching the dramatic piece of Sebastian's adolescent love on stage and the climactic moment of Sebastian's death which coincides with his self-revelation that he is only a letter. The above episodes chart out the stages of writing the failed biography which, miraculously turns out to be the new mode of parody which he needs.

Before discussing the first example of V's visit to Sebastian's flat, it should be noted that Nabokov's character-portrayal changes with the two brothers. In order to construct V's portrait, Nabokov employs a completely different set of devices from those used to create Sebastian as the pastiche of the early modernist-aesthete. The episode with V in the flat shows that V is conceived through the dramatic method with an emphasis on comedy and is rich in allusions to Gogol's story *The Nose* and the puppet theatre. Later, V will experience a series of non-events and an epiphanic moment which allude to Joyce's narrative method.

V decides to visit Sebastian's small flat in London in an attempt to discover traces of Sebastian's private, "interior" life. The home as the most personal and intimate sphere of "the inner man" is an important narrative form for representing the private sense of self and one of Bakhtin's forms of "drawing room rhetoric." The episode with V visiting Sebastian's home is an example of a defamiliarization of the notion of home, which Nabokov employs to render V's alienation from Sebastian.

V discovers that Sebastian's small flat in London is a strange and impersonal place. It is situated at a precise London address, "36 Oak Park Gardens" which creates a sense of authenticity in line with V's biographical quest. V finds the flat empty and pedantically begins to list and material objects thus coming up with a seemingly trite description of the flat's rooms, and their contents: "Three rooms, a cold fireplace, silence [...] the dining-room [...] was curiously impersonal, the cigarette end in a glass ashtray [belonging to a stranger] a certain Mr. McMath, a house agent" (37).

The places in a home which traditionally carry traces of its owner's private life, the writing desk and the bathroom, are bare while the several photos which V finds, feature complete strangers. There are no pictures of Sebastian, just a couple of framed photographs of complete strangers: one of them of a Chinese stripped to the waist, "in the act of being vigorously beheaded, the other was a banal photographic study of a curly child playing with a pup" (41).

There are no signs of Sebastian's private, intimate life, the emphasis is on strangeness and cold cruelty as the photograph with the Chinese in the act of being beheaded implies. By deliberately dissociating the flat from any signs of privacy, the flat's description transforms it into a cold and impersonal place, the very opposite of a home. V's new perspective achieved through the fool's mask of "not knowing" defamiliarizes the home into a strange place. Added to it is V's description of Sebastian's wardrobe which casts Sebastian as a dehumanized puppet:

Half a dozen suits, mostly old, were hanging in the wardrobe, and for a second I had an odd impression of Sebastian's body being stiffly multiplied in a succession of square-shouldered forms. I had seen him once in that brown coat; I touched its sleeve, but it was limp and irresponsive to that faint call of memory. (36)

V's focus on the prosaic items of Sebastian's suits and on his body evoke Sebastian in terms the materiality of the human and describe him from a completely new perspective. Sebastian is dehumanized into "a body stiffly multiplied in a succession of square-shouldered forms" where the animated suits transform him into a multiplicity of rigid puppet-like, material copies. Synecdoche is used in V's description of Sebastian's wardrobe: part of the man, his suits and his body stand for the whole man which contrasts sharply with Sebastian's autobiographical portrait of "the inner man" in the passage from *Lost Property*. From his new perspective of enormous distance from Sebastian, V constructs a dehumanized portrait of his brother which is very different from the image of the inner man created by Sebastian's books. Seen from two different viewpoints, Sebastian emerges as a multifaceted and enigmatic being.

V's portrait of Sebastian is quotidian and reductive. Through the employment of synecdoche V selects the body, the part divorced from Sebastian's spirit, to achieve a massive dehumanization of Sebastian. The synecdoche stresses the fragmentation of Sebastian's self and achieves an alienating distance from any emotional or sentimental associations, it prevents the reader from empathizing with Sebastian.

The contrast both mocks V's 'objective' focus on surfaces and also hints at the reason for this new and rather bleak version of Sebastian. From V's 'here and now,' from the perspective of distance from the past, V projects a reductive and dehumanized character severed from "the inner man" of imagination and feeling.

V himself emphasizes that he cannot evoke the past without Sebastian, when he says that the sleeve he touched "was limp and irresponsive to that faint call of memory," hinting at his propensity to forget the past. Sebastian, the man who remembered vividly the past, is dead, and without Sebastian, the past melts and evades the narrator. Between themselves Sebastian and V dramatize the two extremes of the exile's dilemma to both remember and forget the past.

In contrast to the lyrical evocation of "the selfest of myself" in Sebastian's poetic fragment, V constructs a version of Sebastian that is anti-lyrical, quotidian, puppet-like and rigid. The other voice of V writing in the foreign idiom transposes Sebastian into the very opposite of the inner man. The contrast between the two versions of Sebastian underlines that the process of translating Sebastian into the foreign idiom entails a radical refashioning of the character which involves loss and difference. The field which undergoes most radical refashioning in this process of transmission into another language, is the affective realm.

The two protagonists hold different positions as regards feeling. V's different handling of feeling is alluded to right at the beginning of the episode when V mentions that the flat gives him "an empty feeling of having postponed an appointment until too late" (36).

As the episode unfolds, the motif of V's "empty feeling" is developed into a small dramatic pantomime which enacts guilt as a dissociated and impersonal feeling. Guilt becomes the theme of a small comic scene:

As I looked about me, all things in the bedroom seemed to have jumped in the nick of time as if caught unawares, and now were gradually returning my gaze, trying to see whether I had noticed their guilty start. This was particularly the case with the low, white-robed arm-chair near the bed; I wondered what it had stolen. Then, by groping in the recesses of its reluctant folds I found something hard: it turned out to be a Brazil nut, and the armchair again folding its arms resumed its inscrutable expression. (37).

The material objects, the arm-chair in particular, mimic a guilt feeling which can by no means be traced to V. Part of the whole man, V's guilt, is detached from him and ascribed to "all things in the bedroom." The arm-chair, like a puppet, is animated into a being which enacts V's guilt in front of him: "This was particularly the case with the low, white-robed arm-chair." When V says: "I wondered what it had stolen" he is involved in a comic pantomime with his guilt feeling which recalls a puppet-master playing with his puppet. The small act has a beginning, a middle and an ending, in the course of which the intensity of the feeling is spent, and the pantomime is brought to an end: "the arm-chair again folding its arms, resumed its inscrutable expression." The arm-chair acquires a ludicrous life of its own which both mocks V and helps spend the emotion of guilt through the comic act. The pantomime enacted between V and the arm-chair is an early hint at the new mode of representation positioned outside language and privileging performance. It foreshadows V's discovery of "the dumb-show" in the climactic scene of the hero's death at the end, and underscores the autobiographical basis of V's mask.

Through the device of the puppet, serious emotion is transformed into the source of comedy. V enacts his guilt by projecting it onto the arm-chair and acting out a little pantomime with it. The pain of guilt is transcended into a comic spectacle, and V's initial statement "I had an empty feeling" assumes another meaning: the feeling is empty because it has been spent, guilt has lost its pain and no longer hurts him.

Through the dramatic scene, V is distanced and alienated from his emotion of guilt. The episode underscores the significance of "emptiness" which V the protagonist exemplifies: his outer 'world' is abstract, non-descript and empty, yet the abstract space will facilitate its transformation into an aesthetic space which

will enable the transcendence of negative feeling. The dramatic scene shows a new mode of expressing emotion which will be characteristic of V. It involves a distancing from feeling through its transcendence which contrasts sharply with Sebastian's lyricism in the earlier passage from his autobiographical novel *Lost Property*.

V's comic mode is effected through devices which belong to the puppet theatre's exteriorizing techniques, dehumanization and synecdoche. The quotidian object, the arm-chair, is vested with the human emotion of V's guilt feeling, while the dramatization of the emotion in the pantomime serves to spend guilt's negative energy.

The above scene is an example of what Bakhtin calls "prosaic allegorization" (Bakhtin 1994: 166). The puppet theatre is traditionally a low genre and introduces the grotesque, the joke and carnivalesque humour. The puppet technique underlines Nabokov's use of the intervallic chronotope of the puppet theatre. The example illustrates Bakhtin's statement that "prosaic allegorization helps express the special complexity and multilayeredness of the situation." (Ibid: 166.) It is employed to represent the exilic process of 'othering' Sebastian's familiar world into the defamiliarized world of the narrator V.

The focus on the arm-chair as a puppet also reveals the legacy of Gogol. The episode alludes to Gogol's employment of a similar fragmenting technique in his story "Nose." In his story "Nose" Gogol introduces the fantastic through the principle of synecdoche, the detached nose of his main protagonist is transformed into an autonomous character who acquires a life of his own as a separate human being. The nose then enters into a relationship with its owner and is directed and commented upon by the author. The novel makes a direct intertextual allusion to Gogol's "Nose" when the narrator mentions that the name of the art-dealer in Sebastian's *The Prismatic Bezel* is Nosebag.

The tropes around Sebastian and V also differ. Unlike Sebastian's organic metaphors, often drawn from the natural world, and the use of the pathetic fallacy for his portrayal, V's tropes are dominated by synecdoche and are borrowed from the trite, quotidian world which underpins the anti-lyrical vein of his character.

V's sense of guilt for instance is presented as a discontinuous, detached and reified state that stands in sharp contrast with the empathizing technique of the pathetic fallacy in the earlier passage from Sebastian's book *Lost Property* which manifests metaphor's totalizing effect to establish links between disparate ideas. Synecdoche achieves the opposite effect of fragmentation. Metonymy and its allied figure of synecdoche in particular, lay stress on the process of partitioning. Metonymy and synecdoche are consistently employed with V to emphasize that V is the fragment of Sebastian, the living self, separated from the dead man.

The puppet principle also enhances the fragmentation of the human through depersonification and achieves a strong anti-lyrical effect. Emotion is exteriorized into the grotesque and funny puppet spectacle.

Tropes in connection with the narrator-protagonist V are consistently metonymic throughout the whole novel. They lay stress on partitioning, on fragmentation, and enhance the impression of V as the puny, anonymous, living fragment separated from the dead Sebastian.

* * *

The study of tropes in connection with V shows that the realm of the quotidian is consistently used as a source for V's images. V describes Clare's imagination in a trope which mixes the spiritual with the trite when he says: "She possessed, too, that real sense of beauty that has far less to do with art than with the constant readiness to discern the halo round a frying pan" (83). Her sense of beauty is compared to a metaphor that brings together in a jarring way the "halo" with a frying pan. Through the mixing of the quotidian with the spiritual, the material with the transcendent, an effect of absurdity and incongruity is achieved.

Another example with a similar effect of incongruity is the use of the quotidian everyday sphere as a source of V's trope for Clare's love. V compares Clare's love for Sebastian to the trite image of Clare entering the wrong room in: "She entered his life without knocking, as one might step into the wrong room because of a vague resemblance to one's own" (81).

The quotidian realm from which the vehicle of "entering the wrong room" is drawn, detaches Clare's love from any psychic context. The tenors of Clare's love for Sebastian and Clare's imagination are absurdly linked with vehicles from the quotidian and material world and are detached from any sentimental associations. However, what the grotesque tropes effect is not a deflation of Clare's love for Sebastian, or her lack of imagination but the extraordinariness and strangeness of her love and imagination. They transform the tenors of love and imagination into strange phenomena and are part of the same general process of 'othering' the familiar old world which is launched by V's re-writing of Sebastian's world into a foreign language.

The quotidian tropes are in line with the earlier examples of V's description of Sebastian's wardrobe which also reifies and solidifies the inner life in an anti-lyrical manner. The stylistic strategies associated with V, the comic scene borrowed from the puppet theatre and the metonymical and quotidian images distance him from the familiar world and position him outside that world.

Sebastian and V are conceived in two different modes: Sebastian's spaces evoke a stable, naturalistically drawn organic world of nature, associated with the past. V moves in an alien and strange place. The two protagonists and their worlds are conceived in different stylistic strategies: Sebastian's animating tropes against V's anti-romantic depersonifying devices of the puppet. The narrator V re-assesses Sebastian and his past from an anti-romantic angle, the stance of lofty feeling is portrayed as inadequate for V. Sebastian's empathizing technique is as-

sociated with the past, he is dead and finalized, unlike V who is 'here and now.' The totally dispossessed exile V emerges as a public mask, who is the antithesis of his brother, "the inner man" of feeling and imagination. Yet, V is alive and Sebastian is dead.

The sense of strangeness emphasized through the grotesque imagery is sustained consistently in connection with the narrator V on the literal level of plot. The fool's mask of "not understanding" is used with V to express the 'othering' of the world into a different and alien place through the plot action. The absurd reigns in V's world: paradoxically, the better V plans, the more likely it is that his plans will miscarry. The plot of the outer narrative of V's trips to Berlin, Paris and finally to Sebastian's hospital reveal a pattern according to which V's carefully planned efforts misfire consistently. A series of contingent actions which are ruled by chance allegorize the exile's cognitive confusion and bewilderment. V's mask of not understanding serves well to express his confusions and his refusal to comprehend that he is moving at the underside of life where absurdity reigns.

One example is provided during V's visit to Sebastian's flat. There he finds a bundle of letters written in Russian and probably belonging to the mysterious femme fatale in Sebastian's life. The letter, another prominent element of "the drawing room rhetoric" evolved as a device to represent the privacy and intimacy of "the inner man," is again defamiliarized.

Following Sebastian's last wish to burn them, V destroys the two bundles without reading them and deprives himself from the most valuable information for the biography. Ironically V's gesture of loyalty to Sebastian turns out to defeat his task as a biographer because those letters alone would have afforded him an insight into Sebastian's psychological motivation for abandoning Clare. The act of destroying the letters prevents V from arranging his brother's life in the biography in an intelligible order and from elucidating Sebastian's motivation for leaving Clare. The lost information in the burnt letters becomes a puzzle which torments V throughout the whole novel and sends him on two completely futile trips in search of the mysterious woman.

The burnt letters prepare the ground for burying in silence the central convention of romance, the emotionally charged moment of the parting of the two lovers. The elucidation of the most dramatic episode of Sebastian's life, his abandoning Clare for the mysterious femme fatale remains shrouded in silence.

A gap is opened up in V's biographical tale in place of the most dramatic moment of Sebastian's life. And indeed, in the central section which deals with the relationship between Sebastian and Clare, V covers up his inability to narrate the moment of their separation by asking a couple of rhetorical questions: "Shall we try to guess what she asked Sebastian, and what he answered, and what she said then? I think *not*." (109) Thus the romance element of Sebastian's relation with the two women is emptied of meaning, the crucial event for highlighting Sebas-

tian's character is absent, and the potential for an emotionally charged drama is subverted. In a similar way as with the scene of V's "empty feeling," the potential for empathizing with emotion is avoided.

The plot manifests an ellipsis, a gap in place of highlighting Sebastian's psychological motivation. A silence is imposed on Sebastian, his portrait is lost for a moment while V is spared the need to narrate the emotional drama of Sebastian in the foreign idiom. The absence of the emotional drama undermines the romance of Sebastian and Clare and at the same time creates the potential for deflating the emotional tension.

The suppression of feeling conveys the message that there is no room for the life of the emotions and passions in the life of the exile and marks a departure from the traditional naturalistic drama. The gaps and omissions become a potential for another mode, the absence of the dramatic break-up of Sebastian with Clare transforms the biography into a different genre. V's mistake of burning the letters which forms the gap in the biography becomes an enabling asset, as the gap helps transform the biography into the parody of a biography. Another example of such a misfiring of a significant event and its transformation into a non-event is the epiphanic scene of Sebastian's death. V is deliberately kept at a distance from intense emotional situations which creates the opportunity for ellipses and gaps.

The function of V's mask of the fool manifests itself – the very mistake which prevents V from writing a traditional biography, – contains the potential for the transformation of the biographical genre. What appears to be a mistake for the biographer turns out to be an appropriate move for the mock biographer. The mask of the fool both helps expose the absurdity and grotesqueness of the world in which V moves and illuminates the new mode of writing which V is discovering. The fool's mask becomes a vehicle which lifts the protagonist out of potentially dramatic situations and helps him transcend them. Thanks to the fool's mask and to the double plot of the journey and the biography, absence and loss become the very source of empowerment for the narrator. The very act of telling about his mistakes and blunders, enables V to come upon the new mode of writing and thus secure the survival of the writer in the foreign language.

A key scene late in the latter half of the novel dramatizes the moment in which V stumbles upon the new mode of writing. The scene lays bare the double plot-line of the journey and the biography and casts the amateur biographer V as the future parodist, a function of which he has no idea because of his mask of 'not knowing.' The scene also brings into a focus the theme of the exile's relationship with the past which is developed at the level of the biographical plot.

During his trips in search of traces of Sebastian's life V meets different Russian émigrés who offer alternative versions of relating to the past.

One of them is Pahl Pahlich who lives entirely enclosed in his Russian past. When V arrives at his flat in Paris, the man and his interior reflect the lost past of

a life in pre-revolutionary Russia. Pahl Pahlich is engaged in a favourite Russian pastime, a game of chess, and his room is decorated with the portrait of “what had been in the past an Imperial family” (143). He lives in a lost world entirely severed from the present time and place.

When Pachlich tells V the story of his first wife Nina, he draws the portrait of another type of émigré, the person who has completely cut herself off from her Russian past. Her ex-husband describes her as an international rogue, who may be anything, a spy, a “Mata Hari” and a “type which you may find in any cheap novel.” He complains that “Nina [...] sucked me dry, and in more ways than one. Money and soul, for instance” (145–6). When later V meets Madame Lecerf, at first he has no inkling that this is Nina, Pachlich’s first wife and the femme fatale whom Sebastian thought had been his “first dark love.” Nina has transformed herself into a sophisticated French woman, Madame Lecerf, and V has difficulty in recognizing the Russian behind her French façade. Only after he applies the trick of dropping a word in Russian, does she betray her Russian descent. Madam Lecerf has completely erased the memories of her Russian past and lives entirely in the present. She embodies the exile’s complete break with the home culture and the past. Living entirely within the present, she is transformed into the figure of the trickster, the amoral character who has perfected the art of disguise, of appearing other than she is in order to confuse the uninitiated. Having no past behind her she is completely deculturated and deprived of any scruples.

V stresses that her pastimes include “drinking cocktails and eating a large supper at four in the morning,” “inspecting brothels because that was fashionable among Parisian snobs and buying expensive clothes” (121). Having stripped herself of the old culture entirely, she is transformed into a snobbish and cynical libertine. Entirely enclosed in the present moment, she manifests the dangers of total deracination and deculturation. Her portrait is at the opposite pole of Pahlich who is enclosed in his past. The two protagonists illustrate two opposing options of the exile’s relationship with the past which V faces and is going to avoid.

Nina’s cruel treatment of Sebastian, first seducing and then ditching him just before he dies, foregrounds her own dehumanization and decay. The way V portrays her as an unscrupulous seductress conveys his negative judgment on the émigré’s choice to break off completely with the past. She brings ruin to everybody and ages everything she comes into contact with, from Sebastian to the flowers which she claims, wither, when she touches them. V’s presentation of her ruined house underpins the notion that the exile’s complete break with the past leads to decadence and decay.

The past can never be imitated literally in emigration, Pachlich’s existence shows that it is suicidal to imitate literally the past in the new country. The opposite extreme of complete severance from the native culture and the attempt to parrot the new culture is also denounced through the figure of the cynical Madame Lecerf.

V offers a third way of relating to the past which exemplifies the inclusion of parts of one's lost past into the present. The narrator-character authoring his brother's biography shows that the alternative way of relating to the past is achieved through writing. The past cannot be retrieved in the present, it can only be reinvented in a narrative about the past. The novel's theme of V's continual failure to write Sebastian's biography suggests that the traditional genre of biography cannot serve V, he needs a new mode of writing and a new style in which to narrate the past from the perspective of the present and in the foreign idiom.

The moment with V watching the scene of Sebastian's adolescent love set in a Russian summer dramatizes the way out of the impasse of exile. This is the moment in which V comes across the new mode of writing which he needs for the foreign language in which he works.

The episode contains the only naturalistically drawn landscape in the latter half of the novel which stands out against the backdrop of V's bleak 'here and now.' It is a world reminiscent of the thirties' restless and ominous atmosphere of political turmoil and imminent war in Europe.⁵

The theme of the episode is Sebastian's adolescent love back in Russia. It is constructed ambivalently as both a dramatic episode on stage which V watches in the audience and as a series of pictures painted by an artist and unfolding on stage. The curtain rises to reveal Sebastian's adolescent romance as a series of tableaux vivants. Its theme hints at the central motif of romance, the parting of lovers. It represents the emotionally charged moment of Sebastian saying good-bye to his adolescent love against the background of the native Russian landscape in the distant past of his youth in Russia:

The curtain rises and a Russian summer landscape is disclosed: the bend of a river half in the shade because of the dark fir trees growing on one steep clay bank and almost reaching out with their deep black reflections to the other side which is low and sunny and sweet. Sebastian, his close-cropped head hatless, his loose silk blouse clinging to his shoulder [...] A girl is sitting at the helm [...] a mere outline, a white shape not filled in with colour by the artist. It is not evening yet, but the air is golden and midges are performing a primitive native dance in a sunbeam between the aspen leaves [...]. The picture changes: another bend of the river. A path leads to the water edge, hesitates and turns to loop around a rude bench [...]. As in Byron's dream, again the picture changes. It is night. The sky is alive with stars [...]. "Must you go? Asks his voice [...]. The seated girl's shape remains blank except for the arm and a thin brown hand toying with a bicycle pump. With the end of the holder it slowly writes on the soft earth the word "yes" in English, to make it gentler. The curtain is rung down." (139)

⁵ On his journeys V repeatedly encounters death which enhances the mortality motif: when V visits the rundown dwelling of Russian Jewish émigrés in Berlin, he comes upon a Russian Jewish funeral which anticipates the future Nazi atrocities and evidences the author's prophetic foresight of the coming catastrophe.

Through the stress on the artist who has left the portrait of the girl unfinished and the rising curtain, the text foregrounds the constructed character of the episode. What appears to be a naturalistically drawn setting of a Russian summer is a mis-en-scene constructed on stage by props. The several references to the artist who has not completed the portrait of the girl, stress that the piece is a work-in-progress. The unfinished piece of art which is still being constructed suggests a parallel with V's own aesthetic search to discover a mode in which to narrate Sebastian's life, and foregrounds the self-reflexive theme. V as the amateur writer is a self-portrait, *Sebastian Knight* resembles a Künstlerroman where V's biographical quest for Sebastian features the autobiographical search for a new mode of writing for the linguistically disinherited writer. The narrative focus is on refashioning the old means, and finding a new mode of expression which will fit V's linguistic exile.

The frame of the curtain which cuts the scene out of life echoes Proust's Marcel who describes a painting as "a little square panel of beauty which Elstir had cut out of a marvelous afternoon."⁶ The transformation of the memory of the lived experience into art also echoes Joyce's artificer Stephen in *A Portrait* and his faith in the possibilities and power of art to lend permanence to life.⁷

The beautiful Russian summer which V sees after the curtain rises, contrasts sharply with V's present which is overruled by decadence, decline and death. The scene which V contemplates, offers an avenue of escape from an anarchical, decadent world and activates the modernist motif of art as the only possibility for finding shape and meaning in a chaotic world, a modernist theme which has become particularly prominent in the postwar disillusionment. The motif of postwar chaos is described by T. S. Eliot as a wasteland, characterized by 'futility and anarchy,' and as a world of 'strife, ruin and chaos' by Lily Brisco, in Woolf's *To the Lighthouse*. The dense intertextuality casts V as a pastiche of the late modernist artist who escapes and finds refuge in the aesthetic space of art. In a true modernist fashion, he also needs to reshape radically the inherited means of expression in order to find a new strategy which will match his linguistic dispossession.

The theme of parting is drawn by way of borrowings from the Romantic stock-in-trade: the personification of nature ("midges performing a primitive, native dance"), the animated romantic imagery of moon and stars and the reference to Byron in "as in Byron's dream." V's quotidian outer world in the second half of the novel creates a different context which contrasts so much with the theme and

⁶ See Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, II, p. 436.

⁷ In Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young man* Stephen rejects religion in favour of art and says that he will work "in the name of the fabulous artificer [...] forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable, imperishable being" (Joyce 1948: 169).

the Romantic technique in which the episode is conceived, that the scene stands out as obsolete and out of place in V's present.

The episode's ending enhances the scene's double-voiced character. Sebastian's heartbreaking question "Is this the end?" almost misfires into bathos when the girl answers "yes" in English. Thanks to the answer in the foreign language the seriousness of Sebastian's feeling collapses and its sentimentality is exposed.

The shift from Russian to English foregrounds the issue of how to transpose the emotional scene into the foreign idiom. How to translate the serious pathos of Sebastian's Romantic stance in Russian into another idiom and culture which will interpret it as bathetic? The final question in Russian and the girl's answer in English highlight the difficulties of this artistic venture which also entails a transposition of the Romantic stylistic repertoire into the foreign idiom. This foregrounds the writer's need of a new mode of writing and a new repertoire of expressive means for writing in a foreign idiom.

The answer is contained in the form of the scene, a dramatic episode set on stage. The scene gathers into one whole the themes of lost love, lost native landscape, lost mother tongue and the older Romantic devices for their representation which introduce the lyrical timbre of the episode. The new form of the episode, a small drama on stage, lends the scene a double-voicedness and transforms its Romantic style into a stylization. The Romantic repertoire of moon, stars and the device of pathetic fallacy, become a stylization of romantic images serving the intention to present Sebastian's adolescent love as a pastiche of romance.

Sebastian's adolescent romance, presented as a picture, painted by an artist additionally emphasizes the frozen, static quality of the mode of romance and its obsolescence. When it is transposed on the stage, the whole scene is embedded into another art form, it becomes a dramatic piece which V watches. The scene's subject-matter of romance and love loses its referentiality and is distanced from the mimetic, it become artistic material for the construction of a dramatic piece.

The double-voiced nature of the scene distances it from any naturalistic fiction and from any hint that its referent may be in the outside world. Set on stage, the dramatic scene is not only about Sebastian's adolescent love, but about the artist painting the scene of Sebastian's adolescent love, of how the artist had not completed the portrait of the girl. The scene's subject-matter refers not only to what is said but also to how the artist represents it, attention is drawn to the 'act of enunciating,' not only to the enunciation itself, to the mode of representing the scene, which is central to V's quest as the amateur writer of Sebastian's biography. The mode of production of the scene becomes part of its content, side by side with the theme of love.

Again V is cast as the late modernist author who is interested in the process of producing the scene. In V's quest Nabokov lays bare the self-referential autobiographical search for a new mode of writing in the foreign idiom.

The whole scene about Sebastian's past, his adolescent love set in a beautiful native landscape functions as a whole unit, a signifier which dramatizes V's feeling for Sebastian, the lost native land, the lost language without spelling it out and shifts the attention onto the mode of representing the scene rather than its content. The scene on stage follows another convention, in another art-form, it is both on stage and a painting, both forms stressing the visual aspect and performance.

This is the new direction which V's artistic development will take. As a writer working in a foreign language, V cannot handle the repertoire of Romantic imagery created by Sebastian in the mother tongue, he needs another mode and another style which will focus on showing rather than telling, as the stage on which the scene unfolds emphasizes. Yet, by representing romance as an imitation of romance on stage, romance is not abandoned, despite its obsolescence, it is included into V's present as an art image, and is thus renewed. Only the serious, pathetic element of the drama is punctured and romance is subverted.

At the same time, the shift of focus onto the manner of representation allows V to conceal his own attachment to Sebastian and sets him at a distance from the scene's subject-matter. The scene highlights parody as the mode which is suitable for the exiled writer. It is so, because parody helps camouflage V's emotional attachment to the past.

Like his "empty feeling" in the flat, V's feeling is again concealed and he is detached from Sebastian's adolescent romance. Because the scene is emptied of "nature," any reference to V's nostalgic feeling is absent. Attention is shifted onto V as a stage-manager who is free to play with the scene of Sebastian's past. A fragment of the past, Sebastian's adolescent love, is inserted into V's present as an art-image. V is both detached from the past and has found a way to reconnect with it by including it into his 'present' as art.

The scene is an illustration of what Bhabha calls "this supplementary space of doubling – *not plurality* – where the image is presence and proxy, where the sign supplements and empties nature" (Bhabha 1994: 154). The image, the whole scene in our example, interrupts V's abstract and empty space introducing presence (the rich, naturalistically drawn particulars, populated by Sebastian and the girl) and becomes proxy, enabling V to both enact his nostalgic feeling and camouflage it.

The passage also marks disjunctive time. The scene of Sebastian's adolescent love is cut off from Sebastian's biographical 'life' and transformed into a free artistic element with which V plays on stage. The episode marks the moment when V abandons the biographer's stance, and adopts a new strategy towards the past/Sebastian which allows him to both portray the past and play freely. He transforms it into a separate atemporal and non-spatial art-unit, and inserts it into his own world. The scene both points to the way the past will be included into V's present, and implies V's own attitude of detachment from everything that the

scene stands for. V's detachment differentiates him from Sebastian, the man of feeling. The scene is an example of supplementarity, which is not a negation of the past but a renegotiated relation with the past, in Bhabha's words, "supplementarity is not a negation of the preconstituted social contradictions of the past or the present; its force lies ... in the renegotiation of those times, terms and traditions through which we turn our uncertain, passing contemporaneity into the signs of history" (ibid: 155).

The supplement is "the mode in which the minority discourse encounters the past as an anteriority that continually introduces an otherness or alterity into the present (Bhabha: 157). Through the artistic play, V relates to the past in a new way, he reconnects with the past/Sebastian in a manner different from Sebastian's empathy with the past.

Nabokov's example illustrates textuality's temporal discontinuity of discourse or what Bhabha calls the "temporal non-synchronicity of discourse." The art-image of Sebastian's adolescent love set on stage becomes that *third space* in Bhabha's term, outside the chronotopes of both Sebastian and V, in which Sebastian and V meet. It is in the supplement, in the narrative addendum that exilic loss (the loss of the home landscape and the loss of romance) becomes exilic gain, the loss of the native land becomes the impulse for the narrative imagining of the loss. The supplemental space is the site of agency and empowerment for the exiled self, the supplementary third space is for the exile his sovereign narrative territory in which he can articulate Sebastian's past from the perspective of his present.

The exile's 'emplacement' in the supplementary space of hybrid discourse is very similar to Bhabha's "third, in-between space," occupied by subaltern identities and minorities. In Bhabha's analysis, the subaltern identities emerge as unique only in the in-between space, on the border, which is their place, the place where the subaltern lives. It is a temporally disjunct and ambivalent position within the nation's state. Bhabha stresses the importance of the third space for the minorities precisely because of its hybrid character for the hybrid undermines any claims to cultural totalization and the notion of centre. As Bhabha says:

The hybrid strategy of discourse opens up a space of negotiation [which] is neither assimilation nor collaboration. It makes possible the emergence of an 'interstitial agency that refuses the binary representation of social antagonism. Hybrid agencies find their voice in a dialectic that does not seek cultural supremacy or sovereignty. They [...] construct visions of community, and versions of historic memory, that give narrative form to the minority positions they occupy; the outside of the inside: the part in the whole. (Bhabha 1996: 58)

Bhabha's statement about minorities occupying "the outside of the inside" is almost literally illustrated by V's position as regards Sebastian's past in the above example. The dramatic scene is an illustration of V approaching Sebas-

tian's youth from the outside, from his own 'here and now' which is the future from Sebastian's perspective. And the translation of Sebastian's romance into the double-voiced stylization of romance on stage illustrates the process of hybridization which Bakhtin has spelled out in the following:

The hybrid is not only double-voiced and double-accented [...] but is also double-langauged; for in it there are not only (and not even so much) two individual consciousnesses, two voices, two accents, as there are [doublings of] socio-linguistic, consciousnesses, two epochs [...] that come together and consciously fight it out on the territory of the utterance [...] It is the collision between differing points of view on the world that are embedded in these forms [...] such unconscious hybrids have been at the same time profoundly productive historically; they are pregnant with potential for new world views, with new 'internal forms' for perceiving the world in words. (Bakhtin 1994: 360)

Bakhtin's emphasis on hybrid discourse as the 'place' for the encounter with newness is illustrated by the above scene: the insertion of Sebastian's past into V's 'here and now' exemplifies the transformation of romance into the double-voiced parody of romance which is a new mode. The example illustrates how the hybrid is "not only double-voiced and double-accented [...] but is also double-langauged": Sebastian's past cast against the naturalistically drawn Russian summer and in the repertoire of Romantic imagery is lifted onto the stage, translated into another mode, the dramatic, and into another language. The scene represents the collision between two styles and two differing points of view, Sebastian's romantic perspective on the world collides with V's ironic view on romance. They meet "on the territory of the utterance," within the supplementary in-between site where alone, their meeting and dialogue is possible, and they produce the hybrid of parody, the new mode which will enable V to continue to write and exist in the foreign idiom.

The supplement is also the site where the obsolete genre of romance is renewed and inserted into V's present in the modified form of double-voiced parody of romance, and illustrates most pertinently Bakhtin's words, that "such unconscious hybrids have been at the same time profoundly productive historically."

The scene shows how the interstitial position on the border between two cultures stimulates hybridization which in turn leads to literary innovation. The episode highlights a prominent phenomenon in literary history, the connection between the theme of exile and innovative, experimental writing. Conrad's oeuvre foreshadowing literary modernism is a case in point, Nabokov's *Sebastian Knight*, written in the late thirties also anticipates postmodernist developments some twenty years earlier.

Bhabha also emphasizes the empowering position of the interstice when he

gives a similar example with hybrid chicano aesthetic of “*rasquachismo*,” and notes that “the borderline work of culture demands an encounter with “newness” that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, referring it as a contingent “in-between space, that innovates and interrupts the performance of the present. The “past-present becomes part of the necessity, not of nostalgia, of living” (Bhabha qtd. in Rivkin & Ryan 1998: 938).

Bhabha’s last point that “the past-present” relation becomes part of the necessity, not of nostalgia of living” alludes to the specific predicament of the dispossessed writer who has to reinvent himself anew in the foreign language and culture. In this process, the memory of the lost past becomes the source of imaginative reinvention in the narrative space which is a third space, a kind of narrative addendum which becomes the exile’s only ‘home’ and mode of being. The novel thematizes V’s discovery of the new mode of writing as a vital need which will guarantee him a manner of living, an idea which is re-emphasized by the symbol of the bezel which identifies mode of writing with manner of living.

This is exactly what the scene with V thematizes as regards the past of the two protagonists. In contrast to the nostalgic enclosure in the past authored by Sebastian in his autobiographical book *Lost Property*, this scene, stage-managed by V, renegotiates the past emancipating it from nostalgia. The stress on the stage and on the dramatic method, implies a shift of interest from the past to the present, from Sebastian’s nostalgic enclosure in the past to V’s concern with the present moment. The dramatic method enables V to include the past into the present and thus both secure continuity with the past and a disengagement from nostalgia. The whole episode is of great importance since it highlights the intimate connection between the preference for parody and the theme of the exiled writer’s relationship with the past.

The scene also hints that the conventional biography is an inadequate genre, and marks V’s discovery of the new parodic mode. V has stumbled upon the new mode in this scene but he is not aware of its significance. The scene is only a first step towards the novel’s final revelation that V himself is only a letter, a mask on stage, part of the artificial textual world which he helped author through his agency of narrating.

The example illustrates that V’s differentiation from Sebastian is taking place along their different treatment of the affective realm, and of nostalgia. The presentation of Sebastian’s romance as a dramatic fragment enacts a similar “separation of language and reality” that Bhabha associates with the ambivalent, double writing of the performative and the pedagogical. Bhabha stresses that “in that sudden timelessness of “all at once” there is no synchrony but a temporal break,

no simultaneity but a spatial disjunction” (1994: 159). The dramatic scene illustrates this “temporal break” and spatial disjunction. Through the contrast with V’s abstract space, his “here and now,” the naturalistically drawn landscape fills V’s empty ‘here and now’, and is an example of spatial disjunction. Sebastian’s life as a continuous organic whole is ruptured, instead, his life is seen as a discontinuous sequence of fragments with which V can play freely. The distant temporal segment (Sebastian’s youth in Russia), is transformed onto the stage which belongs to V’s ‘here and now.’ The result is that the past/Sebastian is included into the present, in V’s here and now.’ Bhabha defines the temporal break and the spatial disjunction as features of “the place of the meanwhile” in which “there emerges a more instantaneous and subaltern voice of the people, minority discourses that speak betwixt and between times and places” (Bhabha 1994: 158). To these minority discourses there belongs the voice of the émigré writer.

The virtuosity of one such minority voice, Nabokov’s, has succeeded in transforming “the place of the meanwhile” into an empowering site. The above example emphasizes the significance of the “place of the meanwhile” as an enabling site for V the narrator who gains agency only through the act of narrating Sebastian’s life/ the past.

The stage and performativity will be V’s “place,” the new emplacement of the writer in exile. It is a premonition of his final discovery that he is a mask and takes part in a masquerade, therefore he is authoring a mock-biography. The outer narrative features the birth of the reconstituted self, different from the old self/Sebastian, the birth of the parodist in contrast to the serious lyricist and the engendering of the mock-biography which emerges by imitating the old convention of biography. Yet, as the climactic scene of Sebastian’s death shows, breaking away from the orbit of nostalgia is a difficult, if not impossible task.

* * *

As V nears the biographer’s most important stage in the macro-narrative, the moment of his famous subject’s death, he resorts to another digression on Sebastian’s last book, *The Doubtful Asphodel* which is about the death of the hero. V tells the reader that in that book Sebastian’s method “has attained perfection,” and that he likes its “manners.” The book’s theme is the “different manners” in which the protagonists are constructed. V tells the reader that while “the lives of other people in the book seem perfectly realistic,” the hero is fictitious, constructed in the text: “the reader is kept ignorant as to who the dying man is. The man is the book; the book itself is heaving and dying and drawing up a ghostly knee” (178).

V’s outer narrative turns out to be only a replay of the plot of *The Doubtful Asphodel* in the genre of biography: the dying of the hero in Sebastian’s novel underlines the dying of the naturalistic mode in which V tries to write the biography with little success. Biography which assumes a subject actually existent

in the world is hardly a suitable genre for the life stories of the artificial masks Sebastian and V.

At this late point in the narrative V almost gives away the hidden joke in the outer plot which had enabled the fool's mask to assume that his biographical subject had existed in the outside world. He says: "And now we shall know what exactly it is; the word will be uttered-and you and I, and everyone in the world will slap himself on the forehead: What fools we have been!" (180).

Yet V stops himself short of disclosing the secret, and instead resumes the mimetic illusion and quotes the passage in which Sebastian had described the death of his hero, which, we should keep in mind, is identical with the death of the naturalistic mode: "the book itself is heaving and dying and drawing up a ghostly knee."

The dying of Sebastian's hero is imaged as the crossing of an enormous abyss:

But the dying man knew that these were not real ideas; that only one half of the notion of death can be said to really exist: this side of the question-the wrench, the parting, the quay of life gently moving away aflutter with handkerchiefs: ah! he was already on the other side, if he could see the beach receding; no, not quite – if he was still thinking. (177)

The image of Sebastian's hero being wrenched from "the quay of life gently moving away," evokes the mythical crossing of the river Styx and entry into the domain of Hades. The hero wanders through hideous landscapes: "We stumble and crawl through hideous landscapes, nor do we mind where we go – because it is all anguish and nothing but anguish" (177). Entry into the underworld affords the dying protagonist a new perspective, "the method is now reversed," and from the new point of view "it is now the slow assault of horrible uncouth visions drawing upon us and hemming us in: the story of a tortured child; an exile's account of life in the cruel country whence he fled; a meek lunatic with a black eye [...] then the pain fades too" (177). Sebastian's novel resorts to "the exile's account of life in a cruel country" as an example of "the horrible uncouth visions." Exile is associated with death and imaged as a descent into the underworld, Sebastian's embedded novel spells out the parallel with the empty and desolate world of V's 'here and now' in the frame narrative. Yet, it is only "*this* side of the question," for, as the associations with the crossing of the Styx suggest, the underworld, according to the Greek myth, is a universe of invisible resources which can also be the source of regeneration. Nabokov explores the Greek version of the myth of hell which underlines the regenerative aspect of the descent: exile as a descent into hell marks an ending which is also a beginning, and an enabling renewal. Renewal is signalled by the metamorphosis of Sebastian into V.

The moment of the dying of Sebastian's protagonist is featured in two alternative versions existing simultaneously, where the one does not *eliminate* the other. Sebastian's hero is dying, yet there is an alternative to it, for dying is also envisaged as an emancipation from the single self and as a liberation from "the iron ring "of the single personality. To the protagonist's greatest surprise, the emancipation of the imprisoned thought engenders the birth of the letter V. Sebastian the great writer in Russian must die so that the puny anonymous mock biographer V can be born. The above co-exists with the emphasis on the relativity of everything: "Now the puzzle was solved ... such shining giants of our brain as science, art or religion fell out of the familiar scene of their classification [...] and were joyfully leveled. Thus, a cherry stone and its tiny shadow [...] grew to a wonderful size. Re-modelled and re-combined, the world yielded its sense to the soul as naturally as both breathed" (179).

The citation from Sebastian's novel reveals that the tale of the two semi-siblings is an allegory of exile. Both Sebastian and V enact the transformations of the exilic double subject who passes from one language and cultural system to another during which he must impossibly translate the past self, style and mode of writing in the mother tongue into the foreign idiom and find the new style which will fit the foreign tongue. The exilic subject is decentred, mobile and in flux.

Nabokov features exile as a descent into the underworld. In *Sebastian Knight*, the writer's descent into the underworld becomes the enabling act of telling about it which gives birth to the mask V. The death of the protagonist is transformed into a source of narrating and into the imaginative reinvention of exile. Nabokov's mask V possesses the agency of narrating which enables him to perform his own re-birth into the text of the mock biography.

The last thought of Sebastian's dying hero is the recognition that his nostalgic enclosure in the past had been a youthful mistake because space and time are childish terms which are part of "the thoughts and feelings, or experiences he might have had in the kindergarten of life" (178).

Quite imperceptibly, Sebastian's citation ends and V continues his elder brother's thought that time and space are categories which belong to the kindergarten of life. V takes over from Sebastian's book and continues the narrative. At this point V's nature is laid bare – he is just a character in this novel depersonified into an "it" and compared to a traveller in the following:

"It was like a traveller realizing that the wild country he surveys is not an accidental assembly of natural phenomena, but *the page in a book*" (178, emphasis mine).

The end is the beginning, the death of Sebastian is the birth of the two-dimensional mask of the narrator V who is part of the script, only a letter on "the page in a book." V becomes another version of Sebastian, Sebastian's ontological absence in death is replaced by the textual sign V whose job is to make things signify in the

text. V becomes another version of Sebastian, the two enacting the very meaning of allegory, the *other* voice. The relevance of the exiled double protagonists to allegory is revealed at this point in the novel. The death scene provides corroborating evidence of my thesis that the novel can be read as an allegory of exile.

V is the other of Sebastian, Sebastian embodies the fixed dead past which gave birth to V. V also experiences an emancipation from the single self of Sebastian. As a sign, as a letter he is set free, he had enacted the exilic leap into *elsewhere*, beyond the border of the human. As a graph V is freed from the constraints of time/space and the kindergarten of life, he lives in the fictional space of the novel. His exile becomes his freedom because writing the script will gain him the narrative territory which is the exile's only 'place'.

* * *

The transformation of Sebastian into the graph V foregrounds the issue of writing in the foreign idiom. V constructs the native landscape of the lost country by openly identifying it with "the page in a book":

It was like a traveller realizing that the wild country he surveys is not an accidental assembly of natural phenomena, but the page in a book where the mountains and forests, and fields, and rivers are disposed in such a way as to form a coherent sentence; the vowel of a lake fusing with the consonant of a sibilant slope; the windings of a road writing its message in a round hand, as clear as that of one's father; trees conversing in dumb-show, making sense to one who has learnt the gestures of their language. (178)

As a letter, V travels fantastically through strange sentences "writing their message in [the] round hand" of a child and observes "trees conversing in dumb-show" because he "has not learnt the gestures of their language" yet. The native landscape in the lyrical and poetic mode reminiscent of Sebastian's style in *Lost Property* is re-written from the perspective of the two-dimensional graph V who has not mastered the foreign idiom yet. By saying that "the wild country he surveys is not "an accidental assembly of natural phenomena, but the page in a book," V makes the same point as Sebastian's novel, that the life-like realistic three-dimensional landscapes are only linguistic constructs drawn in the mimetic mode which is only a convention belonging to "the kindergarten of life," to childhood, for they are written in "a round hand, as clear as that of one's father." The text also implies that "these mountains and forests, and fields and rivers" forming "a coherent sentence," are the linguistic evocation of a Russian landscape.

Yet, the two-dimensional mask V makes a mistake while attempting to create a metaphor in the foreign idiom. When he coins the metaphor "the vowel of a lake, "it is obvious that he is translating literally from the Russian. V's metaphor "the vowel of a lake fusing with the consonant of a sibilant slope" could be meaningful

only to the speaker of Russian and does not make sense to an English speaker who is unaware that the Russian for 'lake' begins with the letter "o," which imitates the shape of a lake. The metaphor is opaque for the speaker of English.

The example manifests the untranslatability of metaphoric language into the foreign idiom, it is impossible to imitate the poetic trope forged in the mother tongue, for the visual image is lost and the trope does not make sense. The example shows both how much the mother tongue is at work in the foreign language and, on the other hand, how impossible it is to translate images literally.

The play with the poetic image echoes the larger theme of V's quest for a mode which will be appropriate for writing in the foreign tongue. The failure of the image to work in English suggests that literal imitation of a style that rests on the poetic image is impossible in the foreign language.

V cannot copy Sebastian's style, for Sebastian had been working in his mother tongue. Sebastian's repertoire of devices rendering his nostalgic attachment to the past in a lyrical empathetic mode should be abandoned by V who works in a foreign language. In the foreign idiom, the past must be reinvented in another style. An imitation of the old style, like a literal translation only lays bare what is untranslatable. A literal translation will only expose the dissymmetry of languages.

In his essay "The Task of the Translator" Benjamin makes the similar point that meaning remains entrenched in the irreducible difference of language, which he calls "the foreignness of language." Benjamin stresses that "all translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of language." Therefore a translation, in Benjamin's words, is similar to "fragments of a vessel [which] in order to be articulated together, must follow one another in the smallest details although they need not be *like* one another. In the same way a translation instead of making itself similar to the meaning of the original, it must lovingly and in detail, form itself according to the manner of meaning of the original, to make them both recognizable as the broken fragments of the greater language, just as fragments are the broken parts of a vessel" (Quoted by Homi Bhabha 1994: 170).

Translation entails a recreation in the foreign tongue "according to the manner of meaning of the original," the fragments "need not be *like* one another." In a similar fashion, V's outer narrative written in the foreign idiom follows Sebastian's *The Prismatic Bezel* in such a recognizable fashion, yet it is different.

Sebastian Knight thematizes the difficulties of translating and transmuting style into another language underlining that the new language demands a new mode of writing. This is the meaning of V's quest for the new mode, the mock biography, which has been taking shape in the act of V authoring Sebastian's biography. The foreign language needs a different mode, Sebastian's mode depending on the poetic image is inadequate for V.

The new mode is foregrounded in the above passage in “trees conversing in dumb-show, making sense to one who has learnt the gestures of their language” (178). “The dumb-show” stressing muteness, focuses on a performative mode in which words are replaced by gestures. “The dumb-show” also alludes to the dramatic episode of Sebastian’s adolescent love, set on stage and the new mode which V has been evolving by writing Sebastian’s failed memoir. V’s statement that the dumb-show of the trees would make sense only to “one who has learnt the gestures of their language” (178) focuses on the performers and their audience and underlines his concern with opening up the narrative to the reader. V is assessing the new mode from the perspective of a typical discursive situation.

There lies an important difference between Sebastian and V. Sebastian and his solipsistic focus on his novels project the humanist concept of the author and his text, while V’s concern with ‘the dumb-show’ and its potential audience shifts the narrative focus onto the author-reader relationship and looks forwards to the future of postmodernist writing.

The importance of the author-reader relationship in the context of the exilic theme is taken up once again towards the end of the chapter when V mentions the negative reception which the monolingual English readership had given *The Doubtful Asphodel*.

The complaint of a well-read Englishman that Knight was constantly playing some “game of his own invention, without telling his partners its rules” (181) underlines the hermetic nature of Sebastian’s text and refracts the émigré writer’s fears of constructing a world which may look sealed to the foreign culture. The “dumb-show” that V refers to, stresses the need for a new mode, which will be beyond language and which will rely on showing rather than telling, on performativity rather than writing and playing with words and images. The latter comes easy only in the mother tongue and can be addressed only to a native audience.

The next step in V’s distancing from Sebastian is to bid farewell to aspects of the past native culture which are untranslatable into the new one. This is allegorically expressed through Sebastian’s last letter to V in which he informs V of his illness and asks him to burn all his papers. To V’s surprise, Sebastian has written it in Russian. The letter contains a number of insertions of transcribed Russian words, next to their English translation. The choice of Russian is not accidental, the transcriptions of Russian words which accompany some words in English underscore differences between the two languages and expose the untranslatable. These words are connected with the affective realm and identify feeling as the domain of utmost difference and untranslatability. The affective area is the spot of utmost cultural foreignness which also exposes the dissymmetry of languages. The theme of the transmission of feeling has already been approached in the episode of Sebastian’s adolescent love. The scene has manifested the need of a radical refashioning of the stylistic devices for the representation of emotion in V’s

'here and now' of linguistic exile. Sebastian's letter approaches the same issue and makes the similar point of the untranslatability of affective language at the level of the word.

Most of the inserted words refer to feelings: "I'm fed up [osskomina]" and "... so forgive me if I bore you [doskoochayou]" which expresses Sebastian's intimate address to V and his thoughtful and considerate attitude to him, as well as an ejaculation in Russian "eeboh", whose intensity can be conveyed only through the Russian word. The ejaculation in Russian underlines that intense emotion belongs to the realm of the untranslatable cultural differences.

There is one more insertion outside the affective realm – "the shed snake skin [vypolziny]" – which touches upon the central theme of the transformation of the old self in exile. The shed snakeskin, a typical exilic image for change, is also associated with the change in the mode of writing, which Sebastian spells out when he says that he is fed up with "the pattern of my shed snake skin [vypolziny] so that now I find a poetic solace in the obvious and the ordinary which for some reason or other I had overlooked in the course of my life..." (185). The "obvious and the ordinary" hints at V's new language of the quotidian and the everyday, while Sebastian, "the inner man" of feeling and solipsistic enclosure in nostalgia had been abandoned like the shedding of old skin. One of the aims of V's quest has been to find out how much can be unpacked from the past, what can be given up and what can be retained from the old self/the past on the journey towards the new migration.

At the same time, instead of facilitating understanding, the Russian words transcribed in English only hinder the process of comprehension and expose the dissymmetry of the two languages. For instance, the English "shed snake skin" does not evoke the same associations: the Russian word [vypolziny] puts the stress on the snake keeping part of the old self when it sheds its dead skin while the English word "shed" in "shed snakeskin" emphasizes separation from the old self. The Russian and the English words structure the process of the exile's transformation of the old into the new self in two different coordinate systems according to the different cultures: the Russian word emphasizes continuity with the old self, while the English word "shed" stresses definitive separation. The example again points out that literal translation is impossible because it enhances rather than resolves linguistic and cultural difference.

By choosing to insert Russian words next to the English words for affective states, Nabokov emphasizes that the densest spot of dissymmetry and foreignness lies within the affective realm and concerns words for affective states. In *Sebastian Knight*, one way to emphasize the area of untranslatability is by inserting Russian words next to the English.

The untranslatability of the affective realm and its importance for the writer working in a foreign idiom is a central concern which also reappears in V's dream

of Sebastian. Before the final non-meeting with Sebastian, V has a singularly unpleasant dream which provides commentary on the connection between exile and writing in a foreign language.

The dream begins with “a large dim room, hastily furnished with odds and ends collected in different houses I vaguely knew, but with gaps or strange substitutes, as for instance that shelf which was at the same time a dusty road” (187). The room evokes the emigrant’s dwelling, a temporary place of rootlessness and transience while “the odds and ends collected in different houses I vaguely knew” epitomizes strangeness and evokes the state of homelessness. Then, the strange, unhomey room is imperceptibly transformed into something else by the second part of the sentence “with gaps or strange substitutes, as for instance that shelf which is at the same time a dusty road.” The gaps, recalling the gaps and empty spaces of V’s narrative, the shelf alluding to Sebastian’s shelf of books in his flat and the dusty road accentuating the traveller image with which both protagonists are consistently associated, transform the room into the strange, foreign book which V has been constructing in the foreign language.

The dream hints at the uncanny, uncomfortable and alien ‘place’ of the text in the foreign idiom and in the new mode. The strangers drinking tea at the table next to V’s mother were “a man from my office and his wife both of whom Sebastian had never known” who had been placed there by the “dream-manager – just because anybody would do to fill the stage.” The random construction of the figures in the dream, set by the dream-manager emphasizes the complete independence of the dream from any causality. The dream gives free reign to the fantastic to express the protagonist’s deeply buried fears. It accentuates the important function of the fantastic to express the uncanny, it is a manifestation of the *Unheimlich*, which in Freud’s words is ‘the name for everything that [...] is mystic, allegorical [...] withdrawn from knowledge, unconscious [...] that ought to have remained [...] secret and hidden but has come to light’ (Rivkin & Ryan 1998: 157).

The fantastic grows when Sebastian takes off the black glove on his maimed left hand, spilling “a number of tiny hands,” “like, mauve-pink and soft-lots of them,” which the manicurist was going to polish” (188) to reveal that V’s most deeply buried fears are connected with his linguistic dispossession. Sebastian’s “sham thing attached to the wrist, that had been operated upon and the fingers of that hand did not move, and he never used it” (188) evokes an analogy between the artificial hand hidden in the black glove and writing in the foreign idiom. In *Strangers to Ourselves*, Kristeva compares writing in the foreign idiom to the similar image of “a prosthesis” stressing the unnaturalness of the activity.⁸

What the black glove conceals is “a number of tiny hands,” “compared to “the front paws of a mouse. When Sebastian spills the tiny hands which “the

⁸ In *Strangers to Ourselves* Kristeva says that the foreign language is “another instrument, as one expresses oneself with algebra or the violin.” p. 15.

manicurist was going to polish,” the image of polishing expresses the writer’s greatest concern: his reliance on the same autobiographical material which has to be written and re-written time and again in the isolation of exile since it is his only source of subject-matter.

The “number of tiny hands” standing for the process of continual re-writing also foregrounds the writer as translator. Working between two languages and having to transmit the same subject-matter from one linguistic medium into another, the exiled writer encounters more often the languages’ dissymmetry and untranslatability. Leaving out what is untranslatable in the foreign idiom trivializes the text and produce platitudinous banalities. The plot of V’s frame narrative thematizes the same idea through the contrast of Sebastian’s beautiful, natural world of colour and life with the bland, grey, quotidian world in which V moves. What is lost in exile is Sebastian the “inner man” of feeling and imagination, for the exiled writer works in a foreign language and needs another mode which includes the devices of the “dumb-show.” V’s position between the two extremes, of “the dumb show” and of “the number of tiny hands” underlines the impasse which the exiled writer faces between total muteness and the trivialization of the narrative material.

The émigré writer’s problem of working in the foreign tongue involves another dilemma: it is impossible to render the whole experience, yet it is impossible *not* to render it for only by writing and through writing alone can an appropriate voice and mode of writing be developed. Hence the importance of V’s quest for a new mode of writing for an experience which lies almost within the domain of the impossible. Kristeva describes the same dilemma facing the exile when she says that “Yet when the foreigner – the speech-denying strategist – does not utter his conflict, he in turn takes root in his own world of a rejected person whom no one is supposed to hear” (SO: 17). In spite of the difficulties and dilemmas accompanying writing in exile, the novel’s climactic final scene endorses the writer’s need to speak out in the foreign idiom.

* * *

The novel’s last two chapters set the scene for the death of the two exiled protagonists. Yet, Nabokov both portrays death and features the transcendence of physical death through the transformative power of the creative act. Thanks to the play with the masks, Sebastian is metamorphosed into V, who in turn, completes his role of a fool and has to step out of the show.

The novel’s denouement dramatizes the moment in which V outgrows his fool’s mask of not knowing and understands that he is only a mask. This affords him access to the stage and the masquerade in which he has been participating. Yet, ironically his very realization brings to an end this particular masquerade.

The last chapter also takes up the exilic subplot’s main theme of the protagonists’ personal, emotional relationship and dramatizes the temptations and risks of

any emotional involvement for the mask V. The exilic protagonist must remain a mask, aloof, indifferent, depersonified and immune to any human concerns. Any attempt to revert to human status and outgrow the artificial dehumanized fragment of a mask, puts an end to the mask.

The chapter opens with V's last journey to the dying Sebastian which is beset by another of his absurd mistakes. Since he has mislaid the letter with the address of his brother's hospital, he is travelling to an unknown destination. In order to find out Sebastian's address, he has to call Dr. Starov who is out, then he has to wait for him, then a taxi-driver refuses to take him to the hospital and he barely catches another train which finally takes him to the hospital. V is plunged again into a series of random actions which confirm the pattern of contingency and cast him as a victim at the mercy of forces which are out of his control.

So far, the analysis of the frame narrative has shown that Sebastian and V are differentiated according to the different ways in which they relate to the emotional sphere. V is an anti-lyrical, ironic, reified mask which, as the analysis has shown, is kept deliberately at a distance from any involvement with emotional drama. Yet, on receiving Dr. Starov's telegram that Sebastian is dying, V forgets all about his emotional detachment and aloofness and rushes to the train in order to see Sebastian. During the train journey the narrative focus is on V's feelings, which contrasts strongly with his earlier attitude of cool detachment. V is worried lest he should be late because of his having mislaid the letter with the address. While he is on the train, his love for Sebastian and his panic lest his brother should die before he arrives preoccupy his mind. It is during his train journey that the pathetic fallacy is used for the first and last time in connection with V in order to evoke his humanity.

The atmosphere in the train compartment conveys his humanization in a series of images which stress his vulnerability. No longer the detached, depersonified mask, V feels threatened by the aggressive, chaotic and impersonal crowd which suffocates him. Detached bodily parts crush him, the carriage "was full of knees and feet and elbows (195), the air is transformed into a thick constricting materiality. The constricting feeling is stepped up by the solidification of the immaterial "night[which] was all bone and flesh" (193). The metaphoric transformation of the immaterial air and night into solidified entities which threaten to suffocate him, conveys both the metamorphosis of V from a light, anonymous and depersonified mask into a feeling human being and hints at the dangers which a human being faces in such a situation. The association of V's emotions on the train with the suffocation tropes implies that stepping out of the depersonified mask and empathizing with the world is a dangerous and life-threatening act for the lonely émigré.

The humanization of the mask V begins with a reference to his love for his brother, then grows into a self-recognition about his nature of a mask and ends

with the closing of the show in which he played a part. Humanization entails the capacity to empathize which in turn endangers the perspective of detachment and the parodic mode. V's humanization also annihilates the detached public persona which has protected the vulnerable protagonist from the hostile world. Although it is unnatural, the exterior mask is a must for the exile. He must remain an unfeeling mask in order to survive in this ghastly environment.

When V finally reaches the sanatorium, he is told that his brother is sleeping. V spends the whole night sitting outside the room which he had been told is his brother's. While he listens to the heavy breathing of the sick man V is so overwhelmed with emotion, that he exclaims: "I was drowned by the wave of love I felt for the man who was sleeping beyond the half-opened door" (203). The torrential image of drowning "in some warm flow" evokes the fullness and presence of V's love for Sebastian which contrasts sharply with his earlier emotional detachment. For the first time in the novel, the text spells out V's love for Sebastian. Then V's reverie in front of his brother's room is interrupted by a nurse who tells him that there had been a mistake and that Knight had died the day before. The incongruous mistake shakes him out of his reverie and leads him to the epiphanic moment of self-recognition that "those few minutes I spent listening to what I thought was his breathing, changed my life as completely as it would have been changed had Sebastian spoken to me" (204). He grows aware of the secret of his being, of his existence as a mask. He also discovers the liberating potential of the mask which allows for continual movement and change: "the soul is a manner of being not a constant state – that any soul may be yours, if you find and follow its undulations... Thus I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going" (204).

The process which has been prepared by the arm-chair episode, the fragment with Sebastian's adolescent love and the dumb-show, is now finalized. Ironically, the moment in which V grows self-conscious that he is a mask on a lighted stage, brings an end to the mask and to this particular masquerade: "And then the masquerade draws to a close. The bald little prompter shuts his book, as the light fades gently. The end. The end" (204).

V must die as the mask of the fool for he has grown too self-conscious and the mask of "not knowing" no longer fits him, yet his death is neither tragic nor serious, for he is only a mask. The mask V cannot afford to be both human and participate in the atemporal, constructed world of the masquerade. Any act of outgrowing the artificial mask forebodes the end of this particular mask. The exilic subplot allegorized through the mask, hints at the importance of camouflage and distance for the exiled writer who uses his narrator as a mouthpiece. The narrator V must remain aloof and indifferent in order to go on authoring the fictitious world of the stage and the masquerade, for the exiled writer needs the masquerade for his own survival, he can exist only as a textual production. The émigré writer needs the mask for with its help the distance and alienation of the exiled man is

transformed into the productive detachment of the narrator who constructs the masquerade and the text. Exile's negative consequence of separation and distancing from the past, has been transformed into an asset through the act of narrating. Exile is a painful condition, yet the act of telling about it transcends loss. The mask V produces the text and the text alone affords 'life' to the exiled artist. The creative act alone enables the exiled writer to transcend death.

V's end as a mask will be the beginning of another fictional life, of another mask. The novel's last sentence spells out the identification of the authorial consciousness with his masks: "I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone neither of us knows." V's death as the mask of the fool will be the beginning of another mask, and another impersonation of that "someone neither of us knows" (205) The émigré writer is identified with his impersonations, the person is entirely hidden behind the mask. The transformation of one mask into another, of the naturalistically drawn character of flesh and blood Sebastian to the mask V rules out death and enables the exiled subject to live for it allows him to construct the aesthetic space of the stage which will be his only space. The stage alone is the supplementary space which affords the exiled writer any 'emplacement.' The finale emphasizes the shift of focus onto the ludic world of the stage as the only 'place' where the process of setting up and upsetting the "masquerade" of endless fictional worlds is possible.

The finale of the novel endorses the power of the comic and the need to dispense with tragedy. When in the last chapter V threatens to revert the comic back to seriousness by empathizing with the tragic event of Sebastian's death, V arrives at his end as a mask, the mask is taken off and "the bald little prompter shuts his book the end, the end. They all go back to their everyday life (and Clare goes back to the grave) – but the hero remains, for try as I may, I cannot get out of my part" (205).

The comic tone prevails but only just, and the old conjuror/puppet master "waiting in the wings" puts away his puppets for the next show. The masquerade will be resumed with different masks, the self-impersonation named V has completed his quest because he has discovered the new mode of writing which will conceal "someone whom neither of us knows" and who must remain an enigma. For a moment, though, the camouflage is taken off to reveal the autobiographical character of the quest for a new mode.

The two masks of Sebastian and V have impersonated the authorial consciousness that has set up the whole show only to upset it, for its ending will be the beginning of another show. Moved by "someone neither of us knows," they have preformed the quest for a new mode of writing, the parody and the masquerade which befits the linguistically dispossessed writer.

This "someone neither of us knows" is the master puppeteer and the authorial consciousness that has launched the quest for a mode of writing. The closeness of the narrator to his creator has been spelled out. The novel thematizes the discovery

of the new mode in the foreign language as a death and a rebirth into another mode of writing. The shift of language is featured as the beginning of a completely new 'life' in an utterly different stylistic mode. As Sebastian's death shows, part of the writer's artistic identity has to be left behind, for clinging nostalgically to the past can be dangerous. Part of the past, the emotional sphere, exemplified by Sebastian's nostalgic chase of his dark love, must be abandoned, and another part, the parody held up as an example by Sebastian's first novel, must be borrowed from the past. With its dense intertextuality, the novel shows that the writer's literary heritage cannot be abandoned, it must be transmitted into the present in a new mode, as the plot-line of V authoring Sebastian's mock biography shows.

The particular brand of parody which emerges in this novel is a delicate mixture of the serious and the comic. Although the ending insists on the masquerade, V's commentary on Sebastian's use of parody in *The Prismatic Bezel* early in the novel, highlights in a self-reflexive manner the element of seriousness underlying the mock-biography.

Sebastian's use of parody has been compared by V to "a kind of springboard for leaping into the highest regions of serious emotion," "a clown developing wings, an angel mimicking a tumbler pigeon" (91). Like Sebastian's embedded text, the novel too, mixes the serious with the comic, in order to defuse the tragic with laughter and provide relief. The novel exhibits a similar mixing of high and low genres in order to effect a subversion of seriousness. This is illustrated by the character-portrayal of the narrator V in whom the exteriorizing dramatic technique of the puppet theatre is mixed with allusions to the non-event and the epiphany reminiscent of Joyce. Echoes of the modernist novel mix with the low form of the puppet to forge the grotesque mask of the fool.

The self-reflexive moment of the autobiographical search for a new mode that will conflate and include the literary legacy of the past into a new form is manifested by the narrative method. Just as V produces a failed memoir of Sebastian's biography by following the conventional genre of biography, the method of characterizing Sebastian and V as pastiches of the early modernist aesthete and the late modernist enact a similar generic renovation.

Sebastian is dead, the pastiche of the psychological novel of introversion is modified through hybridization with the new repertoire of devices in which V is conceived. Some forms inherited from the past literary tradition, like romance, must be renovated through the parody, for parody deflates the serious emotion through laughter.

It is worth noting that the conjunction of the "clown" with "serious emotion" in Sebastian's book offers an illustration of Linda Hutcheon's discussion of the capacity of parody to render a serious effect. Drawing on the double etymology of the prefix 'para,' Hutcheon stresses on the same capacity of parody to combine the serious with the comic, as Nabokov's "clown developing wings," with the aim

of not so much ridiculing the serious, as of positioning it next to the comic: “On a pragmatic level parody was not limited to producing a ridiculous effect [para as ‘counter’ or against], but that the equally strong suggestion of complicity and accord [para as ‘beside’] allowed for an opening up of the range of parody. This distinction between prefix meaning, has been used to argue for the existence of both comic and serious types of parody” (Qtd. in Calderon and Saldivar 1991: 53).

The mock biography of Sebastian authored by V, resembles Hutcheon’s serious type of parody, where the protagonist, Sebastian, is portrayed in a non-sentimental and detached way without ridiculing him, the serious is ‘beside,’ ‘para’ and not ‘counter,’ not ‘against’ the comic. The discovery of the parodic mode embodied in V’s mask has been achieved by way of his very serious biographical quest for Sebastian’s life. Under the mask of not knowing, V authors the opposite, a mock biography, which hovers between the serious and the comic where the latter is seen as a life-saving, death-transcending device.

Through the two masks of Sebastian the famous writer and V the fool’s mask the plot thematizes the importance of performativity which is intimately connected with the question of the untranslatability of style from the mother tongue to the foreign idiom. The arsenal of devices constructing the protagonist V points to another empowering aspect of the parodic masquerade: its capacity to puncture seriousness and to provide a breather, for as the art-dealer in Sebastian’s “rollicking parody” *The Prismatic Bezel* says “one dislikes being murdered.” The fool’s mask, the allegorization of the private exilic condition, the plot which rests on an anecdote set to deceive the reader, they all facilitate the comic and veer away from seriousness.

The plot outlines a movement towards a post-cognitive emphasis on process, away from epistemology. The novel thematizes V’s failure to gain knowledge about Sebastian’s past, which shifts the stress from epistemology onto the importance of process and performativity. V’s blunders and mistakes turn out to be the same process which leads him to the discovery of the mock biography, the genre which will afford him a new life in the foreign linguistic medium. A commonly accepted distinction between late modernism and postmodernism pointed out by Brian McHale, is that the dominant of modernist fiction is epistemological while postmodernist fiction is ontological and post-cognitive.

The narrative world of the novel which relies on intertextuality, also reveals a process of distancing from epistemology. V’s outer plot is a biographical reworking of Sebastian’s first novel *The Prismatic Bezel*; V constructs Sebastian’s portrait entirely out of citations from and commentaries on his books. The biographical orientation of V’s research shows that Sebastian/the past exists only in narratives of the past. The novel’s plot foregrounds the metafictional character of V’s biography. The biography V is authoring resembles a biographical metafiction, which is a special case of Hutcheon’s “historiographic metafiction.” The

siblings' relationship features a decentring of the subject which also gestures towards postmodernism. The two brothers allegorizing the predicament of the exiled writer, posit a complex, polymorphous hybrid subject who is both ontological and fictional but always elusive and enigmatic, simultaneously 'real' and 'unreal,' existing simultaneously in parallel worlds.

The shift from epistemology to ontology, the similarity of V's mock biography to biographical metafiction and the decentring of the exilic subject embodied in the two masks reveal that the novel has a strong postmodern flavour and foreshadows literary postmodernism some twenty years before the movement began to take shape.

Nabokov's method of characterization which rests on pastiche also endorses the notion that the protagonists are not imitations of 'life' but imitations of other literary constructions and underlines the fictitious nature of the relationship between Sebastian and V. The analysis has established that Sebastian is a pastiche of the early Modernist aesthete while V's adventures in the outer world recall the non-event and the epiphany which allude to Joyce's narrative method. In turn, they are mixed with literary allusions to Gogol and the puppet theatre's exteriorizing technique. The novel's intertextuality reveals Nabokov's reappraisal of his own literary past. The literary allusions to early and late modernism and Gogol reveal Nabokov's concern to maintain the connection with his literary heritage when faced with the necessity to work in the foreign idiom.

The novel thematizes that the very choice of parody as the mode befitting the linguistically exiled self is motivated by parody's capacity to both imitate and modify conventional techniques of the past in order to carry them over into the present. Romance has grown obsolete and should be re-modelled for the needs of the present, as the episode with Sebastian's adolescent love shows. In Nabokov's novel parody is the solution to the exiled writer's search for a new mode corresponding to the foreign idiom. The plot shows that when the past/Sebastian's life is narrated from the viewpoint of the present, by V and from the new perspective of his "here and now, this results in a radical alteration of the obsolete forms."

The novel's allegorical mode and parody underline the importance of the artifice to camouflage the private autobiographical experience of linguistic dispossession and to express it indirectly. As willful artifices, both allegory and parody distance the narrative from any naturalistic mimesis. The theme of the authorial linguistic exile is represented through allegory and the fool's mask. Through the allegory the novel stresses the importance of ambiguity, doubletalk and elusiveness for they convey indirectly a tortuous condition which entails death and suffering. Yet the very act of adopting the mask of the fool makes possible the transcendence of death. Artistic virtuosity transforms the exilic necessity into spiritual survival. The appropriate mode of writing in the foreign idiom will give the writer a new lease of life.

The appropriation of the motif of metamorphosis for the representation of the exilic theme manifests the use of the ancient vehicle in an innovative way. The novel offers another, modern variant of metamorphosis in featuring the transformation of the naturalistically drawn Sebastian into the textual construct V which is matched by the transformation of the naturalistically drawn outer world into the artifice of the stage and the masks. The novel too, carries an ambivalent and complex hybrid message: it both shows a powerful subversion of naturalistic mimesis and at the same time also broadens the scope of mimesis through representing the autobiographical element behind the theme of dislocation and exile.

The semi-siblings as masks of the authorial consciousness underscore a distinctive feature of exilic writing which *Sebastian Knight* embodies so powerfully. It is the uncanny contrivance to appear everywhere under the guise of elusive masks which fictionalize the life of their author. In Nabokov's words: "The stage manager [...] was an elusive, double, triple self-reflecting magic Proteus of a phantom, the shadow of many coloured glass balls flying in a curve, the ghost of a juggler on a shimmering curtain." (Nabokov 1959: XI).

The ending posits the stage as the only 'emplacement' of the displaced writer, where the linguistically exiled writer will construct his ludic spaces. Nabokov gives a special name to this new 'place' in his autobiography *Speak Memory*. When he refers to the special verbal skills he inherited from his mother, he describes the new 'emplacement' in exile in the following way: "Thus, in a way, I inherited an exquisite simulacrum – the beauty of intangible property, unreal estate – and this proved a splendid training for the endurance of later losses" (Nabokov 1966: 56).

The novel's form of a mock biography manifests that for the exiled writer the "intangible property" and the "unreal estate" include the allegory and the parodic mode for they are those malleable and flexible tools through which the writer will set up the masquerade of masks in his scripts. Parody is congenial to the exiled writer for with its hybrid capacity to include and modify an outdated form, it provides a narrative vehicle for the exilic writer's foremost concern with reinventing the past in an acceptable mode for a very different present.

* * *

In conclusion, Nabokov's "unreal estate" is an important clue to the new functions which the chronotopes, the plot and the two protagonists assume for the allegorization of the theme of exile.

The study of outer spaces has shown the presence of three different chronotopes in the novel. Sebastian and V move in different worlds although their wanderings take them to the same cities. Sebastian is featured against realistically drawn landscapes, rich in colour, sunshine and naturalistic particulars which dominate the first half of the novel. In the latter part V moves in a grey and empty world which is finally transformed into the aesthetic space of the stage and Se-

bastian's 'naturalistic' settings become the props of a mis-en-scene. This forward trajectory outlined by the shifting chronotopes underlines a movement away from a reference to 'reality' towards accessing the aesthetic space of art.

The double plot achieves a similar effect. By conflating the outer journey with the biographical narrative, the novel shows that one plot-line, of V's trips, is just one facet, one expression of the other plot-line of his biographical quest, so that V's wanderings in the outer world chart out the failed biography of Sebastian which turns out to be the new mode of mock biography. The same trajectory of exiting 'nature' and entering the literary text is mapped out by the two brothers: the naturalistically drawn three-dimensional human protagonist Sebastian must die so that the mobile, puny, anonymous letter of the narrator V can be engendered. V refracts Sebastian, he is the same, yet different from him, while both are only two masks of the elusive multi-layered, complex and enigmatic "someone whom neither of us knows."

The novel maps out a polymorphous, hybrid narrative universe conflating a realistically conceived 'world' with the artifice of the script. Both are given equal significance, the mutation of Sebastian into V is represented as necessary while the elimination of one of them is shown to be impossible. The total subversion of any hint of binarism additionally underlines the idea that all aspects of the exilic self must exist simultaneously in a multi-faceted diverse complex hybridity. This multi-layered complexity is achieved through the allegorical approach.

The analysis, undertaken for the first time through the prism of Bakhtin's mask of the fool, has established the important role of the narrator V as a fool's mask for the narrator holds the enunciative position which becomes the vehicle for constructing the exilic writer's narrative universe, which is his only 'place,' his 'unreal estate.' The mask allows V to transform the outer journey into a narrative of a mock biography and underlies the ironic layer which is so crucial for Nabokov's narrative method. Thanks to the mask of "not understanding" V persists in his wanderings fraught with blunders, mistakes and hindrances. Thanks to V's unawareness of the futility of his biographical efforts, he is able to carry on the quest for Sebastian and to construct the failed memoir of Sebastian which, ironically turns out to be the new mode. The mock biography alone will secure him a new textual existence in the foreign idiom.

The analysis has sought to manifest the importance of the gaps and ellipses in V's faulty memoir, which become the "third space" where the supplement of the art-image is inserted. They become that empowering interstitial territory which becomes the only "emplacement" for the exiled writer.

The exilic tale is represented through allegorization, which is effected through the employment of V's mask of the fool. Metamorphosis and the allegory, which are older forms and underline a retrospective return to the past, paradoxically facilitate innovation and foreshadow the future when employed for the purpose of representing the exilic theme. The allegorization of exile in the novel has prompt-

ed such narrative phenomena as discontinuity, the decentred subject, the past as a reinvention and a text, the incorporation of alternative narrative lines (the journey and the biography) in the same text without any hierarchical ranking, which foreshadow the emergence of literary postmodernism.

Sebastian Knight is a mock biography which corroborates David Lodge's words that "What looks like innovation – a new mode of writing foregrounding itself against the background of the received mode when the latter becomes stale and exhausted – is therefore also in some sense a reversion to the principles and procedures of an earlier phase" (Lodge 1977: 220).

BIBLIOGRAPHY

- Cassell's Encyclopedia of Literature 1953*: Cassell's Encyclopedia of Literature. Ed. Steinberg, S. H. London, Cassell and Co. Ltd, 1953, Vol. I.
- Bakhtin 1984*: Bakhtin, M. M. Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin 1986*: Bakhtin, M. M. Speech Genres & Other Late Essays. Austin, University of Texas Press, 1986.
- Bakhtin 1994*: Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. M. Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1994.
- Bhabha 1994*: Bhabha, Homi. The Location of Culture. London, Routledge, 1994.
- Bhabha 1996*: Bhabha, Homi K. "Culture's In-Between". – In: Hall, Stuart, Du Gay, Paul (eds.). Questions of Cultural Identity. London, Sage Publishers, 1996.
- Calderon and Saldivar 1991*: Calderon, H. and J. D. Saldivar (eds.). Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology. Edited by Stanley Fish and Fredric Jameson. Duke University Press, 1991.
- Hutcheon 1989*: Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. London, Routledge, 1989.
- Hutcheon 1988*: Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge, 1988.
- Joyce 1948*: Joyce, James. The Essential James Joyce, with an Introduction and Prefaces by Harry Levin. Penguin Books, 1948.
- Kristeva 1991*: Kristeva, Julia. Strangers to Ourselves. New York, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Lodge 1977*: Lodge, David. The Modes of Modern Writing. London, Arnold, 1977.
- McHale 1987*: McHale, Brian. Postmodernist Fiction. London and New York, Routledge, 1987.
- Nabokov 1959*: Nabokov, Vladimir. The Real Life of Sebastian Knight. New York, New Directions, 1959.
- Nabokov 1966*: Nabokov, Vladimir. Speak memory: An Autobiography Revisited. New York, Putnam's Sons, 1966.
- Nabokov 1997*: Nabokov, Vladimir. Pnin, Penguin Books, 1997.
- Nabokov 1991*: Nabokov, Vladimir. Lolita, the Annotated edition. Vintage Books, 1991.
- Norman 2006*: Norman, Will. The Real Life of Sebastian Knight and the Modernist Impasse. – In: Nabokov Studies N 10, 2006, 67–97.
- Proust 1968*: Proust, Marcel. A la recherche du temps perdu, II, Chatto and Windus. London, 1968.
- Rivkin & Ryan 1998*: Rivkin, Julie & Ryan, Michael (eds). Literary Theory: An Anthology. Oxford, Blackwell Publishers, 1998.
- Schama 1995*: Schama, Simon. Landscape and Memory. Toronto, Random House of Canada, 1995.
- Taylor, Charles 1989*: Taylor, Charles. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

ЕЗИКОВОТО ИЗГНАНИЕ НА ВЛАДИМИР НАБОКОВ В РОМАНА „ИСТИНСКИЯТ ЖИВОТ НА СЕБАСТИАН НАЙТ“

(Резюме)

В студията се предлага ново тълкуване на романа като алегоризация на изгнанието през тройната призма на гледната точка на по-малкия брат В, през Бахтиновия хронотоп, и през дискурса и неговата роля за обрисувание на езиковото изгнаничество на разказвача. Отправна точка в изследването е Бахтиновата теория за хронотопа, маската, народната култура на кукления театър, които спомагат да се открие характерният тип герой на Набоков, който присъства в редица негови текстове. Особено внимание се обръща на разказвача В и неговата маска на наивника. Подробно се проследява изгнаническата тематика и се доказва тезата, че разказвачът и неговата маска алегоризират темата за езиковото изгнание. Алегорията е модусът, който Набоков възприема, за да изобрази автобиографичния момент на търсене на нови форми за творчество на новия език в този граничен роман. Изпробването на различни маски се свързва и с процеса на отделяне от старата личностна хипостаза и изковаването на новата езикова идентичност на пишещия на нематерния език. В анализа се проследява как двойната сюжетна линия на пътуването и писането на фиктивната биография на Себастиан помагат на разказвача да открие пародията, която е новият жанр, подходящ за пишещия на чужд език. Специално внимание се обръща на богатата интертекстуалност в романа. Очертават се интертекстуални алюзии към творчеството на Гогол, Пруст и Джойс, а двамата герои се разглеждат като пастиши на ранния и късния модернист. Изпъква и жанровата фасетъчност на романа, която се изгражда от едновременното съвместяване на биография, псевдобиография, автобиография, пародия.

В романа се установява наличието на три хронотопа, които представят графично излизането на героя от пространствено-времето измерение на външния свят и влизането му в естетическото пространство на текста. Трите хронотопа се свързват с темата за творчеството като компенсация за загубата и множествената личност на изгнаника. Подробно се разисква разчупването на типичната емигрантска бинарна опозиция център/периферия и привилегироването на границата, където се разполага „третото пространство“ на текста според Хоми Баба.

Анализът установява наличието във висока степен на древния фолклорен мотив на метаморфозата, което очертава тенденция към ретроспективизъм. Към същата тенденция спада и установената дефамилиаризация на формите за интимност. Писмото, дневникът, домът, близкият пейзаж загубват интимния си характер и стават публични, което косвено подчертава, че личният живот на изгнаника трябва да остане скрит на новото място. Тази особеност на текста показва, че емоционалната сфера е най-непреводимият елемент на чуждия език и чуждата култура. Това се свързва с една езикова характеристика на мигрантското писане – високата честотност на думи на родния език в текста на английски, маркиращи емоционални състояния, които са непреводими на чуждия език.

Основен извод на изследването е, че се наблюдава парадоксално смесване на ретроспективизъм с елементи на постмодерното писане, което маркира силно изразена антинатуралистична тенденция.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 102

ANNUAIRE DE L'UNIVERSITE DE SOFIA "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

FACULTE DES LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

Tome 102

HERMENEUTIQUE DE LA TRADUCTION

IRENA KRISTEVA

Département d'études romanes

Ирена Кръстева. ХЕРМЕНЕВТИКА НА ПРЕВОДА

Студията анализира различните аспекти на херменевтичния подход към превода. Проследява съотношението между *херменевтичния диалог* и *езиковото гостоприемство* в хоризонта на преводаческия акт. Достига до извода, че „щастливото“ решение за превода се корени в добрата воля за приемане на чуждото в собствения език и култура.

Irena Kristeva. HERMENEUTICS OF TRANSLATION

This case study offers an analysis of the hermeneutical approach of translation. It discusses the interaction between *hermeneutical dialogue* and *linguistic hospitality* in the horizon of translation act. And last but not least, it aims to prove that the « happy » solution of translation resides in the goodwill to receive the foreignness in one's own language and culture.

*

Depuis la confusion de Babel la traduction se meut toujours dans l'espace de l'entre-deux : entre deux textes, entre deux langues, entre deux littératures, entre deux cultures. Elle se propose de conserver, sans ramener l'étranger au propre, la présence de l'original dans la langue d'accueil. La traduction réalise donc

l' « épreuve de l'étranger »¹ grâce à l'hospitalité offerte à l'autre par la « tribu » de ceux qui sont dans la même langue.

Le XX^e siècle a bouleversé le paradigme de la traduction et s'est appliqué à préserver la différence linguistique et culturelle, en déplaçant l'accent de la langue au texte. Aujourd'hui, nous sommes tous convaincus qu'il faut traduire et qu'on peut traduire. Ce qui nous distingue les uns des autres, c'est bien l'approche adoptée. Traduire, pour les penseurs postmodernes, signifie se rapprocher au maximum du texte sans jamais y accéder. Ils enlèvent, en effet, la distinction entre le texte original et le texte traduit pour ne parler que du texte « authentique ». Le traducteur peut servir toutefois humblement le lecteur et chercher à combler ses carences sans prétendre exprimer et transmettre la totalité de cette chose unique qu'est le texte authentique. La traduction se voit réduite ainsi à une pratique élitiste et mineure. Or, cela n'est pas sans poser des difficultés, puisque le but de toute traduction (mais aussi son sens et l'exigence réclamée par toute culture) devrait être non seulement de permettre au plus grand nombre de lecteurs d'aborder un texte dont l'accès leur est interdit par l'ignorance de la langue étrangère, mais de leur offrir la possibilité d'un rapport fructueux avec ce texte. C'est pourquoi, pour l'approche herméneutique, entendue au sens large du terme, traduire, suppose la prise de conscience que toute traduction se présente comme une nouvelle lecture. Cette lecture ne se limite pas au contenu, mais se soucie des significations de la forme.

Si elle veut vivifier l'œuvre, la traduction ne devrait pas se contenter de calculer, de mesurer, de codifier, d'expliquer : elle doit sentir, comprendre, décoder, interpréter. En d'autres termes, elle ne se réduit pas à une science positiviste. Les structures qui résument les relations d'équivalence et la signification des signes n'épuisent pas la richesse et la complexité de la problématique de la traduction. Ainsi, la traduction ne peut pas se contenter du dialogue avec le structuralisme et la sémiotique : elle a besoin d'une herméneutique.

Selon Paul Ricœur, l'acte de traduire donne lieu à deux approches, toutes deux herméneutiques : « Les deux approches ont leur droit : la première, choisie par Antoine Berman dans *l'Épreuve de l'étranger*, tient compte du fait massif de la pluralité et de la diversité des langues ; la seconde, suivie par Georges Steiner dans *Après Babel*, s'adresse directement au phénomène englobant »². La première entend la traduction au sens étroit de transfert d'un message d'une langue dans une autre, la seconde au sens large d'interprétation de toute entité signifiante pour une collectivité linguistique.

¹ Pour reprendre la belle métaphore d'Antoine Berman. – Cf. Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.

² Ricœur, Paul. Le paradigme de la traduction. – In : *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004, 21–22.

L'HORIZON HERMÉNEUTIQUE

L'étymologie du mot qui désigne l'art de l'interprétation des textes renvoie à Hermès, le messager des dieux grecs et l'interprète de leurs ordres. Représenté tantôt imberbe tantôt barbu, cet être ambivalent, à la fois ingénu et sénile, incarnait jadis la métamorphose continue. Hermès possédait le don exceptionnel de comprendre le non manifeste. Le dieu du commerce et des orateurs, le gardien des routes, des carrefours et des frontières, le protecteur des voyageurs, des voleurs et des sportifs, le conducteur des âmes aux Enfers, excellait dans les fonctions médiatrices.

L'herméneutique a une triple origine. L'art de l'interprétation des textes est fondé en premier lieu sur l'exégèse biblique, instaurée par les Pères de l'Eglise et approfondie par l'interprétation médiévale des Saintes Ecritures, qui cherche à traduire le message sacré d'un contexte culturel dans un autre selon une règle d'équivalence sémantique. L'interprétation juridique présente le deuxième lieu d'origine de l'herméneutique. Considérant toute interprétation comme une ré-interprétation révélatrice d'une tradition, elle inscrit la traduction dans une tradition interprétative. L'étude philologique des textes classiques, mise en place par la Renaissance, constitue le troisième lieu d'origine de l'herméneutique. La philologie fait de la traduction le paradigme du rapprochement et de la transposition dans une autre langue de l'identité sémantique du texte à travers la décontextualisation et la recontextualisation du sens. « La traduction, au sens large du terme, est le modèle de cette opération précaire »³. Or, l'herméneutique représente, par rapport à l'exégèse biblique, à la jurisprudence et à la philologie, une théorie plus générale de la compréhension et en tant que telle elle peut éclairer la pratique traductive.

Encore les humanistes ont remarqué que la traduction, en tant qu'une *art authentique de la compréhension et de l'interprétation*, est d'une importance capitale pour le transfert du sens. Tel, par exemple, Leonardo Bruni qui a compris l'importance de l'interprétation d'une pensée dans une autre langue, dont les catégories linguistiques sont souvent étrangères au texte source, pour la transmission du savoir. Il a ressenti tout ce que la compréhension d'un texte doit au travail interprétatif du traducteur. La traduction, selon l'auteur *De la traduction parfaite*, résulte de l'équivalence entre l'interprétation et la compréhension, voire de leur coïncidence. Les convictions de Bruni sont partagées par deux autres grands humanistes qui instituent l'étude philologique des textes : Guillaume Budé, le fondateur du Collège de France, et Erasme de Rotterdam, le grand théologien néerlandais, rival de Luther.

En quête de la « langue parfaite » qui permettrait d'exprimer nettement le

³ Ricœur, Paul. Rhétorique, poétique, herméneutique. – In : Lectures 2. Paris, Le Seuil, 1992, p. 489 ; Cf. aussi 489–490.

cheminement de la raison, le classicisme et les Lumières approfondissent l'étude herméneutique des textes, mise en place par la Renaissance. Ils vont se tourner vers la question de la variété irréductible des langues et des œuvres et leur expression adéquate par la traduction.

Né comme réaction au classicisme, le romantisme allemand donne une poussée considérable à l'épanouissement de la réflexion sur la traduction. L'évolution de cette réflexion est ponctuée, à l'aube du XIX^e siècle, par les travaux de Friedrich Schleiermacher. Le traducteur des œuvres complètes de Platon subit l'influence des romantiques, en particulier de son ami Friedrich von Schlegel et de Friedrich August Wolf, le philologue helléniste qui fut à la fois son maître et son rival. Le fondateur de l'herméneutique philosophique prononce, le 24 juin 1813, à l'Académie Royale des Sciences à Berlin la conférence *Des différentes méthodes du traduire*. Cette étude systématique de la traduction a le mérite de distinguer la traduction au sens large et la traduction au sens étroit, la traduction et l'interprétation, la traduction fidèle à la lettre et la traduction libre de sens.

Dès le début de sa conférence, Schleiermacher discerne la traduction (*Übersetzen*) de l'interprétation (*Dolmetschen*⁴), en précisant qu'on traduit des discours et surtout les discours de l'art et de la science, y compris le discours philosophique, tandis qu'on interprète dans le monde des affaires. Si l'interprétation suppose l'explication des choses visibles et le truchement de l'expression orale, la traduction implique la connaissance approfondie et la compréhension subtile de la pensée de l'auteur et de la sensibilité de sa langue. Schleiermacher illustre la complexité et l'envergure de l'acte de traduire par sa réflexion sur les « systèmes de concepts » qui tiennent compte de la correspondance de la structure du savoir à la réalité. Atemporels, ils aspirent à atteindre un idéal par la connaissance. Si l'interprétation est un acte qui sert aux enjeux de la communication économique et n'a rien à voir avec la culture, la traduction représente un travail de l'esprit, contribuant en tant que tel au développement de la culture. La traduction ouvre un horizon culturel et philosophique : elle présente un modèle de connaissance et par conséquent, s'approche de la philosophie qui demande, elle aussi, un travail de l'esprit.

La connaissance et la maîtrise parfaite de la langue étrangère deviennent les conditions *sine qua non* de la traduction. Or, quoique indispensable, la bonne compréhension de la langue étrangère est loin d'être suffisante pour une traduction réussie. Celle-ci nécessite en outre la transmission de la pensée de l'autre. La traduction offre des perspectives d'enrichissement de la propre langue à travers la compréhension de la pensée, des sentiments, de la vision du monde de l'autre. Elle élargit les limites de la propre langue, en ouvrant la pensée vers l'autre et à

⁴ *Dolmetschen* a donné le mot bulgare *тълмач* qu'on utilisait autrefois pour désigner aussi bien le traducteur que l'exégète.

l'autre pour qu'on puisse commencer à « penser par soi-même en commun avec les autres »⁵. Elle incite à « penser en se mettant à la place de tout autre »⁶. Pour Schleiermacher, comprendre c'est apprendre le langage de l'autre. Certes, il faudrait renoncer à ses propres pensées, préjugés, convictions pour pouvoir accepter et traduire ceux de l'autre. Penser avec l'autre, adopter son point de vue, ressentir ce qu'il ressent, manifester son empathie deviennent les conditions de la compréhension, et donc de la traduction.

La traduction médiatise la communication : s'il veut « communiquer à ses lecteurs la compréhension et la jouissance qui sont les siennes, compréhension et jouissance qui gardent la trace de ses efforts et auxquelles se mêle un sentiment d'étrangeté », le traducteur doit leur révéler « l'esprit de la langue qui est la langue natale de l'écrivain » ainsi que « sa façon de penser et de sentir ; et pour parvenir aux deux choses, il ne peut leur offrir que sa propre langue, qui ne coïncide jamais pleinement avec l'autre »⁷. La communication n'est pas le but de la traduction, mais uniquement le moyen de prise en considération de l'esprit de la langue étrangère qui reste toujours étrangère et non assimilable par la langue maternelle du traducteur. La véritable compréhension ne consiste pas à établir une liste exacte d'équivalences parce qu'aucun mot ne trouve son équivalent dans une autre langue : chaque mot d'une langue donnée baigne dans un contexte spécifique qui agit sur lui et l'encadre d'une *aura* propre à son univers. La traduction permet d'établir des équivalences entre la langue étrangère et la langue maternelle au niveau de leur univers et de leur esprit. On traduit un texte pour le comprendre avec la conscience que, fondée sur l'interprétation, la traduction serait toujours imparfaite et instable par rapport à l'original. Or, précise Schleiermacher, on ne peut jamais être sûr d'avoir bien compris la pensée de l'autre, l'esprit de l'autre langue. D'où la nécessité constante de retraductions pour poursuivre la compréhension, en tenant compte de l'évolution de sa propre langue et de son propre contexte culturel.

Quant aux méthodes de traduire, Schleiermacher rejette aussi bien la *paraphrase* que l'*imitation* puisque la première rend le contenu assez approximativement et la seconde reproduit l'œuvre sans tenir compte de son identité. Il réduit à deux les méthodes du traduire, les mêmes dont parle Goethe dans le *Divan occidental-oriental* : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »⁸. Schleiermacher opte pour la première de ces deux possibilités qui tient compte de l'étrangeté du

⁵ Cf. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, hrsg. v. E. Behler unter Mitwirkung v. J.-J. Anstett und H. Eichner, Paderborn, Darmstadt, Zürich, 1958, sq. 12, 207.

⁶ Kant, Emmanuel. Critique de la faculté de juger. Paris, Flammarion (poche), 2000, § 40.

⁷ Schleiermacher, Friedrich. Des différentes méthodes du traduire, tr. fr. Paris, Le Seuil, p. 45.

⁸ Ibid., p. 49.

texte source, et s'oppose à la seconde qui laisse la sensation d'un texte rédigé directement dans la langue cible.

Le philosophe allemand pose les fondements de la réflexion herméneutique sur la traduction, en proposant un paradigme de traduction actuel depuis le romantisme jusqu'à nos jours. Au XX^e siècle – le siècle de la communication intense, de l'opposition des cultures par de nouveaux moyens techniques, du démantèlement du système colonial et du modèle eurocentrique, de la globalisation, etc. – la traduction acquiert le statut d'un nouvel objet de savoir. L'un « des signes de notre ère linguistique », la traduction « est devenue réflexion sur elle-même comme la littérature, réflexion sur la littérature »⁹. La traduction traverse et interagit avec plusieurs champs du savoir humain. Il s'agit bien d'une interaction parce que si elle subit l'impact de ces disciplines, elle les influence à son tour. Se mouvant dans divers domaines du savoir, la traduction aide ceux-ci à réfléchir sur eux-mêmes et sur leur objet. Mais elle ressent aussi le besoin de se pencher sur elle-même pour réfléchir sur ses propres enjeux.

Ainsi, la traduction donne à penser : « Par la traduction le travail de la pensée se trouve transposé dans l'esprit d'une autre langue et subit ainsi une transformation inévitable. Mais cette transformation peut devenir féconde, car elle fait apparaître en une lumière nouvelle la position fondamentale de la question »¹⁰. Se situant dans la lignée de l'ontologie (le dire de l'être) et de la phénoménologie (le dire du paraître), Heidegger distingue la fidélité littérale de la fidélité philosophique en matière de traduction : « Tant qu'une traduction n'est que littérale, elle n'a pas encore besoin d'être fidèle. Elle n'est fidèle que lorsque ses mots sont des paroles qui parlent à partir du langage de la chose même »¹¹. Sa critique de la littéralité s'avère une attaque à l'approche philologique du texte. Il favorise la traduction philosophique profonde qui met en valeur « la chose » au détriment de la traduction philologique superficielle qui, d'après lui, accorde beaucoup de poids au mot, en négligeant le sens authentique.

Heidegger n'est pas contre la traduction littérale *a priori*, mais cherche à atteindre le sens originaire du mot où se fait entendre la voix primordiale de l'être. L'exemple le plus éloquent de sa conception de la traduction est offert par la déconstruction du mot grec *aletheia* qui signifie vérité. Il décode l'*a-letheia* comme *ré-vélation, dé-voilement, re-voilement*. Le sens originaire étant réparti et voilé par le temps et par les textes qui l'expriment sans le produire, on traduit en fin de compte les expressions arbitraires du sens originaire. Pour accéder au sens originaire il faut révéler le même dans ses diverses expressions contingentes.

⁹ Meschonnic, Henri. Les cinq rouleaux. Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

¹⁰ Heidegger, Martin. Questions I. Paris, Gallimard, 1968, p. 10.

¹¹ Heidegger, Martin. La parole d'Anaximandre. – In : Chemins qui ne mènent nulle part, tr. fr. Paris, Gallimard, 1980, p. 388.

Pour Heidegger, traduire « ce n'est pas changer d'habit. Traduire, c'est changer de manière de dire l'être »¹². La langue est « la demeure de l'être », déclare le philosophe dans sa fameuse *Lettre sur l'humanisme* (1946) : autrement dit, l'être est révélé dans la langue. L'expérience du monde est conditionnée par la langue. Or, la langue n'est pas une chose qu'on trouve dans le monde comme un objet parmi d'autres qu'on peut connaître et manipuler progressivement. Elle est notre « bagage » originaire qui fonde notre rapport constituant l'être avant toute autre chose : d'où la recherche du sens originaire des mots. Cela veut dire que pour être en état d'avoir un rapport quiconque aux choses dans le monde on doit avoir instauré un rapport avec l'être. Ce rapport consiste notamment dans le fait de disposer d'une langue. Les choses sont présentes dans une langue qui les nomme originairement et nous les rend accessibles dans le temps et l'espace.

Heidegger soutient dans son cours de 1936, sur *L'essence de la liberté humaine* de Schelling, qu'il existe des langues plus ontologiques que les autres. De telles langues seraient d'abord le grec, et ensuite l'allemand. Pourquoi le grec et non pas le latin ? D'après lui, le grec est la langue originaire de la philosophie parce que c'est la langue dans laquelle s'exprime pour la première fois l'être, c'est la langue qui révèle le sens originaire de l'être. Pour cette raison notamment la philosophie naît en Grèce. Il juge, par contre, les traductions latines mauvaises car elles ont effacé la parole de l'être que le grec faisait sentir. La scholastique et le développement successif de la philosophie de Descartes et de Spinoza, qui ont forgé les notions fondamentales de la métaphysique moderne, ont déformé la pensée grecque. Quant à l'allemand, l'une des raisons de la prédilection heideggérienne pour sa langue maternelle réside notamment dans sa pauvreté en paroles d'origine latine, porteuses de cet héritage malheureux qui a déformé la façon primordiale de philosopher. L'allemand serait donc la langue qui a hérité du grec l'aptitude à dire l'être.

Le présupposé heideggérien que certaines langues disent l'être plus que d'autres, conduit à l'établissement d'une hiérarchie ontologique des langues. Heidegger place les langues philosophiques (le grec et l'allemand) au-dessus des langues non philosophiques (le latin et ses langues dérivées). Cette vision particulière des langues explique sa réticence à la traduction de *l'Etre et Temps* en espagnol qu'il considère comme une langue insuffisamment philosophique, de par son origine latine, pour assumer la traduction de son ouvrage. L'autre raison possible de cette méfiance serait la forte coloration catholique de la culture espagnole de l'époque qui, en rejetant toute autorité extérieure, entrave la libre réflexion philosophique. Or, malgré les limites ontologiques du latin, « révélées » par le philosophe allemand, c'est bien Rome, et non pas la Grèce, qui devient le

¹² Cassin, Barbara. Les « intraduisibles » en sciences sociales. – In : Traduire, n° 212, mars 2007, p. 57.

berceau de la traduction. L'affirmation de Heidegger que l'allemand est une langue plus grecque que le grec comporte toutefois une certaine dose de *superbia* et de nationalisme néfaste, voire dangereux pour la traduction. D'autant plus que son implication personnelle sous le Troisième Reich suscite encore aujourd'hui des interrogations et des polémiques¹³.

Pour Heidegger, l'interprétation et la traduction coïncident : « Toute traduction est en elle-même une interprétation. [...] Et interprétation n'est, à son tour, que l'accomplissement de la traduction qui encore se tait [...]. Conformément à leur essence interprétation et la traduction ne sont qu'une et même chose »¹⁴. Cette affirmation me semble trop radicale. Je crois qu'indépendamment du fait qu'elle soit la condition nécessaire à la bonne traduction, l'interprétation doit s'arrêter à un certain point du processus traduisant. Elle ne doit nullement basculer dans le commentaire, l'ajout explicatif, la réécriture du texte original. L'acte de traduire doit chercher le « point de capiton »¹⁵, c'est-à-dire le point où le signifiant « épingle » son signifié qu'il a choisi parmi tous les signifiés possibles comme l'unique signifié adéquat, le point qui élimine toutes les interprétations erronées, ne laissant qu'une seule, l'interprétation relevante, qui devient la traduction. Ainsi, le sens est fixé une fois pour toutes.

Il faut reconnaître toutefois que Martin Heidegger accorde une importance à la langue étrangère. L'*Acheminement vers la parole*, comme dit le titre d'un de ses livres, est toujours un acheminement vers l'originaire, une recherche de la langue essentielle dans laquelle sont donnés les rapports de l'homme et de l'être. D'une certaine manière, Heidegger répète le geste de Benjamin avec la seule différence qu'au lieu de se référer au divin, il se réfère à l'être. La langue est une notion centrale pour Heidegger, parce qu'elle est la condition de la possibilité de notre expérience. Si toute expérience est possible grâce à la possession de la langue, notre connaissance n'est pas une pure et simple réflexion des faits extérieurs, mais leur « traduction » dans la langue dont nous disposons. L'herméneutique philosophique de Gadamer et de Ricœur, qui considère l'existence comme une interprétation, se construit autour de cette conception heideggérienne de la langue.

Le « parcours herméneutique », la notion-clé du cinquième chapitre de l'essai de Georges Steiner *Après Babel*, poursuit l'extraction du sens du texte à traduire et son appropriation par la langue cible. La compréhension du texte se déroule en quatre temps. Le traducteur qui commence à traduire fait *confiance* à l'original.

¹³ Adhérant au parti nazi en 1933, Heidegger renonce au bout de quelques mois à l'activité politique sans s'opposer toutefois d'aucune manière au régime et en passant sous silence tous les crimes du nazisme, y compris l'holocauste.

¹⁴ Heidegger, Martin. Les Cahiers de l'Herne, cahier dirigé par Michel Haar. Paris, Ed. de l'Herne, 1983, p. 456.

¹⁵ Cf. Lacan, Jacques. Le Séminaire, Livre V. Les formations de l'inconscient. Paris, Le Seuil, 1998, p. 14. Le point de capiton signifie le moment de production du sens d'une chaîne signifiante.

Spontanée et immédiate, sa confiance est fondée sur sa propre expérience. Elle peut toutefois être ébranlée par l'« épreuve de l'étranger », c'est-à-dire les difficultés qui surgissent au fur et à mesure que la traduction avance. Cette première étape est très délicate surtout quand il s'agit de traduire un texte appartenant à une culture ou à une époque éloignées : par exemple, traduire l'*Illiade* ou des textes de l'Orient dans n'importe quelle langue européenne moderne. Dans un deuxième temps, la confiance cède la place à l'*agression*. L'*incorporation* dans la langue cible marque la troisième étape du parcours herméneutique. La mise en forme de la traduction a souvent pour effet l'assimilation de l'original, voire sa destruction. La traduction de la Bible par Luther en offre l'exemple par excellence. La *restitution*, enfin, qui peut impliquer au départ la réaction de rejet de l'étranger, vise la restauration de l'équilibre entre la langue source et la langue cible. Cette dernière donne une espérance de vie à l'original et une promesse de diffusion des textes produits dans des langues mineures. Ainsi, le danois de Kierkegaard, le grec de Kavafis, l'albanais de Kadare se sont fait connaître grâce aux traductions dans les grandes langues.

La traduction « transforme les « structures profondes » de l'héritage – verbal, thématique, iconographique – en « structures de surface » du quotidien et de la référence sociale »¹⁶. Steiner rejoint ici la conception de la traduction mythique de Novalis : le texte qu'on traduit se prolonge au-delà de lui-même et se réécrit. On traduit la même chose, mais on l'exprime différemment selon les divers moments et traditions. La temporalité devient alors la condition du mode d'être de la traduction, un fait de dévoilement progressif ou régressif. Le parcours herméneutique ne porte donc pas sur la signification singulière du texte, mais sur ses transformations historiques.

Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, on continue à explorer et à approfondir certaines avancées de Schleiermacher sur la traduction. L'un des plus éminents herméneutes contemporains, Hans-Georg Gadamer, consacre aux problèmes de la traduction une partie du chapitre intitulé « Le langage comme médiateur de l'expérience herméneutique » de *Vérité et méthode*, son *opus magnum* publié en 1960. Sa conception de la traduction comme expérience (*Erfahrung*), qui connote l'idée de voyage, de rapprochement de l'autre, d'expérience existentielle, implique la présence d'une distance difficile à surmonter entre le texte original et sa traduction, entre l'identique et le différent. Vu les divergences entre la langue source et la langue cible, le traducteur doit faire des efforts considérables pour aborder l'original, trouver une solution aux problèmes que celui-ci pose, évaluer les « pour » et les « contre » de ses partis pris. L'autre catégorie centrale pour Gadamer, la compréhension (*Verstehen*), articule la précompréhension, en

¹⁶ Steiner, Georges. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, tr. fr. Paris, Albin Michel, 1978, p. 395. Cf. aussi le chapitre « Le parcours herméneutique », *ibid.*, 277–381.

concrétisant l'interprétation (*Auslegung*) dans le discours (*Rede*). L'écoute attentive et la transmission de la voix venue d'un autre lieu se situent toujours dans un *dialogue herméneutique* désignant le processus de compréhension qui se réalise dans la langue.

La traduction, comme le dialogue, présuppose la compréhension entre les deux interlocuteurs : puisqu'il n'y a pas de rapport préétabli entre l'original et la traduction, ils doivent se respecter mutuellement et essayer de se comprendre, en préservant leur étrangeté. La tâche du traducteur serait de rendre possible leur dialogue et de mettre en rapport leur divergence et leur altérité. Le traducteur doit transmettre le sens du texte dont la compréhension est conditionnée par une situation contextuelle qui rappelle celle du dialogue. Or, tandis que l'interlocuteur comprend sans médiateur linguistique sa propre langue, le traducteur est censé comprendre pour traduire. Le traducteur doit résoudre dans la traduction tout ce que lui-même a de la difficulté à comprendre. Il doit trouver la meilleure solution de l'expression de la même façon que dans le dialogue, lieu de divergences, on cherche la compréhension et l'accord.

Par la variation des perspectives dans le dialogue, l'interlocuteur tente de se mettre à la place de l'autre afin de comprendre son point de vue. Le traducteur fait la même chose dans son effort de « se transférer » dans l'auteur. Ce transfert de visions, appelé « échange d'opinions », vise à aboutir à un langage commun. Toute traduction est à la fois plus claire et plus plate que l'original parce qu'elle manque toujours de quelque chose présent dans l'original. Lorsque ces conditions sont observées, on peut « par un transfert réciproque, imperceptible et involontaire des points de vue (c'est ce que nous appelons échange d'opinions), parvenir à un langage commun et à l'expression d'une décision commune. Il va de même du traducteur qui doit maintenir les droits de sa propre langue, dans laquelle il traduit, et admettre en même temps ce qui lui est étranger, et même opposé, dans le texte et dans sa manière de s'exprimer »¹⁷. Autrement dit, la traduction jette de la lumière sur le sens d'un texte rédigé dans une autre langue et destiné à un autre lecteur. La compréhension de l'original ne découle pas de l'identification avec son auteur mais de la préservation de sa singularité et de son altérité. La compréhension est médiatisée par la langue : elle se produit dans la langue et par la langue. Seul le traducteur qui arrive à exprimer les choses révélées dans le texte original, qui trouve un langage relevant aussi bien de sa propre langue que de la langue de l'original traduit d'une manière adéquate.

L'exigence de fidélité et de précision de la traduction ne vise donc pas à supprimer la diversité des langues : « La langue étrangère ne représente qu'une aggravation de la difficulté herméneutique, celle de l'« étrangeté » et de son dépassement. En réalité, tous les « objets » auxquels l'herméneutique traditionnelle

¹⁷ *Gadamer*, Hans-Georg. *Vérité et méthode*, tr. fr. Paris, Le Seuil, 1996, 408–409.

a affaire sont étrangers dans le même sens, clairement défini, du mot »¹⁸. Cela ne veut pas dire que l'expérience herméneutique de la traduction coïncide complètement avec celle du dialogue où les interlocuteurs parlent la même langue. Dans la traduction, l'auteur, l'un des partenaires dans le texte envisagé comme dialogue herméneutique, parle par la voix du traducteur. Pour Gadamer le dialogue herméneutique est censé élaborer une langue commune. Cette élaboration est loin d'être un simple outil de compréhension. Elle coïncide avec la réalisation de la compréhension et de l'entente dans le dialogue. La tâche du traducteur consisterait alors à faire entendre la voix du texte, à lui faire énoncer quelque chose.

Gadamer précise que la compréhension et l'interprétation sont une seule et même chose et que la traduction est avant tout une compréhension qui implique l'interprétation. Et si la langue est le milieu universel de l'accomplissement de la compréhension, l'interprétation serait la façon dont celle-ci se réalise. Les problèmes de l'expression linguistique sont aussi bien des problèmes de la compréhension. La différence entre la langue d'un texte et la langue d'un interprète, autrement dit, la distance qui les sépare, est une question importante. Pourtant, il est très difficile à surmonter son propre horizon d'attente, sa dépendance de la propre tradition de lecture et son conditionnement par le moment historique concret. Un dépassement possible de la distance historique et de la diversité des traditions qui séparent l'auteur de son traducteur est proposé par la confrontation avec les interprétations des autres lecteurs appartenant à d'autres traditions y compris celle du texte original¹⁹.

Gadamer estime donc que la traduction est déjà une interprétation, voire son achèvement. Or, la traduction ne coïncide ni avec l'interprétation ni avec la compréhension. Pour expliquer leur différence on va confronter deux types de traduction, à savoir la traduction littéraire et la traduction herméneutique. La traduction littéraire ne vise pas à transmettre le contenu du texte, mais sa surface. Autrement dit, le traducteur littéraire ne cherche pas à traduire l'idée qui réside au fond du texte, mais le texte lui-même. Il conclut un pacte avec la littéralité, avec l'écriture du texte. La traduction herméneutique, au contraire, cherche à atteindre l'idée principale du texte, à saisir la pensée de l'auteur. A cette fin, l'interprète doit recourir aux commentaires, aux périphrases, aux explications.

On peut dire en conclusion que pour l'herméneutique philosophique, la traduction, liée à la recherche du sens, relève de l'expérience du monde et du rapport à l'autre. Elle est une expérience existentielle et dialogique, fondée sur la compréhension de l'autre à travers son discours. L'interprétation des textes implique la compréhension de la pensée de l'autre. La traduction est bipolaire : l'identité et la

¹⁸ Ibid., p. 409.

¹⁹ Cf. *Bollak*, Jean. *Sens contre sens. Comment lit-on ?*. Paris, Editions La passe du vent, 2000, 22–23.

différence y cohabitent en s'opposant sans chercher à s'assimiler. Conçu comme un problème essentiel de la traduction, le cercle dans lequel sont pris le même et l'autre devient le moteur à la fois de l'herméneutique et de toute réflexion sur la traduction : de Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich Schlegel à Paul Ricœur et Antoine Berman. Et comme traduire est de l'ordre du sens, la réflexion herméneutique sur l'acte de traduire ne doit pas être négligée. L'herméneutique et la traduction partagent donc un objectif commun : la compréhension des textes.

La traduction n'est pas un objet quantifiable. Etant donné que les mots connectés dans un texte acquièrent leur sens dans leur emploi « au sein des combinaisons complexes », on ne traduit pas des signes, ni des signifiants, ni de référents, mais des « articulations sémiotico-sémantiques » qui dépassent le signe. C'est « sur cette base que peut se reconstruire l'original, c'est-à-dire l'interprétation qui encadre la réécriture »²⁰. L'acte de traduire tend donc à substituer l'explicitation herméneutique à l'explication sémiotique.

Le sens qui « circule » dans les textes ancrés dans une tradition culturelle donnée ne provient pas de la langue, mais surgit du langage, de l'usage singulier des mots. La traduction affronte des expériences langagières particulières et non pas des structures immanentes à la langue. Mais ces expériences langagières reflètent des visions du monde qui dépassent ce qu'un texte signifie *stricto sensu* : « Ce qui est finalement à comprendre dans un texte, ce n'est ni l'auteur et son intention présumée, ni même la structure ou les structures immanentes au texte, mais la sorte de monde visé hors texte comme la référence du texte »²¹.

Le mot se réfère à un code déjà établi, à un langage, à un système qui donne accès à la réalité dans une langue médiatisée. Sinon la réalité se perd. Ceci pousse Derrida à déclarer que c'est l'écriture qui est le véritable modèle de la langue, et non le discours, la parole dite. A ce propos, il rappelle, dans la « Pharmacie de Platon », le mythe de Theuth du *Phèdre* : défiant de la différence qu'introduit l'écriture entre le référent et son signe, le pharaon Thamous refuse le don de l'écriture et demande la présence totale et immédiate du sens²². Le signe ne se rapporte pas à un référent extérieur à la langue, mais à d'autres signes au sein de son propre système linguistique : autrement dit, les signes linguistiques n'acquièrent leur sens que dans la différence, et donc dans leur rapport à d'autres signes. Le sens est toujours *différé* d'un signe à l'autre. Le mythe de Theuth, comme d'ailleurs l'histoire de la carte et du territoire, racontée par Borges, part de la différence et

²⁰ De Launay, Marc. Qu'est-ce que traduire ? Paris, Vrin, 2006, p. 56. Cf. aussi Bollak, Jean. Sens contre sens, op. cit., p. 81 : « Les mots sont connectés, ils ne peuvent pas isolément se substituer à leurs connexions ».

²¹ Ricœur, Paul, Herméneutique de l'idée de Révélation. Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint Louis, 1977, p. 38.

²² Cf. Derrida, Jacques. La Pharmacie de Platon. – In : La dissémination. Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1993, p. 93.

de la non coïncidence constitutives pour toute traduction. Le discours incarne, pour Derrida, le péché originel de tout désir de présence autoritaire qui s'impose. Derrida appelle *logocentrisme* notamment la primauté accordée au discours, à la parole prononcée, à la présence immédiate. Il y oppose l'écriture, le texte, la traduction : bref, la différence. L'écriture, le texte, la traduction révèlent la langue par laquelle on fait l'expérience du monde en tant que formation discursive ayant sa propre histoire. Tout contexte, tout système de référence qui peut éclairer le sens du texte est compris comme construction historique. Voilà pourquoi au lieu de chercher la vérité originelle et le sens ultime qui sont toujours autoritaires, hiérarchisants, donc violents, on doit les déconstruire. La déconstruction révèle le jeu entre la présence et l'absence, constitutif de toute traduction.

La traduction se produisant toujours dans la langue, la question de la langue devient extrêmement importante quand on se prononce sur l'acte de traduire. La traduction donne l'espoir d'une réconciliation des langues dispersées par la catastrophe de Babel et promet d'amener « à une vraie langue », comme annonce Derrida dans « Des tours de Babel ». En fait, la « vraie langue », l'« être-langue » n'est autre que « le pur langage » (*die reine Sprache*), qui ne délimite pas « le sens » et « la lettre » et aspire à reconduire la traduction vers le langage pré-babélien. Or, si le langage originelle de tout texte demeure difficilement accessible, la forme originelle de la traduction est décelée par la traduction de la Bible. Quant à la vérité, elle doit être entendue en termes d'authenticité et non pas en termes de réalité.

Le texte à traduire reflète le moment du surgissement, de l'inscription et de la fixation du sens dans la langue. La traduction, pour sa part, s'avère un moyen pour découvrir le sens. Considérée comme un instrument de connaissance, la traduction « concerne d'abord le *texte* de départ dans sa différence, peut-être sa non-traduisibilité, et en deuxième temps, la *langue* d'arrivée, à savoir les conditions d'y introduire ce qui ne peut pas y être facilement dit »²³.

TRADUISIBILITÉ *VERSUS* INTRANSMISSIBILITÉ

Alors que la traduisibilité repose sur des « conventions de sens », l'intraduisibilité devient la pierre d'achoppement de toute traduction. Ce qui soulève une série de questions : Quelles pourraient être les raisons du refus de traduction ? Pourquoi on laisse dans un texte sans les traduire le mot grec *logos* ou le mot latin *domus*, ou bien l'expression anglaise *last but not least* ou l'expression italienne *tutti quanti*, ou encore l'expression française *par excellence* ? Parce que c'est commode ? Par incapacité ou manque de volonté de décider ? Pour faire vite ? Par obéissance au genre qu'on traduit ? Parce qu'ils sont déjà assimilés et utilisés comme des

²³ *Bollak*, Jean. Arrêt sur le sens. – In : L'âne, avril-juin 1992, p. 41.

mots propres par la langue et la culture cibles ? Chaque fois quand le traducteur refuse de traduire quelque mot ou expression surgit la demande légitime de savoir si son choix n'est pas plutôt le résultat d'une impuissance interprétative, d'une incapacité analytique que la conséquence de la mauvaise articulation sémantique du texte à traduire. Certes, le refus de traduction est rarement la conséquence du manque de compétence, de l'ignorance du traducteur et du rejet de l'étranger. Il peut signifier toutefois une non-compréhension due à la distance linguistique et culturelle.

Les *intraduisibles*, c'est-à-dire les mots et les expressions qu'on refuse de traduire, sont des symptômes de la diversité et de la pluralité des langues. Le *Dictionnaire des intraduisibles* publié sous la direction de Barbara Cassin recense plus de 5 000 intraduisibles. Partant du présupposé que le langage n'est pas uniquement un instrument de communication et qu'il se manifeste dans la diversité des langues, Cassin avance que c'est la « perception des langues, non seulement comme visions du monde mais comme fabrications de mondes, qui détermine l'espace dans lequel se meuvent les traducteurs. Espace de « déterritorialisation », pour prendre un terme deleuzien »²⁴. Lors du processus traduisant on situe sa propre langue, sa propre culture, son propre espace par rapport à une autre langue, une autre culture, un autre espace. C'est notamment ce qu'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari par « langue déterritorisée », dans *Kafka. Pour une littérature mineure*.

D'une part, les *intraduisibles* offrent un moyen d'enrichissement de la langue, d'ouverture de nouvelles perspectives à son évolution ; ils permettent de renforcer la « scientificité » de la langue, d'élargir le champ terminologique ; ils donnent la possibilité de percevoir le fonctionnement de la propre langue grâce à une autre. Dans cette perspective certains mots prêtent à l'équivoque dans l'acte de traduire : par exemple, le mot français *conscience* se traduit en bulgare par deux mots *съвест* et *съзнание* en fonction du contexte, *esprit* par *дух* et *ум*, pour ne pas parler du mot *sens* qui signifie *сетиво*, *усет*, *усещане*, *чувство*, *посока*, *смисъл* ou du mot *pièce* qui veut dire *стая*, *монета*, *парче*, *част*, *пиеца*. D'autre part, les *intraduisibles* offrent la possibilité d'affirmer l'étranger dans l'autre langue. Ils signalent l'existence « de l'être qui est en train de se dire, de s'énoncer de manière absolument irréductible, voire quasiment ineffable »²⁵. L'intraduisibilité est conditionnée par des contraintes d'origine aussi bien linguistique (la pluralité des langues) que culturelle (la diversité des cultures). Ainsi, « traduire c'est aussi travailler parfois dans un contexte de rareté des échanges culturels. C'est à cet endroit même, dans l'aspect quantitatif et qualitatif des échanges interculturels que réside l'espace de l'intraduisibilité »²⁶.

²⁴ Cassin, Barbara. Les « intraduisibles » en sciences sociales, op. cit., p. 54.

²⁵ Ibid., p. 58.

²⁶ Cordonnier, Jean-Louis. Traduction et culture. Paris, Hatier/Didier, 1995, 10–11.

Le pacte conclu par l'original et la traduction regarde aussi bien la possibilité que l'impossibilité de la traduction. La traduisibilité ne signifie pas seulement la possibilité de traduire : elle indique également un rapport ouvert entre le texte original et le texte traduit²⁷. A la fois possible et impossible, la traduction vise, entre autres, la réconciliation des langues dans la situation post-babélique. Indubitablement fidèle et transparente, la bonne traduction doit réaliser la promesse de la restitution de la situation pré-babélique : « La promesse d'une traduction, c'est ce qui nous annonce l'être-langue de la langue ; une bonne traduction nous dit simplement ceci : il y a *de la langue* ; c'est pour cela que l'on peut traduire et que l'on ne peut pas traduire parce qu'il y a quelque chose comme de la langue »²⁸.

Le mythe de Babel a poussé beaucoup de penseurs contemporains à se pencher sur les enjeux de la traduction. *Après Babel* de Steiner, « Des tours de Babel » de Derrida, « Le paradigme de la traduction » et « Un « passage » : traduire l'intraduisible » de Ricœur, pour ne citer que quelques textes, gravitent autour de la catastrophe babélique et ses conséquences pour la traduction. La catastrophe de Babel provoque la perte de la transparence entre les choses et les signes, la rupture de la langue, le « choc de l'incomparable »²⁹. Elle met en place le problème de l'intraduisibilité qui découle de la dispersion et de la confusion linguistique.

Le mythe de Babel révèle un paradoxe³⁰. D'une part, la pluralité linguistique qu'il engendre conditionne l'existence de la traduction. A force de comprendre et d'accepter cette confrontation avec l'autre, la diversité des langues apparaît à la fois comme un obstacle à la traduction et comme sa raison d'être. D'autre part, en suscitant la confusion linguistique, la catastrophe de Babel met fin au rêve de la langue originaria parfaite et détermine l'impossibilité de traduire qui découle de l'intraduisibilité des langues, présumée par leur diversité. La pluralité linguistique peut donc entraver la compréhension. La seule possibilité d'y remédier ne consiste pas dans le désir de s'évader dans le mythe de la langue unique ou dans le fantasme de la traduction parfaite, mais dans le travail constant et épuisant aux résultats incertains de la confrontation à l'autre qu'est le travail de traduction. Or, la traduction parfaite n'existe pas tout comme le « pur langage » de Benjamin ou l'« absolu littéraire » des romantiques allemands : bref, comme tout idéal régulateur qui joue pour autant un rôle fondamental dans le développement d'une langue, d'une littérature, voire de la traduction. Par contre, il existe une traduction honnête, respectueuse de l'autre qui prend en considération son étrangeté et tient compte de la pluralité des cultures et de la diversité des langues.

²⁷ Cf. *Petrilli*, Susan. Traduzione e semiosi. – In : Lo stesso altro, a cura di Susan Petrilli, Athanor, Anno X, n° 4, 2001, p. 19.

²⁸ Intervention de Jacques Derrida. – In : *Lévesque*, Cl., C. V. *McDonald* (dir.). L'oreille de l'autre. vlb éditeur, 1982, p. 164.

²⁹ *Détienne*, Marcel. Comparer l'incomparable. Paris, Le Seuil, 2000, p. 44.

³⁰ Cf. *Ricœur*, Paul. Un « passage » : traduire l'intraduisible. – In : Sur la traduction. Paris, Bayard, 2004, 53–69 ; « Le paradigme de la traduction », *ibid.*, 26–42.

La thèse de l'intraduisibilité est démentie par le simple fait qu'on traduit depuis toujours, voire qu'on retraduit souvent les « mêmes » œuvres. Et pourtant, il existe des œuvres littéraires de prime abord intraduisibles. Jacques Derrida émet, par exemple, quelques réserves sur la traduisibilité de *Finnegans Wake* de Joyce : « Même si par miracle, on pouvait traduire tous les mouvements virtuels de cet énoncé, il y a une chose qu'on ne pouvait jamais traduire [...] C'est qu'il y a ici deux langues ou plus d'une langue ; en traduisant..., on traduirait à la limite tous les contenus de sens, virtuels ou actuels, mais on ne pourrait pas traduire l'événement qui a consisté à greffer plusieurs langues dans un seul corps »³¹. Traduire ou ne pas traduire demeure la grande question pour Derrida. D'une part, il estime, après Benjamin, que les textes sacrés sont intraduisibles parce que le sens et la lettre ne peuvent pas y être séparés ; de l'autre, il déclare que tout est traduisible : « Rien n'est intraduisible pour peu qu'on se donne le temps de la dépense ou l'expansion d'un discours compétent qui se mesure à la puissance de l'original. [...] Rien n'est intraduisible en un sens, mais *en un autre sens* tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible »³². La traduction réalise l'équivalence sémantique à force de renoncer à l'équivalence économique parce que, comme disait Humboldt, aucun mot ne trouve son équivalent exact dans une autre langue. Les mots baignent dans un contexte psychique, culturel et linguistique avec lequel ils interagissent. Transposés dans d'autres contextes, ils perdent l'*aura* de leur univers naturel et peuvent prêter au malentendu et à l'incompréhension. Ainsi, la chose la plus difficile à traduire demeure l'« économie poétique » de la langue, ancrée dans son univers spécifique. Cette « économie poétique » risque d'être perdue dans une traduction *mot à mot*, mais elle est exposée au danger d'être déformée dans une traduction trop libre. Le plus éloquent exemple d'intraduisibilité, les noms propres, sont en fait parfaitement traduisibles grâce à la déconstruction. Ainsi, le nom de Babel se déconstruit en *Ba* qui veut dire *père* dans certaines langues orientales et *Bel* qui désigne le *Dieu*, et signifie à la fois la confusion et la ville de Dieu. Le nom de Babel est donc parfaitement traduisible malgré son intraduisibilité apparente. Proposant un *autre* langage, le langage de la métaphysique, capable de traduire ce qui semble intraduisible, la déconstruction constitue une ressource potentielle pour la traduction. En conséquence, la traduction doit réinscrire dans sa propre langue et dans sa propre culture ce que l'original exprime dans la langue et dans la culture étrangères. Somme toute, pour Derrida, la traduction est, au sens transformatif ou productif, une écriture, une greffe de plusieurs genres puisqu'elle réunit en soi divers discours (philosophique, poétique, etc.), une transposition poétique.

³¹ Intervention de Jacques Derrida, in *L'oreille de l'autre*, op. cit., p. 133.

³² *Derrida*, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris, Galilée, 1996, 100–103.

Il se pose alors la question de savoir si l'intraduisible n'existe que jusqu'au moment où on trouve la traduction relevante. La réponse me semble affirmative. Je vais essayer d'argumenter mon hypothèse par un exemple concernant la traduction de *Worstward Ho* (1982) de Samuel Beckett en français³³. Il est bien connu que Beckett, qui a vécu dans l'« entre-langues », traduisait lui-même en anglais ses textes rédigés en français, mais qu'il n'a pas traduit en français quelques-uns de ses textes écrits en anglais. Si on observe de près les « traductions » réalisées par Beckett, on se rend compte des divergences considérables entre les deux versions. Ces différences « touchent non seulement à la poétique de la langue, mais aussi à la tonalité philosophique. Il y a une sorte de pragmatisme humoristique dans le texte anglais qui n'est pas exactement présent dans le texte français, et il y a une franchise conceptuelle dans le texte français qui est assouplie et parfois [...] détournée dans le texte anglais »³⁴. Il est tout à fait légitime de se demander alors s'il s'agit bien de traductions. Cette fois-ci, la tentation serait de répondre négativement.

Worstward Ho est donc l'un des textes que Beckett n'a pas voulu traduire ou réécrire dans l'autre langue. Il paraît que l'écrivain irlandais trouvait la traduction trop difficile, voire impossible. Et pourtant, la version française du titre offre un bel exemple de la traduisibilité de ce qui semble intraduisible. L'expression *Cap au pire*, proposée par la traductrice Edith Fournier, réfléchit magnifiquement la densité conceptuelle et la poétique ludique beckettienne. La traduction proposée contient en puissance l'idée connotée par *Worstward Ho* : « dire, c'est mal dire ». Ainsi, la traduction devient possible justement en raison de son intraduisibilité apparente. On ne peut donc parler d'intraduisibilité que jusqu'au moment où apparaît la traduction. Si on veut montrer la relevance de l'œuvre traduite, on ne peut pas se contenter de dire dans la langue cible ce que dit la langue source, mais on doit penser « aux équivalents qui existent et aux équivalents qu'on peut inventer entre l'écart et la fidélité, selon les textes, entre l'exotisme et le domestique, dans le cadre de références culturelles qui ne sont plus qu'à moitié familières au lecteur actuel »³⁵.

Et si la traduction fidèle *par excellence* est sans doute celle d'*Œdipe* et d'*Antigone* de Sophocle, faite par Hölderlin, on pourrait mentionner comme exemple de traductions à la fois domestiquantes et archaïsantes les traductions bulgares de Kierkegaard. La traductrice cherche à exprimer l'esprit religieux du langage kierkegaardien, en recourant à l'emploi d'un langage archaïsé avec une forte coloration empruntée au slavon d'église, sans se soucier du fait que l'esprit du protestantisme diffère complètement de l'esprit orthodoxe. Ce choix est critiquable dans la mesure où il tend à substituer le signifiant.

³³ Cf. Badiou, Alain. *Etre, existence, pensée : prose et concept*. – In : *Petit manuel d'inesthétique*. Paris, Le Seuil, 1998, 137–169.

³⁴ *Ibid.*, p. 138.

³⁵ Bollak, Jean. *Arrêt sur le sens*, op. cit., p. 42.

Denne Betragtning vil vistnok synes mange et Paradox, en Overdrivelse, derhos en mørk og forstemmende Anskuelse. Dog er den Intet af alt Dette. Den er ikke mørk, den søger tværtimod at skaffe Lys i hvad man almindeligviis lader staae hen i en vis Dunkelhed ; den er ikke forstemmende, tværtimod opløftende, da den betragter ethvert Menneske under Bestemmelsen af den høieste Fordring til ham, at være Aand ; den er | heller ikke et Paradox, tværtimod en consequent gennemført Grund-Anskuelse, og forsaavidt da heller ingen Overdrivelse.

Den almindelige Betragtning at Fortvivlelse bliver derimod staaende ved Tilsyneladelsen, og er saaledes en overfladisk Betragtning, de ter, ingen Betragtning. Den antager, at ethvert Menneske jo bedst maa vide med sig selv, om han er fortvivlet eller ikke.

(Søren Kierkegaard, B « Denne Sygdoms (Fortvivlelsens) Almindelighed », *Sygdommen til Døden*, in SØREN KIERKEGAARDS SKRIFTER, t. 11, København, GADS FORLAG, 2006, pp. 138–139)

За мнозина това разглеждане сигурно ще изглежда като парадокс, като преувеличение и *наедно* с това като мрачен и разстройващ възглед. Но няма нищо такова. То не е мрачно, а напротив, то търси как да запази светлина в това, което обикновено се оставя да *крее* в мрак; то не е разстройващо, а напротив, възвисяващо, защото разглежда всеки човек под определението на *височайшото* изискване към него, да бъде дух; то съвсем не е парадокс, а напротив, един **консеквентно** проведен **принципиален** възглед, а доколкото е такъв, тук няма никакво преувеличение.

Обратното, обичайното разглеждане на отчаянието остава до привидността и *якоже* е едно повърхностно разглеждане, *то ест*, едно никакво разглеждане. То приема, че всеки човек *божем* е свършено наясно със самия себе си, пък бил той отчаян или не.

(Из « Всеобщността на тази болка (отчаянието) », в Сьорен Киркегор, *Болка за умирание*, прев. Р. Теохарова, Варна, Стено, 1991, с. 22)³⁶

La traductrice a cependant le mérite d'avoir mis en place un projet cohérent, bien argumenté dans sa Préface, suivi de près dans son travail pratique. Ce qui

³⁶ Le vocabulaire archaïque ou du slavons d'église est donné en italique et les mots d'origine latine en gras. La traduction française est proposée uniquement dans l'objectif de pouvoir confronter les partis pris par la version bulgare.

« A plus d'un cette vue-là fera sans doute l'effet d'un paradoxe, d'une exagération, également d'une idée noire et décourageante. Il n'en est rien pourtant. Loin d'assombrir, elle tente d'éclairer au contraire ce qu'on laisse d'habitude dans une certaine pénombre ; loin d'abattre, elle exalte, puisqu'elle considère toujours l'homme d'après l'exigence suprême que sa destinée lui fait : d'être un esprit ; enfin, bien loin d'être une boutade en l'air, c'est une vue fondamentale et parfaitement logique, et par suite qui n'exagère pas.

Par contre la conception courante du désespoir en reste en l'apparence, elle n'est qu'une vue superficielle, non pas une conception. Elle prétend que chacun de nous soit le premier à savoir s'il est désespéré ou non. » (*Kierkegaard*, S. Universalité du désespoir. – In : *Traité du désespoir*, tr. fr. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, 363–364)

dérange, c'est la discordance entre l'esprit orthodoxe dont elle cherche à colorer la pensée de Kierkegaard et l'abondance de mots d'origine latine dans sa version qu'elle a jugés « intraduisibles ». Autrement dit, l'incohérence des registres lexicaux et stylistiques et la disharmonie syntaxique.

La traduction italienne des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau par Italo Calvino offre un autre exemple de traduction domestiquante, fort bien réussie. Le parcours d'écrivain de l'un des grands protagonistes du panorama littéraire italien de l'après-guerre, couvre de multiples champs d'intérêt allant du néoréalisme au fantastique. Depuis 1964, il entretient des relations avec le groupe OULIPO, auquel il adhère en 1972. Calvino explique son projet dans une « Note du traducteur » postposée à sa version des *Fleurs bleues*. Il y définit sa traduction comme « inventive » ou « réinventive » : l'unique possibilité de rester fidèle à l'esprit du texte bizarre et ludique, rempli de calembours et de mots d'esprit de Queneau. A cet original, de prime abord intraduisible, il propose une traduction qui semble être rédigée directement en italien afin de rendre le même effet de spontanéité.

Calvino affronte en pleine conscience, les problèmes que pose le texte de Queneau : les changements constants du registre stylistique, le dédoublement du personnage du duc d'Auge-Cidrolin et la diversification du discours et les récits parallèles qui en découlent, l'alternance des époques et le grand intervalle temporel qui les sépare (allant de 1264, l'année de la rencontre du duc d'Auge et de saint Louis, à 1964, celle de la rencontre du duc et de Cidrolin), les jeux de mots (ce que Queneau désigne par « folklorique », c'est-à-dire ce qui est « aussi faux que logique », Calvino traduit à partir de « folclorico » comme « tanto folle quanto clorico »), les proverbes (dont l'un des extraits ci-dessous tient compte), la coloration émotive, les citations cachées ou transformées en lieux communs par le texte (le titre même est issu d'une citation d'un vers de « *Moesta et errabunda* » des *Fleurs du mal* de Baudelaire, à savoir « Loin ! loin ! *Ici* la boue est faite de nos *pleurs* ! », que Queneau modifie légèrement « Loin ! loin ! *Ici* la boue est faite de nos *fleurs*. / ... *bleues* », et Calvino traduit « Lontano ! Qui il fango è fatto dei nostri fiori. / ... dei nostri *fiori blu* »), les pastiches (la description du Bar Biture qui pastiche les romans « chosistes » d'Alain Robbe-Grillet), les anachronismes et les constructions agrammaticales (présentes dans l'autre extrait analysé) comme « ératépiste » (dérivé du sigle RATP) traduit comme « dipendente trasporti pubblici »), le parler populaire, etc.³⁷.

Les deux extraits choisis de la traduction de Calvino résolvent magnifiquement certains des problèmes de traduction mentionnés ci-dessus :

³⁷ Cf. Calvino, Italo. Nota del traduttore. – In : Queneau, Raymon. *I fiori blu*, tr. it. di Italo Calvino. Torino, Einaudi tascabili, 1995, 263–274.

Là-dessus, on apporta l'essence de fenouil et l'eau plate. Ils burent.
 – Et comment nomadez-vous ? demanda Cidrolin. A pied, à cheval, en voiture ? *en hélico, en vélo, en auto ?*
 – En stop, répondit la fille.
 – En auto-stop ?
 – Bien sûr en auto-stop.
 – Moi, je voyage parfois en autotaxi. *C'est moins économique.*
 – L'argent *on s'en fout.*
 – D'accord. Et mon essence de fenouil ?
 – *Pas mauvais. Je préférons l'eau pure.*
 (Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 21)

In quella, venne servita l'essenza di finocchio et l'acqua naturale. Bevvero.
 – E com'è che nomandate ? – domandò Cidrolin. – A piedi, a cavallo, in macchina? in *bici, moto, auto, elico?*
 – In stop, – rispose la ragazza.
 – Autostop?
 – Certo, *icciaiking.*
 – Io *l'autostop lo faccio solo coi tassì. E piú caro.*
 – Il denaro *me ne frego.*
 – D'accordo. Et la mia essenza di finocchio ?
 – *Mica male. Io, meglio l'acqua pura.*³⁸
 (Raymond Queneau, *I fiori blu*, tr. it. di Italo Calvino. Torino, Einaudi tascabili, 1995, p. 11)

Les mots en italiques témoignent de la liberté prise par Calvino à l'égard de l'original. Cette liberté se résume à quelques points : ajouts de mots, remplacement d'éléments par leurs contraires, changement de l'ordre des mots, changement de la personne grammaticale, refus de traduire les constructions agrammaticales, création de néologismes pour rendre l'effet stylistique.

Et voilà un autre extrait :

³⁸ Тогава донесоха копървия извлек и чешмяната вода. Пиха.
 – А как номадствате? – попита Сидролен. – Пеша, на кон, с кола? с вертолет, на колело, с автомобил?
 – На стоп – отговори момичето.
 – На автостоп?
 – Разбира се, на автостоп.
 – Аз пък понякога пътувам с автотакси. По-малко евтино е.
 – Не ми пука за парите.
 – Добре, добре. А как е моят копър извлек?
 – Не е зле. Аз предпочитама чистата вода. (notre traduction)

- Animal qu’a parlé, âme damnée.
 - Si le coq a ri tôt, l’haricot pue trop.
 - Quand l’huître a causé, l’huis est très cassé.
 - A poisson qui cause, petit cochon peu rose.
 - Si bêle le zèbre ut, voilà Belzébuth.
- (Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, op. cit., p. 34)

- Bestia articolata, anima dannata.
 - Ucello che parla verba volant.
 - L’ultimo pesce a parlare ha sempre torto.
 - A ostrica parlante non si guarda in bocca.
 - Se la zebra dà del tu, s’avvicina Belzebú.³⁹
- (Raymond Queneau, *I fiori blu*, tr. it. di Italo Calvino, op. cit., p. 24)

L’intérêt de cet extrait réside dans la traduction des dictons, en respectant le registre stylistique et en observant le rythme et les rimes internes de chaque proverbe, juste avant la césure et à la fin du vers. Le rythme de la version de Calvino est légèrement altéré et les rimes ne sont pas toujours observées. Par contre, les équivalents fonctionnels qu’il propose, les trouvailles stylistiques, puisées dans la langue cible ou fruits de son propre génie poétique d’écrivain traducteur, rendent magnifiquement les effets recherchés dans sa traduction. La mutation du traducteur en co-auteur lui permet d’épanouir toute sa créativité. De ce point de vue la version de Calvino se présente plutôt comme une traduction « rajeunissante » que comme une « traduction-photographie » pour reprendre les appellations d’Ezra Pound.

La traduction demande une lecture approfondie capable de restaurer les valeurs et les intentions de l’œuvre : « Toute lecture approfondie d’un texte sorti du passé d’une langue ou d’une littérature est un acte d’interprétation aux composantes multiples »⁴⁰. Elle permet de pénétrer un texte « à fond », de prendre conscience de ses tensions vitales, de se familiariser avec son auteur, de partager ses sensations et affections. L’interprétation attentive et sensible du texte à traduire assure sa survie et son renouvellement.

Depuis Schleiermacher, l’herméneutique distingue la traduction de l’interprétation, en relevant le nouveau rapport au langage, unique en son genre, instauré par la traduction. Mais pourquoi notamment la traduction, et non pas l’interprétation, accomplit-elle ce nouveau rapport au langage ? Parce que la traduction

³⁹ – Животинката устата, а душата прокълната.

– Ако пиленето запее, словото в ефир се рее.

– Щом козата заговори и лозата се разтвори.

– На бъривото мишленце – леко-розово прасенце.

– Щом тук зебра заврещи, дяволът към нас търчи. (notre traduction)

⁴⁰ Steiner, Georges. Comprendre c’est traduire. – In : *Après Babel*, op. cit., p. 28. Voir aussi 34–37.

suppose la compréhension du texte à traduire et la connaissance de la sensibilité linguistique de son auteur, tandis que l'interprétation vise l'explication des textes et l'élucidation de ses endroits obscures.

PERSPECTIVES HERMÉNEUTIQUES DE LA TRADUCTION

Une fois la traduction placée dans l'horizon herméneutique, les réflexions sur son interaction avec l'interprétation vont être poursuivies à travers la délimitation de quelques herméneutiques qui mettent en relief les intentions des acteurs de la triade auteur – œuvre – lecteur. Pour mener à bien son entreprise, le traducteur doit trouver l'équilibre fragile entre le respect de l'auteur et de sa langue maternelle, la fidélité à l'œuvre et sa propre liberté.

L'herméneutique critique articule ensemble l'acte philologique (l'établissement des textes fondé sur la comparaison de leurs versions conservées) et l'acte herméneutique (l'interprétation des textes). Cette méthode prédominante dans la traduction des œuvres classiques⁴¹ demande un travail philologique minutieux et ponctuel. Elle s'interroge sur le sens contenu dans le texte original et son mode d'expression : Que dit le texte source ? Comment le dit-il ? A quoi se réfère-t-il ? L'herméneutique critique permet de déchiffrer correctement les signes, les expressions et les formes textuels ; elle rend possible, grâce aux lectures successives, l'identification du sens primaire du texte à traduire ; elle fait dégager les singularités et les différences de l'original et de la traduction. Placée dans la double tradition de l'auteur et du traducteur, l'herméneutique critique confronte leurs horizons dans la recherche du sens de l'original qu'elle veut débarrasser des significations superposées au cours du temps. Historiquement déterminée, elle présente une approche critique du texte à traduire, qui prend en compte sa réception par les diverses époques et le « conflit des interprétations » suscité par ses lectures.

Ainsi, la tâche du philologue herméneute consiste à déchiffrer « une interprétation déposée dans une lecture, avant de pouvoir interpréter à son tour, en un deuxième temps, et d'en évaluer la portée »⁴². La compréhension du texte exige d'abord sa lecture, ensuite l'interrogation de toutes les lectures dont ce texte a été objet et enfin la prise en considération des deux traditions d'interprétation : la tradition étrangère de l'auteur et la tradition familière du traducteur. Comme le lecteur, le traducteur confronte toujours son horizon d'attente à l'horizon de

⁴¹ L'approche philologique a produit de belles traductions en Bulgarie : notamment, de Platon et de Marc-Aurèle (Bogdan Bogdanov), de Cicéron et de Pétrone (Dimiter Bojadjiev), de Sénèque et de saint Augustin (Anna Nikolova), de Plotin et de saint Thomas (Tzotcho Bojadjiev), pour ne citer que quelques unes. – Срв. *Николова, Анна. Заключителни размисли. – В : Преводна рецепция на европейските литератури в България. Т. 3. Класическа литература. Съст. А. Николова. С., Изд. на БАН, 2002, 170–178.*

⁴² *Bollak, Jean. Sens contre sens, op. cit., p. 21.*

l'auteur. Il doit cependant se garder de laisser son attente influencer outre mesure la compréhension de l'œuvre ou l'engager dans une mauvaise piste et en même temps chercher à comprendre les enjeux du texte à traduire et les possibilités de son interprétation adéquate. Le traducteur doit s'inscrire en quelque sorte dans l'« histoire culturelle des lectures » et ne pas permettre à sa propre culture de prendre le dessus dans son interprétation. En effet, il lui serait fructueux de chercher à objectiver sa lecture en y incorporant les lectures effectuées par d'autres lecteurs avisés, ancrées dans d'autres traditions. Ces lectures vont l'aider à mieux saisir le sens exact du texte et à émettre des hypothèses interprétatives plus objectives. Elles vont lui éviter de s'enfermer dans son interprétation subjective et limitée, et l'encourager à surmonter les préjugés et le conditionnement de sa propre expérience et de sa propre culture. Paradoxalement, le lecteur moderne des textes d'Homère ou d'Aristote est mieux placé pour les approcher par rapport à leurs contemporains, à Sénèque ou à Dante, parce qu'il peut intégrer à sa lecture, et par là à la compréhension des textes, tout le savoir critique accumulé au cours des siècles. Les lectures successives du Moyen âge, de la Renaissance, des Lumières, les modèles positivistes vont l'aider à saisir de près leur sens originaire des œuvres anciennes. Ainsi, de « réévaluations en réévaluations, l'usage use les textes »⁴³.

Dans sa défense de la lecture herméneutique, Jean Bollak se dresse contre toute interprétation qui se sert de référents et d'artefacts pour remonter au texte. Il objecte à cette approche textuelle le fait que les textes sont des « constructions intellectuelles » autonomes, nourries « d'un regard critique sur la société de leur temps ». Le rapport immédiat au texte qu'on interprète devient donc essentiel pour sa compréhension et pour la réduction du risque de mauvaises interprétations. Bollak distingue deux types de rapports immédiats. L'« immédiateté naturelle » dirige directement vers la chose sans se soucier du mode d'aboutissement à sa signification. Condition de la compréhension, l'« immédiateté naturelle » devient indispensable pour l'interprétation d'œuvres classiques. Par contre, l'« immédiateté particulière » qui s'établit entre l'interprète et l'œuvre à chaque lecture est privilégiée par la traduction de textes littéraires modernes. L'« immédiateté particulière » est polysémique en tant que subordonnée à la subjectivité du traducteur : la conception de la chose y varie en fonction de l'appartenance du traducteur à telle ou telle théorie littéraire ou philosophique⁴⁴. Elle est assez problématique quant à l'accès au sens parce qu'il lui manque les critères objectifs du choix, permettant de réduire les mésinterprétations, qui s'acquièrent avec le temps.

Comme Benjamin et Berman, Bollak tient beaucoup à la littéralité qui réside au fond de tout acte interprétatif. Il estime que l'objectif du traducteur serait, dans

⁴³ Bollak, Jean. Une lecture sans détour. – In : Parménide, de l'étant du monde. Paris, Verdier, 2006, p. 12.

⁴⁴ Bollak, Jean. Sens contre sens, op. cit., 37–39.

un premier temps, de chercher dans le texte le sens fixé par son auteur. « Le sens de tout texte résulte d'un jeu savant avec des outils de la signification dont dispose un auteur »⁴⁵ : il n'est pas universel malgré l'insertion du texte dans le contexte culturel et la tradition de son auteur. Ainsi, dans un deuxième temps, en tenant compte du déploiement du sens qui dépasse le sens fixé par l'auteur, en l'« historisant » par les interprétations déposées par d'autres lectures, le traducteur pourra supprimer la distance qui le sépare de l'original et accéder à son sens original.

Pour accéder au sens, l'interprète, philologue ou traducteur, doit passer forcément par la littéralité du texte : au niveau des mots, des expressions syntaxiques, des phrases, d'abord, et ensuite, au niveau de la structure poétique. Primordiale pour la compréhension du sens, l'étude grammaticale n'est pas suffisante. Et puisque la syntaxe prête parfois à l'émission de plus d'une hypothèse interprétative, il faut interroger la signification globale du texte pour approfondir la recherche du sens et éliminer les mauvaises interprétations. De même, une seule lecture philologique du texte n'est pas suffisante. Pour accéder au sens original de l'œuvre, le traducteur doit en faire plusieurs, aller dans plusieurs directions contradictoires ou complémentaires. Il doit prendre conscience du fait que la signification de l'œuvre est enrichie par le développement du sens.

Or, l'approche herméneutique du texte, accrochée à l'analyse textuelle, se distingue de celle de la critique littéraire. Alors que le philologue cherche le sens original du texte pour trouver et transmettre les équivalents exacts du mot ou de l'expression, le critique littéraire renonce à la compréhension de l'œuvre pour potentialiser l'insaisissable qu'elle contient.

L'« historisation » du sens du texte permet de supprimer la distance qui nous en sépare et de réactualiser son sens, en incorporant à notre propre lecture les lectures faites dans le temps. Le traducteur devrait être capable de restituer le sens originel d'une œuvre, qui s'est perdu au cours des siècles, et de l'explicitier pour ses lecteurs, en se servant des lectures antérieures de cette œuvre. Il doit poursuivre parallèlement la réflexion sur sa propre pratique et la critique sur les traductions antérieures. Cette attitude critique vis-à-vis du texte ne signifie nullement qu'il faut subordonner la philologie à la philosophie, mais simplement qu'il faut incorporer à celle-là la réflexion critique. Pour être efficace, l'approche philologique qui cherche à remplir la distance entre l'œuvre et la traduction, doit être renforcée par une interprétation critique. La traduction doit tenir compte des traductions antérieures qui contribuent à la compréhension de l'œuvre et à l'élucidation de son sens. En ce sens, elle est une activité critique. Ainsi, la confrontation des lectures d'un texte qui favorise la compréhension de son sens se fait accompagner d'un regard herméneutique. Bref, s'il faut définir en deux mots l'approche interprétative appliquée par Jean Bollak dans son activité traductrice ces mots seraient *philologie critique*.

⁴⁵ Ibid., p. 46.

L'herméneutique critique se distingue de l'herméneutique philosophique. Elle met en doute la « fusion des horizons » du traducteur et du texte dont plaide Gadamer. Pour Gadamer, la « fusion des horizons » implique la fusion entre l'horizon du texte et l'horizon de l'interprète. Elle enlève la distance temporelle, séparant le texte de son interprète, ou au moins en minimise l'importance, grâce à l'effort de compréhension. Elle se produit dans le langage, et en particulier dans le dialogue qu'ils entretiennent. Bollak, pour sa part, met l'accent sur l'écart et la différence, d'autant plus qu'il distingue trois niveaux dialogiques interférents : le dialogue inscrit originellement dans le texte ; le dialogue entre le traducteur qui déchiffre le texte pour le comprendre et le texte ; le dialogue de l'interprète avec le contenu du texte. L'« interprète saisit donc toujours un écart et la différence fixée dans le texte, qui interprète ce que d'ordinaire on dit »⁴⁶.

Une fois écrite, l'œuvre s'autonomise des intentions de son auteur. Le long de sa vie autonome elle peut être interprétée par plusieurs traditions. En conséquence, son interprétation se laisse inévitablement conditionner par ces traditions. La traduction n'échappe pas à la rhétorique parce qu'elle suppose la transformation que la lecture fait subir au lecteur. Dans l'acte de traduire, elle réactualise son sens par la confrontation avec les attentes du lecteur-traducteur. La traduction ne peut donc pas se soustraire à l'impact de la tradition à laquelle appartient le traducteur. Tout texte est conditionné historiquement par la culture où il s'inscrit, par son propre horizon et par son écart par rapport aux autres horizons. Par ailleurs, en théorie et en pratique, le traducteur peut rompre le lien avec telle ou telle tradition littéraire, briser les traditions interprétatives et proposer une traduction innovatrice et surprenante.

Ainsi, la même phrase « De la nature, de la contemplation et de l'un » de Plotin, *Traité 30* (III, 8), traduite par Emile Bréhier et Anne-Lise Darras-Worms, se présente différemment. Fortement influencée par la tradition bergsonienne à laquelle il appartient, la traduction d'Emile Bréhier (1954) est substantivante.

ἐπεὶ καὶ ἄνθρωποι, δταν ἀσθευήσωσιν εἰς τὸ θεωρεῖν, σκιάν θεωρίας καὶ λόγου τὴν πράξιν ποιοῦνται.
(Plotin, *Traité 30*, ΠΕΡΙ ΘΕΩΡΙΑΣ, III, 8)

Voyez les hommes : lorsque la contemplation s'affaiblit chez eux, ils passent à l'action, qui est une ombre de la contemplation et de la raison : incapables de se livrer à la contemplation à cause de la faiblesse de leurs âmes...
(Plotin, « De la contemplation, III, 8 », in *Ennéades*, tr. fr. Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1954, p. 158)

La version d'Anne-Lise Darras-Worms, qui se distingue par une grande fidélité à l'original, est, au contraire, dynamisante. La traductrice se rapproche, dans

⁴⁶ Ibid., p. 90.

un certain sens, davantage de Bergson et de son concept central de l'*élan* (la force vitale), parce qu'elle prend en considération aussi bien l'original que les lectures précédentes dont celle de Bréhier :

Voyez les hommes : lorsque la contemplation *manque de force*, ils *font de l'action*, qui est une ombre de la contemplation et de la raison : incapables de se livrer à la contemplation *à cause du manque de force de l'âme...*
(tr. fr. Anne-Lise Darras-Worms, in PLOTIN, *Traité 1 – I, 6*, Introduction, traduction, commentaires et notes par Anne-Lise Darras-Worms, Paris, Le Cerf, 2007)

La traduction bulgare de Tzotcho Bojadjiev restitue la position active aux hommes : ce n'est plus la contemplation qui *manque de force*, mais les hommes qui sont *impuissants de contempler*. Ancrée dans la bonne tradition philologique, sa version de Plotin (comme d'ailleurs toutes ses traductions) se distingue par le don de la discrétion. Le langage naturel et équilibré témoigne d'une maturité et d'une pondération classique.

... така и човеците, ако са *безсилни* да съзерцават, се *насочват към практическото действие*, сиреч към сянката на съзерцанието и на логоса. Понеже *поради слабостта на душата им* не им стига сила за съзерцание...
(Плотин, III 8 [30], «За природата, съзерцанието и единното», в *Енеади*, превод от старогръцки Цочо Бояджиев, София, Изток-Запад, 2005, с. 323)

Contrairement au souci de clarification qui caractérise la traduction philologique bulgare, l'herméneutique critique de Bollak ne cherche pas la compréhension univoque à tout prix. Dotée d'une précision et d'une diligence particulière, son approche ne se propose pas de clarifier et d'explicitier l'hermétique et l'opaque que présente l'original ; elle ne pousse pas la traduction vers l'illusion qu'elle puisse comprendre l'incompréhensible. Le texte cible devrait conserver les obscurités du texte source, mais aussi les omissions et les difficultés qu'il présente : bref, toute sa richesse nuancée.

La polysémie de l'original présente un autre grave problème pour la traduction. Comme il arrive après l'auteur, le traducteur doit faire le tri des significations possibles à partir du contexte de production du texte et des implications sémantiques voulues par son auteur, compte tenu de l'évolution successive du sens, et non pas suivant son propre horizon d'attente et ses besoins. Bollak ne croit pas que la polysémie soit voulue par l'auteur. En tant que trait distinctif de la langue, la polysémie précède l'auteur et son œuvre. Au cours de la rédaction de son texte l'écrivain puise dans la pluralité sémantique de sa langue pour effectuer ses choix. Il prend une décision nette en fonction du sens qu'il désire y impliquer et cette

décision est notamment son intention : « L'auteur tranche, il interprète les associations, mais il y a dans l'écriture quelque chose qui toujours échappe, non qu'il y ait une nécessité ontologique du non-dit, mais parce que le réseau que l'écriture explore est inépuisable »⁴⁷. Autrement dit, la signification de l'œuvre ne se réduit pas à l'intention de son auteur, quelque explicite qu'elle soit. Ce quelque chose qui « échappe » à l'auteur fait penser à l'impossible identification de l'œuvre dont parle Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*. Il serait donc fautif de séparer dans la traduction l'intention de l'auteur de l'intention de l'œuvre. Mais cela ne signifie nullement privilégier l'intention du lecteur, étant donné que le texte offre un réseau inépuisable de significations. Bollak ne pense pas que la différence entre l'auteur et l'interprète soit insurmontable suite à leur distance. Au contraire, le travail de l'interprétation peut être facilité si le traducteur arrive à repérer l'écart entre ce qui est fixé dans le texte et ce qu'on dit.

La lecture du texte ne permet pas de séparer le travail de traduction du travail d'interprétation. En conséquence, on agit constamment sur deux niveaux : celui de la traduction et celui de l'interprétation. La lecture du texte demande une « historisation plus radicale » qui, sans se séparer du moment de la création de l'œuvre, se propose de connaître ses représentations contemporaines. L'historisation radicale du sens du texte devient donc la condition de l'interprétation. Le sens du texte est défini par les conditions de sa production : il est fixé et clos une fois pour toutes. Dans son désir d'accéder au sens du texte, le lecteur doit entreprendre un dialogue avec l'œuvre et à partir de ses propres histoire, expérience, horizon d'attente, en prenant en considération les autres interprétations, conditionnées par d'autres horizons culturels, essayer de se rapprocher autant que possible du sens originnaire du texte. Le lecteur privilégié d'un texte est, en effet, son dernier lecteur, qui profite de toutes les interprétations antérieures pour accéder au sens primaire. D'autre part, le texte qu'on lit ou traduit pour comprendre, s'interprète lui-même en s'écrivant. Le lecteur ou le traducteur avisé doit déchiffrer notamment cette première lecture faite librement par le texte lui-même, en se servant de toutes les lectures ultérieures. Le sens serait alors une sorte d'interprétation d'une interprétation.

L'herméneutique critique de Jean Bollak fait fusionner « l'herméneutique méthodique comme technique de la compréhension des textes », mise en place par Friedrich Schleiermacher, et la critique qui « s'interroge sur la réalité de relations entre un objet textuel et son contexte » pour décider si une œuvre appartient ou non à un contexte historique⁴⁸. Elle est doublement critique : par rapport à l'œuvre interprétée et par rapport aux interprétations précédentes de cette œuvre. La tâche du philologue-traducteur consiste donc dans la compréhension de la distance qui sépare l'œuvre et sa traduction, et de ses effets.

⁴⁷ Ibid., p. 106.

⁴⁸ Cf. *De la Combe*, Pierre Judet. Interprétation et poésie. – In : Critique : L'art de lire de Jean Bollak, mai 2003, p. 318.

Le mérite de la mise en place de l'herméneutique littéraire incombe exclusivement aux chercheurs de l'Ecole de Constance. Ses représentants les plus éminents, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, s'inspirent de la phénoménologie d'Edmund Husserl et de Roman Ingarden. A la différence de l'herméneutique critique qui favorise le point de vue de l'auteur et de l'herméneutique éthique qui adopte le point de vue de l'œuvre, la théorie de la réception épouse le point de vue du lecteur. L'œuvre répondant toujours à une question, l'interprète doit la questionner afin de reconnaître en et par elle cette question originaire ainsi que sa réponse.

Hans Robert Jauss fonde le rôle du lecteur dans l'expérience esthétique (et le traducteur est un lecteur avisé) sur la *Poétique* d'Aristote qui tient compte des effets produits par l'art sur son récepteur. L'art, donc la littérature, et par conséquent tout texte littéraire objet de traduction, implique une « participation active » de la part du lecteur. Pour Jauss, comme d'ailleurs pour Gadamer, toute œuvre d'art répond « à une question, et la question qu'à son tour doit poser l'interprète, consiste à reconnaître, dans et par le texte de l'œuvre, ce que fut la question d'abord posée, et comment fut articulée la réponse. [...] toute œuvre d'art s'élabore d'emblée comme l'interprétation « poétique » d'un matériau à interpréter »⁴⁹. Transposée dans le cadre de la traduction, l'expérience esthétique, qui présuppose la communication, cherche à reconnaître la participation active du traducteur dans l'interprétation du texte. Cette attitude active du lecteur au sein de la triade auteur – œuvre – lecteur, valorisée par Jauss, assure l'historicité vitale de l'œuvre. L'*auteur* est à l'origine de la *poiësis*, entendue au sens aristotélicien de capacité créatrice ou de dimension productrice de l'expérience esthétique. L'*œuvre*, qui représente à la fois un code, un message et un artefact, est le lieu de la *mimesis* et de la *catharsis* ou de la *sémiosis*. Le *lecteur* vise à atteindre l'expérience esthétique par l'*aisthesis* (l'observation connaissante), l'*anamnesis* (la reconnaissance observante) ou la *catharsis* (l'identification aux personnages et aux situations du texte). Jauss articule, dans la « Petite apologie de l'expérience esthétique » de son œuvre programmatique *Pour une esthétique de la réception*, les trois aspects de l'expérience esthétique avec les fonctions linguistiques : la *mimesis* désigne la fonction poétique, autrement dit la dimension créatrice active de l'expérience esthétique ; l'*aisthesis* désigne la perception esthétique, c'est-à-dire la fonction perceptive de l'expérience esthétique ou la jouissance du lecteur ; la *catharsis*, enfin, désigne la fonction communicative, atteinte par l'intermédiaire de l'imaginaire⁵⁰.

L'auteur et le texte font un jeu de questions et de réponses, lié à l'action ou à l'effet de et sur la tradition. La réception du texte déclenche un autre jeu de questions et de réponses, par lequel le lecteur opère une sélection par rapport à la

⁴⁹ Starobinski, Jean. Préface à Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1978, p. 17.

⁵⁰ Cf. Jauss, Hans-Robert. *Petite apologie de l'expérience esthétique*. – In : *Pour une esthétique de la réception*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1978, 141–149.

tradition, c'est-à-dire le corpus d'œuvres connues ou reconnues. Or, la tradition se constitue elle-même à partir d'une identification synchronique ou diachronique de l'horizon des attentes et du consensus des codes esthétiques des lecteurs. La réception d'un texte se fait toujours par rapport au contexte subjectif de la perception esthétique : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel des textes antérieurs l'ont familiarisé »⁵¹.

Jauss emprunte le concept d'*horizon d'attente*, le concept central de son esthétique de la réception, à la phénoménologie de Husserl qui introduit l'horizon pour définir l'expérience temporelle. Dans ses *Idées directrices pour une phénoménologie*, Husserl parle d'« horizon de vécu » et d'« horizon de temporalité phénoménologique ». L'horizon d'attente est un système d'attentes psychologiques, culturelles, esthétiques et historiques de la part du lecteur. Il peut être social ou littéraire. L'horizon d'attente social résulte de l'*habitus* : c'est un ensemble de formes et de normes. L'intervention du lecteur « fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle »⁵². Formé dans une grande mesure sous l'impact du code social existant, l'horizon d'attente littéraire peut conduire toutefois, par un écart, à un changement d'horizon. La création, la transmission ou même la rupture par rapport à la norme provoquent la fusion des horizons.

L'œuvre résulte de la convergence du texte et de sa réception. L'œuvre (la traduction) est orientée à la fois vers son public immédiat et vers les œuvres antérieures ou à venir (les traductions potentielles). L'horizon d'attente affecte aussi bien la lecture que la traduction. Toute œuvre s'inscrit dès sa création et avec sa traduction, dans un horizon d'attente, dont l'étude permet de suivre les changements historiques survenus dans la littérature et de mettre en rapport spécifique avec celle-ci le lecteur (le traducteur) actuel ou antérieur. Tandis que le lecteur antérieur est le prétexte de l'œuvre et de la traduction, le lecteur actuel devient la raison des questions que l'œuvre suscite (respectivement des insatisfactions que les traductions précédentes provoquent) à l'heure qu'il est, et auxquelles on ne peut répondre que par une nouvelle traduction.

L'esthétique de la réception ne peut retourner à l'horizon d'attente originaire qu'en faisant confiance à l'horizon d'attente social, c'est-à-dire aux circonstances socio-historiques de la réception. Cela signifie que la *reconstitution* historique de l'horizon d'attente n'est jamais que la *constitution* littéraire d'un tel horizon par l'herméneutique. L'acte de lecture étant conditionné à la fois par l'horizon du

⁵¹ Starobinski, Jean. Préface à *Jauss*, Hans-Robert. Pour une esthétique de la réception, op. cit., p. 13.

⁵² Cf. *Jauss*, Hans-Robert. Pour une esthétique de la réception, op. cit., p. 45.

texte et l'horizon du lecteur, la compréhension du texte à traduire suppose la fusion des horizons du texte et du traducteur. Le « double statut de la lecture fait de la confrontation entre monde du texte et monde du lecteur à la fois une *stase* et un *envoi*. L'idéal type de la lecture, figuré par la fusion sans confusion des horizons d'attente du texte et de ceux du lecteur, unit ces deux moments de la réfiguration dans l'unité fragile de la stase et de l'envoi »⁵³. La compréhension et l'interprétation assurent la médiation des horizons. Pour Jauss, qui entend la compréhension dans une clé dialogique de questions-réponses aussi bien dans son actualité que dans sa genèse historique, la compréhension signifie déjà traduction⁵⁴. La traduction suppose une coïncidence de la prise de conscience de la tradition, de la série historique des traductions précédentes et de la mise à l'épreuve actuelle de l'expérience personnelle du traducteur qui réoriente sans cesse le questionnement. Seul un lecteur avisé, muni de tout le savoir nécessaire, capable de respecter la teneur de l'œuvre, mais aussi d'interagir avec le texte, est capable de traduire.

Wolfgang Iser observe, dans *L'acte de lecture*, que : « C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction fondamentale pour toute œuvre littéraire entre sa structure et son destinataire »⁵⁵. La tâche de l'interprétation devient l'explicitation de la signification potentielle du texte et non pas le décodage de son sens. Iser situe le texte dans le cadre d'une théorie de la réponse après Gadamer qui présente le « lecteur implicite » (*impliziter Leser*) comme une instance active vis-à-vis du texte. Sa position coïncide avec celle exprimée par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* : « La poétique de l'œuvre ouverte tend à favoriser chez l'interprète « des actes de liberté consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une nécessité dérivant de l'organisation de l'œuvre »⁵⁶. Le lecteur, et donc le traducteur en tant que « lecteur implicite », joue un rôle actif dans l'actualisation des significations potentielles du texte, en opérant son choix entre les signifiés pluriels qui cohabitent dans le signifiant du texte littéraire. Annulant le niveau accidentel, purement factuel du texte qu'il conditionne par ses propres dispositions et engagements, le lecteur le détermine en tant qu'œuvre. Ainsi, tant pour Iser que pour Eco, l'interprétation demande la coopération du texte et du lecteur implicite (Iser) ou du lecteur modèle (Eco). C'est notamment en fonction de cette coopération que le sémioticien italien propose sa définition de l'interprétation : « Par interprétation, on entend... l'actualisation sémantique de

⁵³ Charles, Michel. Rhétorique de la lecture. Paris, Le Seuil, 1977, p. 263.

⁵⁴ Срв. Яус, Ханс-Роберт. Поетичният текст в смяната на хоризонта на разбирането. – В : Исторически опит и литературна херменевтика. Съст. Ангел Ангелов. С., УИ « Св. Климент Охридски », 1998, 210–258.

⁵⁵ Iser, Wolfgang. L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, tr. fr. Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1985, p. 48.

⁵⁶ Eco, Umberto. L'œuvre ouverte, tr. fr. Paris, Le Seuil, 1965, p. 18.

tout ce que le texte, en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur modèle »⁵⁷.

La théorie de la réception modifie donc la triade auteur – texte – lecteur en augmentant le poids de la lecture, respectivement de la traduction, qui produit elle aussi du sens. D’abord, elle déplace l’accent de ce que le texte signifie vers ce que le texte fait, en se libérant ainsi du recours nécessaire à l’intention de l’auteur. Malgré son inscription dans le texte, le sens est toujours à actualiser par le lecteur (le traducteur). Ensuite, elle se focalise sur deux points d’intersection : l’*interface* entre le texte et le contexte, et le rapport entre le texte et le lecteur (le traducteur). Le premier point rend visible la réaction à la situation du surgissement du texte. Le deuxième met en valeur le fait que le texte n’interagit pas seulement avec son milieu socioculturel, mais aussi avec ses lecteurs. C’est pourquoi l’éclaircissement de ce qui est *in progress* dans le texte devient l’objectif principal de l’esthétique de la réception. L’analyse de l’acte de lecture suggère que le texte littéraire est une « prédisposition » et que ce que la page d’écriture présente doit être réélabo- ré par le lecteur. Les signes et les structures linguistiques engendrent des actes d’une compréhension déployée, ce qui veut dire que tout en étant déclenchés par le texte, ces actes s’opposent au contrôle total de sa part. L’absence de contrôle constitue la base pour l’épanouissement de l’aspect créatif de la lecture⁵⁸. Tout cela concerne *a fortiori* l’acte de traduire, entendu comme acte poétique. Enfin, pour Iser, l’apport de la théorie de la réception consiste dans la mise en lumière du fait que le même texte peut avoir des significations différentes en fonction des divers lecteurs et temps de lecture. Ainsi, la traduction est toujours mise en place dans une situation particulière et réalisée dans un but concret.

Or, on ne peut pas passer sous silence les critiques qu’a suscitées la théorie de la réception, tant de la part des philosophes que de la part des philologues, voire par quelque écrivain. Pascal Quignard, par exemple, prend ses distances avec le concept de la reconnaissance « active » de la lecture que propose Hans Robert Jauss parce que la lecture serait alors une « reconnaissance formelle, comparaison historique, préfiguration d’expérience, appel à la généralisation morale, incitation à la sensibilité et peut-être transfiguration de l’expérience en sentiment de beauté linguistique »⁵⁹. Quignard fait part de ses réserves sur deux avancées de la théorie de la réception : à savoir, qu’au cours de la lecture la structure de l’œuvre interagit avec le lecteur, et que l’interprétation d’un texte devrait aller au-delà du décryptage de son sens et chercher à expliciter ses significations potentielles.

⁵⁷ Eco, Umberto. *Lector in fabula ou de la coopération interprétative dans les textes narratifs*, tr. fr. Paris, Grasset, 1985, p. 237.

⁵⁸ Срв. Iсер, Волфганг. « Рецептивната теория », ЧЕТЕНЕТО в епохата на медиите, компютрите и интернет. С., Фигура, 2003, 33–38.

⁵⁹ Quignard, Pascal. XXVIII traité « Anagnôsis ». – In : *Petits traités II*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 86.

La reconnaissance a incontestablement une fonction importante dans le processus de la lecture : « Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms ; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nomme ; je nomme, je dénomme, je renomme : ainsi passe le texte : c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique »⁶⁰. La lecture comme reconnaissance présuppose, selon Pascal Quignard, une « ex-spectation », une attente : le lecteur « reconnaît » la forme rhétorique qui fonctionne dans le texte et qui fait de lui ce qu'il est. Placée dans la lignée rhétorique de Cicéron, la conception quignardienne de la lecture comme reconnaissance la met du côté de la perception et de la passivité et non pas du côté de l'interaction comme le veut Jauss. Elle recoupe plutôt ce qu'avance Wolfgang Iser qui confronte la perception et la représentation : « par la représentation, nous produisons l'image d'un objet imaginaire [...] contrairement à ce qui se passe dans le cas de la perception »⁶¹.

La reconnaissance joue sans aucun doute un rôle essentiel dans l'acte de traduire qui questionne l'œuvre originale pour aboutir à son sens et comprendre le fonctionnement de son système rhétorique afin de les rendre d'une manière adéquate. Quignard rejette uniquement sa version hyperactive qui, sous prétexte de vouloir expliciter les significations potentielles du texte, peut conduire à la surinterprétation et identifier des choses que le texte ne dit pas. Bref, le danger de fausse interprétation, et donc d'une traduction fautive, est bien présent dans le concept de la reconnaissance « active ». Le traducteur a le choix entre la reconnaissance « active » qui se laisse interpréter comme une traduction extrême, radicale, violente et la reconnaissance « perceptive », délicate et effacée, qui se soumet à l'intention de l'auteur. La reconnaissance « active » demande au traducteur de chercher d'une manière énergique les équivalents pour pouvoir les donner à la langue cible. La reconnaissance « perceptive » lui demande de se laisser guider par le texte source. Le traducteur a toutefois une troisième possibilité : essayer de trouver la voie médiane.

Malgré leurs divergences d'intensité, aussi bien Quignard que Jauss articulent la reconnaissance par rapport à l'intention du lecteur. Henri Meschonnic l'articule, par contre, autour du texte. Ainsi, la reconnaissance serait liée à l'intention de l'œuvre qui est toujours en mouvement : « Ce qui bouge dans un texte, et par lui, c'est les notions de langage qu'il met en œuvre, qui se modifient selon la reconnaissance du texte, autant que le texte se modifie selon la transformation des notions, avec lesquelles on le lit. A travers le bougé d'un texte, c'est la notion de texte elle-même qui bouge »⁶². La reconnaissance en traduction doit donc se tenir à l'œuvre et à ce qu'elle exprime.

⁶⁰ Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, Le Seuil, 1970, p. 17.

⁶¹ Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 251.

⁶² Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris, Verdier, 1999, p. 174.

La reconnaissance renvoie à l'identification et l'identification à l'*éthos*, entendu comme mode d'écriture spécifique, qui trouve son expression dans l'œuvre, respectivement sa lecture et sa traduction. Cette éthique particulière de la traduction se présente « comme la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet celui par qui un autre est sujet. Et en ce sens, comme être de langage, ce sujet est inséparablement éthique et poétique »⁶³. Elle s'insère dans une éthique de la poétique ne serait-ce que par le simple fait que tout poème est un acte éthique transformant le sujet écrivant et le sujet lisant. Elle s'inscrit dans une éthique du langage et sa théorie parce que tout acte de langage suppose une éthique. Pour Meschonnic, la traduction est le champ expérimental de l'éthique et de la politique du traduire, fondées par la critique du rythme.

En assumant la position de l'auteur, Jean Bollak ne manque pas de souligner que le succès de la théorie de la réception s'est fait « au prix de nombreux malentendus et contresens » : « En effet dans la logique de la théorie de la « réception », l'auteur n'est jamais capable de lire son propre livre, étant lui-même dépassé par l'évolution que son texte a déclenchée. Il n'y a donc pas d'écriture dans le sens d'une inscription irréductible pour quelqu'un comme Jauss. L'auteur cesse d'être l'auteur, la lecture qui lui fait suite sera supérieure parce qu'elle développe et contribue à faire se déployer le sens »⁶⁴. Ainsi, l'auteur est dépassé, voire effacé, par les lectures successives qui contribuent au développement du sens de son œuvre et nient en quelque sorte son être d'auteur. La critique de Bollak soulève une question importante : La traduction est-elle capable de trouver, de transmettre et de fixer cette « inscription irréductible » ? Ou bien elle est plutôt une entreprise critique fondée sur l'écart insurmontable entre le texte source et le texte cible ? Cette différence ne mine pas pour autant la possibilité de traduire parce que l'original et la traduction ne sont pas incommensurables. Ils ne sont pas des objets appartenant à des ordres différents, mais des objets d'un seul et même ordre : l'ordre linguistique.

Après ces critiques adressées à la théorie de la réception, concernant la mise en valeur excessive du lecteur et du traducteur dans le processus de la compréhension du texte, il faudrait dire, au nom du principe de l'équité, en quoi elle pourrait être utile à la pratique traduisante. A la lumière de cette théorie, l'interprétation est une transposition de ce qu'on lit. Autrement dit, elle est toujours une traduction, placée dans une situation concrète et réalisée dans un but précis. L'effort de clarifier ce qui se passe dans le texte contribue à sa compréhension et par conséquent, peut s'avérer utile pour la traduction.

La fusion des horizons qui caractérise la grande œuvre littéraire concerne

⁶³ Meschonnic, Henri. *Ethique et politique du traduire*. Paris, Verdier, 2007, p. 8.

⁶⁴ Bollak, Jean. *Sens contre sens*, op. cit., p. 113.

aussi la traduction. Celle-ci a le choix entre le respect des normes établies et leur transgression pour en créer d'autres et proposer un nouveau modèle. La « liberté consciente » dont jouit l'acte de traduire institue des conditions propices à l'éclat de l'aspect « créatif » de la traduction en tant que lecture. L'herméneutique littéraire a une nature dialogique. En ce sens, elle veut comprendre le propre dans l'étranger et par là comprendre l'autre dans l'horizon de son monde. L'herméneutique contemporaine est une herméneutique de l'altérité. Elle aspire, depuis Schleiermacher, à comprendre l'étrangeté de l'autre texte ou de l'autre personne⁶⁵.

L'herméneutique philosophique de Paul Ricœur n'affirme pas l'identification de l'être et du langage et ne limite pas la pensée dans une séquence d'interprétations. Ricœur comprend le langage comme « un mode de l'être ». Par conséquent, il cherche le sens dans un dire originaire antérieur à toute parole. Sa réflexion affecte la conception de la traduction qui dépasse les limites du temps historique : la traduction révèle l'essence du même dans ses diverses expressions. En ce qui concerne le problème du sens de l'être, Ricœur se situe dans la lignée de Heidegger et de Gadamer. Mais à la différence de l'herméneutique de Gadamer qui favorise la capacité des textes à dialoguer, celle de Ricœur se focalise sur la distance entre l'acte de lecture et le travail d'appropriation du sens qu'il suppose.

L'œuvre majeure de la première herméneutique du texte, proposée par le philosophe, soulève quelques points qui se rapportent à la traduction. *De l'interprétation* (1965) témoigne de l'ouverture de l'herméneutique philosophique de Ricœur vers d'autres horizons, venant d'un autre lieu et ouvrant à un autre lieu : psychanalytique, théologique, politique. Après avoir défini l'herméneutique comme la théorie des règles qui dirigent l'exégèse, et le langage comme le lieu des symboles et du double sens, mais aussi le lieu du « conflit des interprétations », le philosophe s'applique à cerner le rapport entre le langage et l'interprétation qui actualise le sens. Aussi souligne-t-il que l'acte interprétatif inscrit le symbole dans le langage. Dans une dialectique du signe et du symbole, l'interprétation fait référence à un double mouvement qui présuppose l'existence d'un sens premier renvoyant à un autre sens en dehors de l'intention directe du texte. Or, si les signes possèdent un double sens (un sens manifeste et un sens latent), le symbole présente la dualité supérieure du rapport du sens au sens. La compréhension du texte résulte de la « visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier ». L'interprétation doit révéler notamment la richesse du sens et faire exhiber le sens latent du texte.

Ricœur est bien conscient qu'il n'existe pas une herméneutique générale, mais un vaste champ de théories herméneutiques qui regardent l'interprétation.

⁶⁵ Срв. Яус, Ханс-Роберт. *Ad dogmaticos* : малка апология на литературната херменевтика. – В : Исторически опит и литературна херменевтика. Съст. Ангел Ангелов. С., УИ « Св. Климент Охридски », 1998, с. 272.

Pourtant, au lieu de faire le tour des attitudes des différentes herméneutiques vis-à-vis du « conflit des interprétations », le philosophe préfère confronter les deux extrémités. Il s'agit de deux grandes traditions herméneutiques : celle d'Aristote et celle de l'exégèse biblique. Le traité *Peri Hermêneias* d'Aristote pose le sens « long » de l'interprétation au niveau du *logos* : « dire quelque chose de quelque chose c'est, au sens complet et fort du mot, interpréter »⁶⁶. Le concept « court » de l'interprétation, mis en place par l'exégèse biblique opère au niveau du texte. L'herméneutique religieuse comme « restauration du sens » oriente vers la chose visée par le texte qui est l'objet « sacré » : le *tremendum numineux* de Rudolf Otto ou le *temps fondamental* de Mircea Eliade. Le sens plein de la traduction apparaît donc, selon la tradition, soit au niveau du langage (chez Aristote), soit au niveau du texte (dans l'exégèse biblique). L'interprétation comme « exercice du soupçon » dirige vers l'herméneutique psychanalytique. Ricœur voit ainsi le but de l'interprétation dans la révélation du sens latent du texte, c'est-à-dire dans l'actualisation du sens dans le langage.

Soi-même comme un autre met en place le problème de l'identité à travers la dialectique de l'identique et du différent. Ce regard du philosophe vers l'identité articulée ensemble avec la différence n'est pas sans rapport, bien entendu indirect, avec la problématique de la traduction et son affirmation comme une recherche constante du soi sous l'impact de l'étranger : l'autre texte, l'autre langue, l'autre culture. Paul Ricœur approfondit davantage la problématique de l'identité, en introduisant une deuxième dialectique qui remonte à l'étymologie du mot : l'identité dérivée de *idem* et l'identité dérivée de *ipse*. Le soi, qui se cherche et s'autoréalise durant toute sa vie, interagit avec l'autre pour s'insérer avec lui dans le monde. La définition de la visée éthique, c'est-à-dire la « visée de la « vie bonne » avec et pour autrui dans les institutions justes »⁶⁷, pourrait être transposée à la traduction et construite par analogie comme visée de la bonne traduction avec et pour l'autre dans le langage approprié. La bonne traduction porte les traces de l'œuvre originale. C'est notamment ici qu'apparaît « toute l'efficacité du paradigme de la traduction. Parler, penser signifie toujours traduire, au sens large de la parole..., y compris quand nous parlons de nous-mêmes, quand nous découvrons les traces [...] des autres en nous-mêmes »⁶⁸. Bien plus, toute notre vie, marquée par la présence de l'autre, témoigne d'une activité de traduction importante grâce à laquelle nous communiquons avec lui sur le plan du langage, de l'action, des affects. C'est notamment en ce sens qu'on pourrait affirmer que la traduction et l'original entretiennent le même type de rapport que le même et l'autre.

Dans les années 90 du XX^e siècle, Ricœur se rend compte que la traduction

⁶⁶ Ricœur, Paul. De l'interprétation. Paris, Le Seuil, 1965, p. 32.

⁶⁷ Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Le Seuil, 1990, p. 202.

⁶⁸ Jervolino, Domenico. Il paradigma della traduzione e l'ermeneutica dell'alterità. – In : Lo stesso altro, a cura di Susan Petrilli, Athanor, Anno X, n° 4, 2001, p. 214.

peut servir de modèle conceptuel, à la fois théorique et éthique, de la réflexion philosophique. Il développe cette idée dans ses derniers textes des années 2000, où il fait de la traduction, considérée comme une rencontre avec l'autre, le paradigme éthique de l'herméneutique. La légitimité du paradigme réside dans l'objet commun que partagent l'herméneutique et la traduction : la compréhension des textes. Si Gadamer rapproche l'expérience herméneutique de la traduction et le *dialogue herméneutique*, en précisant que dans l'acte de traduire la langue étrangère complique davantage la difficulté herméneutique par son étrangeté, Ricœur envisage la traduction comme une rencontre avec l'étranger. La traduction d'une langue dans une autre et la traduction comme communication interhumaine accueillent toutes les deux l'étranger. Ainsi, la fidélité en traduction devient la marque du respect de la diversité de l'autre.

L'herméneutique de Ricœur n'est pas une affirmation de l'identification de l'être et du langage ni un enfermement de la pensée dans une suite infinie d'interprétations, mais une philosophie de la communication. Autrement dit, pour lui, comme d'ailleurs pour Heidegger et Gadamer, il n'y a pas de pensée et de rationalité sans langue. Mais à la différence des philosophes allemands, il est plus soucieux de l'usage concret de la langue. Ainsi, il entame un débat fructueux avec la tradition analytique. Rappelons, juste pour situer le débat, qu'à partir de l'affirmation de Wittgenstein que nous ne pouvons pas jouer tous seuls le jeu linguistique, la tradition analytique démontre que la langue suppose toujours le respect de certaines règles et significations. Leur transgression rendrait la langue inusuelle. Cela concerne aussi bien les conditions de la traduction : le respect de l'interlocuteur à qui on répond en observant les règles. La communication ne doit donc pas être entravée par la transgression des règles. La contrainte des règles et des limites dans l'acte de traduire ne signifie pas l'absence d'originalité ni au niveau ontologique, ni au niveau cognitif, ni au niveau éthique. Il ne faut pas perdre de vue ni l'existence d'une réalité extralinguistique en nous-mêmes et hors de nous-mêmes ni le monde commun où nous sommes insérés à force d'exister, ni la nécessité de poursuivre des niveaux de compréhension qui nous permettent de nous s'intégrer de mieux en mieux dans cette réalité en orientant et en illuminant notre pratique⁶⁹.

La philosophie rend explicite une instance implicite de réflexion et de compréhension. Elle suppose donc un travail interprétatif. Dans cette perspective, traduire n'est pas un problème purement technique mais un paradigme herméneutique. Et comme toute interprétation suppose le langage, la pratique et la problématique de la traduction s'insèrent entre « l'unité du langage » et « la pluralité des langues » : « La tension intérieure du concept de traduction se révèle féconde. Si le langage est un phénomène originaire ou fondamental qui nous constitue comme

⁶⁹ Ibid., p. 207.

des êtres humains, la traduction dans tous ses sens nous dit que notre humanité est originellement plurielle »⁷⁰. La pluralité de la traduction découle de la pluralité des langues, des connotations, des référents, des visions du monde, des traditions et des cultures.

Le caractère conflictuel de la rencontre avec l'autre déclenche le dramatisme de la tâche du traducteur. La conscience de la pluralité de la traduction suppose la possibilité de retraduire comme duplication du travail du traducteur. De même que dans l'acte de raconter on peut raconter autrement, dans l'acte de traduire on peut traduire autrement sans espérer de combler l'écart entre l'équivalence et l'adéquation totale. La solution « heureuse » de la traduction réside dans une espèce d'« hospitalité langagière » dont le régime est « celui d'une correspondance sans adéquation », « hospitalité langagière donc, où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger »⁷¹. Le traducteur doit donc intérioriser dans l'acte de traduire le couple indissoluble du propre et de l'étranger, de l'identique et du différent, de soi-même et de l'autre. Ses efforts seront gratifiés par la reconnaissance dialogique de l'acte de traduire.

Il existe, en effet, un rapport intime entre la mémoire et la reconnaissance. Le dernier ouvrage de Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, fait une nouvelle percée dans sa réflexion sur la condition humaine. Le philosophe part de la reconnaissance comme identification, passe par la reconnaissance de soi-même pour arriver à la reconnaissance mutuelle. La reconnaissance requiert la participation de l'autre. Ce rapport à l'autre se réalise soit sur le modèle de l'aide soit sur celui de l'empêchement réel. En ce qui concerne la traduction, elle suppose une part considérable de reconnaissance qui va de pair avec le risque de tomber dans le piège de la méconnaissance. La traduction est une quête constante de l'identité (l'étrangeté de l'autre) et de sa reconnaissance (son respect). Déclenchée par le conflit des sujets, la reconnaissance mutuelle doit être cherchée du côté du don : « ... si nous restons seulement dans l'horizon de la lutte pour la reconnaissance, nous créerons une demande insatiable, une sorte de nouvelle conscience malheureuse, une revendication sans fin. C'est pourquoi je me suis demandé si nous n'avions pas par ailleurs, dans notre expérience quotidienne, l'expérience d'être reconnus dans un échange qui est précisément l'échange du don »⁷². Dans la traduction, le don est matérialisé par les langues. Le don originaire serait la langue maternelle grâce à laquelle nous naissons dans le monde et le monde naît pour nous. La langue maternelle reçoit de la langue étrangère par le moyen de la traduction le don du renouvellement.

L'herméneutique éthique de Paul Ricœur, qui ouvre vers d'autres horizons de

⁷⁰ Ibid., p. 209.

⁷¹ Ricœur, Paul. Défi et bonheur de la traduction . – In : Sur la traduction, op. cit., 19–20.

⁷² Ricœur, Paul. *Parcours de la reconnaissance*. Paris, Stock, 2004, p. 18.

réflexion, se distingue de l'herméneutique critique de Jean Bollak. Le philologue critique met l'accent sur le décryptage des textes, le philosophe herméneute s'intéresse avant tout au monde ouvert par le texte, au dialogue que le texte déclenche. Pour Bollak, s'il veut accéder au sens du texte, fixé par les conditions de sa production, le traducteur doit entreprendre un dialogue avec l'œuvre à partir de ses expériences et horizon d'attente, en prenant en considération les autres interprétations, déterminées par d'autres horizons. Pour Ricœur, le traducteur doit saisir la dialectique entre l'enfermement et l'ouverture de l'œuvre dont le contenu est dirigé vers quelque chose qui la dépasse : vers un autre horizon. Cette « chose » représente le référent du texte. La survie de l'œuvre dépend de la chose dont elle parle, actualisée par ses lectures. Le travail de mémoire fait vivre l'œuvre en communiquant son sens produit par l'appropriation de la tradition de sa lecture. Cette ouverture du texte vers la « chose » devient pour Ricœur la condition de son interprétation.

Bollak croit que le texte se prête à la lecture et à l'interprétation en raison de son enfermement. Ricœur estime que l'intention de l'œuvre dépasse à la fois l'intention de son auteur, « absent à la lecture » et celle de son lecteur, « absent à l'écriture ». Il distingue nettement ce que l'auteur voulait dire de ce que le texte exprime, en affirmant ainsi l'existence autonome du dernier. En effet, le texte acquiert sa valeur par son autonomie. Ainsi, partant du présupposé herméneutique qu'on traduit pour comprendre, le traducteur doit rajouter le « vouloir exprimer » du texte au « vouloir-dire » de l'écrivain, étant donné que c'est là où réside la singularité d'un texte inscrit dans une intertextualité : « Cette singularité ne coupe pas le texte de son auteur ni de son récepteur puisqu'elle présuppose à l'œuvre à la fois un art de la composition comme un art de l'interprétation (de la lecture capable, sinon d'égaliser, au moins de comprendre l'art de l'écriture appliqué par l'auteur). Ce « vouloir-exprimer » ne se manifeste qu'au cours de la rédaction [...] Il est tout simplement ce qui manifeste le mieux la singularité historique du texte »⁷³. Le traducteur doit donc prendre en compte l'intention de l'œuvre qui dépasse l'intention de l'auteur parce que le texte est trace et mémoire d'une chose originaire qui nous est destinée. Pour comprendre le texte, il faut aller au-delà de ce qu'il dit, vers le « pur langage » voué à rester inaccessible parce qu'on n'accède pas à sa propre origine : « Ce qui est finalement à comprendre dans un texte, ce n'est ni l'auteur et son intention présumée, ni même la structure ou les structures immanentes au texte, mais la sorte de monde visé hors texte comme la référence du texte »⁷⁴. Or, Ricœur n'est pas le seul à penser que l'intention du texte dépasse celle de son auteur. C'est ce que postule aussi Gadamer : « Le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours »⁷⁵. De même que Benjamin et Berman.

⁷³ *De Launay*, Marc. Qu'est-ce que traduire ?, op. cit., p. 31.

⁷⁴ *Ricœur*, Paul. Herméneutique de l'idée de Révélation, op. cit., p. 38.

⁷⁵ *Gadamer*, Hans-Georg. Vérité et méthode, op. cit., p. 318.

L'ÉTHIQUE DE LA TRADUCTION

La traduction exige incontestablement un travail intellectuel, théorique et pratique. Mais elle pose aussi un problème d'ordre éthique : elle emmène le lecteur vers l'auteur et vice-versa. Au risque de servir et de trahir ses deux patrons, elle pratique l'« hospitalité langagière ». Se situant dans la lignée de l'herméneutique littéraire et philosophique, Antoine Berman consacre à la dimension éthique de l'acte de traduire un chapitre entier de *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. La traduction aurait une triple visée : poétique (en rapport avec la forme), philosophique (en rapport avec la vérité) et éthique (en rapport avec la fidélité et l'exactitude qui regardent le comportement de l'homme à l'égard de lui-même, de l'autre, du monde, de l'être au monde et de ses manifestations, parmi lesquelles figurent les textes).

La visée éthique⁷⁶ de la traduction qui présuppose le dialogue se réalise le mieux dans la traduction « littérale », attachée à la lettre de l'œuvre. Il faudrait cependant prendre des précautions vis-à-vis de l'attachement à la littéralité dont l'application pratique n'est pas sans poser de problèmes, avant tout en ce qui concerne la définition des critères qui permettent de distinguer la bonne de la mauvaise traduction littérale. Les exemples d'excellentes traductions littérales sont bien connus et peu nombreux. Transgressant la norme en vigueur, les traductions de l'*Antigone* et de l'*Œdipe-roi* de Sophocle par Hölderlin, du *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand, de l'*Enéide* de Virgile par Klossowski vont à contre-courant du mode de traduire de leur époque. Ces trois traductions emblématiques proposent toutes une solution insolite d'un problème.

Hölderlin bouleverse la pratique de la traduction romantique par quelques éléments jamais vus auparavant : en confrontant l'art grec et l'art occidental qui corrigent réciproquement leurs excès, et en manifestant dans sa traduction « le ton de base » de l'original par des opérations qui recourent à l'étymologisation, à la dialectisation, à l'intensification et à la modification de l'œuvre originale.

Chateaubriand réalise une version latinisée et catholique, archaïsée et calquée du *Paradis perdu*, en recourant à une troisième langue médiatrice, le latin. Pour illustrer, au moins partiellement, les indices de la bonne traduction littérale on va confronter un extrait du Second livre de la version française de Chateaubriand à celui de la version bulgare d'Alexander Chourbanov.

⁷⁶ Le mérite de Schleiermacher et de Goethe pour la sensibilisation à la visée éthique de la traduction est incontestable : le premier, en critiquant dans *Des différentes méthodes du traduire* la traduction ethnocentrique et la traduction hypertextuelle ; le second, suivi de Benjamin, en postulant que la traduction littérale rajeunit l'œuvre.

No rest : through many a dark and drearie Vaile
 They pass'd, and many a Region dolorous,
 O're many a Frozen, many a Fierie Alpe,
 Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens, and shades of death,
 A Universe of death, which God by curse
 Created evil, for evil only good,
 Where all life dies, death lives, and nature breeds,
 Perverse, all monstrous, all prodigious things,
 Abominable, inutterable, and worse
 Then Fables yet have feign'd, or fear conceiv'd,
 Gorgons and Hydra's, and Chimera's dire.
 (Milton, J. Paradise lost, II, Oxford University Press, 2005, 618–628)

Elles traversent *maintes* vallées sombres et désertes, *maintes* régions douloureuses, par-dessus *maintes* Alpes de glace et *maintes* Alpes de feu : rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort ; univers de mort que Dieu dans sa malédiction créa mauvais, bon pour le mal seulement ; univers où toute vie meurt, où toute mort vit, où la nature perverse engendre toutes choses prodigieuses, abominables, inexprimables, et pires que ce que la fable inventa ou la frayeur conçut : gorgones, et hydres et chimères effroyables. (MILTON, J. Le Paradis perdu, II, tr. fr. Chateaubriand, Paris, Belin, 1990, 618–628)

и мир
 не *найдоха* – през много мрачни, страшни долини
 се скитаха те, прекосиха *горестни* предели
 и планини, покрити с лед или *чревати* с огън,
 скали, бърлоги, пещери, тресавища, блата –
юдоли на смъртта, проклети от самия Бог,
 за зло създадени, добри единствено за злите –
 животът *мре*, смъртта живее там и естеството
 твори неща чудовищни, зловещи, уродливи,
 непоносими, безобразни, по-противни даже
 от тези, *дето* басните измислят и страхът
плоди – горгони, хидри и химери страховити.
 (Милтън, Дж., *Изгубеният рай*, II, прев. Александър Шурбанов, София,
 Народна култура, 1981, 618–628)

Ces versions sont toutes deux archaïsantes (les mots archaïques sont donnés en italiques) et respectueuses de la tonalité de l'original. Elles font des compromis syntaxiques au nom de l'harmonie : la première plus que la seconde laquelle n'accorde pas pour autant une valeur à la répétition de *many*, dont la fonction est d'assurer la scansion des vers pour conserver la métrique. Ainsi, alors que la ver-

sion française est plus incisive et tranchante en vertu des mots monosyllabes employés, la version bulgare présente l'avantage d'avoir conservé la versification, et donc le rythme. Le texte poétique est incontestablement le plus difficile à traduire puisque l'« élan libérateur »⁷⁷ de la poésie se heurte à l'herméticité de son sens et à l'opacité sacralisante de ses images.

Malgré toutes ses qualités, la traduction en prose du *Paradis perdu* par Chateaubriand n'arrive pas à égaliser l'effet explosif de la tentative « extrême » que représente la traduction littérale de l'*Enéide* par Klossowski. Cette version du texte de Virgile, qui s'inspire lui-même de l'œuvre d'Homère, se déplie dans la double temporalité linguistique, historique et ouverte à l'à-venir, et « s'attache ... à la transmission de la « commotion » de la langue de l'original ». Le traducteur souhaite « retrouver la latinité du texte virgilien », c'est-à-dire « l'aspect disloqué de la syntaxe latine » et les mots de Virgile qui « miment les gestes et les états d'âme des personnages »⁷⁸.

At trepida ed coeptis immanibus effera Dido
sanguineam volvens aciem, maculisque trementis
interfusa genas, et pallida morte futura,
interiora domus inrumpit limina et altos
concedit furibunda gradus ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
Hic, postquam Iliacas vestes notumque cubile
conspexit, paulum lacrimis et mente morata
incoluitque toro dixitque novissima verba :
“Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,
accipite hanc animam meque exsolve curis.
Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi
et nunc magna mei sub terras ibit imago.”
(Publii Virgilii Maronis, *Aeneis*, Canto IV, 642–654)

Mais frémissante, en ces sauvages apprêts Didon déchaînée,
le sang dans l'œil fou, flétries les frissonnantes joues,
toute pale de sa mort imminente,
à l'intérieur de sa maison franchit les seuils et les hauts
degrés du bûcher gravit, furieuse, et l'épée Dardanienne retire du fourreau,
don non convoité naguère pour pareil usage.
Ici, après que les Iliques parures, et l'inoubliable couche
elle eut contemplés, cédant aux larmes et l'esprit en suspens,

⁷⁷ Cf. *Bollak*, Jean. *Sens contre sens*, op. cit., p. 28.

⁷⁸ *Oseki-Dépré*, Inès. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris, Armand Colin, 1999, p. 175. Cf. *Berman*, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, 1995, p. 19. Voir aussi *Berman*, Antoine. *L'Enéide de Klossowski*. – In : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Le Seuil, 1999, 115–141.

elle se jette sur le lit et profère ces ultimes paroles :
 « Douces dépouilles, tant que les destins, tant que le dieu le souffraient,
 acceptez cette âme et m'absolvez de ces chagrins.
 J'ai vécu et la course que mesura la fortune je l'ai accomplie,
 et pour lors, grande, de moi-même sous la terre s'en ira l'image.
 (Virgile, *L'Énéide*, traduction de Pierre Klossowski, Chant IV, Paris,
 Gallimard, 1964, 642–654)

Michel Foucault figure parmi les intellectuels français qui ont rendu hommage à la traduction de Klossowski : « Pierre Klossowski vient de publier de *l'Énéide* une traduction verticale. Une traduction où le mot à mot serait comme l'incidence du latin tombant à pic sur le français, selon une figure qui n'est pas juxta- mais supra-littéraire. [...] La hardiesse de cet apparent mot à mot (comme on dit « goutte à goutte ») est grande. Pour traduire, Klossowski ne s'installe pas dans la ressemblance du français et du latin : il se loge au creux de leur plus grande différence »⁷⁹. La littéralité de la traduction de Klossowski désire faire retourner le français à sa latinité originare.

Ayant compris que l'unique possibilité de traduire Virgile est de « mimer » sa langue, Klossowski prend beaucoup de liberté vis-à-vis des contraintes lexicales et syntaxiques du français pour travailler à sa guise sur « la lettre » du texte classique. Ainsi, son choix de mots et d'expressions comme « apprêts », « déchaînée », « flétries les frissonnantes joues », « le sang dans l'œil fou », « don non convoité naguère pour pareil usage » vise à conserver le canevas de la langue latine et à rapprocher sa version de la stylistique et du rythme virgiliens. Quant aux partis pris syntaxiques, Klossowski recrée la syntaxe latine en inversant la place des éléments du groupe nominal : « sauvages apprêts », « Iliques parures », « l'inoubliable couche », « ultimes paroles » ; ou en changeant la place du verbe et de son complément : « à l'intérieur de sa maison franchit ». Il opte toujours pour des mots dont la sonorité rappelle les assonances latines : « frissonnantes », « Dardannienne », « franchit », « furieuse », « degrés », « gravit », « fourreau » sans hésiter à garder l'obscurité « prophétique » des vers virgiliens : « J'ai vécu et la course que mesura la fortune je l'ai accomplie ». La version de *l'Énéide* de Klossowski « reprend au latin sa logique structurale là où la langue française le permet. Ce faisant, ... elle relève les possibilités oubliées du français, en fait, un français potentiellement latin, dans le passé et dans l'avenir. En second lieu, elle se répercute sur le français, laissant voir à la langue les étapes de son évolution, depuis la langue classique, mais en y englobant la langue à venir »⁸⁰. Bref, la littéralité de cette version de *l'Énéide* se traduit par le choix du vocabulaire, la syntaxe latine, le rythme.

⁷⁹ Foucault, Michel. Les mots qui saignent. – In : Dits et écrits. T. 1. Paris, Gallimard, 1994, 424–425.

⁸⁰ Oseki-Dépré, Inès. Théories et pratiques de la traduction littéraire, op. cit., 182–183.

Le rythme naturel du latin recherché par Klossowski laisse l'impression d'une lecture à haute voix comme il était de coutume à Rome. Les « mots qui saignent » sont poussés à l'excès et à la transgression, caractéristiques de la passion.

Si la traduction de Klossowski, publiée en 1964, s'inscrit dans un horizon poétique propice, allant de Stéphane Mallarmé à Yves Bonnefoy, la version bulgare de Guergui Batakliiev, qui date de 1980, s'insère dans l'horizon de la traduction philologique. Réalisée une centaine d'années après la première traduction de Virgile en bulgare, c'est la meilleure de toutes ses traductions parues en Bulgarie⁸¹.

С дива припряност Дидона, вбесена от страшния почин,
поглед кръвясал върти – а страните ѝ в спазми се гърчат
с шарки от тъмни петна, – побледняла пред близката гибел.
Втурва се обезумяла към вътрешността и се качва
на възвисената клада, оголва си меча дардански –
не за такава цел беше получила този подарък.
Щом илионските дрехи видя и познатото ложе,
тя се замалко забави, след спомена в сълзи избухна
и върху одъра легна, и рече прощалните думи :
« Дрехи, тъй сладки, додето съдба и бог благоволиха,
сетния мой дъх приели, от мъки ме освободете!
Не безполезно живях, извървах на съдбата си пътя.
Моят величествен образ ще влезе в подземното царство. »
(Виргилий, « Енеида », прев. Георги Батаклиев, Песен IV, София, Народна култура, 1980, 642–654)

Batakliiev recourt lui aussi à quelques inversions de l'adjectif et du nom : « поглед кръвясал върти » ; du verbe et de son complément : « тя се замалко забави », « извървах на съдбата си пътя », et ceci surtout pour les exigences de la versification. Il faudrait noter cependant que ce qui est perçu comme violence dans la traduction de Klossowski, comme une torsion infligée à la langue française (plus rigide par rapport au bulgare quant à l'ordre des mots), semble naturel et pas du tout problématique dans la version de Batakliiev. L'emploi d'un vocabulaire archaïque, « сетния », « ложе », « гибел », rend la coloration d'époque sans pour autant conserver la texture latine. S'appliquant à respecter la métrique du vers virgilien, cette version n'échappe pas tout à fait, au dit d'Anna Nikolova, à l'effet de monotonie créé par l'hexamètre dactylique.

La traduction adéquate doit se tenir à la littéralité, une littéralité entendue non pas au sens de traduction *mot à mot*, mais comme un souci de transmission exacte des mots et du sens dont ils sont porteurs. Toute traduction transformante

⁸¹ Срв. *Николова*, Анна « Вергилий », цит. съч., 141–143. Selon Anna Nikolova, la traduction de Batakliiev laisse toutefois à désirer en ce qui concerne la précision et l'achèvement du texte.

qui change l'un ou l'autre ou sacrifie l'un à l'autre rate l'original et fait perdre « la musique » de son sens. La littéralité ne vise pas à traduire purement et simplement la langue étrangère, mais à faire passer l'œuvre originale dans la traduction. Elle ne vise pas à traduire purement et simplement les mots, mais à transmettre leur association dans l'œuvre, révélatrice de leur sens. Les exemples de traduction littérale analysés ci-dessus en sont un témoignage significatif.

Le tout jeune Pascal Quignard relève le défi de traduire un texte intraduisible : *Alexandra* de Lycophron. Ce poème profondément énigmatique, qui transcrit les paroles obscures de la prophétesse Cassandre, considéré depuis l'Antiquité comme une œuvre incompréhensible, voire illisible, devient pour Quignard le paradigme de l'intraduisibilité foncière de tout texte : « Nous n'avons pas de traduction française de l'*Alexandra*, et nous n'en pouvons pas avoir. – Ce mot de Boissonade, toujours le même quel qu'il soit c'est le même mot devant toute œuvre... »⁸².

La force suggestive de l'essai pionnier de l'écrivain traducteur n'est nullement diminuée par les nouvelles traductions et commentaires philologiques du poème de Lycophron apparus les dernières années⁸³. Sa traduction littérale garde toutes les obscurités de l'original. Elle s'abstient de notes et de commentaires. Elle *mime* le mot à mot du texte, en rompant décidément avec la recherche d'équivalences, d'« équations illusoires, de restauration ou de substitution »⁸⁴.

S'agit-il d'une imitation, d'une copie, d'une reproduction fidèle de l'original ? La mimésis n'est pas la restitution précise de l'original, mais la capacité d'exhiber la « chose » du texte de façon qu'elle soit présente dans son originalité, dans toute sa profondeur, dans son étonnante modernité : bref, pour qu'elle puisse produire ses effets. La tâche de la traduction « mimétique » est de faire savourer au lecteur la « chose » en sa pleine force, nullement en raison de l'exactitude de la copie, mais grâce aux évocations qu'elle suscite. A l'origine de « mimer »⁸⁵ on ne trouve pas la reproduction exacte, mais le « mime » de la danse dionysiaque qui représente dans la répétition du mouvement la parole chantée sans lui ressembler. La traduction « mimétique » défait et refait le mot à mot pour rendre possible l'apparition de l'original dans sa langue comme le danseur défait et refait les mouve-

⁸² Quignard, Pascal. « Présentation » de Lycophron. – In : *Alexandra*, tr. fr. Pascal Quignard. Paris, Mercure de France, 1971, p. 22.

⁸³ Lycophron. *Alexandra*, texte établi, traduit et annoté par A. Hirst, en collaboration avec A. Colde. Paris, Belles Lettres, 2008 ; *Lycophron*. Cassandre, traduction, notes et commentaire de Pascale Hummel, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2006 ; cf. aussi Lambin, Gérard. *L'Alexandra* de Lycophron. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ; Cusset, Christophe et Prioux, Evelyne (éd.), *Lycophron : éclats d'obscurité*, PU Saint-Etienne, 2009.

⁸⁴ Quignard, Pascal. « Présentation » de Lycophron. – In : *Alexandra*, op. cit., p. 25. « Répéter, traduire, c'est ce *mime* mot à mot du mot à mot lui-même, moins à l'écoute de son fait que du texte resurgi jusqu'à la puissance de cette apparition » (p. 23).

⁸⁵ Sur l'origine et le développement du terme mimesis, cf. Gefen, Alexandre. *La mimésis*. Paris, GF, coll. « Corpus », 2002.

ments de son corps pour doubler la musique. L'expressivité et le rythme sont donc essentiels pour toute traduction qui « mime » l'original, « redoublant [...] *parole*, en ce langage, et ne se prévalant que d'une telle différence creusée »⁸⁶.

Au delà d'une explication positiviste rigoureuse qui veut cerner le typique, la traduction nécessite une interprétation herméneutique dynamique et temporelle qui aspire à atteindre l'individuel. On pourrait dire qu'en ce sens la traduction est une métamorphose : l'être même de la traduction est un être métamorphosé non pas comme une répétition statique, mais en tant que rythme dynamique. Cette circularité qui présente la traduction comme une interaction du mouvement du texte et du mouvement du traducteur, se mouvant entre la compréhension réciproque de l'identique et du différent, devient essentielle pour la théorie de la traduction.

L'herméneutique traductive, mise en place par Antoine Berman, s'attaque d'abord à l'approche positiviste de la traduction qui l'interprète comme le phénomène binaire de la transmission d'un texte d'une langue dans une autre. Ensuite, elle intervient implicitement dans le débat entre praticiens et théoriciens de la traduction, en prenant ses distances aussi bien avec les uns qu'avec les autres. Bref, elle ne relève ni de la scientificité (Ladmiral) ni de la poétique (Meschonnic). Sans être une philosophie, l'herméneutique traductive est enracinée dans la réflexion philosophique : de l'herméneutique philosophique surtout, mais aussi d'autres courants philosophiques, pour ne citer que Benjamin, Heidegger et Derrida. Elle subit également l'influence de la psychanalyse qui s'interroge sur la traduction, de la linguistique qui questionne l'acte de traduire, de la théorie de la réception qui envisage l'acte de traduire comme un acte de lecture.

L'herméneutique traductive s'articule en trois temps : elle examine successivement l'horizon de traduction⁸⁷, la position de traduction et le projet de traduction. Elle cherche à comprendre à la fois la réception de l'œuvre à l'époque de sa publication, l'évaluation de l'impact du contexte culturel sur la traduction, l'identification des principes interprétatifs qui ont dirigé le travail du traducteur. Enracinée dans une éthique qui respecte et en même temps met à l'épreuve l'irréductibilité de l'Autre, l'herméneutique traductive articule ensemble la pratique, l'analyse et la critique de la traduction.

« La traductologie herméneutique d'A. Berman est hantée par le caractère profondément conflictuel de la traduction. Si l'essence de celle-ci est d'être « ouverture, dialogue, métissage, décentrement », d'un autre côté elle est aussi déchirée, travaillée par nombre de couples oppositionnels et disjonctifs qui proviennent essentiellement de la différence des langues... : l'original et/ou la traduction, le propre et/ou l'étranger, le sens et/ou la lettre, fidélité et/ou liberté,

⁸⁶ *Quignard*, Pascal. « Présentation » de Lycophrone. – In : Alexandra, op. cit., p. 23.

⁸⁷ L'horizon de traduction, défini comme l'« ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur », désigne en même temps ce qui pousse le traducteur à « agir » et ce qui limite ses possibilités d'action. – Cf. Berman, Antoine. Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit., p. 79.

traduisible et/ou intraduisible... »⁸⁸. Pour transmettre le mouvement, l'ouverture, l'infinitude, la temporalité et la liberté de l'original, la traduction retrouve ses prémisses dans l'imagination et l'intuition, à côté de la précision et de la rigueur. Antoine Berman en a bien pris conscience. Cette constatation met en crise le principe d'identité de la traduction en vigueur et ouvre la réflexion au paradoxe de la traduction qui ne peut pas être enfermée dans une espèce, un concept, un modèle. L'enjeu herméneutique de la théorie de la traduction réside dans un savoir-penser simultané des contraires : la traduction et l'original, le sujet et l'objet, l'identique et le différent.

L'éthique de la traduction exclut le désir d'assimiler l'autre. Longtemps dominée par la volonté de domestiquer l'étranger, la traduction a souvent été le lieu de l'enfermement en soi et du refoulement de l'autre. D'autre part, la peur de l'étranger a toujours cohabité avec le « goût de l'étranger ». Ce que Cordonnier désigne, dans *Traduction et culture*, par le goût de l'autre, Levinas appelle, dans *Totalité et infini*, le visage de l'autre, et Lacan nomme le désir de l'autre, traduit en effet le goût du différent. L'étranger a toujours été mystérieux : aux yeux des anciens Grecs, le *xénos* était entouré d'une *aura*. Certes, il inspirait du respect, mais éveillait surtout le soupçon et l'effroi, parce qu'il portait en soi l'inattendu, l'inconnu, le message de l'au-delà. Quand un étranger s'arrêtait assez longtemps dans un lieu et s'y sédentarisait, il finissait par devenir esclave, citoyen ou homme libre. En acquérant un statut dans la cité, il cessait d'être étranger, son *aura* disparaissait. La triple visée de la traduction doit donc « manifester » dans la langue cible la « pure nouveauté » qu'est le texte étranger dans la langue source, en préservant son « visage ».

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin*, Walter. La tâche du traducteur. – In : Oeuvres. T. 1, tr. fr. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 244–262.
- Berman*, Antoine. L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris, Gallimard, 1984.
- Berman*, Antoine. Pour une critique des traductions : John Donne. Paris, Gallimard, 1995.
- Berman*, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Paris, Le Seuil, 1999.
- Bollak*, Jean. Sens contre sens. Comment lit-on ? Paris Editions La passe du vent, 2000.
- Broda*, Martine (dir.). La Traduction-poésie. A Antoine Berman. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- Cassin*, Barbara. Les «intraduisibles» en sciences sociales. – Traduire, n° 212, mars 2007.
- De Launay*, Marc. Qu'est-ce que traduire ? Paris, Vrin, 2006.
- Derrida*, Jacques. Le monolinguisme de l'autre. Paris, Galilée, 1996.

⁸⁸ *Bitsoris*, Vanghélis. Le projet de traductologie d'Antoine Berman. – In : La Traduction-poésie. A Antoine Berman, *Broda*, Martine (dir.). Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 66.

- Eco*, Umberto. Lector in fabula ou de la coopération interprétative dans les textes narratifs, tr. fr. Paris, Grasset, 1985.
- Gadamer*, Hans-Georg. Vérité et méthode, tr. fr. Paris, Le Seuil, 1996.
- Goethe*, Johann Wolfgang von. Traductions. – In : Divan occidental-oriental, tr. fr. Paris, Aubier-Éditions Montaigne, 1969.
- Heidegger*, Martin. Questions I. Paris, Gallimard, 1968.
- Heidegger*, Martin. La parole d'Anaximandre. – In : Chemins qui ne mènent nulle part. Paris, Gallimard, 1980.
- Iser*, Wolfgang. L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, tr. fr. Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1985
- Jauss*, Hans-Robert. Petite apologie de l'expérience esthétique. – In : Pour une esthétique de la réception, tr. fr. Paris, Gallimard, 1978.
- Lo stesso altro, a cura di Susan Petrilli, Athanor, Anno X, n° 4, 2001, 207–215.
- Meschonnic*, Henri. Les cinq rouleaux. Paris, Gallimard, 1986.
- Meschonnic*, Henri. Poétique du traduire. Paris, Verdier, 1999.
- Meschonnic*, Henri. Ethique et politique du traduire. Paris, Verdier, 2007.
- Ricœur*, Paul. De l'interprétation. Paris, Le Seuil, 1965.
- Ricœur*, Paul. Herméneutique de l'idée de Révélation. Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint Louis, 1977.
- Ricœur*, Paul. Soi-même comme un autre. Paris, Le Seuil, 1990.
- Ricœur*, Paul. Lectures 2. Paris, Le Seuil, 1992.
- Ricœur*, Paul. Sur la traduction. Paris, Bayard, 2004.
- Schleiermacher*, Friedrich. Des différentes méthodes du traduire, tr. fr. Paris, Le Seuil, 1999.
- Steiner*, Georges. Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction, tr. fr. Paris, Albin Michel, 1978.

ХЕРМЕНЕВТИКА НА ПРЕВОДА

(Резюме)

Студията анализира различните аспекти на херменевтичния подход към превода. Проследява съотношението между *херменевтичния диалог* и *езиковото гостоприемство* в *херменевтичния хоризонт* на преводаческия акт. Успехът на преводаческото начинание зависи от крехкото равновесие между зачитането на автора, верността към творбата и собствената свобода на преводача.

Преводът, подобно на диалога, предполага разбирането между двама събеседници, които се опитват да се разберат, като запазят своите различия. Интерпретиращият даден текст „участва“ в неговия смисъл така, както събеседникът участва в диалога. Това обуславя въвеждането на понятието *херменевтичен диалог*. Призван да установи общ език, херменевтичният диалог не представлява просто средство за разбиране, а цели осъществяването на разбирането и разбирателството.

Конфликтният характер на срещата с другия поражда драматизма на задачата на преводача. Както може да се разказва по друг начин, така може и да се превежда по друг начин, без надежда да бъде постигната пълна еквивалентност или адекватност. „Щастливото“ решение на превода се корени в добрата воля за приемане на чуждото в собствения език и култура. С други думи казано, в един вид *езиково гостоприемство*.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 102

ANNUAIRE DE L'UNIVERSITE DE SOFIA "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

FACULTE DES LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

Tome 102

„ЯПОНСКОТО УПРАВЛЕНИЕ“ КАТО СОЦИОКУЛТУРЕН ФЕНОМЕН И ПЛАТФОРМА НА ЧОВЕКА-ТВОРЕЦ

НАКО СТЕФАНОВ

Катедра „Езици и култури на Източна Азия“

Нако Стефанов. „ЯПОНСКОТО УПРАВЛЕНИЕ“ КАТО СОЦИОКУЛТУРЕН ФЕНОМЕН И ПЛАТФОРМА НА ЧОВЕКА-ТВОРЕЦ

В центъра на дадената разработка е не просто конкретен стопански и управленски модел, известен като „Японско управление“, но формираната от него социокултурна парадигма на човека-творец. Като правило мнозинството от авторите, когато говорят за „Японското управление“ като културно явление, го разглеждат като следствие от комплекс от културни традиции. В този смисъл често пъти погледите към „Японското управление“ като социокултурно явление са погледи, насочени назад, към миналото.

Не отричаме както правото на такова виждане, така и факта, че несъмнено феноменът, наречен „Японско управление, има определени културни корени. Но нашият поглед е насочен не към миналото, а към бъдещето. През призмата на социокултурната методология се опитваме да разберем какви са ценностите, които се формират в рамките на „Японското управление“. Какви са принципите на неговата философия? Какъв е резултатът на неговото въздействие, виждан като формиране на определен тип „човек“?

Отговорът на тези въпроси ни дава една доста интересна картина. Става ясно, че пред нас стои като че ли „образ от бъдещето“. Фактически в рамките на „индустриализма“, а най-вече на „индустриалната организация“ с нейните йерархични зависимости и функционални ограничения, работещи по един контрапродуктивен начин срещу развитието на творческия потенциал на редовия организационен сътрудник, чрез „Японското управление“ се ражда прототипът на това, което става нужно особено в съвременната епоха – „Творческият човек“.

В случая „Японско управление“ на микроравнище, т.е. на равнище отделна организация, ражда значим социокултурен феномен. Този феномен виждаме като отговор на един мащабен въпрос: Как в условията на постмодернистката парадигма да се намери смисълът на човешкото съществуване?

Заключението е, че чрез социокултурния феномен на човека-творец (*Homo creativus*) като масово явление, така както го създава „Японското управление“, се ражда възможност за изграждане на нова рационалност, която да се противопостави на ирационализма на постмодернизма.

Nako Stefanov. “THE JAPANESE MANAGEMENT” AS SOCIO-CULTURAL PHENOMENON AND PLATFORM OF THE “HOMO CREATIVUS”

At the centre of this paper is not simply concrete economic and management model, known as “Japanese Management”, but the formed by it socio-cultural paradigm of *Homo Creativus*. As a rule the most of the authors, when speaking about the Japanese Management as cultural phenomenon, are seeing it as consequence of cultural traditions complex. In this sense very often the visions about the Japanese Management are visions turned back, turned to the past.

We do not reject the right of such vision, as well as the fact that the phenomenon, called Japanese Management has got certain cultural roots. Our vision is not turned to the past, but to the future. Through the prism of socio-cultural methodology we are trying to understand what are the values, formed in the frame of the Japanese Management? What are the principles of its philosophy? What is the result of its impact, seen as forming certain personality type?

The answer of these questions gives us a very interesting picture. It becomes clear that we are staying in front of future form. In deed in the frame of industrialism, especially in the frame of industrial organization with its hierarchy and functional limitations, which are working in counter-productive manner against the development of the creative potential of the rank and file employees, through the Japanese Management was born the prototype of what is in great need in present-day epoch – *Homo Creativus*, i.e. the Creative Man.

In this case the Japanese Management on micro-level, i.e. the level of particular organization was created significant socio-cultural phenomenon. This phenomenon we see also as an answer of big scale question – how to find in the conditions of postmodern paradigm dominance the meaning of human existence.

The conclusion is that precisely through the socio-cultural phenomenon of *Homo Creativus en masse* is born the possibility for creation of new rationality, opposed to the irrationalism of post modernity.

УВОД

Днес ставаме свидетели на постепенното налагане на т.нар. постмодернистка парадигма. Известно е, че постмодернистките умонастроения се явяват антитеза на прогресистката концепция, т.е. на вижданията, че развитието на науката, техниката, социалната организация и системата на образование ще доведат обществото до щастие във високия, човешки смисъл на думата или най-малко ще се стигне до значителен скок, ако се върви по този път. В основата на това настъпление е именно кризата или по-точно разочаровани-

ето в идеалите и ценностите на Възраждането и Просвещението с тяхната вяра в разума, безграничността на човешките възможности и разбирането за развитието на човечеството като прогрес, т.е. непрекъснато усъвършенстване на материалните и духовните условия на живот и общезитие.

Но сега, в началото на XXI век, стана ясно, че резултатите са разочаровани. Често пъти нарасналите възможности на технологическото развитие се оказаха разширяване на възможността човек да убива човеци. Прогресът пък в усъвършенстването на материалните условия доведе до вълната на свръхпотреблението, до формирането на типа човека-потребител – Homo consumativus. Негова главна жизнена цел, смисъл на съществуването, е не просто удовлетворяване на материални нужди, а консуматорството. Последното се разбира като жажда за непрекъснато нарастване на абсурдните и безгранични щения. А те се пораждат от сравняването с това, което притежават другите, което на свой ред е предпоставка и мотив за пораждане на зависимост и неистов стремеж за себеутвърждаване именно чрез свръхпотреблението.

В условията на ограничеността на ресурсната база на Земята при постигнатото от днешното човечество енергетично равнище подобна тенденция на свръхпотреблението се превръща в основен фактор за дълбоката екологична криза, в която се намира днес човечеството, в базова причина за пагубния и самоубийствен конфликт „човек–природа“.

Като следствие на това разочарование се роди постмодернистката култура на „умората“, на „ентропията“, на есхатологическите виждания, на загубата на цели и установки и на тържеството на безсмислието.

По този начин става ясно, че в условията на т.нар. постмодернистка парадигма има нужда от „преформатирането“ на много наши възгледи и най-вече на нашите подходи към феномените в света, за да видим смисъла на човешкото съществуване.

Един от пътищата за това преформатиране се смята използването на социалната културология като методологическа платформа на новите позадълбочени погледи върху процесите и явленията в света, а най-вече на онези примери в най-новата история на човечеството, които формират един всеобщо признат позитивен конструктивизъм. Именно чрез социокултурното преформатиране на такива примери следва да се потърси новият смисъл на човешкото битие

Творчеството винаги се е разглеждало като ключово условие за човешкия прогрес. Но като правило творчеството като новаторски духовен процес се е възприемало като относително ограничено, силно индивидуализирано и даже бихме казали „елитарно занимание“. В този смисъл е възникването на проблема за конфликта между творчески елит и общество, за дистанцията между творческия акт и възможността за неговото общо овладяване.

Навярно това е една от причините в рамките на постмодернисткия ни-хилизъм творчеството да е сред поредицата елементи и фактори, които под-лежат на отричане, отхвърляне като част от общото безсмислие на същест-вуването както на индивида, така и на обществото.

На фона на гореказаното ще се опитаме да покажем същностни черти на „Японското управление“ като модел на функциониране на микроравнище. И на тази основа ще се постараме да разкрием доколко създаваната от този модел парадигма на човешко съществуване може и следва да се използва като контрапоза на постмодернистките виждания за Човека и човешкото об-щество. И в този смисъл ще се опитаме да разберем доколко практическите постижения на „Японското управление“ могат да ни послужат за префор-матиране на прогресистката концепция като оптимистична алтернатива за човечеството.

ЗА СОЦИАЛНАТА КУЛТУРОЛОГИЯ КАТО МЕТОДОЛОГИЧЕСКА ПАРАДИГМА НА ДАДЕНАТА РАЗРАБОТКА

Културата е цялостен духовен комплекс, намиращ се в непрекъснати динамични взаимодействия със социалната система на съществуване и пред-ставяващ съвкупност от норми, ценности, идеи и знания. Въпреки гореспо-менатите непрекъснати взаимодействия културата притежава относителна самостоятелност спрямо социалната, икономическата и материалната среда на съществуване на обществото. Поради това нейната вътрешна динамика на развитие не е просто повторение, отражение или следване на социална-та, икономическата или материално-техническата динамика. В този смисъл културната динамика може да влиза в определени противоречия, колизии и конфликти с другите измерения на човешкото съществуване.

Духовният комплекс, наречен култура, намира своя израз в системата на религията, науката, морала и правото, както и на художествения свят. Но от друга страна културните, тоест духовните аспекти се проявяват във всяко едно стопанско, политическо и друг тип явление, поведение или действие. Несъмнено културните прояви се осъществяват в специфични форми.

Културата като предмет на изучаване и изследване е обект на такава дисциплина като хуманитарното културознание. Последното си поставя за цел да разкрие образния, понятийния и смисловия характер на културните явления или най-малко – културната „подплата“ на различните човешки фе-номени.

Но културата се нуждае и от критичен социален анализ, за да се форми-ра относително адекватно разбиране на културните феномени, виждани като цялостна културна система. Именно това ражда нуждата от нов системен инструмент на познание и изследване, тъй като хуманистичното и антропо-

логичното съдържание на хуманитарното културознание няма необходимия методологически инструментариум за подобен анализ.

Всеки един човешки феномен, в каквато и да е област на човешко съществуване и развитие, се явява едновременно с това и област на културно, т.е. духовно производство. Тъй като този човешки феномен, независимо от субективната воля, която го е породила, освен следствие или резултат на определени ценностни установки, „ражда“, поражда, създава и собствени такива. И колкото е по-значителен този феномен като събитие в своята област – социална, политическа, икономическа, технико-технологическа и т.н., в толкова по-голяма степен той формира и свои ценности.

Нуждата от едно по-дълбоко разбиране на сложния духовен комплекс – културата в многообразните си прояви, налага своеобразен синтез между хуманитарно-филологическите науки, от една страна, и социалните науки, от друга. Този синтез ражда това, което наричаме социална културология като самостоятелна базисна дисциплина. По думите на известния руски специалист по проблемите на общата културология и културологията на страните от Изтока Борис Сергеевич Ерасов социалната културология „осигурява възможността за разкриване на социалното значение на културните явления в тяхното съотнасяне с другите сфери на социалната дейност, преди всичко с икономиката, социалните отношения и политиката...

... социологическият поглед не е ограничен единствено в собствените си духовни явления и още по-малко в проблемите на художествената култура, а представлява вникване в културния подтекст и смисъл на процесите и събитията, които протичат в обществото – например такива като замяната на едни технологии с други, на социални структури, политически системи, революции, реформи, войни и т.н. Нещо повече, обект на културознание става всекидневният живот на обществото“ (Ерасов 1997: 16).

Предвид гореказаното, определено може да заявим, че методологическата парадигма, през призмата на която ще се опитаме да разгледаме нашата тема, представлява комплексна наука с нейните най-различни дисциплини. И тук още веднъж ще се съгласим с гореспоменатия автор, че социалната културология е подчинена на определени императиви. „И първият от тези императиви е признаването на реалностите, а не издигането на идеал, на духовните процеси, а не само на духовния феномен, колкото и значим да изглежда той в собствено „културната сфера“. Това означава, че социалната културология разработва и въвежда в общественото съзнание методите на обективния анализ, „препарирането на фактите“, „диагностиката“ на тези процеси на жизнената дейност, в които не само се извършва създаване на духовни и материални ценности, но и възникват застои, срывове, конфликти, масови сътресения и съдбовен крах на обществото, класите, етническите групи и отделните личности. Важно значение придобиват знанията за про-

цесите на формиране на практическата култура, които осигуряват устойчивото регулиране на социалното битие, натрупването и съхранението на тези елементи, без които и високите духовни ценности се оказват ефимерни“ (пак там: 18–19).

ЗА ОРГАНИЗАЦИЯТА КАТО ЧОВЕШКИ ФЕНОМЕН

Въпросът за организацията, нейната поява и развитие е пряко свързан със същността на възникването и динамиката на човека и човешкото общество. Както човеците създават организацията, така и организацията създава човека. Може определено да се каже, че формирането на човека и човешкия род е процес, който се осъществява чрез организираната човешка дейност, т.е. във формата на организация.

Организацията може да се определи като феномен, какъвто до момента на нейната поява въобще не е съществувал в рамките на биосферата на Земята. Вярно е, че животните също могат да кооперират своите усилия за постигане на обща цел. Но то стига само до равнището на това, което наричаме групови взаимодействия. Докато само хората стават способни не само на групови, но и на организационни взаимодействия.

Трябва да се прави разлика между т.нар. „групова дейност“, на която са способни и животните, и хората, и „организираната дейност“, на която са способни само хората. Основното различие между първия и втория вид дейност е наличието на дългосрочна перспектива. Например животните могат да се обединят и даже да координират усилията си за достигане на определена цел. Така правят някои хищници – лъвовете, вълци и други, при лова на своите жертви. Но като правило тази „групова дейност“ е краткосрочна и сътрудничеството, т.е. кооперирането на усилията, се ограничава само в един относително недълъг период. Безспорно това сътрудничество може да се повтаря многократно, но като свързани помежду си обединени действия се ограничава в няколко непродължителни съвместни усилия.

Съвсем друг характер притежава „организираната дейност“, която поради дългосрочната си перспектива представлява значителен по обема си и сложен по характера си набор от кооперативни действия, формиращ необходимостта от разширена комуникация за достигане на дългосрочните цели. Тази разширена комуникация създава условия за изграждането в рамките на организацията на способността за саморазвитие и самоусъвършенстване. Това означава, от една страна, осъществяването на действия, които постоянно се подобряват като начин на изпълнение спрямо предходни такива действия. А от друга страна, означава и появата на абсолютни нови действия, несъществуващи до определен момент. В крайна сметка, това по-

казва, че в същността на организацията е заложено усъвършенстването, а това значи творчеството.

Именно предвид всичко гореказано ние утвърждаваме, че както организацията е формирана от човеци, т.е. тя е човешки феномен, така и човекът се формира от организацията, т.е. той е резултат от развитието на организацията. В този смисъл няма нито едно човешко достижение, което да е извън организацията и/или да не служи на организацията, колкото и индивидуално да е то по своя характер.

Първата форма на човешка организация става т.нар. „организация на традиционното управление“ или просто „традиционната организация“. „Традиционна организация“ представляват различните семейни форми на организирана дейност. Тук импулсите за активна дейност произтичат от самата същност на организацията и се създават по естествен начин, на основата на биологическите закони на кръвта и родството.

В един значително по-късен етап на мястото на родовото устройство на човешко обществото възниква т.нар. социален и стопански живот на съседски общини, което означава появата на нов тип организация и нейното управление и което бихме могли да наречем „Организация или Управление на естествения или прекия контрол“.

За „Управлението на естествения или прекия контрол“ е характерно, че необходимото равнище на изпълнение на задачите се гарантира чрез прекия контрол от страна на „главата“ на организацията. Като цяло то може да бъде описано като:

1. неголямо организационно пространство;
2. относително несложна дейност;
3. горните два фактора позволяват пряк контрол и наблюдение на организационните процеси от „главата“ като механизъм за осигуряване на мотивация на изпълнителите. Съответно се появява нова система на усложняващи се разделение и специализация на труда в рамките на този тип организации.

ИНДУСТРИАЛНАТА ЕПОХА И ФОРМИРАНЕТО НА НОВ ТИП ОРГАНИЗАЦИОННА И ПРОИЗВОДСТВЕНА КУЛТУРА

От втората половина на XVIII век човечеството постепенно навлиза в период, който по-късно е наречен „Индустриална епоха“. По своята същност индустриализацията или „Индустриалната революция“ представлява гигантски поврат в социално-икономическия, технологическия и идейно-културния живот на обществото.

В основата на този нов технологичен начин на производство, който наричаме Индустриална епоха, е развитието на нови оръдия на труда, което

„повлича“ изграждането на нова система на разделение на труда и нов тип организация на производството, в основата на които стоят взаимоотношенията „човек–машина“. „Първите лястовички“ на новата епоха са изобретената през 1765 година „Джени“ – предачна машина с периодично действие, създадена от Джеймс Харгивс, а през 1767 година – ватерната предачна машина, изготвена от сър Ричард Ъркрайт.

Едновременно с това, през 1763 година Джеймс Уат на основата на машината на Томас Ньюкомън, изработена още в началото на века и служеща да изпомпва вода от шахти, създава първата универсална парна машина. Именно тази машина става символ на новата Индустриална епоха, тъй като на нейна база се формира мощен автономен източник на енергия, способен да задвижва системи от машини.

Така през XVIII и XIX век, като използва енергията на парната машина и различни задвижвани от нея механизми и устройства, човечеството навлиза в епохата на Индустриалния тип развитие. Англия става люлката на Индустриалната революция и фабрично-машинния технологически начин на производство.

Но в Англия, въпреки че е пионер в индустриализацията, даже в графство Ланкшир, където са концентрирани основната част от промишлените предприятия в страната, средният размер на индустриалните организации до края на XIX век е не повече от 200 човека. Което показва, че става дума за организации, които бихме характеризирали като „организации на естествения или прекия контрол“.

Докато в една друга страна отвъд океана – САЩ, се създават условия за поява на нов тип организации. След Гражданската война в САЩ през 1861–1865 г., в която промишленият Север извоюва победа над аграрния Юг, в страната се създават значителни възможности за ускорено развитие. Индустриализацията набира бързи темпове. Още през 60-те години на XIX век САЩ се превръщат в третата промишлена страна в света след Великобритания и Франция.

При процеса на индустриализацията на САЩ, който започва през първата половина на XIX век, се създават условия за формиране на значителни по обема на своето организационно пространство производствени системи. В отличие от Западна Европа процесът на индустриализация в САЩ се характеризира с ускорена промишлена концентрация. Формират се огромни индустриални корпорации като тези на Вандербилт, Карнеги, Морган, Рокфелер и други. Създават се първите пулове – съглашения за цените на стоките и за размера на производството. Появяват се първите тръстове. Към края на XIX век близо 2/3 от промишленото производство дават предприятията, обединени в такива тръстове.

Така в САЩ се създават условия за предприятия с няколко хиляди души персонал. Като пример може да се посочи известната фирма „Карнеги

Стил“, основана през 1892 г., която до 1900 г. достига производство, надхвърлящо половината от стоманодобива на Великобритания. Тя осъществява това производство с над 5 000 души персонал. С особено огромни размери и многочислен персонал – 10 000–15 000 души, се славят железопътните компании, разпрострели своята дейност по целия североамерикански континент, започвайки на запад от Атлантическия до Тихия океан на изток и от Канада на север до Мексико на юг.

По думите на известния американски специалист по мениджмънт Питър Дракър (Peter F. Drucker) „по онова време единствената голяма постоянна организация е била армията. Затова не бе случайно, че нейната командно-контролна управленска структура послужи за пример на хората, които прокарваха трансконтиненталните железопътни линии, създаваха стоманодобивните заводи, съвременните банки и универсалните магазини. Командният модел на организационна структура, при който няколко души от нейния връх издават заповеди, а голямото мнозинство в основата ѝ се подчинява, се запази в продължение на почти сто години в качеството на норма“ (Дракър 1992: 224–225).

Фактически именно в САЩ се ражда първичната форма на организационно функциониране от индустриален тип, т.нар. „класическа индустриална организация“, която действа в режим на т.нар. модел на Организацията на командно-контролните структури (command-control structures organization).

Когато броят на членовете и/или сложността на дейността на една организация „прекрачи“ границата на възможностите за пряк контрол, при условие че не се систематизира начинът на управление, като правило се формира специфичен модел на организационни взаимоотношения и управление. Именно този модел, използвайки термина, даден от известния „гуру“ на управленската наука Питър Дракър, наричаме „Организация на командно-контролните структури“. Той се характеризира със следните особености на функциониране:

- * Значителен обем на организационното пространство, което позволява организацията да извършва много по-сложни дейности в сравнение с малките организации. Сложността и обемът на дейността създават естествената необходимост от тясна специализация в рамките на отделните работни места. Като следствие от всичко това възниква широка система на функционално разделение на труда, при която всеки член на организацията изпълнява само функционално специализирана част от цялата дейност;
- * Тъй като обемът на организационното пространство надхвърля потенциала за пряк контрол върху членовете на организацията, се създава пирамидална йерархия от няколко управленски равнища, т.е. прави се опит за „мултипликация“ на управлението на прекия кон-

трол. Но в условията на нарасналите организационни мащаби, ако тази мултипликация не е съпроводена с цялостно систематизиране на управленските взаимодействия, каквото на този етап поради ниския праг на знания за организацията не се формира, то се създава относително примитивна управленска система. Последната се ориентира да функционира в режим „от горе на долу“ чрез верига от прости и преки заповеди;

- * Относителната примитивност на управленската система не позволява да се проследи приносът на отделния изпълнител за крайния продукт, който е плод от усилията на всички сътрудници на организацията. Поради това възнаграждението на сътрудниците започва да се плаща не за свършена работа, а за работно място, т.е. възниква т.нар. *статусно-диференцирана уравниловка*. Т.е. липсват механизми за оценка на дейността на отделния изпълнител в организацията. Именно това поражда явлението, когато се плаща не за свършена работа, а за работно място или по-точно за: (1) длъжност; (2) стаж; (3) равнище на образование. Фактически в организацията възникват различни статусни групи. Всяка от тях е съставена от членове, които имат еднакви „длъжност“, „стаж“ и „квалификация“, т.е. характеристиките, по които се различават от другите. Съответно трудовото възнаграждение между различните групи се осъществява според тези критерии, т.е. в зависимост от „статусната диференцировка“, а не по реалния принос на отделния сътрудник в общите усилия. От друга страна членовете на една група независимо от това, че могат да имат различен принос в общите трудови усилия, получават еднакъв размер на трудовото възнаграждение, т.е. установява се система на „уравниловка“. Оттук и наименованието „статусно-диференцирана уравниловка“. Като правило тази система ориентира сътрудниците да се стремят не към максимизация на своите усилия за достигане на целите на организацията, а към това да не падат под едно общоприемливо относително невисоко равнище на трудово поведение;
- * Негативен подход – в условията на статусно-диференцирана уравниловка основен модел на управленско въздействие върху „организационния човек“ става този на „негативния подход“. Съгласно него последният сътрудникът не е поощряван за добре свършената работа. Но в случай, че дейността не е извършена според дадените заповеди и указания, той бива санкциониран. Подобна система на функциониране на организацията значително затруднява личностната воля за активно трудово поведение, което е резултат както от съществуващата уравниловка, така и от акцентирането върху „не-

гативността“ на въздействието върху човека в организацията. „Негативизмът“ като подход може да бъде определен като най-неефективния начин за въздействие върху процесите и факторите в една организационна система.

Гореспоменатите условия създават един типичен модел на организационна култура, който може да назовем *организационна култура на оправданието*. За последната е характерно това, че изпълнителите се стремят да избягват осъществяване на нерутинни задачи, свързани с обновяване на начина на извършване на дейността или с какъвто и да е друг вид усъвършенстване. По своята същност да се изпълни задача, свързана с нещо ново, означава да се поеме по-висока степен на риск в сравнение с рутинната задача.

В условията на статусно-диференцирана уравниловка обаче този риск е неоправдан, защото по никакъв начин не би бил поощрен. Оттук идва и нежеланието да се прави нещо ново, да се извършват усъвършенствания. Затова, когато възникне ситуация, която напълно естествено изисква „все пак да се прави нещо“, сътрудникът на организацията гледа по-скоро да се *оправдае*, т.е. да си намери извинения защо не го е извършил, отколкото да го извърши. Именно създаването на такъв тип организационни ценностни установки наричаме „култура на оправданието“.

При този тип култура възниква и друг немаловажен момент – деинтелектуализация на труда, т.е. потискане и отхвърляне на творческата компонента на човешкия труд особено при редовите, линейните сътрудници на организацията. Фактически, ако те предложат някаква идея във връзка с усъвършенстване на собствения им труд, тя се посреща „на нож“ от висшестоящите управленски равнища. Тъй като предлагането на идеи и инициативи се разглежда от тези висшестоящи управленски равнища като „навлизане“ в територията на ръководителите и подкопаване на техния статус – само за тях е „запазена територията на творческа труд“. На практика командният модел на функциониране на организацията и създадената на тази основа организационна култура, т.е. система от ценностни установки, изграждат своеобразен тип личност на изпълнителя. Последният се разглежда не само от ръководителите като феномен, който подлежи на управление единствено чрез прости и преки заповеди, но и самият той се вижда като т.нар. „човек-винтче“, т.е. подлежащ на пряко командване.

Следва да се каже, че в САЩ, освен че се сблъскват с проблема на организациите на командно-контролните структури, имат и редица други трудности. Става дума за ниското равнище на организационна и производствена култура на американците по онова време в сравнение със страните от Западна Европа.

През този период САЩ придобиват славата на страна на неограничените възможности, с което привличат огромно количество имигранти от Европа,

Азия и другаде. Съвсем естествено е, че мнозинството от тези хора, които са напуснали родината си в търсене на препитание, не са от най-добрите в своите професии, не притежават специализирани знания и на немалко от тях им липсват устойчиви трудови навици. Но именно тези хора формират ядрото на трудовите ресурси в САЩ в средата и втората половина на XIX век. Страните от Западна Европа значително се различават в това отношение от Щатите. При тях промишлените работници имат „зад гърба си“ дълголетните традиции на манифактурното производство. То е успяло да създаде определена трудова култура.

Липсата на подобен „културен фон“ в промишленото развитие на САЩ допълнително усложнява ситуацията в производствените организации. Това безспорно ражда стремеж да се търси някаква „терапия“, с помощта на която да се решат проблемите на организациите и да се усъвършенства американската производствена култура. В края на XIX век редица мениджъри в САЩ са завладени от мисълта за подобряване на управленската практика. Те се вълнуват от проблемите за нарастване на производителността, както на отделния работник, така и на организацията като цяло.

ФОРМИРАНЕТО НА „КЛАСИЧЕСКОТО АМЕРИКАНСКО УПРАВЛЕНИЕ“ И НЕГОВИТЕ СОЦИОКУЛТУРНИ ОСОБЕНОСТИ

В резултат на усилията на цяло съзвездие от ентузиазирани изследователи, промишленици и ръководители, като Ф. У. Тейлър, Х. Таун, Х. Гант, Х. Емерсън, Х. Форд и други, в САЩ се формира цялостно направление на системно организационно мислене, което придобива наименованието „Научно управление“. Но то става известно и още като „Тейлъристки подход“ по името на всеотдайния радетел за прилагане на тези подходи. Приложени в практиката на американските индустриални организации, достиженията на „тейлъризма“ раждат т.нар. „Класическо Американско управление“.

Въвеждането на „тейлъризма“ в стопанската организация води до „рационализация“ на дейността на отделния изпълнител. Преодоляват се съществуващите до този момент „командно-контролни подходи“ и „статусно-диференцирана уравниловка“. На практика от „Човек-винтче“ изпълнителят се превръща в „Рационален човек“, т.е. в такъв, който добре започва да осъзнава своя *икономически интерес*. Тъй като благодарение на въведени механизми на организационно управление и функциониране като „планиране“, „работен стандарт“ и други става възможно да се оцени работата на линейния сътрудник. При което за повече работа той ще получи повече. Именно по този начин в действие влиза значителен импулс за максимизиране на трудовите усилия.

„Класическото Американско управление“ изиграва ролята на „Първа

управленска революция“, чрез която се преодолява съществуващата в Северна Америка, а по-късно и в Западна Европа Организация на командно-контролните структури. На практика тейлъристкият тип организация представлява огромен скок по отношение на Организацията на командно-контролните структури и в този смисъл е един от най-значителните примери на постъпателния ход на усъвършенстване на индустриалната култура през XX век.

Но тейлъризмът в практическите му форми на „Класическото Американско управление“ търпи и определена критика. Както например аргументира Брейвърмен (Braverman): „тейлъристката организационна формула лишава изпълнителния работник от автономност, поставя цялата власт по вземане на решения в ръцете на мениджърите и на практика „деинтелектуализира“ труда“ (Charles 1985: 162). Подобно виждане съвсем не е лишено от основание и не може да не се признае неговата правота. Монтажният конвейер става фокусът, в който се концентрират негативните процеси и явления. Като цяло заетите там са не повече от 5 до 15% от общия брой на участниците в производствения процес. Но той се явява ключов участък на производството, където се създава готовият продукт и в крайна сметка се решава участието на организацията. Еднообразният ход на транспортния механизъм и задължаващата специализация на конвейерните операции, съчетани със структурирането на задачите според логиката и принципите на „Рационалната организация“, не позволяват никаква проява на инициатива и творчество даже в сравнение с Организацията на командно-контролните структури. Те налагат своя темп на жизнения ритъм на работника. Дейността му се свежда до осъществяването на няколко стандартни операции. Всичко това става краен израз на отделяне на духовните потенциали на производството от непосредствения изпълнител на частните функции.

Подобна ситуация възниква и в сферата на високоспециализирания и изискващ значителен дял творческа компонента труд на т.нар. „бели якички“. В тази област „индустриализацията“ на процесите, структурализацията и рутинизацията на дейностите, бюрократизацията на комуникациите формират най-висок праг на тенденции на отчуждаване. Създадените на основата на рационализацията изисквания за организация на труда се превръщат в бариера за пълноценно приложение на творческите способности на работещите „бели якички“.

В тези условия нараства нуждата от интегриране на работника в организацията, от търсене и постигане на хуманна организация на производството, чрез която ще се стимулира творческият потенциал. В тази връзка на Запад през 60-те години на XX век се появява цяло едно интелектуално и професионално движение, което се опитва да осмисли тази нужда. То е наречено „Движение за хуманизация на труда“. В неговите рамки се фор-

мулират изисквания, на които трябва да отговарят организационните форми, а именно:

- * разработка на оптимални варианти от задачи, в рамките на всяка дейност, които да активизират знания и творчество;
- * дейността да се състои от съдържателно свързани задачи, в рамките на които работникът да си създаде свой ритъм;
- * на всеки да бъде предоставена област за вземане на решения и възможност за контрол на трудовите резултати;
- * работата да стимулира към повишаване на знанията;
- * работата да дава възможност за ротация на работното място и осъществяване на контакти с други сътрудници.

Движението създава редица ключови виждания. Такива са „участие в управлението“ (Management Participation), „качество на трудовия живот“ (Quality of Working Life), „въвличане в трудовите усилия“ (Involvement). От особено практическо значение стават такива понятия като:

- * „Разширяване на трудовия живот“ (Job Enlargement) – разбрано като преодоляването на тясната специализация и рутинизация посредством създаване на висока степен на дейностна идентичност на базата на изпълняване на логически свързани помежду си широк кръг от задачи;
- * „Обогатяване на трудовия живот“ (Job Enrichment), фокусиращо върху прякото участие във вземане на решения, засягащи изпълнявания от сътрудника трудов процес.

Но в практически план това движение се оказва не толкова продуктивно. В случая, вместо да търсят практически форми за претворяване на теоретичните достижения на движението за хуманизация на труда на Запад, се налага да ползват един чужд опит. Тъй като много от позициите, ценностите и подходите, дискутирани в рамките на гореспоменатото „движение за хуманизация на труда“, се оказват практически приложени, но не на Запад, а на Изток – в Страната на изгряващото слънце.

„ЯПОНСКОТО УПРАВЛЕНИЕ“ – ОБЩ ПОГЛЕД КЪМ ЯВЛЕНИЕТО И ЕТАПИ НА РАЗВИТИЕ

В многообразната стопанска практика на Япония след Втората световна война има явления от макро-, мезо- и микроравнище. Силната роля на държавата в лицето на т.нар. „административно ръководство“ в рамките на пазарноориентирана икономика е типичен пример на „макроявление“. Стратегическото място, което имат големите финансово-промишлени групировки, преливащи неформално промишлен, финансов и търговски капитал, както и

човешки ресурси на основата на формално закрепеното взаимно преплитане на собствеността между отделните фирми, влизаци в групировките, е израз на процеси на мезоравнище.

От друга страна мрежата от управленски и организационни взаимоотношения при самостоятелната стопанска организация е именно микроявление. Този комплекс от динамични взаимоотношения и взаимодействия на равнище отделна организация се смята за един от ключовите фактори, довели до т.нар. „Японско чудо“, т.е. ускорено с изпреварващи темпове развитие, позволило на Страната на изгряващото слънце да догони и даже да надмине развитите страни от Северна Америка и Западна Европа.

В дадения материал макро- и мезоравнището са изключени от анализа и обобщенията, така че под „Японско управление“ се разбира само *моделът на организационни взаимоотношения* в рамките на отделната фирма и предприятие.

Следва да сме наясно, че ще бъдем далече от истината, ако започнем да твърдим, че всяка японска фирма, била тя малка, средна или голяма, се характеризира с параметрите на „Японското фирмено управление“. В случая този термин обозначава специфична система на управление на фирмата, създадена в някои „дайкигьо“, т.е. големи японски компании, преди всичко в отрасъл преработваща промишленост в такива сфери като автомобилостроене, тежко машиностроене, електротехника и електроника и други. Тази система като цялостна организационна философия и управленски стил и като техники на управление в различните функционални области демонстрира такива характеристики, които позволяват да твърдим, че става дума за един нов етап на развитие на стопанското управление на микроравнище.

Системата на „Японското управление“ несъмнено е плод на определени особености на цялостното стопанско, социално и културно развитие на Страната на изгряващото слънце. В този смисъл тя е подобна на другия устойчив модел на фирмено управление – „Класическото Американско управление“, включително и по съдържанието на специфична организационна култура и система на ценностни установки.

Принципиално погледнато, Япония е „късно дошла“ страна в „Индуриалната епоха“. Едва през 1867–1868 година след т.нар. „Мейджи ишин“, т.е. „Обновлението Мейджи“, когато е свален от власт шогунът Токугава и идва на власт императорът Мейджи, се създават условия за стартиране на индустриализацията в Япония.

Определени усилия за създаването на индустриален тип производство в Страната на изгряващото слънце се осъществяват и преди 1868 г. Но практически индустриализацията на Япония, като широк масов процес, довел до качествено преобразуване на производителните сили в страната, започва именно под ръководството на правителството на Мейджи. Поради липса-

та на предприемачи, капитал, а също така и търсене, т.е. на потребители, именно държавата въвежда новата индустриална технология в националното стопанство. С държавни средства се изграждат първите промишлени предприятия в текстилната и минната промишленост, стоманодобива, корабостроенето. Тя играе ролята на липсващия в обществото предприемач. Държавата е и тази, която финансира създаването на съответстваща инфраструктура – железопътни линии, пътища, поща и телеграф.

В този смисъл може да се твърди, че в самото си начало моделът на индустриализация на Япония е от централизиран тип. Казано по друг начин, държавата е демиургът на индустриализацията. Това предполага значително различие с процеса на индустриализация на Запад, където тази роля е поета от индивидуалния предприемач. В случая държавата не само по административен начин формира стопански структури, но нерядко със своите решения тя определя какво ще се произвежда, кой ще го произвежда, как ще се реализира и даже кой ще го потребява.

Но в началото на XX век започва процес на либерализация. Той е съпроводен от явление, което от съвременна гледна точка трябва да бъде наречено „приватизация“. В конкретния случай създадените с държавни средства индустриални единици са продадени почти на безценица на различни търговски фамилии. Така възникват промишлените групировки „Мицуи“, „Сумитомо“, „Мицубиши“ и други. Тази тенденция на либерализация продължава до 30-те години на XX век.

След 1935 г. още веднъж като водеща тенденция в Япония се появява централизацията. Но този път основната цел на централизацията на ресурси не е във връзка с първоначалното екстензивно развитие и натрупване. Главната задача, която си поставя концентрацията на сили и средства, е във връзка с нуждите на военните усилия и подготовката за война.

От икономическа гледна точка централизираният модел на развитие се оказва относително успешен за дадения етап. На основата на централизирания модел Япония рязко съкращава времето на първоначалния екстензивен етап на индустриализация и частично „навакса“ историческото си „забавяне“. Този модел позволява на страната да се превърне в индустриалния пионер на Азия и да направи пробиви в определени области на техниката и технологията, достигайки в тези области равнища, съпоставими с тези на Запада. Но като цяло общото социално-икономическо равнище на Страната на изгряващото слънце продължава да е далеч по-ниско от това на държавите от Западна Европа и Северна Америка. Казано с други думи, въпреки частичното „наваксване“, изоставането спрямо Запада продължава да е факт.

Един от ключовите фактори за това изоставане е безспорно характерът на организационните взаимоотношения в създадените в края на XIX и началото на XX век японски индустриални организации. Интересни сви-

детелства в това отношение оставят някои чужди специалисти. Професор Линдхарт, който е работил в Германската дипломатическа мисия в Япония в края на XIX век, прави следния коментар. „Упоритата работа е малко известна в Япония... Японският работник не желае да се подчини на военната дисциплина, посредством която според нашите стандарти трябва да се ръководи съвременната фабрика. Той отсъства от работа, когато пожелае, идва и си отива по всяко време. Ако бъде наказан за това, той напуска компанията“ (Look Japan 1995: 11).

Тези неща не се изменят и в един по-късен период. Така например членът на Австро-Унгарската делегация, т.е. посолство, в Япония Карл Шрецер в началото на XX век съобщава, че „японците изглежда са повече ориентирани към търсенето на удоволствия и пиене, отколкото към работа...“ (пак там: 10). Документи на Министерството на селското стопанство и търговията, което е предшественик на съвременното Министерство на външната търговия и промишлеността, косвено потвърждават тези сведения чрез забележките, че „мъжете работници нямат желание да правят спестявания“, „много малко от тях мислят за една дълга перспективна кариера“, „мнозинството от тях не идва на работа след почивния ден“ (пак там).

В наличието на подобен тип организационна култура в японските фирми няма нищо странно. В основата са две основни причини. Първата и главната е свързана с факта, че „организацията на командно-контролните структури“ е първоначален режим на управленско функциониране на появилите се големи индустриални организации в Япония. Този тип организационно моделиране представлява закономерен първи етап на функциониране на голямата стопанска организация в Индустриалната епоха.

Втората причина е по-специфична. Тя е свързана с факта, че японският работник значително се различава по „произхода си“ от западноевропейския работник, който като правило „идва“ в индустриалното предприятие от манифактурата. Казано по друг начин, последният има зад гърба си поне две-три поколения, които са работили в рамките на система на относително широко разделение на труда, при специфична процедура на осъществяване на производствената дейност, която е много близка до тази на индустриалния труд. Докато японският работник идва от село. Той носи в себе си всичко онова, което различава аграрния, селския труд от труда в индустриалната организация, включително отношението към времето, като една от ключовите дейностни категории. Например в Аграрната цивилизация времето се измерва в часове, докато в Индустриалната – в минути.

Така до средата на 40-те години Япония постига забележителни постижения в областта на първоначалното индустриално строителство, изразили се най-вече в създаването на промишлена база, която в отделни области е напълно съпоставима с тази на Запада. Но въпреки това, от гледна точка на

ефективното функциониране на стопанските организационни структури и процеси пред нея остават още много труднопреодолими препятствия.

Първите по-задълбочени усилия, които се правят в Япония по усъвършенстване на управленските системи на микроравнище, датират от втората половина на 40-те години. По онова време за японските организации, като правило без изключения, е характерно наличието на управление от типа „командно-контролна структура“. В условията на огромната разруха в резултат на краха във Втората световна война пред японските фирми и предприятия стои като ключов проблем елементарното оцеляване. Самото оцеляване обаче е свързано с преодоляването на някои дълбоко вкоренени в културата на японските организации недостатъци. А проблемите на организационната култура са преди всичко *проблеми на човешкия фактор*.

Първоначалните стъпки по усъвършенстване са свързани както със запознаването с опита на „Класическото Американско управление“, така и с изстрадания от собствената практика подходи. В Япония не просто се запознават с методите, създадени още от Тейлър и неговите съмишленици, но се започва масово въвеждане на използването им. Проникват и идеите на Елтън Мейо (E. Mayo) за „човешките отношения“.

Стъпка след стъпка започва да се въвежда системата на формална оценка на извършената от отделния сътрудник дейност, като по този начин се формира механизмът на „*обратна връзка*“ в организацията. Всичко това подготвя почвата за това във водещите японски фирми и предприятия да се внедри „Класическото Американско управление“.

Въпреки това, трябва да кажем, че ситуацията във фирмите и предприятията съвсем не е „розова“. Особено напрегнати са трудовите отношения. Към края на 40-те и началото на 50-те години се отбелязва скокообразен ръст и своеобразен *тик* в динамиката на трудовите конфликти (стачки, локаути и други). Всичко това стимулира в страната да се започне творческа разработка на наученото откън и търсенето на нови пътища и подходи.

Простото копиране на чуждия опит е колкото полезно, толкова и „нож с две остриета“, тъй като заимстването означава винаги да бъдеш „догонващ“. Реалното себеутвърждаване е свързано с разработката на собствени концепции и пътища. Ако първоначално за водещите японски фирми е достатъчно да внедряват класическите американски подходи по управление на производството, то от средата на 50-те години става абсолютно необходимо усъвършенстване, което да надхвърля направеното дотогава.

Като първа стъпка в разработката на оригинални подходи следва да се разглежда развитието на системата за „*постоянни работници*“. На практика на ядрото от сътрудници в големите производствени организации се гарантира т.нар. „доживотен наем“, в смисъл, че ако те демонстрират нужните усилия и резултати, даже в условията на спад, няма да бъдат съкратени и ня-

ма да останат на улицата. Формирането на категорията на „постоянните работници“ става основа за изграждането и на т.нар. „фирмени профсъюзи“ и постепенен спад на напрежението в трудовите отношения. За това допринася и стартирането през 1955 г. на т.нар. „движение за повишаване на производителността“ (生産性運動 – сейсансей ундоо), оказало изключително въздействие за усъвършенстване на организационната култура в японските големи фирми и предприятия.

Въпреки това трябва да кажем, че до края на 50-те и даже началото на 60-те години на ХХ век в Япония се шири поговорката „安かろう悪かろう – Ясукароо, варукароо“, т.е. „Евтино и лошокачествено“. Казано по друг начин, тази поговорка означава отговор на въпроса „Как работим ние японците – евтино и лошокачествено“.

В същото това време активно се работи по усъвършенстване на системата по управление на качеството. Японците се запознават с идеите за тотално управление на качеството (Total Quality Control) на д-р Арманд Файгенбаум, шеф на качеството в „Дженеръл Електрик“ (General Electric). Като съединяват идеите на Мейо за „Груповия човек“ с тези на Файгенбаум и статистическите методи по контрол на качеството през 1962 г., в държавната тогава фирма „Денденкошя“ (Японска телефонно-телеграфна корпорация) се появяват първите групи (кръжоци) по контрол на качеството като форма на малки групи по усъвършенстване на дейността. На практика това съединение се оказва изключително перспективен оригинален подход, който и дава *началото* на „Японското управление“.

Едновременно с това, идеите за „човешките отношения“ намират и една друга форма на реализация в лицето на т.нар. „неформални групи“ като още един механизъм за интеграция на сътрудника в организацията.

През този период в завършен вид се формира ядрото на Японския подход на управление в лицето на: Системата за тотално управление на качеството (СТУК), Системата за управление на материалните потоци (СУМП) по типа „точно навреме“, както и Системата за тотална поддръжка на оборудването (СТПО). Особено разпространение придобива първата от тези системи, която, след като навлиза в големите фирми, постепенно започва да се използва и от средните и малките. От средата на 70-те години японският опит в областта на качеството става обект на изучаване от страна на САЩ, които правят опити за неговото внедряване.

Следва да се отбележи, че внедряването на всяка една от тези системи не би била възможна без масовото въвличане на всеки един сътрудник в съответните усилия по усъвършенстване в дадената област – качество, себестойност, трудова среда, срок и т.н. Това масово въвличане означава организационна култура на високо равнище, каквато успява да се сформира в завършен вид през този период.

През 80-те години на ХХ век „Японското управление“ се утвърждава като цивилизационен феномен. В САЩ, в страните от Европа, Азия и Латинска Америка упорито се изучава японският опит и най-доброто от него се внедрява. При това става дума не само за СТУК, но вече и за СУМП по типа „точно навреме“. Така например изследователски екип от Масачузетския технологически институт (МТИ) в САЩ в продължение на няколко години наблюдавал функционирането на тази система в автомобилната фирма „Тойота“ и ѝ дава висока оценка, което открива пътя за въвеждането ѝ в американските фирми.

Друг блестящ пример е създаването през 1983 г. от страна на „Дженеръл Моторс“ (General Motors) с помощта на „Тойота“ на известния завод NUMMI (New United Motors Manufacturing Inc.) във Фримонт, Калифорния на 35 мили от Сан Франциско. Този завод се основава напълно на принципите на „Японското управление“. Резултатите не закъсняват. Още през 1986 г. по своите основни производствени показатели предприятието се доближава до тези на заводите в Япония. На практика може да се говори, че „Японското управление“ получава признание именно като нов качествен етап в развитието на управленската мисъл и практика.

От началото на 90-те години, след края на т.нар. „икономика на спекулативния растеж“ („бабуру кейдзай“ – яп. ез. или „Bubble Economy“ – англ. ез.), японските фирми и предприятия встъпват в период на рецесия. Кризата поставя сериозни въпроси по отношение и на „Японското управление“. В резултат на рязкото покачване на йената спрямо другите парични единици, особено спрямо щатския долар, с изключителна острота застава проблемът за понижаване на себестойността на произвежданите продукти. Във връзка с това в Япония възниква ново направление в управлението на производството, което може да наречем „Система за тотално намаление на себестойността“ (СТНС).

Значителните усилия по усъвършенстване на „Японското управление“ води до формирането на т.нар. „интелигентни групи“ като ядро не просто на малки постоянни усъвършенствания (кайдзен), на каквито са източник малките групи по усъвършенстване на дейността (МГУД), а на *радикални иновации* във всички сфери на организационен живот и междуорганизационни взаимодействия. Макар и да не представлява все още завършена система, този модел поражда изключителен интерес като пример на отворения характер на „Японското управление“ към нововъведения и постоянно усъвършенстване.

Проследяването на конкретните „лъкатушения“ по пътя на формирането на „японския стил на организационно управление“ има важно значение за разбирането на механизмите и мероприятията на горния феномен. Несъмнено той не е възникнал изведнъж, а самото му създаване нерядко е вървяло

по метода на „пробата и грешката“. Следва да кажем, че разглеждането на историята на възникването на „Японското управление“ дава възможност да се преодолее един много разпространен „мит“ за него. Става дума за съществуването на възгледи, които търсят корените и обясняват феномена на „Японското управление“ преди всичко в наличието на „специфични културни процеси и културни традиции“, „будистко-конфуцианската култура“ и други подобни явления в сферата на *уникалността и неповторимостта* на японската култура, взета в най-широкото ѝ разбиране.

Безспорно културните корени и националната специфика имат своето значение и едва ли някой ще започне да оспорва уникалността на която и да е национална култура по света, включително и японската. Но ако приемем, че именно „културният фактор“, взет като един неизменен и постоянно действащ елемент на въздействие, е ключовото обяснение на феномена на „Японското управление“, може да се изпадне в една много деликатна ситуация. Как например ще се обясни ниското равнище на индустриална култура в японските фирми и предприятия до момента на изграждане на системата на „Японското управление“?

В този смисъл следва да се признае, че истината за „Японското управление“ като социокултурен феномен е в самото това управление. Или казано по друг начин, самият модел формира съответни ценностни установки и една цялостна нова система от ценности, а не обратното – наличието на някакви традиционни ценностни положения да са в основата на раждането на „Японското управление“.

„ЯПОНСКОТО УПРАВЛЕНИЕ“ КАТО СОЦИОКУЛТУРЕН ФЕНОМЕН ОТ НОВ ТИП

„Японското управление“ по своята същност представлява комплекс от няколко основни подхода по отношение на различните аспекти на преобразователната дейност. Тези подходи са:

- * системата за тотално управление на качеството (СТУК), известна също с абревиатурата си на англ. ез. TQM (Total Quality Management);
- * системата за управление на материалните потоци (СУМП) по типа „точно навреме“ (just in time (JIT), позната също под наименованието си на англ. ез. „Lean Production“ и наричана също „системата „Тойота“, доколкото е изградена първоначално в тази автомобилостроителна фирма;
- * системата за тотална поддръжка на оборудването (СТПО), на англ. ез. Total Productive Maintenance (TPM).

В основата на всеки от тези подходи лежи една или друга управленска

или организационна технология, родени в рамките на „Класическото Американско управление“. Но всичко това е задълбочено и разширено, придобило е нови качествени измерения и същност. Ядрото на новото е в *активното включване на целия персонал* в дейността. За да се осъществи това „включване“, е създадена на практика *нов тип* организация и управленска философия. Първата представлява социотехническа система, където решението на производствените задачи се осъществява на базата на умело поддържан баланс на социалните аспекти. Философията пък е *радикално скъсване* с постулатите на тейлъризма, съгласно които изпълнителят е само изпълнител и не следва да се занимава с организационно-управленска дейност.

Всички тези системи стават възможни благодарение на цяла мрежа от механизми, мероприятия, структури и подходи в областта на управлението на човешките ресурси, които позволяват да се използва творческият потенциал не само на част, но на всички сътрудници.

Ядрото на „Японското управление“ са груповите форми за творческо участие. Първа такава групова форма са т.нар. „малки групи за усъвършенстване на дейността“ (МГУД), известни в Япония под наименованието „小集団活動 – шошудан кацудо“ или „自主管理運動 – джишю канри ундо“. В световната литература се използват наименованията „quality circles – кръжоци по качеството“ или просто „дейност на малките групи“ (small group activities).

Тези малки групи се създават на равнище непосредствена преобразователна дейност на организацията в рамките на основните линейни звена във всяка функционална област. Имат за задача да подпомогнат процеса за решаване на проблемите в най-различни сфери – качество, себестойност, поддръжка на оборудването, работна среда, управление на материалните потоци и други (Фуджии 1995: 195–199).

Може да се говори за следните основни подходи, чрез които се осъществява творческото съучастие в рамките на „Японското управление“, а именно:

Позитивен подход – той е изключително важен елемент в модела на управление. Затова ще се опитаме накратко да му направим характеристика. Кои фактори на организационния живот и човешката психология предизвикват нуждата от този подход? Съществуват два основни момента. Първият е свързан с необходимостта от създаване на климат за *непрекъснато усъвършенстване* на хората и извършваната от тях дейност като условие за успешно организационно развитие. Но действителното усъвършенстване е възможно само когато желанието за такова се споделя от всеки един в организацията. В този смисъл необходима е силна мотивационна основа. Но откъде ще дойде подобна мотивация?

Подобрието означава признаване на недостатъците, грешките, откло-

ненията, загубите и т.н., за да може, след като тези неща се признаят, да се търсят начини за тяхното премахване и преодоляване. Но това признаване изисква всеки един, включен в организационните процеси, да признае своите грешки не само пред себе си, но и пред организацията. Прилагането на негативен подход, както е при „Организацията на командно-контролните структури“, т.е. санкции за извършени грешки, но липса на поощрение за усъвършенстване, тъй като това, видите ли, влизало в задълженията на сътрудниците, означава, че не само тези грешки няма да бъдат признавани, но ще бъдат скривани. И като краен резултат няма да имаме подобрения.

Даже т.нар „Балансиран подход“, използван в рамките на „Класическото Американско управление“, т.е. този, при който, ако се правят грешки, те се санкционират, но подобренията водят до получаване на поощрения, също така не е достатъчен инструмент за стимулиране на творческа активност.

В случая с „Японското управление“ се прилага т.нар. „Позитивен подход“, предполагащ не санкции в случай на отклонения, а *поощрения* в случай на достижения и подобрения, т.е. използване на подхода не на тоягата, а на моркова. Действа се по правилото „一度間違いない二度と出さない – ичидо мачигаи най, нидо-го дасанай“, т.е. „първа грешка не е грешка, но втори път не бива да се повтаря“. Казано по друг начин при търсенето на новото се дава правото на хората на грешка. Но тя не трябва да се повтаря втори път. След като веднъж бъде допусната, да се търсят начини за нейното премахване. Така се създават базови условия за сътрудниците да разгърнат творческа си активност

Колективен (групов) подход – това е друг ключов подход, свързан е с нуждата от създаване на *групово сцепление* на групите в организацията и понататъшно разгръщане на творческата им активност. Известно е, че вътрешногруповата конкуренция, личностното противопоставяне в групата водят не само до конфликти, отсъствие на работа в екип, но рязко снижава творческата активност на сътрудниците. Тъй като в условията на негативизъм хората не са склонни да споделят творчески идеи.

За да се избегне този негативизъм, „Колективният подход“ предполага, че трябва да се противодейства срещу ключови официални механизми, формиращи вътрешногрупова конкуренция, какъвто е например работният стандарт – основно средство за измерване на приноса на отделния сътрудник в общите усилия. Това става, като различните „работни стандарти“, служещи като базова платформа за оценка на дейността на отделния сътрудник в групата, се ориентират не към някакви „научно измерени“ стойности, които всеки трябва да се стреми да достигне. Тъй като именно такава унификация на работните стандарти създава конкуренция между членовете на групата, което не е здравословно за достигане на нейните цели, а оттам и на организацията.

Критериите за оценка на извършваната дейност на отделния сътрудник, т.е. параметрите на работния стандарт се ориентират към отделната личност, т.е. като основа за отчитане да се смята минало достижение на същия този сътрудник в предходен период. По този начин всеки един започва да се „конкурира“ не с другите, а със самия себе си за подобряване на собствените си достижения.

Друг важен момент в колективния подход е този, който изхожда от факта, че несъмнено източник на творческите идеи е отделният сътрудник, но това става в рамките на групата. В този смисъл трябва да се разбере, че групата, груповите взаимодействия са на практика източникът на творческите идеи. Ако не се включат всички, не се формира необходимата „критична маса“ за „ядрената реакция“ на творческата дискусия. При което даже една глупава идея, изказана от един сътрудник, може да се превърне в източник на творческа идея в главата на друг. Т.е. доказва се едно важно правило на творчеството, че то е включващ, а не изключващ процес.

В този смисъл в рамките на „Японското управление“ доброволното включване на всички се смята важно условие за успех на творческата активност. За да се осигури тази доброволност на включването, поощрението за участие не е на основата на даване на идея, а се основава на резултата от внедряването на идеята, в което внедряване участват всички.

По този начин се постига един друг момент – ако в групата има изявена творческа личност, другите да не му пречат, поради лична завист. Точно обратното, те да са заинтересувани да го поддържат. Защото при внедряването на творческите идеи и те ще имат своята полза. Така се постига с помощта на „Колективния подход“ максимална хармонизация на цели и интереси между отделния сътрудник, групата и организацията в посока на творческо усъвършенстване.

Активен подход – в крайна сметка, на основата на „Позитивния“ и „Колективния“ подход се формира т.нар. „Активен подход“. Последният, чрез процес на непрекъснато усъвършенстване формира изпреварване. Така, че да не се чака проблемът да възникне, а на основата на наблюдение, анализ, оценка и прогноза да се пристъпи към неговото решаване предварително.

За да работят по един ефективен начин подобни групови форми като МГУД, са създадени механизми за интеграция като:

1. „Механизмите“ за свързване на дългосрочните цели на фирмата с интересите на „постоянния сътрудник“, които включват:

- * систематизирана процедура за подбор на персонала, при която основни критерии са не само сътрудникът да умее да работи, но и това, доколко притежава нагласа и желание да си сътрудничи с хората в групата и организацията, т.е. ориентация към *кооперативните заложби* на човека;

- * добре формулирана организация на кариерата на „постоянния сътрудник“ с помощта на т.нар. „квалификационна система“ в рамките на „доживотния наем“, която позволява „ротация“ на функции и дейности и *растеж на място*. Последното позволява създаване на сътрудници, които свързват своите дългосрочни цели и перспективи с тези на организацията или, казано с други думи, става възможна *дългосрочната интеграция* на сътрудника;
 - * широка и целенасочена система за вътрешнофирмено обучение и квалификационно усъвършенстване на сътрудниците, създаваща „многофункционални сътрудници“. На практика това означава система, ориентирана към процеса, а не към резултата, както е при „Класическото Американско управление“. Концепцията почива на постулата, че ако искате добър резултат, подгответе добре процеса. Доколкото човешкият фактор е ключов в организацията, създайте процес на подготовка на такива сътрудници;
 - * система за вътрешнофирмено социално осигуряване (жилище под дългосрочно изплащане или кредит, различни други улеснения и поддръжка в социално-битов план и т.н., включително отпускане стипендии на децата на сътрудниците, за да учат, при условие че са отличници и постъпят след време на работа в тази фирма). В крайна сметка се формира допълнителен механизъм за дългосрочно интегриране;
 - * системи за участие в управление на макроравнище на основата на профсъюзна организация, създадена по типа „една фирма – един профсъюз“.
2. „Механизми“ за свързване на целите на отделното производствено звено с интересите на „постоянния сътрудник“, а именно:
- * неформални групи по формиране на лоялност към фирмата, чрез които на практика се осъществява много от това, което препоръчва теорията за човешките отношения“;
 - * отлично разработени многокритериални системи за формална оценка на извършената дейност и трудовите резултати на сътрудника на базата на т.нар. „Аналитичен подход“, който позволява в значително по-голяма степен да се осъществи „обратна връзка“, отколкото това става при оценката само въз основа на „работния стандарт“, както е при „Класическото Американско управление“.

Изградената по този начин управленска култура формира организационна среда и производствена атмосфера, които разкрепостяват трудовата и новаторската инициатива и пускат в движение велика производителна сила – тази на съчастието.

Всичко това ни дава право да определим „Японското управление“ като

социокултурен феномен от нов тип, който вдига на ново качествено равнище функционирането на организацията. Този управленски модел представлява „цивилизационен опит“ с универсален характер. Т.е. опит, излязъл от рамките на националната култура, която го е създала, и придобил „световно, цивилизационно значение“.

Ключов момент при него е формирането на творческата дейностна парадигма, включването на творческата компонента в труда като масово явление. Казано по друг начин, за първи път в рамките на индустриалния тип култура, в условията на йерархичния тип пирамидална индустриална организация се създава моделът на масовия творчески човек. Несъмнено това творчество основно е фокусирано върху т.нар. „инкрементални иновации“, т.е. усъвършенстването на съществуващи реалности. Но важен е сам фактът на съзнателното и целенасоченото формиране на човека-творец като масово явление. Именно това ни дава право да твърдим, че, фактически, в лицето на „Японското управление“ става дума за социокултурен феномен от нов тип. Новото е в това, че той формира ориентацията към творчеството като масова ценностна установка, като ключов параметър на организационната култура.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изграждането на „Японското управление“ като платформа на социокултурния феномен на човека-творец като масов тип води до това, че този модел на управление като социално явление излиза извън рамките на локално явление в географски, социално-икономически и даже исторически план.

Като правило в продължение на хилядолетия в човешкото общество съществува ценностното разбиране за творчеството като елитарно занимание, което не е присъщо за редовите членове на човешкото общество. И въпреки че в човешката история непрекъснато съществува и другата тенденция на скромното, „небиещо на очи“, даже бихме казали скрито, „апокрифно“, творчество на масите в трудовата дейност, ценностната установка за елитарния характер на творческата дейност остава доминираща.

Несъмнено съществуват редица исторически моменти – бунтове, войни и революции, когато ставаме свидетели как масите се включват масово в това, което бихме нарекли социално творчество. Нещо повече, раждат се редица идейни платформи, учения, виждания и даже практически опити, които се стараят да излязат зад тесните рамки на елитарното разбиране за творческата дейност. Това, което ги отличава от „Японското управление“, е относително устойчивият характер, придобит чрез практическото „вкарване“ на творческата компонента в трудовата дейност. Фактически то формира една

цялостна технология за генериране на творчески идеи, която се базира на примата на колективизма над индивидуализма. В този смисъл то придобива характера на един успешен и завършен социокултурен феномен.

Видяно от такава гледна точка, „Японското управление“, желяе или не, но на практика започва да играе и една друга роля, която определено не е била замисляна при неговото формиране. В условията на настъплението на постмодернистката вълна на умората от отричането на смисъла и целевите установки на развитие, от една страна, и на кризата на прогресистката концепция, от друга, „изляла“ се във формата на свръхпотреблението, „Японското управление“ може да бъде разбрано като една оптимистична алтернатива. Оптимистична алтернатива, която със своята успешна практика на формирането на човека-творец като масово явление ни дава насоката на изхода, чрез който да преформатираме вярата в човека, в неговите възможности да бъде разумен и в смисъла на човешкото съществуване.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ерасов 1997: Ерасов, Борис. Социална културология. С., 1997.

Дракър 1992: Дракър, Питър. Новите реалности. С., Христо Ботев, 1992.

Токио 1995: 藤井光男、丸山よしなり。現代日本経営史、ミネルバ書房、東京、1995.

Фуджии 1995: Фуджии, Мицуо, Маруяма Йошинари. Гендай нихон кейей-ши, Минерба шо-бо.

Charles 1985: Charles, B. Handy. Understanding organizations. London, Penguin Business, 3-d edition, 1985.

Look Japan 1995: Look Japan. Tokyo. February, 1995.

„ЯПОНСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ“ КАК СОЦИО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН И ПЛАТФОРМУ ЧЕЛОВЕКА-ТВОРЦА

(Резюме)

Данная работа состоит из увода, заключения, литературы и нескольких разделов:

- О социальной културологии как методологическую парадигму данной разработки;
- Об организации как человеческий феномен;
- Индустриальная эпоха и формирование нового типа организационной и производственной культуры;
- Формирование „Классического Американского управления“ и его социо-культурные особенности;
- „Японское управление – общий взгляд на явление и этапы развития;
- „Японское управление“ как социо-культурный феномен нового типа.

Цель работы – это анализ ключевых параметров управленческой модели т. наз. „Японского управления“ как социо-культурную модель. Этот анализ имеет сравнительный харак-

тер, поскольку демонстрируются предходные модели функционирования хозяйственных организации. Особый акцент на такие модели в рамках „Индустриального этапа развития“ как Организация командно-контрольных структур, а также „Класическое Американское управление“. Базовые особенности этих моделей – это то, что рядовой исполнитель организационной деятельности лишен возможностей проявления своего творческого потенциала.

В отличии от этих моделей „Японское управление“ характеризуется тем, что оно формирует социо-культурную парадигму человека-творца как массовое явление. „Японское управление“ осуществляет успешное массовое развитие творческих элементов труда среди рядовых исполнителей на основе групповых форм творчества.

Таким образом, формируя творческую парадигму как основу развития „Японское управление“, желает оно этого или нет, но представляет в глобальном плане оптимистическую альтернативу как постмодернистскому отрицанию смысла человеческой истории, так и кризиса прогрессистской концепции, вылившаяся в форму нынешнего сверхпотребления.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 102

ANNUAIRE DE L'UNIVERSITE DE SOFIA "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

FACULTE DES LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

Tome 102

СКРИТАТА РЕКЛАМА В СЪВРЕМЕННАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА ПРЕВОДА

МИЛЕНА ИЛИЕВА

Катедра по западни езици

Милена Илиева. СКРИТАТА РЕКЛАМА В СЪВРЕМЕННАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА ПРЕВОДА

Скритата реклама (споменаването на търговски марки) се среща все по-често и изобилно в съвременната масова литература на английски език и нерядко създава проблеми при превода, най-вече когато споменатите продукти са непознати за българския читател. Статията разглежда накратко явлението, вариантите за „излизане от ситуацията“ и разликата между скритата реклама и традиционната реалия като метод за изграждане на по-триизмерен мизансцен.

Milena Ilieva. PRODUCT PLACEMENT IN CONTEMPORARY LITERATURE IN VIEW OF TRANSLATION

Product placement tends to occur increasingly in contemporary English literature, which can cause serious problems in translation, especially when there is low or no brand awareness of the mentioned products to Bulgarian readers. The report discusses in short the phenomenon, suggests ways of dealing with the situation and marks the differences between product placement and traditional cultural realia.

Споменаването на търговски марки в художествената литература не е ново явление, но в последното десетилетие масовата американска литература е пълна с брандове на хранителни изделия, алкохолни и безалкохолни напитки, автомобили, оръжия, облекла, мобилни телефони и какво ли още не. Продуктовият плейсмънт (наричан често „скрита реклама“, макар че доколко е „скрита“, може да се спори) представлява утвърден рекламен способ, при който компанията производител поръчва и заплаща за появата на свой продукт във филмова или телевизионна продукция. Зрителите рядко си дават сметка за това, но всеки път когато героят си поръчва определена марка бира, говори по определена марка телефон, кара определена марка кола или камерата се задържа една идея по-дълго върху билборд с реклама на *Levis*, да речем, това далеч не е случайно.

За реален продуктов плейсмънт в книги се заговори едва през последните години във връзка със сделката между италианската компания за бижута „Булгари“ и утвърдената британска авторка Фей Уелдън, сделка, според която Уелдън трябва да напише роман, в който марката „Булгари“ да заема централно място. Стойността на сделката остава неизвестна за широката публика, но пък името на книгата едва ли представлява изненада – „*The Bulgari Connection*“. Друг роман, който предизвиква противоречиви реакции заради натрапчивото присъствие на продукти с марката *Cover Girl*, е „*Cathy’s Book: If Found Call (650)266–8233*“, книга, насочена към младите момичета, в която любимото червило на героинята от първоначалния вариант на ръкописа – *Clinique #11 ‘Black Violet’* – в окончателния вариант е сменено с *Lipslicks in ‘Daring*. Оказва се, че *Lipslicks* е блясък за устни на *Cover Girl*, а появата му в романа е резултат от необичайно маркетингово споразумение между компанията и издателя, *Персеус Букс Груп*. Още по-далеч отива британската авторка на книги от популярния жанр „чиклит“ *Каръл Матюс*, която подписва договор с „Форд“ да наблегне на автомобилите с тяхната марка в няколко поредни свои книги. В този смисъл едва ли е изненада, че следващият ѝ роман е озаглавен „*You Drive Me Crazy*“.

Посочените дотук примери имат за цел да изяснят феномена и са по-скоро изключение от правилото, а доколко очертават бъдеща тенденция, е под въпрос. В огромната част от случаите присъствието на търговски марки в художествената литература е израз на стремеж към по-триизмерен мизансцен, към по-детайлна реалия. Тази похвална и оправдана тенденция обаче представлява проблем при превода, за който сякаш малцина колеги си дават сметка, поне ако се съди по резултата.

И по-конкретно, проблем възниква тогава, когато споменатият в книгата продукт е непознат за българския читател. Настоящата статия разглежда вариантите за „излизане от ситуацията“ – има ли преводачът право да „прескочи“ марката, допустимо ли е да я замени с друга, по-позната, или е дълъ-

жен да се придържа към оригиналния текст, дори когато името на зърнената закуска, например, не говори нищо на българския читател, който вероятно дори не знае, че става въпрос за зърнена закуска. Вариантите са преценени от гледна точка на аксиомата, че никоя част от превода не бива да носи по-голяма относителна тежест и да задържа читателското внимание по-дълго, отколкото в оригиналния текст.

За да стане ясно, че заобикалянето на продуктивния плейсмънт при превод не е самоцелно и се допуска само при наличието на определени условия, нека разгледаме два примера, които подчертават разликата между него и истинската реалия, която е вплетена смислово в сюжета и следва да бъде отразена в превода независимо от трудностите. Определения за реалия са давани от много автори, повечето от тях разглеждат реалиите в битността им на непреводими или труднопреводими думи и изрази, но има и такива, които включват в тази категория и факти от по-широкото поле на социокултурния мизансцен и наследство. В. Роселс определя реалията като „Понятия, предмети, явления... несъществуващи в бита на народа, на чийто език се превежда произведението“ (Роселс 1953: 227), а Фьодоров като „... чисто местен предмет или специфично местно понятие, за които липсват съответствия в бита и понятията на друг народ“ (Фьодоров 1958: 140). В съвременната преводна литература от английски език много по-често се срещат именно реалиите, свързани с модерната културна и социополитическа митология – произведения на изкуството (в най-широкия смисъл на тази дума, от класически романи до текстове на кънтри песни, например), исторически и политически събития с висока разпознаваемост (вездесъщото 9/11, което навлезе масово в популярната литература след атентата срещу Световния търговски център) и пр.

Първият пример, подчертаващ разликата между реалия и скрита реклама, е от последния роман на популярния и у нас американски автор Джеймс Ролинс „The Last Oracle“. Там попадаме на следното:

Elizabeth knew that name. She remembered late-night visits, her father sequestering himself with strangers in his study, including Dr. McBride. He was hard to forget with his loud boisterous voice, but in a good-hearted way. He also brought her gifts when she was younger. *First editions of Nancy Drew.* (89/30–34)

Кратка справка в Интернет показва, че Нанси Дрю е героиня (любител-детектив) от изключително популярна в САЩ поредица, която се издава регулярно от 1930 г. до ден днешен. Макар че книгите са издавани в много други страни, а през 2007 е направен и филм, поредицата и нейната героиня са неизвестни за широката публика в България. В същото време краткото

изречение „*First editions of Nancy Drew*“ носи информация, която не може да бъде пренебрегната – първите издания на подобни поредици задължително имат антикварна стойност и са доста скъпи, следователно подарък от този вид говори за специално отношение; от друга страна на главната героиня, антрополог по професия, ѝ предстои на свой ред да се превърне в любител детектив. След като сме стигнали до този извод, вариантите пред преводача са три. Първият – и уви най-често прилаганият – е да се остави текстът без промяна (Първи издания на „Нанси Дрю“), което би предизвикало недоумение у читателя и всъщност представлява излишен баласт, защото не носи никаква част от изложената по-горе информация. Вторият вариант е да се включи бележка под линия, което също се случва, макар и по-рядко. Проблемът с бележките под линия е, че отклоняват вниманието и придават много по-голяма тежест на обяснения текст от онази, която е налице в оригинала. Четенето е процес, който не бива да се нахъсва произволно и в този смисъл бележките под линия са нож с две остриета и следва да се използват пестеливо и само в най-краен случай. Третият вариант е обяснението да се включи в самия текст – в разглеждания случай това е напълно възможно, например: „Освен това ѝ носеше подаръци, когато беше малка. Скъпи първи издания на поредицата детски романи за Нанси Дрю, любител-детектив.“ По този начин важната информация е налице, без да се отклонява излишно читателското внимание и без преведеният текст да предизвиква недоумение.

Вторият пример е от романа на Джон Кейс „*Ghost Dancer*“. Тече разговор между главния герой Бърк и агенти на ФБР. Обвиняват Бърк, че е регистрирал корпорация на клиент със съмнителен бизнес, без да направи обстойна проверка на самоличността му. Ето откъс от диалога:

“You didn’t think it was strange when a guy named “Francisco D’Anconia” comes walking into your office and wants to incorporate the Twentieth-century Motor Company?”

“Well, the name was a little anachronistic,” Burke said, “but...”

“What about a Mr. Tim? Hypothetically, if a Mr. Tiny Tim came walking into your office...”

“Or Father Christmas,” Doherty suggested.

“Exactly! If Father Christmas came walking into your office, would you have a problem with that?” Kovalenko asked.” (Case 2007: 198)

Споменатият „Mr. Tiny Tim“ е герой от „Коледна песен“ на Чарлз Дикенс, широко популярен в англоезичните страни, но не и у нас, или поне не в такава степен. Както и в горния пример, така и тук би било недопустимо да оставим текста без промяна. За щастие, благодарение на Уолт Дисни, друг герой от „Коледна песен“ е добре известен на българската публика и това е главният герой Ебенизър Скрудж, по-познат като „Чичо Скрудж“. Така, дори

без да излизаме от цитираното произведение и запазвайки връзката с Дядо Коледа, можем лесно да решим проблема, като заменим „Малкия Тим“ с „Чичо Скрудж“.

След като направихме това необходимо разграничение, нека се спрем на продуктовия плейсмънт от по-чист вид. Включването на търговски марки в художествената литература по правило има функцията да характеризира, било то мястото и времето, в което се развива действието, било персонажа. Ако героят носи златен „Ролекс“, значи е богат, но пък часовниците „Ролекс“ са известни навсякъде, тоест налице е висока *разпознаваемост* на марката, ако трябва да прибегнем до икономическата терминология. Не така стоят нещата с други марки часовници, някои по-скъпи и от „Ролекс“, но с по-ниска разпознаваемост у нас – „Брайтлинг“, „Омега“, „Юлис Нардин“, „Шопард“, „Жирар Перего“, „Радо“ и т.н. В този смисъл, ако споменатата търговска марка не е по някакъв начин свързана пряко с повествованието, а има за цел единствено да характеризира имотното състояние на персонажа, по-добре би било да сменим „Радо“ с „Ролекс“. По подобен начин споменатите в цитираната вече книга на Ролинс Ritz crackers („Found some Ritz crackers and something that looked like cheese.“ – 86/8) при проверка в Интернет се оказват „кръгли, леко посолени от едната страна бисквити с къдрави краища на компанията „Крафт Фудс“. Вероятно бихме могли да оставим „крекери „Риц“, но „солени бисквитки“ би свършило същата работа с допълнителния плюс, че сме избегнали чуждицата. На друго място в същата книга попадаме на търговска марка, която е напълно непозната за нас, при това информацията, която носи, е важна, за да се разбере смисълът на целия параграф. Този път става въпрос за лекарство. Ето и откъсът:

Halfway across the city, Yuri sat on a bench under the spread of a cherry tree. It felt good to sit down. His knees ached, and his lower back threatened to spasm. He dry-swallowed four tablets of Aleve. He had stronger medications back home, but nothing he dared bring into the States. (64/ 23–27)

Лесно е да си представим високо вдигнатата вежда на читателя – що за лекарства гълта този човек по четири наведнъж? Справката показва, че Aleve е едно от многото нестероидни противовъзпалителни средства, част от които са широко познати по целия свят, включително и у нас – като се започне с аспирина и всичките му варианти, през амидофен, ибупрофен, нурофен и се стигне до вездесъщия парацетамол. С кой от посочените медикаменти ще се замени лекарството от оригинала, е въпрос на избор, единствено безспорно е, че смяна трябва да има.

Когато проблемът е в разпознаваемостта на марката и съществува друг принципно подобен и същевременно познат у нас продукт, с който да заме-

ним продукта от оригинала, задачата на преводача се свежда до справка в Интернет и избор на най-подходящата замяна. В други случаи, когато подобен проблем не съществува и споменатата търговска марка е достатъчно популярна, но присъствието ѝ в текста изглежда излишно (защото много често включването ѝ в превода натоварва граматически изречението на български) или дори тенденциозно и самоцелно, единна рецепта е трудно да се даде. Дали да оставим например „his BlackBerry cell phone“ без промяна, или да го съкратим до „мобилния му телефон“ е въпрос на избор; или как да постъпим с изречението „It was an antique silver Dunhill lighter“ – „Запалката беше марка „Дънхил“, стара и сребърна“ или „Сребърна запалка, стара на вид и вероятно доста скъпа“, предвид на това, че Дънхил създаде истинска империя за луксозни стоки покрай основната си дейност в тютюневия бизнес? Тук изборът е в ръцете на преводача, но е добре да се има предвид, че съществува и друг вариант освен сляпото придържане към оригиналния текст. В същия дух е и категоричното становище, изразено от Влахов и Флорин по повод сляпото придържане към реалиите при превод, което често става причина отделни думи да „стърчат над редовете“: „Нищо не оправдава използването на реалиите като декор, като екзотичен реквизит, монтиран с цел да изобразява „местен колорит“. Преголямото желание за максимална точност не бива да измества центъра на вниманието на читателя, тъй като в такъв случай има опасност вместо истинския образ да покажем отражението му в криво огледало“ (Влахов, Флорин 1969: 14).

Нека приведем още един пример от тази категория, при който сякаш става въпрос за целенасочен продукт плейсмънт, тъй като авторът нееднократно споменава марката, дори когато рискува да прозвучи нелепо. Става въпрос за Матю Райли и „Самсонайт“. Тази известна марка куфари се споменава често в романите на австралиеца, факт, който явно е направил впечатление и другаде – в любителски разказ, озаглавен „Reign of Terror“, например, и изпратен под псевдоним Caranthir-of-Thargellion по повод литературен конкурс на името на популярния австралийски писател, в рамките на десетина страници марката е спомената седем пъти, може би с идеята, че по този начин разказът ще прозвучи по „ала Матю Райли“. Но нека цитираме конкретен откъс, в който очевидно се касае за скрита реклама. Откъсът е от „Seven Ancient Wonders“, издадена у нас от ИК „Бард“ със заглавие „Седемте смъртоносни чудеса“.

Самолетът продължаваше да виси до платформата като спуснал се от космоса извънземен кораб, а Уест стреляше, без да пести мунициите, в резултат на което всички намиращи се на платформата американци бяха или избити, или търсеха прикритие зад *здравите куфари „Самсонайт“*, или отстъпваха надолу по пирамидата. (412: 25–30)

Редно е да споменем, че става въпрос за стрелба със сериозни автоматични оръжия, а не с прашки, да речем. Цитираният откъс е в края на книгата и в разгара на развързката, действието се развива на бързи обороти, което при Райли означава мълниеносно. И изведнъж се явяват куфарите „Самсо-найт“, при това изрично описани като „здрави“, в нелепата роля на прикритие срещу автоматична стрелба. Преводачът е останал верен на оригинала, което всъщност трудно би могло да се избегне в конкретния случай, предвид централното място на куфарите в сцената.

Съществува една категория обаче, която сякаш прави изключение от общото правило, доколкото можем да говорим за такова, и това са продуктите, свързани с технологиите, а оттам – с времето. Ако, да речем, сме превеждали книга преди пет-шест години и в нея попадаме на сцена, в която героят слуша музика по своя i-Pod, продукт, който по онова време беше нов дори за Щатите, а у нас – все още твърде непознат, решението да го заменим с „уокмен“, например, би било грешка. При светкавичното развитие на технологиите подобна замяна би придала старомодно звучене на българския текст само след броени месеци.

В заключение нека кажем, че основното възражение срещу правото на преводача да заменя или прескача споменати в оригинала търговски марки, е лесно предвидимо и се вписва в по-мощабната дискусия за свободата в превода и нейната степен на допустимост. С уговорката, че към всеки отделен случай следва да се пристъпва според конкретната езикова и сюжетна ситуация, все пак не трябва да се забравя, че преводачът носи отговорност най-вече пред българските читатели и едва след това към оригинала особено когато се касае за нещо несъществено като скритата реклама и често досадната склонност на англоезичните автори да изграждат реалия по този най-лесен начин (в последния роман на Пол Кристофър „Rembrandt’s Ghost“, например, в рамките на 350 страници има 293 споменавания на търговски марки и компании за потребителски стоки). В крайна сметка, говорим за същите писатели, които изглежда не правят дори най-елементарни справки, когато се случи да включват в романите си славянска реалия – достатъчно е да споменем неудачния избор на името Виктор-Крум от книгите за Хари Потър и вездесъщата липса на последното „а“ в женските фамилии (да не говорим, че дори в разграденото село на днешния глобален свят англоезичните автори така и не разбраха, че Никита и Саша не са женски имена).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Влахов, Флорин 1969*: Влахов, С. И., С. Флорин. Непреводимото в превода. – В: сб. Изкуството на превода. С., Народна култура, 1969, с. 14.
- Роселс 1953*: Роселс, Вл. О передаче национальной формы в художественном переводе. – Дружба народов, 1953, кн. 6, с. 227.
- Ролинс 2008*: Ролинс, Джеймс. Последният оракул. Прев. М. Илиева. С., ИК „Бард“, 2008.
- Райли 2006*: Райли, Матю. Седемте смъртоносни чудеса. Прев. И. Златарски. С., ИК „Бард“ 2006.
- Фьодоров 1958*: Федоров, А. В. Введение в теорию перевода. Москва, 1958, с. 140.
- Case 2007*: Case, J. Ghost Dancer. Ballantine Books, 2007. Прев. М. Илиева.
- Christopher 2007*: Christopher, P. Rembrandt's Ghost. Signet, 2007. Прев. М. Илиева.
- Rollins 2008*: Rollins, J. The Last Oracle. HarperCollins Publishers, 2008.

PRODUCT PLACEMENT IN CONTEMPORARY LITERATURE IN VIEW OF TRANSLATION

(Summary)

Product placement tends to occur increasingly in modern English literature, which can cause serious problems in translation, especially when there is low or no brand awareness of the mentioned products to Bulgarian readers. The report discusses in short the phenomenon – both outright product placement deals such as in the works of Fey Weldon and Carole Matthews and the unsanctioned brand mentioning which comprises the far larger part of these occurrences and is usually done with the idea to add extra colour and “tissue” to the setting or character. Further the report marks the differences between product placement and traditional cultural realia, which can cause problems in translation in its own right but must be dealt with carefully and incorporated in the final text in a way that preserves all or most of the additional information it carries without making the reader wonder or guess. The report also suggests ways of dealing with product placement in translation – mainly by changing the low-recognition brand with another of the same nature but popular enough.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 102

ANNUAIRE DE L'UNIVERSITE DE SOFIA "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

FACULTE DES LETTRES CLASSIQUES ET MODERNES

Tome 102

ФОРМАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА СИСТЕМАТА ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ НА СОЦИАЛНО-ЛИЧНОСТНИ ОТНОШЕНИЯ В ЯПОНСКИЯ ЕЗИК

АНТОН АНДРЕЕВ

Катедра „Езици и култури на Източна Азия“

Антон Андреев. ФОРМАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА СИСТЕМАТА ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ НА СОЦИАЛНО-ЛИЧНОСТНИ ОТНОШЕНИЯ В ЯПОНСКИЯ ЕЗИК

Статията подробно разглежда формалните особености на системата за изразяване на социално-личностни отношения в японския език, като обръща специално внимание на структурата и формалните маркери на основните ѝ категории – „адресив“ и „хоноратив“. Прави се връзка между характера и позицията на маркерите и кодираното от тях психологическо разстояние между адресант, адресат и референт.

Системата е определена като морфолексикална по характер и реализираща се на ниво „дискурс“.

Anton Andreev. FORMAL CHARACTERISTICS OF THE JAPANESE LINGUISTIC SYSTEM, EXPRESSING SOCIAL AND PERSONAL RELATIONS

The paper examines in detail the formal aspects the Japanese linguistic system, expressing social and personal relations, paying special attention to its main categories, here referred to as “addressive” (addressee honorifics) and “honorative” (referent honorifics). Markers and forms are analyzed in their relation to expressed psychological distance between addressor, addressee and referent.

The system itself is characterized as a morpholexical phenomenon, manifested at a discourse level.

1. УВОД

Системата за вербално кодиране на социално-личностни отношения в японския език (по-нататък съкр. СИСЛО) е постоянен обект на изследователския ни интерес през последните години. Още през 1996 г. в статията „Езикови средства за изразяване на социално-личностни отношения в японския език“ (Андреев 1996) бяха разгледани основните особености на тази система и бе отбелязано, че в основата си тя представлява набор от силно формализирани езикови средства за изразяване на социално-личностни отношения в рамките на триадата „говорещ (пишещ) – слушащ (четящ) – лице, за което се говори¹“. Работата представляваше първото у нас представяне на въпросната система както от гледна точка на формалната ѝ структура, така и на факторите, които я управляват. Поради широкия обхват на поставените цели, а и поради ограниченията в обема, там не бе възможно да бъдат засегнати всички подробности, свързани с формалната страна на СИСЛО, които обаче имат значение за правилната оценка на нейната същност и функциониране, както и за сравнението на ниво „структура“ с подобни системи в други езици.

В настоящия текст, без да повтаряме казаното на други места, ще направим подробно описание на формалната страна на СИСЛО, спирайки се на всички засегнати категории и части на речта.

2. СИСЛО В СТРУКТУРАТА НА ЯПОНСКИЯ ЕЗИК

Въпросът за мястото на системата в структурата на японския език, за това на кои точно лингвистични нива функционира тя, играе ключова роля за оценката на нейната същност.

Тук ще се спрем на възгледите на руския изследовател Владимир Алпатов (Алпатов 1973), който отделя специално внимание на този въпрос. Неговата работа е ценна с това, че, изхождайки от прецизни методологични критерии, анализира СИСЛО и привежда доводи за ясно изразен елемент на „граматичност“ в нея, както и за цялостното ѝ място в съвременния японски език – въпрос, понякога подминаван от японските лингвисти.

Категориите, с които Вл. Алпатов описва СИСЛО в японския език, са „адресив“ и „хоноратив“. Тук ще използваме собствено определение, без по същество да променяме съдържанието на категориите, доколкото използваното в дефинициите на Алпатов понятие „отношение“ има нужда от известно доизясняване.

¹ В този текст за удобство ще назовем същите понятия съответно с термините „адресант“, „адресат“ и „референт“.

Под „адресив“ ще разбираме категорията, изразяваща психологическо разстояние до адресата, а под „хоноратив“ – категорията, изразяваща психологическо разстояние до референта на съобщението. Понятието „психологическо разстояние“ обозначава пречупения през перцепцията на адресанта комплекс от социално-личностни отношения съответно между самия него, адресата и/или референта на съобщението, основаващи се върху принадлежност към някаква йерархия (отношения от вертикален тип), степента на близост (отношения от хоризонтален тип) и др.

Това деление съвсем не е ново в литературата по японско езикознание и присъства още в текста на Matsushita Daisaburō „Nihon zokugo bunten“ (『日本俗語文典』, „Граматика на разговорния японски език“) (Matsushita 1901), където той говори за taisha-taigū (対者待遇) – форми, изразяващи отношение пряко към адресата, ясно разграничени от останалите.

По отношение на дефиницията за „граматичност“ на определен езиков елемент, следвайки теорията на А. Зализняк (Зализняк 1967), Вл. Алпатов пише, че „Ако приложим тези критерии² към формите за учтивост в японския език, то поне у глаголните форми тези елементи на значението ще се окажат граматически (при имената нещата стоят малко по-сложно.“ („Если применить такие критерии к формам вежливости японского языка, то по крайней мере у глагольных форм данные элементы значения окажутся грамматическими (с именными формами дело обстоит несколько сложнее“) (Алпатов 1973: 8). С други думи, за Алпатов поне при глагола става дума за граматично явление – доколкото всички съществуващи форми на глаголите са маркирани от гледна точка на онова, което той нарича „категорията учтивост“ („категория вежливости“), т.е. удовлетворено е изискването за задължителност за морфологично образуваните форми, макар и не непременно за правилност, в случай че включим в парадигмата словоформите, образувани от различен корен, които съжителстват с морфологично образувани такива. Тук ще ги наричаме „лексикални форми“.

Имената очевидно не удовлетворяват и изискването за „задължителност“ поради непълнотата на категориалната парадигма (не всички думи притежават словоформи за отделните членове на категорията) и е трудно да се говори за същинска граматична категория по смисъла на Зализняк.

Тук ние ще се съгласим по принцип с Вл. Алпатов, като направим уговорката, че и при глаголите съществуват понякога различни хоноративни

² Това са критериите „задължителност“ („обязательность“) – даден ред еднородни елементи на значението е задължителен за определен клас словоформи, ако във всяка словоформа се съдържа някой от членовете на реда, и „правилност“ („регулярность“) – даден ред еднородни елементи на значението е правилен за даден клас словоформи, ако всички елементи на класа (или поне мнозинството от тях) могат да бъдат разделени на такива групи, че във всяка да влизат толкова словоформи, колкото елемента съдържа даденият ред.

(но не и адресивни) форми, съответстващи на една и съща грамема от парадигмата на един и същи глагол, които се различават най-често по кодираното психологическо разстояние и/или стилистични характеристики, без това градиране да образува стройна парадигма при всички глаголи. Последното според нас е ясен знак, че поне при хоноратива „граматичността“ не е от съвсем същия характер, както например при числото в българския език и не бива да се пренебрегва лексикалният елемент в системата на СИСЛО, включително когато говорим за парадигмата на глагола.

Преди да изложим своето мнение по въпроса, ще направим една уговорка. Когато говорим за формалните характеристики на СИСЛО, имаме предвид нейните особености в план на изразяване – чрез промени в кои именно нива от езиковата структура се кодира определен смисъл.

Адекватно е да се смята, че СИСЛО функционира на две нива: морфолексикално и текстово. С други думи – би могло да се каже, че това е морфолексикална система, реализираща се на ниво дискурс. И още по-точно казано, маркерите ѝ имат морфолексикален характер, но прецизното съдържание може да бъде разкодирано само на ниво дискурс. Под това имаме предвид, че част от маркерите (позиция, честота, промени в честотата на морфолексикални по своя характер маркери и др.) имат дискурсивен характер, като този въпрос ще бъде разгледан по-обстойно в раздела, посветен на адресива.

Всички адресивни форми на пълнозначните глаголи например са маркирани морфологично чрез наличието на адресивния изменяем суфикс „-masu“³ (~ます). Но за да изчислим точното психологическо разстояние до адресата, изразено чрез тях, ние трябва да вземем предвид и такива фактори като синтактичната им позиция (заклучителна или незаклучителна, ако е незаклучителна – от какъв вид), съотношението им с неадресивните форми, генерирани от същия комуникатор, тенденция към намаляване на честотата в хода на дискурса и т.н.

При хоноративните форми наблюдаваме морфологично и аналитично образуване на маркирани форми по определени модели, което обаче съжителства с лексикално редуване на специфични чисто хоноративни думи, които не могат да бъдат изведени от немаркираната форма.

В следващите 2 раздела на настоящия текст ще бъдат разгледани по-подробно формалните особености на двете категории на СИСЛО – адресива и хоноратива.

³ В този текст използваме за транскрипция на японските примери съвременния вариант на системата „Hebonshiki“, поради нейната относително голяма популярност сред изследователите извън Япония.

3. ФОРМАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА КАТЕГОРИЯТА „АДРЕСИВ“

Категорията адресив притежава 2 ясно обособени граеми: неадресивност (немаркирана) и адресивност (маркирана).

Категорията адресив се маркира в сказуемото, независимо дали на главното или подчиненото изречение. Поради това тя има самостоятелен ясно обособен маркер при глаголите. Копулата *da* (だ) образува адресивна форма по специфичен начин. Тя служи и за маркиране на адресивност в неглаголни сказуеми⁴.

3.1. АДРЕСИВ ПРИ ПЪЛНОЗНАЧНИТЕ ГЛАГОЛИ

Тук под „пълнозначни глаголи“⁵ ще разбираме всички глаголи с изключение на копулата.

В съвременния японски език адресивните форми се образуват чрез присъединяване на изменяемия суфикс⁶ „-masu“ (～ます) към присъединителната основа (*ren'ūōkei* (連用形)⁷ на съответния глагол. (Наричам суфикса „-masu“ „изменяем“, защото той на свой ред се спряга.)

Този модел важи за всички спрежения на японския глагол.

Формообразуването се осъществява по следния модел:

присъединителна основа+masu→адресивна форма

В таблица 1 е представен моделът за образуване на адресивните форми при глаголите.

⁴ Сказуеми, в които няма пълнозначен глагол, а са образувани от друга част на речта в съчетание с копула.

⁵ В действителност някои от тях притежават и употреби, които биха могли да се нарекат „спомагателни“, както например е при битийните глаголи *aru* (ある) и *iru* (ゝる).

⁶ У Иванов, Киров 2000 „форматив“. В традиционното японско езикознание – *jodōshi* (助動詞, букв. „спомагателен глагол“), както често са наричани част от глаголните суфикси.

⁷ Тази форма на основата на японските глаголи е най-продуктивна при свързване с други изменяеми елементи, но понякога се използва и самостоятелно, маркирайки незаклучително сказуемо. Терминът *ren'ūōkei* (連用形) е общоприет в японската литература, докато „присъединителна основа“ е придобил известна гражданственост в българското японско езикознание (вж. напр. Иванов, Радев 1996).

Таблица 1. Образуване на адресивни форми при пълнозначните глаголи

Спряжение	Значение	Неадресивна форма (определително-заклучителна (речникова) форма ⁸)	Присъединителна основа	Адресивна форма
1-во ⁹ godan (五段)	„пиша“	kaku かく ¹⁰ (書く)	kaki- かき (書き)	kakimasu かきます (書きます)
2-по kami-ichidan (上一段)	„вземам на заем“	kariru かりる (借りる)	kari- かり (借り)	karimasu かります (借ります)
2-по shimo-ichi-dan (下一段)	„ям“	taberu たべる (食べる)	tabe- たべ (食べ)	tabemasu たべます (食べます)
3-то ka-henkaku (カ変格)	„идвам“	kuru くる (来る)	ki- き (来)	kimasu きます (来ます)
3-то sa-henkaku (サ変格)	„правя“	suru する	shi- し	shimasu します

Както вече бе споменато, адресивни форми могат да бъдат образувани от всеки един пълнозначен глагол, без изключение, следвайки дефинирания в таблица 1 модел.

Адресивните форми се изменят, образувайки предварителна¹¹ и причастна¹² форма. Например за адресивната форма на глагола „kaku“ – „kakimasu“ предварителната форма е „kakimashita“, а причастната „kakimashite“.

⁸ В японската литература: rentai-shūshikei (連体・終止形).

⁹ За яснота сме използвали термините, придобили известна гражданственост в нашето японско езикознание, привеждайки и японските термини. Между kami-ichidan и shimo-ichidan не съществува никаква морфологична разлика, докато обединяващото при ka-henkaku и sa-henkaku е в тяхната „неправилност“ (уникално за съответния глагол изменение).

¹⁰ В таблиците, илюстриращи формообразуване, даваме предимство на записа с японска фонетична азбука (kana (仮名), поради водещото значение на фонологичната форма. Стандартният запис с китайски йероглифи (когато такъв съществува) е предаден в скоби.

¹¹ В този текст използваме термина „предварителен“ вместо „минал“, доколкото в сказуемото на подчиненото изречение тези глаголни форми могат да означават и действие, което ще протече след момента на изказването, но е предварително по отношение на друго действие в бъдещето: Owatta toki ni dashimasu. (終わったときに出します。): (Бълг.: Ще го предам, когато съм готов).

¹² В текста на Братислав Иванов и Кирил Радев от 1996 „Японска граматика“ (Иванов, Радев 1996) е използван терминът „деепричастие“, но в японската литература не може да бъде открит доминиращ термин.

3.2. АДРЕСИВ ПРИ КОПУЛАТА

В японския език, при неадресивни сказуеми копулата служи за оформяне на сказуемото, когато в него отсъства пълнозначен глагол или предикативно прилагателно¹³, обозначавайки наличие на предикация, а в адресивни (включително и в сказуеми, чийто главен елемент е предикативно прилагателно) – маркира именно адресивността.

Неадресивната форма на копулата е *da* (だ), а адресивната – *desu* (です). И двете форми се изменят, образувайки причастна и предварителна форма. Изменението е представено в таблица 2.

Таблица 2. Неадресивни и адресивни форми на копулата

Форма на копулата	Неадресивна	Адресивна
Заклучителна	<i>da</i> だ	<i>desu</i> です
Предварителна	<i>datta</i> だった	<i>deshita</i> でした
Причастна	<i>de</i> で	<i>deshite</i> でして

Особен случай представлява специалната адресивна форма на копулата *degozaimasu* (でございます). Морфологично тя притежава неадресивна форма *degozaru* (でござる), която обаче в съвременния разговорен език на практика не се среща. Тази форма на копулата маркира по-голямо психологическо разстояние до адресата в сравнение с обикновената адресивна форма. В този смисъл, от известна гледна точка може да се говори за тричленна парадигма при адресива.

Тук обаче съществуват два методологични проблема:

1) Тази степен на адресива ще се окаже недвусмислено маркирана единствено при копулата, но не и при пълнозначните глаголи, т.е. става дума за непълна в морфологично отношение парадигма¹⁴.

2) Тази степен на адресива ще се окаже използвана само в изключително тесен контекст – бизнес комуникация от типа „клиент – обслужващ персо-

¹³ Спрегаемо прилагателно, което има свойството да образува сказуемо без помощта на копула. Японският термин е „*keiyōshi*“ (形容詞). Тук използваме термина, утвърден от Иванов, Радев 1996.

¹⁴ Трябва да се отбележи обаче, че в действителност адресатът има възможност да „маркира“ и изречения с пълнозначен глагол, използвайки форма на сказуемо с участие на формалното съществително *no* (の): Напр. „*Kamawanai no degozaimasu.*“ (構わないのでございます。): „Нямам нищо против“. Тази възможност обаче е в някаква степен ограничена от иманентната семантика на въпросната конструкция.

нал“ и понякога при общуване с многобройни аудитории. В този смисъл няма да бъдат малко носителите на езика, които никога не използват тази форма на копулата в речевата си практика, което в никакъв случай не може да се каже за обикновените адресивни форми.

Имайки предвид горното, ще се задоволим да отбележим съществуването на тази особена адресивна форма на копулата и нейната специфична употреба, без да постулираме съществуването на 3-ти елемент в парадигмата на адресива.

3.3. АДРЕСИВ ПРИ ПРЕДИКАТИВНИТЕ ПРИЛАГАТЕЛНИ

Както вече бе споменато, прилагателните не притежават свои адресивни форми. Като маркер на адресивността в сказуеми, в които те са основен елемент, служи адресивната форма на копулата, която тук задължително присъства. Това, че в тези случаи копулата е просто маркер за адресивност, а не и за предикация, се доказва и от факта, че предварителността се маркира не чрез формата на копулата (която е винаги непредварителна (сегашна), а чрез формата на самото прилагателно. Например изречението „Беше трудно“ ще се оформи като „Muzukashikatta desu“ (難しかったです。), а не *¹⁵ „Muzukashii deshita“ (難しいでした。).

При прилагателните съществуват и специални адресивни форми, образувани чрез флексия и добавяне на спомагателния глагол gozaimasu (ございます). Флексията се изразява в следните промени, настъпващи във финала на прилагателното: oi, ai → ō; ii, ui → ū. Така например специалната адресивна форма на предикативното прилагателно takai (高い : „висок; скъп“) ще бъде takō gozaimasu (高うございます), на yoroshii (よろしい : „добър“) – yoroshū gozaimasu (よろしゅうございます) и т.н.

За функцията на специалните адресивни форми на прилагателните може да се каже приблизително същото както и за описаната по-горе форма на копулата, но тяхната употреба е още по-ограничена отколкото при последната – в речевата си практика никога не сме наблюдавали употребата им (освен в ироничен смисъл) от носители на езика под средна възраст.

3.4. СВЪРЗАНИ С АДРЕСИВА ФОРМИ

В тази работа ние се придържаме към подхода на Алпатов и включваме в категорията „адресив“ най-вече форми на сказуемото, притежаващи недвусмислени категориални маркери. Тук обаче сме длъжни да уточним, че в често използваната в японското езикознание категория teineigo (丁寧

¹⁵ Знакът „*“ обозначава неграматично изречение.

語), чийто основен член са адресивните форми, доста често се включват и други средства, като например някои специфични форми или употреби на местоимения: ikaga (いかがが: как) вм. dō (どう), kochira (こちら) вм. koko (ここ: тук), kore (これ: тук), kono hito (この人: този (човек), тази (жена), това (дете); той, тя, то и др. Макар и в голяма степен стилистични по характер, не може да се отрече, че използването им е донякъде свързано с кодирането на определено психологическо разстояние до адресата.

3.5. АДРЕСИВ И СИНТАКТИЧНА ПОЗИЦИЯ НА СКАЗУЕМОТО

Алпатов (1973: 28–30), отчасти цитирайки тезата на Mikami Akira в текста му от 1955 „Gendai-gohō shinsetsu“ (『現代語法新説』, пригл. „Нова теория за новояпонската граматика“) (Mikami 1955), обръща внимание, че съществуват синтактични позиции, които привличат адресивните форми, както и такива, които ги отблъскват. Най-общо Алпатов ги разделя на „средни“ и „заклучителни“, като подчертава, че за изразяване на „неутрално учтиво отношение“ се използват само заключителни форми, а средните изразяват „подчертано учтиво отношение“. Разбира се, знак за равенство между всички „средни“ позиции не може да се постави, и сам Алпатов подчертава (въз основа на статистически данни), че сред тях най-склонни да привличат адресивни форми са съчинителните съюзни частици ga (が) и shi (し). Без анализът на текстови корпуси да бъде поставян за цел на настоящата работа, може да се добави, че адресивните форми се срещат по-рядко при причастните и условно предварителните¹⁶ форми на глаголите и още по-рядко в сказуемите на подчинени определителни изречения.

Следвайки изводите на Алпатов, ние ще си позволим да преформулираме връзката между синтактична позиция, формални ограничения и кодирано от адресивната форма психологическо разстояние, както следва:

1) Съществуват по-слабо и по-силно маркирани адресивни позиции.

2) Най-слабо маркирана е заключителната сказуемна позиция, а най-силно – определителната¹⁷.

3) В по-силно маркираните позиции адресивни форми се наблюдават единствено при глаголите.

4) В колкото по-силно маркирана позиция се среща дадена адресивна форма, толкова по-голямо психологическо разстояние между адресант и адресат маркира тя.

¹⁶ С маркер t/dara.

¹⁷ Както бе споменато, този текст нямаме за цел да доказваме това твърдение с привеждане на статистически данни, а следваме собствения си опит и отчасти данните на Алпатов.

3.6. АДРЕСИВ И „КОНТРОЛ“ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОТО РАЗСТОЯНИЕ В ХОДА НА ДИСКУРСА

Адресивът притежава потенциалната възможност да маркира всяко едно казуемо, макар че не във всяка позиция кодира едно и също психологическо разстояние¹⁸. С други думи, неговата употреба на практика не зависи от съдържанието на комуникацията и адресантът разполага по всяко време с това вербално средство за маркиране на възприеманото от него психологическо разстояние до адресанта. (От друга страна, разбира се, това средство изключва възможността за маркиране на психологическо разстояние до отсъстващ в момента референт.)

В резултат на това, в реалния дискурс, дори когато първоначално комуникаторите са избрали адресивните форми за отправна точка, често по-високопоставеният комуникатор прибегва до отказ от адресивност и употребява неадресивни форми поне в някои от изреченията. Това явление попада в категорията „downshift“, подробно описано от Usami Mayumi (Usami 2002). Последователният downshift може да бъде път към смяна на нормата на конкретния дискурс от адресивна към неадресивна – приблизителният еквивалент на преминаването на „ти“ в българската речева практика. Тук е необходимо да подчертаем, че за разлика от българския речеви етикет, в японския експлицитна процедура за това не е предвидена, поради което процесът се осъществява по пътя на взаимния downshift, в хода на който имплицитно се договаря нормата.

4. ФОРМАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА КАТЕГОРИЯТА „ХОНОРАТИВ“

Хоноративът е исторически по-старата в сравнение с адресива категория на СИСЛО и – като структура и принцип на кодиране – се родее с подобни средства в доста други езици. (За сравнение, един пример на български език е: „Ще заповядате¹⁹ ли на нашето скромно събиране?“)

Функцията на хоноратива е насочена към референта, с което позволява кодиране на психологическо разстояние до неучастващи в комуникацията лица. В много случаи това разстояние може да бъде изразено по-прецизно, отколкото чрез адресива, при който (като не се забравят уговорките относно специалните адресивни форми), противопоставянето е двоично – между адресивни и неадресивни форми.

¹⁸ Вж. предишния раздел.

¹⁹ В този пример подчертаваме с една черта квазиуважителните и с две черти – квазискромните форми. (Използваме „квази-“, доколкото тези категории не са утвърдени по отношение на българския език.)

При хоноратива ще бъде актуален и въпросът – какви именно хоноративни форми.

Хоноративът се състои от две взаимосвързани, но ясно разграничени категории: **уважителна** и **скромна**.

Уважителните форми бележат действия, предмети, лица и признаци, свързани с референта, до когото се изразява психологическо разстояние, а **скромните** – с адресанта. Когато става дума за действия, те биват маркирани със скромни форми само когато са насочени по някакъв начин към референта, до когото се кодира психологическо разстояние. Трябва да подчертаем и че в ежедневната речева практика референтът на тези форми, независимо дали е назван (експлицитен), или е неназован (имплицитен), много често съвпада с адресанта.

За разлика от адресива, хоноративни форми съществуват не само при глаголите (при които остават най-развити), но и при съществителните, както и с някои особености – при прилагателните.

4.1. УВАЖИТЕЛНИ ФОРМИ

Уважителните форми кодират „относително голямо“ психологическо разстояние между адресанта и референта, за когото се отнасят.

За да изясним понятието „относително голямо“, тук е необходимо да въведем едно помощно понятие, което назоваваме „немаркирано разстояние“²⁰.

Немаркирано разстояние е онова, което не изисква употребата на хоноратив. Всяко по-голямо от него „относително голямо“ разстояние предполага употребата на уважителни форми и същевременно – всяко по-малко от него „относително малко“ разстояние – предполага употребата на скромни форми²¹. Немаркираното разстояние няма абсолютна стойност, а е в сложна зависимост от социално-личностните отношения между адресанта, адресата и референта, а понякога и от други елементи на комуникативната ситуация (контекст, канал и др.). Основен фактор сред тях е психологическото разстояние между адресанта и най-„отдалечения“ референт – ако това разстояние не е особено голямо, комуникацията изключва употребата и на двете хоноративни категории.

²⁰ Понякога за краткост в този текст ще използваме термина „разстояние“, който винаги е еквивалентен на „психологическо разстояние“.

²¹ При глаголите само в случай, че действието е насочено експлицитно или имплицитно към друго лице, до което е необходимо косвено да се изрази „относително голямо разстояние“.

4.1.1. Уважителни форми при глаголите

Всички пълнозначни глаголи в японския език притежават уважителни форми. При образуването им се наблюдават следните два варианта:

1) Морфологично образуване, чрез афиксация (добавяне на формообразуващи суфикси, я при някои форми и префикси към определена глаголна основа). Тук включваме и аналитичните сложни форми, образувани с помощта на комбинация от префиксация и присъединяване на позиционна частица и глагол²².

2) Лексикално редуване – наличие на хоноративно маркиран глагол с етимологично различна основа, изпълняващ функцията на уважителна форма.

Наблюдават се глаголи, при които са активни и двата модела на формообразуване. Прави впечатление, че лексикални форми се срещат най-често при глаголи с висока честота на употреба като „съм, намирам се“, „казвам“, „виждам“, „правя“, „консумирам“ и др.

Когато един и същи глагол притежава повече от една уважителна форма²³, често между тях съществува интуитивна йерархия по отношение на кодираното разстояние, или иначе казано – степен на учтивост. Макар че по отношение на тази йерархия сред носителите на езика съществува доста сериозен консенсус, тя не бива да бъде описвана като абсолютна²⁴.

При образуването на т.нар. аналитични уважителни форми при глаголите значение има не спрежението, а етимологията на глагола – дали основата му има японски, китайски²⁵ или друг произход.

При японските глаголи можем да разграничим следните модели:

1) Суфиксация

Този модел притежава голяма продуктивност и на практика функционира при почти всеки пълнозначен глагол. Състои се в добавянето на един от двата аломорфа на изменяемия суфикс „-tegu/-ragegu“ (〜れる/られる) към отрицателната основа²⁶ (mizenkei (未然形) на глагола. При глаголите от първо спрежение аломорфът, който се присъединява към основата, е „-tegu“ (〜れる), а от второ – „ragegu“ (〜られる). Моделът на формообразуване е, както следва:

²² Определението за тези форми като аналитични е на Алпатов (с. 44), макар че в зависимост от гледната точка „аналитичните“ елементи може да се разглеждат и като своеобразни съставни суфикси или трансфикси.

²³ При нелексикално образуването форми, това важи за почти всички глаголи.

²⁴ Анкетни данни по този въпрос представяме в друга публикация, подготвяна за печат.

²⁵ В тази категория влизат и основите, образувани в Япония от морфемите с китайски произход.

²⁶ Терминът е по Иванов, Радев 1996.

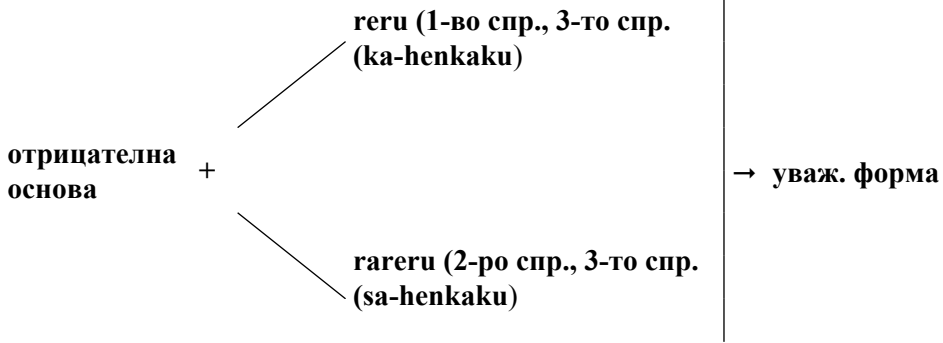


Таблица 3 представя модела с конкретни примери.

Таблица 3. Образуване на уважителна форма чрез суфиксация

Спрежение	Значение	Неадресивна форма (определително-заклучителна (речникова) форма)	Отрицателна основа	Аломорф на уважителния суфикс	Уважителна форма
1-во godan (五段)	„пиша“	kaku かく (書く)	kaka- かか (書か)	-reru ~れる	kakareru かかれる (書かれる)
2-ро kami-ichidan (上一段)	„вземам на заем“	kariru かりる (借りる)	kari- かり (借り)	-rareru ~られる	karirareru かりられる (借りられる)
2-ро shimo-ichidan (下一段)	„ям“	taberu たべる (食べる)	tabe- たべ (食べ)	-rareru ~られる	taberareru たべられる ²⁷ (食べられる)
3-то ka-henkaku (カ変格)	„идвам“	kuru くる (来る)	ko- こ (来)	-rareru ~られる	korareru こられる (来られる)
3-то sa-henkaku ²⁸ (サ変格)	„правя“	suru する	sa- さ	-reru ~れる	sareru される

2) Аналитични форми

В тази категория ще разгледаме уважителните форми на глаголите, образувани чрез комбинация от префиксация и добавяне на позиционна части-

²⁷ Формата има относително слаба употреба в речта за сметка на лексикалната форма „meshiagaru“ (召し上がる).

²⁸ Този модел е актуален за всички глаголи от неяпонски произход, образувани с помощта на изменяемия словообразователен суфикс „-suru“ (~する).

ца „-ni“ (〜に) и глагола „-nagu“²⁹ (〜なる) към основата на глагола.

При този модел, за разлика от суфиксацията, съществуват разлики в зависимост от произхода на глагола. Префиксът за глаголите от японски произход е „o-“ (お), а за онези, образувани от морфемите с китайски произход – „go-“ (ご/御). Моделът не е продуктивен за глаголите, чийто произход не е нито японски нито китайски³⁰.

При глаголи, образувани от морфемите с китайски произход, аналитичният сегмент „-ni nagu“ (〜になる) се добавя към значещата част на глагола³¹.

Моделът може да бъде описан, както следва:

За глаголи с японски произход:

o+присъединителна основа+ni+nagu→уважителна форма

За глаголи, образувани от морфемите с китайски произход:

go+значеща част на глагола+ni+nagu→уважителна форма

Таблица 4 илюстрира модела с конкретни примери:

Таблица 4. Образуване на аналитични уважителни форми

Произход	Значение	Нехonorативна форма (определително-заклучителна (речникова) форма)	Глаголна форма участваща във формообразуването	Префикс	Уважителна форма
Японски	„пиша“	kaku かく (書く)	kaki- かき (書き) (присъединителна основа)	o- (お~)	okakininaru おかきになる (お書きになる)
Китайски	„тръгвам (на път)“	shuppatsusuru しゅっぱつする (出発する)	shuppatsu しゅっぱつ (出発) (значеща част)	go- (ご~)	goshuppatsuninaru ごしゅっぱつになる (ご出発になる)

Уважителна форма на аспектно маркираните форми на глаголите³² се

²⁹ Доколкото в тази конструкция едва ли може да се смята, че глаголет е запазил основната си семантика „ставам; превръщам се“, би могло да се говори за спомагателен глагол или специфична спомагателна употреба.

³⁰ Т.нар. gairaigo (外来語) – основната част от тази лексика е с английски произход, а глаголите в групата са образувани с помощта на словообразователен суфикс „-suru“ (〜する).

³¹ Сегментът, оставащ след отстраняване на изменяемия словообразователен суфикс „-suru“ (〜する) – често той присъства самостоятелно в лексиката на езика и функционира като съществително име.

³² Форми, образувани чрез добавяне на глагол със спомагателна функция „iru“ (いる) към причастната форма на глагола, маркираща в зависимост от семантичния му тип (моментен или продължителен) резултативност или продължителност (таксис).

образува по същия модел с тази разлика, че вместо сегмента „-ni pagu“ се добавя копула (най-често в адресивна форма). Тези форми се изменят чрез копулата, като по този начин на практика конституират неглаголно сказуемо. По този модел се образува и уважителната форма на битийния глагол за неодушевени предмети „aru“ (ある)³³.

В аналитичните уважителни форми на глаголите глаголт pagu запазва известна самостоятелност, което се доказва и от способността му да образува на свой ред уважителна форма чрез суфиксация. Резултатът са своеобразни „двойни“ уважителни форми като „okakininarareru“ (お書きになられる) и „goshuppatsuninarareru“ (ご出発になられる), които по презумпция кодират по-голямо разстояние от обичайните уважителни форми. Тези форми се използват все по-често, вероятно за да компенсират постепенната девалвация³⁴ на традиционните уважителни форми.

Тук е мястото да отбележим, че аналитичният модел сред японските глаголи не е в една и съща степен актуален и за двата лексикални пласта. Прави впечатление, че в ежедневната речева практика при глаголите, образувани от морфемите с китайски произход, този модел все повече се избягва за сметка на суфиксацията, описана в предишния раздел на настоящия текст.

3) Лексикални форми

В този раздел ще опишем случаите, когато функциите на уважителна форма на определен глагол се изпълняват от глагол с различен корен. Това явление е най-често при глаголи от ежедневната лексика. Наблюдават се примери, когато един и същи глагол функционира като лексикална уважителна форма на повече от една различна речникова единица. Съзнавайки, че пълна изчерпателност не е възможна, привеждаме лексикални уважителни форми само на някои често използвани глаголи (таблица 5).

³³ Пример: Kore ni tsuite nanika iken ga oari deshō? (これについて何か意見がおありでしょう?): Сигурно имате някакво мнение по въпроса?).

³⁴ Без историческият анализ да е цел на настоящото изследване, мимоходом ще отбележим, че на различни нива в системата (напр. при местоименията) се наблюдава постепенно скъсяване на кодираното от определена форма разстояние, което води до навлизането на нови форми на нейно място.

Таблица 5. Лексикални уважителни форми на някои глаголи

Значение	Нехоноративна форма	Лексикална уважителна форма
„съм, пребивавам“ (вкл. като спом. глагол за обр. на аспектно маркирани форми)	iru いる	irassharu ³⁵ いらっしゃる
„отивам“	iku いく (行く)	
„идвам“	kuru くる (来る)	
„ям“	taberu たべる (食べる)	meshiagaru めしあがる (召し上がる)
„пия“	nomu のむ (飲む)	
„правя“	suru する	nasaru なさる
„казвам“	iu いう (言う)	ossharu おっしゃる
„виждам“	miru みる (見る)	goranninaru ごらんになる (ご覧になる)
„обличам“	kiru きる (着る)	mesu めす (召す)
„знам“	shiru / shitte iru ³⁶ しる / 知っている (知る / 知っている)	gozonji da/desu ごぞんじだ / です (ご存知だ / です)
„умирам“	shinu しぬ (死ぬ)	nakunaru なくなる 亡くなる

От примерите се вижда, че не всички лексикални форми представляват монолитни глаголи. Някои от тях като goranninaru, gozonjida/desu, nakunaru, са по произход аналитични конструкции.

4.1.2. Уважителни форми при съществителните

При съществителните, системата на хоноратива (и уважителните форми

³⁵ С присъединителна основа „irasshai-“ (いらっしゃい). Същият модел на „неправилно“ образуване на присъединителна основа се образува и при уважителните глаголи ossharu и nasaru.

³⁶ Привеждаме и аспектно маркираната форма на глагола, доколкото лексикалната уважителна форма съответства именно на нея.

в частност) не е така развита както при глагола. Както бе показано, всички пълнозначни глаголи притежават морфологичната способност да образуват уважителни форми, макар поради семантиката³⁷ си не всички от тях да я проявяват в речта.

При съществителните обаче хоноративни форми образуват само определени съществителни, като съществува известна асиметрия между уважителни и скромни форми, изразяваща се в относителен превес на уважителните.

Друга особеност на хоноратива при съществителните е стилистичната обогрненост на определена част от формите, някои от които са характерни най-вече за писмения стил и за епистоларните текстове в частност.

Като цяло можем да разделим уважителните форми при съществителните на **две** основни групи – нелексикализирани и лексикализирани.

4.1.2.1. Нелексикализирани уважителни форми при съществителните

Нелексикализираните форми са образувани по общ модел – чрез афиксация (префиксация и/или суфиксация).

В зависимост от това дали съществителното обозначава неодушевен предмет или лице, се наблюдават два различни модела на формообразуване:

1) Модел за образуване на уважителни форми при съществителни, обозначаващи неодушевени предмети

Образуването на съществителни при тези съществителни се осъществява чрез префиксация. Видът на прибавения префикс зависи от това дали съществителното е съставено от морфемите с японски или китайски произход. Моделът може да бъде представен по следния начин:

o+съществително, съставено от морфемите с японски произход→уважителна форма

go/o³⁸+съществително, съставено от морфемите с китайски произход→уважителна форма

На таблица 6 моделът е илюстриран с примери:

³⁷ Напр. не обозначават действия, извършвани или свързани по някакъв начин с лица. По тази логика е трудно да си представим уважителна форма на глагола kumogu (曇る : заоблачавам се) освен в някаква метафорична употреба.

³⁸ При тази група съществителни образуването с помощта на суфикс „o-“ е по-скоро изключение в примери като „ohenji“ (お返事 : отговор (уважително)).

Таблица 6. Образуване на нелексикализирани уважителни форми при съществителните, обозначаващи неодушевени предмети

Значение	Произход на съставните морфемни	Префикс	Нехоноративна форма	Уважителна форма
„писмо“	японски	o- お~	tegami てがみ (手紙)	otegami おてがみ (お手紙)
„адрес“	китайски	go- ご~	jūsho じゅうしょ (住所)	gojūsho ごじゅうしょ (ご住所)
„отговор“	китайски	o- お~	henji へんじ (返事)	ohenji おへんじ (お返事)

2) Модел за образуване на уважителни форми при съществителни, обозначаващи лица

Образуването на уважителни форми за тази група съществителни се осъществява главно чрез суфиксация. Повечето от суфиксите могат да се добавят както към съществителни собствени, така и към съществителни нарицателни. Различните суфикси кодират различно психологическо разстояние, а понякога носят и допълнителна семантика.

Използването на антропониими без уважителен суфикс, или, иначе казано, в тяхната нехоноративна форма, кодира минимално психологическо разстояние (напр. в семейството, между много близки приятели).

По-долу ще разгледаме някои основни уважителни суфикси, като се опитаме да ги градираме според нарастващото психологическо разстояние до референта.

-chan (~ちゃん); **-kun** (~くん (君)): Тези суфикси кодират относително малко психологическо разстояние, което се доказва от факта, че могат да бъдат използвани и в семейството.

Суфиксът „-chan“ се добавя към имена на малки деца и млади жени. Като своеобразна конотация на този специфичен суфикс, бихме могли да открием значението „миловидност, симпатичност“. Когато се използва за мъже често, макар и невинаги, изразява ирония.

Суфиксът „-kun“ се добавя към имената на мъже и момчета. По изключение, донякъде от съображения за равнопоставеност на половете, се използва и за жени и в професионални среди, населени предимно с мъже (например в Японския парламент).

Прибавянето на тези суфикси към съществителни нарицателни е по-скоро изключение³⁹.

-san (～さん): Суфиксът се прибавя както към антропоними, така и към съществителни нарицателни и кодира относително голямо психологическо разстояние.

-sama (さま (様)): Суфиксът се прибавя както към антропоними, така и към съществителни нарицателни и кодира максимално психологическо разстояние. В разговорната реч обикновено може да се чуе почти само при комуникация между клиент и обслужващ персонал.

-dono (どの (殿)): Суфиксът се прибавя както към антропоними, така и към съществителни нарицателни и кодира максимално психологическо разстояние. Използва се само в писмената реч.

4.1.2.2. Лексикализирани уважителни форми при съществителните

Лексикализираните уважителни форми функционират като утвърдени езикови единици и не е лесно да се образуват нови подобни форми, следвайки същия модел.

Особено характерни тук са уважителните форми на съществителни, означаващи роднински отношения. Общото във формата им е едновременното присъствие на префикс „o-“ и суфикс „-sama“. Таблица 7 представя само онези, при които коренът на уважителната форма е различен, и то без коренът на уважителната форма не функционира като самостоятелна дума в съвременния език – признак за лексикализацията на формите.

Важно е да се отбележи, че напоследък, особено в речта на младите жени, се наблюдава използването на уважителни форми за свои собствени роднини – т.е. тези форми може би са в процес на загуба на хоноративния си статут.

Таблица 7. Някои уважителни форми на съществителни, обозначаващи роднински отношения

Значение	Нехоноративна форма	Уважителна форма
„баща“	chichi ちち (父)	otōsan おとうさん (お父さん)
„майка“	haha はは (母)	okaasan おかあさん (お母さん)
„по-голям брат“	ani あに (兄)	oniisan おにいさん (お兄さん)

³⁹ Например използването на „arubaitokun“ (アルバイトくん) в „arubaitochan“ (アルバイトちゃん) за разграничаване на момчетата от момичетата, работещи временно в определено заведение. („Arubaito“ (нем. „arbeit“) означава „временна работа; временен служител“.)

„по-голяма сестра“	ane あね (姉)	oneesan おねえさん (お姉さん)
„дядо“	sofu そふ (祖父)	ojiisan おじいさん (お祖父さん)
„баба“	sobo そぼ (祖母)	obaasan おばあさん (お祖母さん)

Съществуват и няколко относително нископродуктивни префикса, с помощта на които са образувани неголям брой лексикализирани уважителни форми на съществителни, които днес се използват най-вече в бизнес общуването и епистоларния стил. Съставните морфемни са от китайски произход. Представяме някои от тях в таблица 8.

Таблица 8. Някои лексикализирани уважителни форми, образувани чрез префиксация

Префикс	Значение на думата	Нехоноративна форма	Уважителна форма
ki- き (貴) ~	„фирма“	kaisha かいしゃ (会社)	kisha きしゃ (貴社)
on- おん (御) ~	„фирма“	kaisha かいしゃ (会社)	onsha おんしゃ (御社)
son- そん (尊) ~	„баща“	chichi ちち (父)	sonpu そんぷ (尊父)
kō- こう (高) ~	„име“	namae なまえ (名前)	kōmei こうめい (高名)
hō- ほう (芳) ~	„име“	namae なまえ (名前)	hōmei ほうめい (芳名)

4.1.3. Уважителни форми при прилагателните

Уважителните форми на прилагателните се срещат относително рядко в съвременната речева практика. Те се образуват морфологично чрез префиксация според модела, представен по-долу:

За прилагателни с японски произход

o+прилагателно→уважителна форма

За прилагателни, образувани от морфемни с китайски произход⁴⁰

o/go⁴¹+прилагателно→уважителна форма

⁴⁰ От морфологична гледна точка тези прилагателни обикновено са полупредикативни (термин на Иванов, Радев 1996).

⁴¹ При тази група прилагателни образуването с помощта на суфикс „o-“ е по-скоро изключение в примери като „okirei“ (おきれい : красив) (вж. таблица 9).

На таблица 9 представяме модела с конкретни примери.

Таблица 9. Уважителни форми на прилагателните

Произход на съставните морфеми	Значение	Нехоноративна форма	Префикс	Уважителна форма
Японски	„красив“	utsukushii うつくしい (美しい)	o- お~	outsukushii おうつくしい (お美しい)
Китайски	„чудесен“	gippa(na) りっぱ (な) (立派 (な))	go- ご~	gorippa(na) ごりっぱ (な) (ご立派 (な))
Китайски	„красив; чист“	kirei(na) きれい (な) (綺麗 (な))	o- お~	okirei(na) おきれい (な) (お綺麗 (な))

4.2. СКРОМНИ ФОРМИ

Скромните форми кодират „относително малко“ разстояние между адресанта и референта. Най-често това разстояние е нулево, т.е. адресантът съвпада със самия референт. Използването на скромни форми за действията на други лица⁴² се среща относително рядко, най-често в бизнес контекст при голямо психологическо разстояние до адресата или други референти в дискурса.

Функционирането на скромните форми е тясно свързано с това на уважителните, като може да се каже, че двете категории заедно формират координатната система на хоноратива.

Скромните форми са най-развити при глагола, по-слабо – при съществителното, и практически отсъстват при прилагателното име.

4.2.1. Скромни форми при глаголите

Скромните форми при глаголите се използват за действия на адресанта и други лица, до които има относително малко разстояние, тогава и *само* тогава когато тези действия са пряко или косвено насочени към друг референт, до когото има относително голямо разстояние. В този смисъл при скромните форми може да се говори за двустепенно кодиране на разстоянието. На първично ниво тези форми кодират относително малко разстояние до референта, изразен с подлога на съответното сказуемо, а на вторично – относително

⁴² Това винаги са лица от близкото обкръжение на адресанта.

голямо разстояние до трето лице, изразено с пряко или непряко допълнение при експлицитна референция и често съвпадащо с адресата при имплицитна референция. Ще илюстрираме казаното със следните примери:

ЭКСПЛИЦИТНА РЕФЕРЕНЦИЯ:

Ano kata no okaasan wo watashi ga/otōto ga goannaishimashō ka? (あの方のお母さんを私が／弟がご案内しましょうか。: Да въведе ли/брат ми да въведе ли майка му/и?)

Ano kata no okaasan ni jūsho wo (watashi ga/otōto ga) ooshieshimashō ka⁴³? (あの方のお母さんに住所を私が／弟がお教えしましょうか。: Да си кажа ли/брат ми да си каже ли адреса на майка му/и?)

В горните примери се изразява вторично разстояние до лицето, обозначено съответно чрез пряко или непряко допълнение (предадено с удебелен шрифт), а първично – до адресанта или лице от неговото обкръжение.

ИМПЛИЦИТНА РЕФЕРЕНЦИЯ⁴⁴:

Goannaishimashō ka? (ご案内しましょうか。: Да Ви въведе ли?)

Jūsho wo ooshieshimashō ka⁴⁵? (住所をお教えしましょうか。: Да си кажа ли адреса?)

В тези примери, освен ако контекстът сочи друго, вторично кодираното разстояние е до адресата. (При отсъствие на експлицитен подлог, на свой ред, скромната форма подсказва, че става дума за действие на адресанта.)

При глаголите съществуват два типа образуване на скромни форми: морфологично образуване и редуване на лексикални форми.

1) Морфологично образувани форми

Това е по-продуктивният модел за образуване на скромни форми на глаголите от гледна точка на броя на глаголите, за които е актуален. Маркар чисто морфологично те да могат да бъдат образувани от почти всички пълнозначни глаголи, на практика в речта са актуални предимно за волеви глаголи, чиято семантика поне имплицитно предполага съществуването на друго лице освен агенса, което действието по някакъв начин засяга.

Морфологичното образуване на скромни форми се осъществява чрез афиксация (префиксация и суфиксация). Моделът на образуване може да бъде описан, както следва:

⁴³ Относно морфологията на скромните глаголни форми вж. по-долу.

⁴⁴ При отсъствие на експлицитен подлог.

⁴⁵ Относно морфологията на скромните глаголни форми вж. по-долу.

За глаголи с японски произход:

о+присъединителна основа+suru/itasu→скромна форма

За глаголи, образувани от морфемите с китайски произход:

го+значаща част на глагола+suru/itasu→скромна форма

Използването на „-itasu“ кодира по-голямо разстояние от „-suru“, т.е. при скромните форми е възможно градиране на разстоянието чрез прост избор между две възможни морфемите⁴⁶.

Таблица 10 представя модела с конкретни примери.

Таблица 10. Морфологично образуване на скромни глаголни форми

Произход	Значение	Нехоноративна форма (определително-заклучителна (речникова) форма)	Глаголна форма, участваща във формообразуването	Префикс	Скромна форма
Японски	„пиша“ ⁴⁷	kaku かく (書く)	kaki- かき (書き) (присъединителна основа)	o- (お~)	okakisuru/itasu おかきする/いたす (お書きする/いたす)
Китайски	„показвам, въвеждам“	annaisuru あんないする (案内する)	annai あんない (案内) (значаща част)	go- (ご~)	goannaisuru/itasu ごあんないする/いたす (ご案内する/いたす)

2) Лексикални форми

Както и при уважителните форми, някои глаголи, принадлежащи към ежедневната лексика, притежават лексикални скромни форми. За разлика от тях обаче, едновременното съществуване на морфологично образуване и редувание на лексикални форми при един и същи глагол е по-рядко явление⁴⁸.

⁴⁶ Предпочитаме да говорим за морфемите (суфикси), доколкото между тези сегменти и значещата част на глагола отсъства позиционната частица, маркираща пряко допълнение „wo” (を), която би била белег за аналитичност на формата.

⁴⁷ Използването на скромна форма при този конкретен глагол предполага, че действието ще бъде извършено в полза на лице, до което съществува относително голямо разстояние. Напр. Jūsho wo okakishimashō ka? (住所をお書きしましょうか.: Да си напиша ли адреса (за да го имате)?)

⁴⁸ Както например при скромните форми на глагола „kariru” (借りる: „вземам назаем“): okarisuru (お借りする) – морфологично образувана, и haishakusuru (拝借する) – лексикална.

Таблица 11 представя някои по-често използвани лексикални скромни глаголни форми.

Таблица 11. Някои лексикални скромни глаголни форми

Значение	Нехonorативна форма	Лексикална скромна форма
„правя“	suru する	itasu いたす
„казвам“	iu いう (言う)	mōshiageru もうしあげる (申し上げる)
„виждам“	miru みる (見る)	haikensuru はいけんする (拝見する)
„вземам назаем“	kariru かりる (借りる)	haishakusuru はいしゃくする (拝借する)
„отивам“	iku いく (行く)	mairu まいる (参る)
„получавам; ям“	morau; taberu もらう; たべる (食べる)	itadaku いただく
„знам“	shiru (shitte iru) しる (知っている) 知る (知っている)	zonjiageru ぞんじあげる (存じ上げる)

Някои от тези глаголи, както и специфичната форма на битийно-спомогателния глагол *iru* (いる) – *oru* (おる) понякога се използват за действия, които нямат отношение към лице, до което съществува относително голямо разстояние. В такива случаи функцията им е близка до тази на адресива.

4.2.2. СКРОМНИ ФОРМИ ПРИ СЪЩЕСТВИТЕЛНИТЕ

Скромните форми при съществителните по правило са лексикализирани, т.е. не съществуват продуктивни морфологични модели за образуване на им. С изключение на думите, означаващи роднински отношения, чиито немаркирани форми могат да функционират и като скромни⁴⁹, употребата на тези форми е ограничена главно до бизнес общуването и епистоларния стил.

Таблица 12 представя няколко от тях.

⁴⁹ Вж. таблица 7.

Таблица 12. Някои лексикализирани скромни форми при съществителните

Префикс	Значение на думата	Нехоноративна форма	Уважителна форма
hei- へい (弊) ~	„фирма“	kaisha かいしゃ (会社)	heisha へいしゃ (弊社)
shō- しょう (小) ~	„фирма“	kaisha かいしゃ (会社)	shōsha しょうしゃ (小社)
seq ⁵⁰ - せつ (拙) ~	„ръкопис, текст“	genkō げんこう (原稿)	sekkō せっこう (拙稿)
gu- ぐ (愚) ~	„съпруга“	tsuma つま (妻)	gusai ぐさい (愚妻)
ton- とん (豚) ~	„син (свое дете от мъжки пол)“	musuko むすこ (息子)	tonji とんじ (豚児)

4.3. ВРЪЗКА МЕЖДУ ХОНОРАТИВ И МЕСТОИМЕННА СИСТЕМА

Без да имаме за цел в настоящото изследване да описваме в дълбочина наистина сложната местоименна система в японския език, тук ще се ограничим с изясняване на някои нейни свойства, които се доближават до функциите на хоноратива.

За японския език е характерно съществуването на повече от една местоименна форма с едно и също граматично значение. Например в съвременния стандартен език са в обращение поне 4 личностоименни форми с граматично значение „първо лице, единствено число“. Освен, че някои от тях кодират пола на адресанта (допустими са само за мъже), те кодират и психологическото разстояние до адресата.

При местоименията за първо лице единствено число се наблюдава следната градация на кодираното разстояние. В следващата формула знакът „<“ означава „по-малко разстояние:

Ore (おれ⁵¹) < **boku/atashi**⁵² (ぼく/あたし) < **watashi** (わたし) < **watakushi** (わたくし)⁵³

При местоименията за второ лице, относително голямото разстояние

⁵⁰ Знакът „q“ означава потенциално удвояване (квантитет) на първата фонема от следващата морфема.

⁵¹ При местоименията предпочетохме японския запис с помощта на силабична азбука, защото съществуват местоимения, които се записват с един и същи китайски йероглиф (както *watashi* и *watakushi*) или употребата на йероглифи е в голяма степен факултативна.

⁵² *Boku* се използва само от мъже, а *atashi* – от жени.

⁵³ Интуицията ни за тази и следващата градация е потвърдена от носител на езика.

се превръща в сериозно ограничение за употребата им, която е допустима единствено при пълно отсъствие на друг начин за назоваване на адресата. Градацията ще изглежда по следния начин:

Omae (おまえ) <kimi (きみ) <anata (あなた) <anatasama (あなたさま)

Тук съзнателно няма да повдигаме въпроса за обидни форми като „temee“ (てめえ) „kisama“ (きさま), защото те не влизат в обхвата на настоящото изследване.

При местоименията за трето лице такава ясна градация не може да се изведе и все пак е факт, че при относително голямо разстояние употребата на същинските местоимения *kare*⁵⁴ (彼)/*kanojo*⁵⁵(彼女) е силно ограничена за сметка на аналитични форми, съставени от показателно местоимение и съществително, означаващи буквално „този/онзи човек“ и използвани както за мъже, така и за жени. Относително голямото разстояние се подчертава още по-категорично, когато вместо неутралната дума за „човек“ *hito* (人) се използва уважителната ѝ лексикална форма *kata* (方).

4.4. ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ДВЕТЕ ХОНОРАТИВНИ КАТЕГОРИИ

Уважителните и скромните форми са двете страни на хоноратива като категория на СИСЛЮ, но те не са непременно симетрични и еднакво застъпени в речта. Както показва прегледът на формалната страна на категорията, уважителните форми притежават по-разнообразно формообразуване и са актуални за повече части на речта. Тяхната употреба е по-лесна, доколкото маркират разстоянието до референта, до когото съществува относително голямо разстояние, по едностепенен и по-експлицитен начин.

5. ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ АДРЕСИВ И ХОНОРАТИВ

Употребата на адресива и хоноратива е управлявана от едни и същи социално-личностни фактори. Разликата е в това до кого именно се изразява разстояние – адресата или референта. В този смисъл и двете категории са еднакво важни за прецизното изразяване на психологическото разстояние.

⁵⁴ За мъже.

⁵⁵ За жени.

6. ИЗВОДИ

Въз основа на изложеното дотук формалните характеристики на СИСЛО в японския език могат да бъдат обобщени, както следва:

1) Средствата, с които разполага СИСЛО, могат да бъдат разделени на две основни групи – **адресив** и **хоноратив**, като адресивът кодира психологическо разстояние до адресата, а хоноративът – до референта.

2) Категорията адресив се състои от грамемите „адресивност“ и „неадресивност“ и присъства при глаголите (вкл. копулата) и с известни уговорки при прилагателните. Съществуват форми, близки по функция до адресива, и при други части на речта. В голямата си част адресивните форми се образуват морфологично от неадресивните.

3) Категорията „хоноратив“ се състои от грамемите „нехоноративност“, „уважителност“ („уважителни форми“) и „скромност“ („скромни форми“) и присъства при глаголите, съществителните и частично при прилагателните.

4) Уважителните форми при глаголите се образуват чрез афиксация, аналитично и лексикално. Съществуват образувани чрез афиксация и понастоящем лексикализирани форми при съществителните.

5) Скромните форми при глаголите се образуват аналитично и чрез редукване на лексикални форми. При съществителните скромните форми са рядкост. Наблюдават се лексикализирани форми.

6) При местоименията, макар да отсъства хоноратив в същинския смисъл, съществуват известни възможности за градиране на кодираното разстояние.

7) Като цяло СИСЛО може да бъде определена като морфолексикална система, реализираща се на ниво „дискурс“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Андреев 1996: Андреев, Антон. Езикови средства за изразяване на социално-личности отношения в японския език. – Съпоставително езикознание, кн. 4. С., 1996.

Алпатов 1973: Алпатов, Владимир. Категория вежливости в современном японском языке. Москва, 1973.

Зализняк 1967: Зализняк, Андрей. Русское именное словоизменение. Москва, 1967.

Иванов, Киров 2000: Иванов, Братислав, Александър Киров. Японска граматика. С., 2000.

Иванов, Радев 1996: Иванов, Братислав, Кирил Радев. Японска граматика. С., 1996.

Usami 2002: Usami Mayumi. Discourse Politeness in Japanese Conversation (Some Implications for a Universal Theory of Politeness). Tokyo, 2002.

Matsushita 1901: 松下大三郎『日本俗語文典』東京.1901.

Mikami 1955: 三上章『現代語法新説』東京.1955.

ФОРМАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА СИСТЕМАТА ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ НА СОЦИАЛНО-ЛИЧНОСТНИ ОТНОШЕНИЯ В ЯПОНСКИЯ ЕЗИК

(Резюме)

Статията подробно разглежда формалните особености на системата за изразяване на социално-личностни отношения в японския език (СИСЛО), като обръща специално внимание на структурата и формалните маркери на основните ѝ категории – „адресив“ и „хonorativ“. Първата категория е свързана с изразяване на психологическо разстояние между адресант и адресат, а втората – между референти (експлицитни или подразбиращи се от контекста). Подробно е разгледана морфологията на категориалните маркери за частите на речта, които ги притежават.

Прави се връзка между характера и позицията на маркерите и кодираното от тях психологическо разстояние между адресант, адресат и референт, като се обръща внимание на конкретния механизъм на кодиране за отделните категории.

Дискутира се и въпросът за характера на СИСЛО, и същата е определена като морфологическа по характер и реализираща се на ниво „дискурс“.