
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 2, 2015 (год. XXIV), ISSN 2367-8585

Николай Попов

ПРЕВОД НА КУЛТУРНОСПЕЦИФИЧНИ НАЗВАНИЯ. ИЗСЛЕДВАНЕ НА СЛУЧАЙ

Nikolay Popov

TRANSLATING CULTURE-SPECIFIC LEXEMES. A CASE STUDY

В практиката на художествения превод въпросите, свързани с културноспецифичните названия, се решават най-често на микро-текстуално равнище. Това означава, че за всяка отделна дума се търси подходящ лексикален еквивалент, като по този начин тя се разглежда като изолиран случай в рамките на текста. Този микротекстуален подход обаче се оказва проблематичен, тъй като културноспецифичните названия не се поддават на механично заместване на изхода с целева лексема, а изискват сериозно осмисляне от страна на преводача. Затова целта на настоящото изследване е въз основа на анализа на конкретен пример от практиката да представи един макротекстуален подход при превода на културноспецифични названия, при който на преден план излиза когнитивното реконструиране на действителността.

Ключови думи: *културноспецифично название, превод, сцена, фрейм*

In literary translation practice issues related to culture-specific lexemes are mostly dealt with on microtextual level. This means that a suitable lexical counterpart is sought for each word which is considered to be an isolated unit within the text. However, this microtextual approach seems to be problematic as culture-specific lexemes do not yield to mere substitution of source and target lexemes but require a precise interpretation by the translator. In view of the

above, the aim of the paper is to present a macrotextual approach for translating culture-specific lexemes based on a case study. A major advantage of such an approach is that cognitive reconstruction of reality comes to the foreground.

Key words: *culture-specific lexeme, translation, scene, frame*

1. Увод

Една от най-големите трудности в практиката на художествения превод безспорно е предаването на онези елементи от оригиналното произведение, чрез които се разкрива в най-голяма степен спецификата на изходната култура. Тук става дума за лексикалните единици, които назовават характерни само за определена културна общност феномени и поради това отсъстват в други езици и култури. В теорията на превода тези лексеми най-често се обозначават с термина *реалия*, който обаче в научните среди не се използва еднозначно. Когато употребяват този термин или производни на него, някои автори (Каде 1968, Бюдекер 1989, Маркщайн 2006) визират самите предмети и явления от реалността, които нямат аналог в други култури. Други автори (Бархударов 1979, Колер 1992, Влахов, Флорин 1990) го използват за думите и изразите, обозначаващи уникални за дадена култура предмети и явления. За да се избегнат евентуални несъответствия в интерпретацията, терминът *реалия* ще бъде заменен по-нататък в това изследване с термина *културноспецифично название (КН)*. Под КН тук най-общо ще разбираме лексикални единици, обозначаващи специфични за дадена култура предмети и явления, които отсъстват в други езици и култури. Важно в случая е да се отбележи, че културната специфика, присъща на конкретен феномен от действителността, се възприема като такава само при съпоставка с друга култура (Вите 2007: 98–99). В едно оригинално художествено произведение културноспецифичните названия най-често не изпъкват чрез своя колорит, тъй като са познати за читателите му и се сливат със заобикалящия ги словесен материал. При транспонирането им в чуждоземна среда обаче те се превръщат в ярки изразители на културна специфика и изискват по-специален подход от страна на преводача.

2. Описание на проблема

В практиката на художествения превод въпросите, свързани с културноспецифичните названия, се решават най-често на микро-

текстуално ниво. Това означава, че за конкретна изходна лексема се търси подходящо съответствие в езика-цел, което в най-голяма степен да се доближава до нейното денотативно и/или конотативно значение. По този начин преводачът разглежда тези лексеми като изолиран случай в рамките на текста, пренебрегвайки тяхната взаимовръзка с други лексикални единици в по-широк контекст, както и екстралингвистичните особености на средата, в която е възникнало самото художествено произведение. При този подход съществува опасност преводаческата дейност да се превърне от креативен в механичен процес. В тази връзка Леви (1969: 44–45) посочва, че по пътя от оригинала към превода на художествен текст креативният преводач умее да си представи действителността, за която пише, да проникне до образите, ситуацияите и идеите зад текста, докато некреативният преводач възприема текста само механично и превежда единствено думи. Затова авторът предлага традиционната формула за описание на преводния процес, а именно: *оригинален текст* → *преводен текст*, да се замени с формулата за описание на психологическия преводен процес *оригинален текст* → *мислена действителност* → *преводен текст*. Леви (пак там) твърди, че в практиката преводачът е по-склонен да следва първата схема, тъй като е по-удобна, но реконструирането на действителността изисква въображение и умение за интерпретиране на текста. Това важи в още по-голяма степен при превода на КН, тъй като те съдържат имплицитна информация, която е важна предпоставка за тяхното разбиране от страна на реципиента на оригинала – т.нар. *пресупозиция*. Тъй като читателите на превода не разполагат с тази скрита информация, от преводача се изисква: (1) да идентифицира културно-специфичните елементи в оригинала; (2) да ги реконструира умствено на базата на своите познания за изходната и целевата култура и (3) да ги възпроизведе по адекватен начин в превода. При трансфера на културноспецифични названия се набляга най-вече на третата фаза – възпроизвеждането чрез подходящ лексикален еквивалент. Този микротекстуален подход обаче се оказва проблематичен, тъй като КН не се поддават на механично заместване на изходна с целева лексема, а изискват сериозно осмисляне от страна на преводача. Затова целта на настоящото изследване е да представи един макротекстуален

подход за предаване на КН на чужд език, при който на преден план излиза когнитивното реконструиране на действителността. В хода на изследването ще бъде разгледана теоретичната основа на този подход, който ще се използва при анализа на конкретен пример от практиката на художествения превод.

3. Теоретични аспекти

3.1 Подход към превода на културна специфика на микротекстуално равнище

Културноспецифичните названия се срещат на различни места в рамките на изходния текст, но те не са откъснати едно от друго, а си взаимодействат и допринасят за изграждането на една обща представа у читателя, свързана с културната действителност, в която е ситуирана оригиналната творба. Въпреки това нерядко теоретици и практикуващи преводачи се изкушават да разглеждат подобни лексикални единици като изолиран проблем само на едно (лексикално) равнище. Усилията са насочени към формулиране на конкретни преводачески похвати за трансфера на чужд език. Тези теоретични постановки водят началото си от основополагащия труд *Сравнителна стилистика* (*Stylistique comparée*) на двамата канадски учени Ж.-П. Вине и Ж. Дарбелне (вж. Вине, Дарбелне 1995). Те предлагат набор от преводачески техники, част от които се използват и при предаването на КН. По-късно специално внимание на културната специфика и начините за предаването на чужд език обръщат автори като Бархударов (1979), Нюмарк (1988), Влахов, Флорин (1990), Колер (1992), Грит (2010) и др. Общото между тези теоретични постановки е това, че всички те изхождат от отделната дума (в случая КН) и търсят конкретни похвати за нейното предаване. Авторите предлагат редица преводачески техники, които проявяват значителни сходства помежду си, въпреки че се различават в терминологично отношение. Така акцентът при решаването на въпроса с културната специфика пада върху микротекстуалното ниво, без самите културноспецифични названия да се обвързват с цялостния текст и културната среда, в която той е възникнал, и съответно с цялостния текст и културна среда, в която ще функционира преводният текст. Това налага намирането на различен подход, при който да се излезе от рамките

на лексикалното равнище и да се потърси връзка с културната действителност извън самия текст.

3.2 Подход към превода на културна специфика на макротекстуално равнище

Подобен макротекстуален подход ни предоставя теорията за сцените и фреймовете, която ще се използва при анализа на примера по-долу и затова следва да се разгледа по-задълбочено.

През 1977 г. в статията си „Scenes-and-frames semantics” (*Семантика на сцените и фреймовете*) американският езиковед Чарлз Филмор развива своя собствена теория за семантиката, базирана на термина *прототип*. Тази теория стъпва на представената през 70-те години на миналия век от психоложката Елеанор Рош (1973) семантика на прототипите¹, според която възприемането и интерпретирането от страна на отделния индивид се извършва въз основа на залегнали в съзнанието му прототипи. Тези прототипи всеки отделен човек изгражда на базата на придобития си опит, поради което възприемането и интерпретирането на действителността е строго индивидуално. Изграждането на прототипи освен това е и специфично за всяка отделна култура (Вермер, Вите 1990: 23), като са възможни и съвпадения, като напр. възможността няколко различни култури да имат едни и същи прототипи. Вермер, Вите (пак там) дават пример с прототипа за птица, който в Централна Европа е врабчето, но за индийците това е паунът. Филмор отбелязва, че използването на дадена дума в нова ситуация става, като се сравни настоящият с придобития в миналото опит и се прецени дали те са идентични, за да се използва съответната дума в настоящата ситуация (срв. Филмор 1977: 57). Във връзка с личния опит и изживените ситуации от отделния индивид, Филмор използва термина *сцена* (scene), влагайки в него не само визуални картини за света, но и всякакъв вид вярвания, действия, опити и представи (срв. Филмор 1977: 63). Под термина *фрейм* (frame) Филмор схваща езиковата форма, тази реализация на конкретна дума в писмен или говорим текст, която предизвиква определена асоциация, т.е. *сцена*.

¹ Вж. Rosch, E. 1973: Natural categories. // *Cognitive Psychology* 4, 328–350.

Сцените и фреймовете се активират взаимно, т.е. една езикова форма (фрейм) в даден текст поражда асоциации (сцени) у читателя, които на свой ред пораждат други езикови форми (фреймове) или други асоциации (сцени). Така сцените се наслаждат една върху друга и читателят запълва празнините, разчитайки на фоновете си знания, получени от активираните в текста сцени. Накрая се формира една цялостна и много комплексна когнитивна сцена, съставена от други по-малки сцени, като по този начин текстът според Филмор (1977: 66) става кохерентен. И тъй като изграждането на цялостната сцена зависи както от езиковия материал в текста, така и до голяма степен от предишния опит и изживявания на отделния индивид, то това обяснява факта, че един и същи текст може да се интерпретира по различен начин.

Основните идеи на семантиката на сцените и фреймовете на Филмор намират място в преводознанието за първи път чрез статията на Ванерем и Снел-Хорнби „Die Szene hinter dem Text: ‘scenes-and-frame semantics’ in der Übersetzung” (*Сцената зад текста: „семантика на сцените и фреймовете“ в превода*), публикувана през 1986 г.² Според авторите моделът на Филмор дава възможност да се изследва творческият процес на възпроизвеждане на целевия текст, който дотогава е пренебрегван (вж. Ванерем, Снел-Хорнби 1994: 184). Там се обяснява преводният процес по следния начин: за да разбере един текст, преводачът изхожда от избраните от автора на текста езикови форми (фреймове). Подборът на фреймовете, съответно създаването на текста от автора, става на базата на неговия опит и знания за света, т.е. на базата на породените у него сцени, които той иска да предизвика в съзнанието на своите читатели. Читателят/преводачът от своя страна изгражда свои когнитивни сцени въз основа на използваните в текста фреймове, допълвайки ги чрез своите фонови знания. Вследствие на това преводачът трябва да подбере такива фреймове в целевия текст, които да пораждат по възможност същите сцени (асоциации) у читателите на превода, каквито фреймовете в оригинала пораждат у неговите читатели. Възможно е обаче у преводача, който не е носител на изходния език, да

² В настоящото изследване е използвано второто издание на сборника от 1994 г., където е публикувана статията.

не се активират същите сцени както у читателите, които са носители на езика, или каквито е имал предвид авторът на оригиналния текст. Това се дължи на тясната връзка между сцените и социокултурната среда на съответните носители на езика. Ето защо авторите отбелязват (пак там, с. 203), че преводачът трябва да притежава редица качества като компетентност по майчиния и чуждия език, преводаческа компетентност, добра обща култура, житейски опит, специализирани познания, изключителна интелигентност, способност за креативно мислене и др. Наред с това Ванерем, Снел-Хорнби (1994: 190–191) посочват, че в процеса на превод преводачът постоянно трябва да използва фоновите си познания по съответната тема и добрата си памет, за да може постоянно да се връща назад в текста. Това се налага, тъй като за изграждането на своите сцени преводачът непрестанно се уповава на езиковата информация, която му предоставя текстът. Така се получава един непрекъснат процес по извличане на отделните значения на фреймовете и оттам на цялостното значение на текста, което не се изгражда само чрез събиране на отделните сцени в едно цяло.

Според Ванерем, Снел-Хорнби (пак там) преводът не е просто процес на декодиране на фреймовете от изходния текст и кодиране чрез фреймове в целевия текст, а по-скоро творчески процес на осмисляне на конотациите и значенията зад фреймовете и адекватното им предаване чрез превода.

И така, Ванерем и Снел-Хорнби разработват преводачески метод на базата на семантиката на сцените и фреймовете на Филмор. Впоследствие Вермер и Вите обвързват тази концепция с културната специфика, дефинирайки сцената и фрейма по следния начин:

Сцената е пара-, диа- или идиокултурноспецифичната и ситуационно и диспозиционно направляваната „картина“ за света „в главата“ на човек. (Вермер, Вите 1990: 54).

Като *фрейм* може да се интерпретира всяко видимо явление, което се възприема като носител на информация (Вермер, Вите 1990: 66).

Ето защо според Флорос (2003: 46) концепцията за сцените и фреймовете на Вермер и Вите е подходяща за разкриване на културната специфика в текстовете. Изследването на двамата автори е

релевантно за превода на КН с това, че според тях при изграждането на сцени или части от тях преводачът в своята работа може лесно да осъзнае проблема с културната специфика – напр. когато са налице различия между сцената от езика-източник и сцената от езика-цел – и по този начин да вземе осъзнати решения при предаването на тази културна специфика (вж. Вермер, Вите 1990: 99–100). За целта преводачът може да извърши един вид „компонентен анализ” на изходната сцена, да я раздроби на по-малки елементи. Така той по-лесно би могъл да прецени кои елементи от сцената иска, респ. трябва да предаде за реципиентите на превода при изграждането на сцената в езика-цел. При превода на КН това е от значение, тъй като преводачът на практика не може да предаде цялата съвкупност от значения на изходната лексема и затова се налага да прецени дали да запази в по-голяма степен денотативното или конотативното значение на КН. В този случай преводачът съобразява избора си с евентуалната сцена, която би предизвикал у реципиентите на превода, и с това дали тя съответства на изходната.

Новото, което Вермер и Вите допълват към концепцията на Ванерем и Снел-Хорнби, са „каналите” (channels), които представляват процесите по активиране на сцените, респ. фреймовете. Чрез каналите се осъществява връзката между сцените и фреймовете в зависимост от това дали сцената активира фрейма или обратно. Така цялата концепция от един статичен модел при Ванерем и Снел-Хорнби се превръща в динамичен модел за разбиране и създаване на изходния текст, респ. превода. Според Вермер, Вите (1990: 91) каналите функционират по следния начин: културноспецифичните знания за света на създаващия текста (сцена^А) се модифицират в сцена^В съобразно целта на текста и неговите реципиенти. След това сцена^В чрез „канална редукция” (channel reduction) се фиксира от създаващия текста под формата на фрейм^А. При възприемането на фрейма реципиентът чрез „канално усилване” (channel amplification) активира първо своите собствени културноспецифични знания за света (сцена^В), за да формира впоследствие нова сцена^Г, която, различавайки се от сцена^В, е изградена отново чрез канално усилване и е съобразена с интенцията на автора. В процеса на възприемане на текста тази сцена^Г постоянно се коригира и се допълва с нова информация (нови

фреймове), като накрая се получава цялостната сцена^д. При превода първоначалният канал на редуцицията (чрез автора на изходния текст) и окончателният канал на усилването (чрез реципиента на целевия текст) се намират в две различни култури.

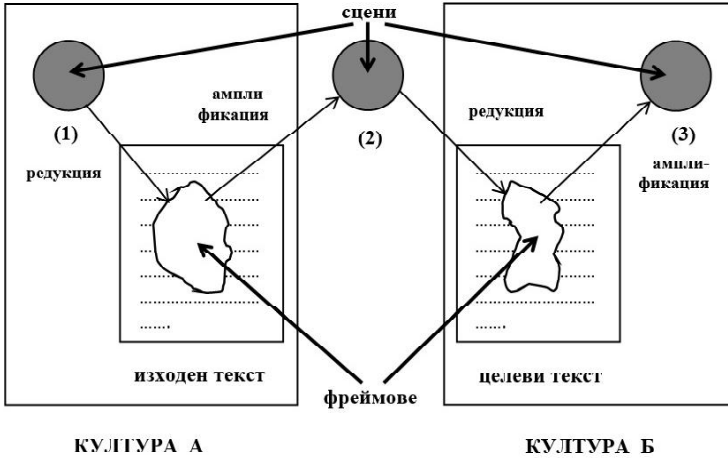
При така представения процес на създаване на изходния текст и възприемане на превода Вермер, Вите (1990: 90–91) заявяват, че се получават поне 6 сцени:

- 1) сцена на автора на изходния текст;
- 2) сцена на автора на изходния текст, съобразена с реципиентите му;
- 3) сцена на реципиентите на изходния текст;
- 4) сцена на преводача като реципиент на изходния текст;
- 5) сцена на преводача като създател на целевия текст, т.е. съобразена с реципиентите на целевия текст;
- 6) сцена на реципиентите на целевия текст.

При това диференциране на сцените ясно се открояват две от тях – сцена (2) и сцена (5), чрез които Вермер и Вите модифицират модела, представен от Ванерем и Снел-Хорнби, с оглед на теорията за скопоса³. Сцена (2) се получава, когато авторът преобразува умствено първоначалната сцена (1), съобразявайки се с читателите на оригиналния текст, с техните предварителни знания, очаквания и т.н. Същото прави и преводачът при сцена (5) – той търси фреймове в езика-цел, за да предаде не първоначалната сцена, която се формира у него при рецепцията на изходния текст, а онази нова сцена, която е съобразена с реципиентите на превода. Накратко, и в двата случая (създаването както на оригинала, така и на превода) първоначалната сцена се модифицира така, че върху нея се наслаждава преценката относно реципиента (вж. Вермер, Вите 1990: 88–89). Във връзка с това диференциране на сцените, авторите изрично посочват, че по този начин методологически се разграничават процеси, които в практиката се застъпват един с друг. Затова и Флорос (2003: 48) впоследствие опростява модела на Вермер и Вите, представяйки го графично по начин, при който са експлицирани само три отделни сцени – (1) сцена

³ Относно теорията за скопоса вж. Reiß, Vermeer 1984/1991: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

в представите на създаващия изходния текст, (2) сцена в представите на преводача и (3) сцена в представите на реципиента на преводния текст, вж. фиг. 1:



Фиг. 1. Схематично представяне на концепцията за сцените и фреймовете по Флорос (2003: 48)

Във фигура 1 двата текста (изходният и целевият) са част от две различни култури (А и Б). Изходният текст съдържа определен фрейм, който авторът на изходния текст е подбрал чрез редукция в канала, за да изрази някаква своя сцена (1). Чрез усиляване в канала преводачът активира в себе си друга сцена (2) на базата на своя опит и на фрейма в изходния текст. След това отново чрез канална редукция преводачът намира фрейм в езика-цел, който да вербализира сцената в представите му. Фреймът в целевия текст активира на свой ред друга сцена (3) у реципиента на превода. Задачата на преводача е да активира у реципиента такава сцена, която да отговаря на *скопоса* (целта) на превода и не просто да заменя фреймовете от изходния текст с фреймове в целевия текст, а да търси сцените, които авторът е имал предвид в оригинала.

Друго различие при трактовката на Вермер и Вите спрямо идеите на Ванерем и Снел-Хорнби се отнася до изграждането на сцена у преводача. Според Ванерем и Снел-Хорнби (вж. по-горе)

съществува опасност преводачът да си изгради различна сцена от сцената на автора или реципиентите на оригиналния текст. По този начин може да се получи прекалено субективна интерпретация на текста от страна на преводача. Според Вермер, Вите (1990: 83–84) обаче това не крие опасност, а е по-скоро обичайният случай, тъй като при рецепцията от страна на преводача роля играе един друг, различен социокултурен контекст, породен от индивидуални, ситуационни, културни и общочовешки различия.

В теорията на Вермер, Вите (1990: 67–68) концепцията за сцените и фреймовете определено има своето място в следващата фаза на превода – създаването на преводния (целевия) текст, тъй като тя очертава полето на действие на преводача, т.е. възможностите, които той има на разположение при превода, а именно:

1) да пресъздаде сцената от изходната култура за реципиентите на превода, при което фреймът не може просто да се транскудира, т.е. да се предаде от единия език на другия;

2) да породи у реципиентите на превода „еквивалентна” сцена или,

3) ако е възможно, да запази фрейма в езика-цел, поради което у реципиентите на превода може да възникне съвсем друга сцена от тази, която е имал предвид авторът на оригинала.

За да приложи някой от посочените три варианта, преводачът си служи с определени преводачески похвати, но вече на лексикално равнище, макар Вермер и Вите да не експлицират това. Например за пресъздаване на изходната сцена подходящи похвати са *описателният превод* и *калкирането*, както и комбинирането на няколко похвата. При изграждането на еквивалентна сцена логично ще послужат *функционалният еквивалент* и *адаптацията*, а за запазване на фрейма е необходимо той да се предаде чрез *транскрибиране*. Ето защо при анализа на примера ще се търси връзка между използваните преводачески похвати и сцените, които се пораждаат у реципиентите на превода при тяхната употребата.

В настоящото изследване концепцията за сцените и фреймовете може да се приложи върху предмета на изследване, при положение че КН се схващат като фреймове, пораждащи определени сцени, т.е. фоновни знания, у читателите на текста. Затова тук е целесъб-

разно фреймовете да се разглеждат само на лексикално равнище, основание за което ни дава следното твърдение:

Фреймовете и сцените варират по обхват от звук или сричка до цяло изречение, откъс или по-дълъг пасаж от текст, или могат да са съставени от поредица, свързани помежду си елементи, които се срещат из целия текст. Тяхната подредба не следва строга структура, а по-скоро представлява машабна комплексна система, чиито компоненти се редуват един след друг, но са и вплетени един с друг и взаимно се активират. По този начин възникват по-комплексни *сцени* и в крайна сметка една цялостна „сцена зад текста”.

(Ванерем, Снел-Хорнби 1994: 190)

Оттук следва, че КН като фреймове и сцени, предизвиквани у читателя, не бива да се разглеждат откъснати от контекста. Напротив, сцените и фреймовете образуват свои собствени мрежи с други сцени и фреймове, което означава, че при активирането на определена сцена се активират и свързаните с нея други сцени с техните фреймове. Вермер, Вите (1990: 56) говорят в този случай за изграждане на една „обща сцена” или „суперсцена”, тъй като сцените сами по себе си са структурирани. Това впрочем важи и за фреймовете. Когато няколко фрейма образуват кохерентна поредица, те могат да се обозначат като „суперфрейм” (вж. Вермер, Вите 1990: 73). Ето защо може да се твърди, че едно КН не поражда у читателя, респ. преводача, само една сцена или фрейм, а цяла мрежа от сцени и фреймове. Наред с това фреймовете могат да изграждат у реципиента не само цялостна сцена, но и елементи (части) от сцената. Съответно в настоящото изследване се използват понятия като *цялостна (обща) сцена* и *комплексна сцена* и съответно *частична сцена*, *елемент от сцена* и *подсцена*.

Следва да се отбележи, че способността на фреймовете и сцените да образуват мрежи помежду си в по-тесен или по-широк контекст измества фокуса на изследване на КН от микротекстуалното равнище. На преден план излиза текстът като едно цяло, където могат да се разпознаят определени образи. За разлика от подходите към КН на микротекстуално ниво, където акцентът пада върху фазата на възпроизвеждане на целевия текст, при концепцията за сцените и

фреймовете се набляга на първата фаза на превода – разбирането, подобно на херменевтичните схващания за превода.

В заключение може да се каже, че теорията за сцените и фреймовете се отнася както към цялостния процес на превода, най-вече на художествени текстове – от създаването на оригинала до рецепцията на целевия текст, така и до отделни езикови трудности в преводаческата дейност на лексикално равнище, напр. предаването на КН от езика-източник на езика-цел (срв. Вермер, Вите 1990: 141–143). Тази теоретична постановка, основана на концепцията за сцените и фреймовете на Ванерем и Снел-Хорнби, с модификацията на Вермер и Вите, ще бъде използвана в по-нататъшното изложение при анализа на един конкретен пример и превода му на немски език.

4. Приложимост на теорията за сцените и фреймовете (анализ и коментар върху емпиричен материал)

Примерът в основата на настоящия анализ е кратък откъс от романа „Време разделно“ на Антон Дончев, където се срещат няколко КН (подчертаването в оригинала и в превода е мое, Н.П.):

И като взе от полицата гърне с **булгур**, наля ми купа с **бърканица** и ми ги даде. А после сложи върху огъня гладка плоча и ми рече:

– Ще забъркаме каша да си опечем **марудник**. (Дончев 1986: 259)

Er nahm eine Schüssel mit **Trauben** vom Wandbrett, schenkte mir einen Napf **Buttermilch** ein und gab mir beides. Dann legte er eine flache Steinplatte auf das Feuer und sagte zu mir: „Jetzt wollen wir uns einen Brei anrühren und **Honigfladen** backen.“ (Дончев 1969: 394, прев. Егон Хартман)

В изходния текст трите фрейма *булгур*, *бърканица* и *марудник* са основополагащи при изграждането на една по-обща сцена. Може да се каже, че *булгурът* (*олющено и натрошено жито*, вж. БТР 2008: 78) е по-популярен в българската кухня, докато *бърканицата* (*мътеница*, *айран*, срв. БТР 2008: 83⁴) и *марудникът* (*вид пала-*

⁴ Авторът на романа дефинира думата *бърканица* като „напитка от бутано кисело мляко“ (Дончев 1986: 322). Срв. и РБЕ, <<http://ibl.bas.bg/rbe/?q=бърканица>>.

чинка) са по-малко познати за българския читател, тъй като са характерни само за родопския регион. В този откъс от оригиналното произведение се разказва как един българин, приел исляма, кани в дома си български свещеник, който минава през неговото село. За да нахрани странстващия свещеник, домакинът му предлага именно марудник, който да приготвят, като смесят булгура и бърканицата на каша. Тук следва да се отбележи, че според Вермер, Вите (1990: 71) един и същ фрейм може да предизвика различни сцени или части от сцени у различните реципиенти⁵. Причините за това могат да бъдат различни – индивидуални, ситуационни, културни и общочовешки. Подбраният откъс от изходния текст представлява подходящ пример да се онагледят това. От една страна, трите фрейма в оригинала могат да породят сцена на не много богата гощавка и да сигнализират недоимъка на героя. Това се дължи на факта, че днешният читател на оригиналната творба асоциира тези продукти с обикновена селска храна. Все пак в съвременната българска кухня, влияеща се все повече от световните тенденции в кулинарията, тези два продукта и ястието, което се приготвя от тях, отстъпват място на други, по-екзотични и по-изискани продукти и специалитети. Освен това днес булгурът, бърканицата и отчасти марудникът са по-скоро част от селския бит, който във връзка с културно-историческото развитие на България поначало се асоциира с оскъдност и бедност.

От друга страна, тези фреймове могат да изградят и една по-различна сцена у някои читатели на оригинала. Както знаем, по стар български обичай пътникът се кани в дома и се гощава с най-хубавото, с което разполага стопанинът. По тази аналогия фреймовете *булгур*, *бърканица* и *марудник* сигнализират специалното отношение и внимание на домакина към госта. Защото, макар и с оскъдни продукти, домакинът отделя време и усилия, за да приготви храна за своя събрат. Така у читателя се поражда сцена на топло гостоприемство, което се смята за традиционна българска черта. С това авторът

⁵ Герзимиш-Арбогаст говори в този случай за *интер-индивидуално* (от различни лица по различен начин) и за *интра-индивидуално* (от едно лице по различен начин в различно време) разбиране на текста. Вж. Gerzymisch-Arbogast, H. 1994. *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen: Francke, 26.

внушава, че героят, приел исляма, е запазил изконните български ценности. Внушението се засилва и чрез трите КН, обозначаващи характерни за българската културна общност храни.

Нека обърнем внимание първо на превода на двата фрейма *булгур* и *бърканица*, които в немския целеви текст образуват една обща подсцена. Чрез немските еквиваленти за *булгур* (*Trauben* – бълг. *грозде*, НБР 1992 б: 481) и за *бърканица* (*Buttermilch* – бълг. *мътеница*, НБР 1992 а: 314) у реципиентите на немския превод се създава една различна целева подсцена. Това се дължи на факта, че от грозде и бито мляко (мътеница) се приготвя типичен за германската кухня десерт. Въпросната подсцена се формира и въз основа на фрейма *Schüssel* (бълг. *паница*, *купа*, НБР 1992 б: 343), който преводачът е подбрал като функционален еквивалент на КН *гърне*. Изборът на този еквивалент е логичен, тъй като гроздето, както е преведена изходната дума *булгур*, обикновено се съхранява в такъв съд, а не в по-дълбок като гърнето. Чрез този еквивалент обаче се е заличил колоритът на българското КН *гърне*. За да компенсира това, Егон Хартман е подбрал в своя превод лексемата *Napf* (бълг. *паница*, *паничка*, НБР 1992 б: 123) като еквивалент на българската *купа*. Тази лексема в немския език има значението на обикновен съд за хранене от глина (Дуден 2003: 1124)⁶, който лесно може да се асоциира със селския бит. Въпреки това обаче подсцената, която изграждат двата фрейма *Trauben* и *Buttermilch* в немския превод, е силно адаптирана към немската действителност и освен това не е еквивалентна на изходната. Защото *гроздето* и *битото мляко* не се асоциират с продукти, от които може да се приготви палачинка с мед (*Honigfladen*), както е преведено третото КН – *марудник*. Ето защо може да се каже, че между изходната (авторовата) сцена и сцената, която е възникнала у преводача при рецепцията на изходните фреймове, се е получило несъответствие, тъй като преводачът не е успял адекватно да реконструира действителността. Вследствие на това се е загубила когнитивната връзка между първите два фрейма, назоваващи продуктите – *Trauben* и *Buttermilch* – и третия фрейм в контекста – *Honigfladen*, който фактически би трябвало да обозначава приготвеното с двата продукта ястие. Все пак трите целеви фрейма си взаимодействат,

⁶ Вж. също Клапенбах (1980: 2609–2610).

но това от своя страна води до формирането на различна целева сцена, която ще разгледаме по-долу.

Нека първо се спрем и на самото КН *марудник*. От лингвистична гледна точка думата представлява регионализъм, т.е. позната е само за част от носителите на българския език – в случая за жителите на родопския регион⁷. Поради тази причина повечето читатели на оригинала не разполагат с предварителни знания относно референта на това КН. Затова Антон Дончев го е включил в своя списък с непознати думи в края на романа. Там откриваме следното определение за *марудник*: „тънки питки от рядко тесто, печени на плоча и намазани с мед и масло“ (Дончев 1986: 322). В този случай, при който едно КН е характерно само за определен регион от страната, Влахов, Флорин (1990: 48) говорят за „локална реалия“. Като такава тя изпъква със своя колорит още в изходния текст, затова при превод на подобни КН трябва да се подходи така, че у читателите на превода да се запази същият екзотизиращ ефект. За тази цел удачно решение би било например в превода да се запази това ястие чрез транскрибиране, а реципиентът да изгради собствена подсцена за него на базата на използваните продукти (булгур и бърканица), които да се предадат чрез описателен превод или функционален еквивалент. По този начин ще бъде предаден не само локалният колорит на КН, но и у реципиента ще може да се формира по-точна сцена, а именно на едно скромно и бързо за приготвяне ястие, типично за селския бит. Вместо това в превода на немски език откриваме лексемата *Honigfladen* (бълг. *палачинка, тиганица, мекица с мед*⁸), която обозначава подобен на палачинката хляб, приготвен с мед. Референтът на тази лексема се доближава в известна степен до този на марудника, като изключим меда, тъй като той не е основна съставка на този вид родопска палачинка, а служи само като възможна добавка към нея. Освен това в оригиналната творба медът не е експлициран в рамките на самия текст, а извън него под формата на паратекст⁹.

⁷ Вж. <<http://www.napenalki.com/component/glossary/?id=556>>.

⁸ Срв. значението на думите *Honig* и *Fladen* в НБР 1992 а и Дуден 2003.

⁹ Терминът е заимстван от М. Шрайбер, който означава с него съпътстващи превода текстове като предисловие, послесловие, бележка под линия и др. Вж. Schreiber, M. 1993: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr, 233–326.

Използването на лексемата *мед* (нем. *Honig*) в езика-цел като компонент на сложносъставното съществително *Honigfladen* води до формирането на една различна целева подсцена у немскоезичните читатели, доближаваща се по-скоро до сладкиш, отколкото до хляб¹⁰. В комбинация с предходната подсцена, свързана с типичния за немската действителност десерт, реципиентите по-скоро добиват представа за един вид следобедна почерпка между съседи, при която се предлагат сладкиши, а не храна за засищане на глада на странстващия свещеник. Все пак следва да се отбележи, че подобна почерпка се асоциира в съзнанието на немскоезичния читател със специално отношение на домакина спрямо госта. Именно тук може да се търси частично сходство между изходната и целевата сцена.

Интересно е да се спомене също така, че немската лексема *Fladen* като компонент на сложното съществително *Honigfladen* също както българското КН *марудник* представлява регионализъм. Според дефиницията в Клапенбах (1980: 1299) тази лексема е характерна за южногерманския говор, и по-специално за швейцарския. Това още веднъж идва да покаже, че преводачът е търсил подходящо лексикално съответствие в целевия текст, което да притежава подобна регионална обогатеност както изходната лексема. При този подход вниманието на преводача се отклонява от по-общата сцена, за да се насочи към решаването на част от проблема с културната специфика. Това на свой ред води до отклонение в по-общата целева сцена.

Използването на лексемата *Brei* (бълг *каша*, НБР 1992 а: 295) в немския превод като съответствие на българското съществително *каша* също говори за това, че при превода водещ е бил микротекстуалният подход. Немската дума *Brei* е подходящ еквивалент на българската *каша*, но в превода тя логически се свързва със съществителното *Honigfladen* (в оригинала – *марудник*). Този вид палачинка с мед обаче се приготвя по-скоро от тесто, а не от каша. Затова използваната лексема *Brei* би могла да озадачи излишно немскоезичния читател. В случая преводачът не е взел под внимание логическата връзка между двата целеви фрейма, а е търсил решение за отделните думи в оригинала.

¹⁰ Срв. значението на думата *Fladen* в Клапенбах (1980: 1299).

В обобщение на казаното дотук може да се отбележи, че при предаването на изходния текст Егон Хартман идентифицира КН в оригинала като отделни проблеми в рамките на текста. Ето защо той търси преводни еквиваленти за въпросните названия само на лексикално ниво, без да отчита тяхната взаимовръзка на екстралингвистично равнище. Този подход води до неправилно интерпретиране на изходните лексеми, а оттам и до неправилно реконструиране на действителността в представите на преводача. Това на свой ред рефлектира върху избора му на съответствия в езика-цел, въз основа на които у реципиентите на превода се поражда една различна представа не само по отношение на отделните КН, но и по отношение на цялостната ситуация, описана в този откъс от романа.

5. Заключение

При предаването на културноспецифични названия на чужд език не е достатъчно да се намери подходящ лексикален еквивалент за тях. Преводачът по-скоро трябва да умее да си представи какво се крие зад самите понятия, които на фона на останалите лексикални единици в текста се отличават със своята културна специфика. В този когнитивен процес по осъзнаване на културната специфика от полза за преводача би било, ако той извиква в съзнанието си възможно най-често картини за света (сцени), които на свой ред да са възможно най-детайлни и същевременно съобразени с изходната и целевата култура. Както посочват и Вермер, Вите (1990: 100), по този начин преводачът може съзнателно да прецени как да предаде тази културна специфика в чуждоземната среда посредством анализ на отделните елементи от дадена сцена. Така централно място при предаването на КН заема въпросът какво се превежда, а не как се превежда.

ЛИТЕРАТУРА

- БТР 2008:** Андрейчин, Л., Л. Георгиев, Ст. Илчев, Н. Костов, Ив. Леков, Ст. Стойков, Цв. Тодоров. *Български тълковен речник*. Изд. допълнено и преработено от Д. Попов, София: Наука и изкуство.
- Влахов, Флорин 1990:** Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство.
- Дончев 1986:** Дончев, А. *Време разделно*. София: Български писател.

- НБР 1992 а:** Арнаудов, Я., А. Димова, Г. Минкова, Л. Андреева, М. Наумова. *Немско-български речник в 2 тома*. Том 1. Четвърто издание. София: БАН.
- НБР 1992 б:** Арнаудов, Я., А. Димова, Г. Минкова, Л. Андреева, М. Наумова. *Немско-български речник в 2 тома*. Том 2. Четвърто издание. София: БАН.
- РБЕ:** *Речник на българския език*. Институт за български език при БАН, <<http://ibl.bas.bg/rbe/>>.
- Barchudarov 1979:** Barchudarov, L. *Sprache und Übersetzung: Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*. Moskau: Progress.
- Bödeker 1989:** Bödeker, B. Direktübernahmen und das fremde Milieu.// *Die literarische Übersetzung: der lange Schatten kurzer Geschichten: Amerikanische Kurzprosa in deutschen Übersetzungen*. Frank, A. P. (Hg). Berlin: Schmidt, 231–235.
- Dontschew 1969:** Dontschew, A. *Schwur unter dem Halbmond*. Übersetzt von Egon Hartmann. Berlin: Neues Leben.
- Duden 2003:** Dudenredaktion (Hrsg.). *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. 5. Überarbeitete Auflage. Mannheim: Dudenverlag.
- Fillmore 1977:** Fillmore, Ch. J. Scenes-and-frames semantics.// *Linguistic Structures Processing*. Zampolli, A (ed.). Amsterdam: North Holland, 55–81.
- Floros 2003:** Floros, G. *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Grit 2010:** Grit, D. De vertaling van realia.// *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. Naaijken, T. Nijmegen: Vantilt, 279–286.
- Kade 1986:** Kade, O. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen, I. Leipzig: Verl. Enzyklopädie.
- Klappenbach 1980:** Klappenbach, R., Í. Malige-Klappenbach. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache in 6 Bänden*. Zehnte, bearbeitete Auflage. Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin: Akademie-Verlag.
- Koller 1992:** Koller, W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4., voll. neubearb. Aufl. Heidelberg: Quelle und Meyer.
- Levý 1969:** Levý, J. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Markstein 2006:** Markstein, E. Realia.// *Handbuch Translation*. Snell-Hornby, M. Tübingen: Stauffenburg, 288–291.
- Newmark 1988:** Newmark, P. *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall.
- Vannerem, Snell-Hornby 1994:** Vannerem, M.; Snell-Hornby, M. Die Szene hinter dem Text: ‘scenes-and-frames semantics’ in der Übersetzung.// *Über-*

setzungswissenschaft. Eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis. 2. Auflage. Tübingen: Francke, 184–205.

Vermeer, Witte 1990: Vermeer, H., Witte, H. Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. // TEXTconTEXT, Beiheft 3. Heidelberg: Groos.

Vinay, Darbelnet 1995: Vinay, J.-P., Darbelnet, J. *Comparative Stylistics of French and English: A methodology for translation*; Translated and edited by Juan C. Sager and M.-J. Hamel. Amsterdam: John Benjamins.

Witte 2007: Witte, H. *Die Kulturkompetenz des Translators: begriffliche Grundlegung und Didaktisierung.* 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg.