„LINGUARUM UNIVERSE", VOLUME 3, ISSUE 2
DOI: 10.5281/zenodo.21108845

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ И КУЛТУРОЛОГИЯ

L I T E R A R Y A N D C U L T U R A L W O R K S

ТАНЦ В ПРЕВОДНИ РИТМИ: „БЪЛГАРСКИ ТАНЦ" НА ЛАСЛО НАГИ В ДВА БЪЛГАРСКИ ПРОЧИТА

Лиляна ЛЕСНИЧКОВА
Софийски университет „Св. Климент Охридски", България
E-mail: l.lesnichkova@uni-sofia.bg

A DANCE IN TRANSLATED RHYTHMS: LÁSZLÓ NAGY'S "BULGARIAN DANCE" IN TWO BULGARIAN VERSIONS

Lilyana LESNICHKOVA
Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria
E-mail: l.lesnichkova@uni-sofia.bg

ABSTRACT: This article compares two Bulgarian translations of László Nagy's "Bulgarian Dance" (Bolgár-tánc) – one by Nino Nikolov (1976) and one by Svetla Kjoseva (2005) – to illustrate how the same poem can sound and signify differently in another language. The two versions offer distinct aesthetic interpretations, shaped by their cultural and historical contexts as well as by the translators' individual choices. The theoretical framework draws on the concepts of domestication and foreignization, along with the contrast between formal and dynamic equivalence. Particular attention is paid to how each approach affects the transfer of rhythm, imagery, historical symbolism, and culturally marked elements, and thus the poem's integration into Bulgarian literary space. Nikolov largely domesticates the text, aligning it with Bulgarian folkloric and poetic conventions through regular metre, musicality, and pronounced national-liberation pathos; he also specifies the dance through the culturally recognizable code of the *rachenitsa* and enriches the imagery with additional metaphors, which intensify emotion but diverge from the original's stark, expressionist style. Kjoseva adopts a foreignizing strategy: through archaisms, dialectal forms, and freer metre she preserves the poem's mythopoetic complexity and cultural otherness, conveying its expressionist force and material concreteness while sustaining historical distance and a Balkan atmosphere. Both translations not only broaden the Bulgarian reception of László Nagy's poetry but also reflect changing aesthetic attitudes and translation practices over several decades.

KEYWORDS: Hungarian poetry; Bulgarian translation; comparative linguo-stylistic analysis of poetic translation; László Nagy; "Bulgarian Dance"

Въведение

В историята на българо-унгарските културни взаимоотношения Ласло Наги (1925 – 1978) заема особено място като проникновен преводач на български народни песни и на стихове от класически и съвременни автори. С мащабното си българистично дело той се превръща в своеобразен културен посредник между двете литератури, а творбите му изграждат устойчив диалог отвъд националните граници. Настоящата статия предлага сравнителен лингвостилистичен анализ на две преводачески версии на поемата „Български танц" (*Bolgár-tánc*) – знаково произведение с българска тематика. Създадена през 1953 г. и включена за първи път в стихосбирката „Годеник на слънцето" (*A nap jegyese*, 1954), творбата пресъздава дълбоко лично преживяване, свързано с българския фолклор, като едновременно с това предлага авторова трактовка на българската историческа съдба. Чрез съчетаването на епически размах, лирическа експресивност, народнопесенна образност и символика историята и душевността на българите придобиват универсално звучене.

Със своето на места почти баладично повествование, драматичен ритъм и визуален обхват „Български танц" поставя редица предизвикателства пред преводача: как да съхрани многопластовия художествен свят на оригинала, без да накърни културния подтекст и емоционалната наситеност.

DOI: 10.5281/zenodo.21108845

В българската литературна среда стихотворението е познато в две преводни версии, които, макар и създадени по-рано[1], придобиват популярност чрез самостоятелни книжни издания. Първият превод, дело на Нино Николов, първоначално е публикуван в сп. „Пламък" (1959), а по-късно е включен в антологията „Обожаване на горещия вятър" (1976) – първия самостоятелен том с поезия от Ласло Наги у нас. Втората версия, на Светла Кьосева, се появява най-напред в сп. „Съвременник" (1995), а впоследствие е представена в редактиран вариант в сборника „Южен обред" (2005).

Настоящият анализ се основава на текстовете от книжните издания (1976 г. и 2005 г.), тъй като те са представителните референтни източници за българската рецепция на творбата.

Двамата преводачи работят в различни културно-исторически контексти: Николов – в края на 50-те и началото на 60-те години, Кьосева – десетилетия по-късно, след политическите промени от 1989 г., в условията на преоценка на литературните норми и естетическите нагласи. Тази времева дистанция се отразява върху преводаческите решения, предпочитаните подходи и цялостната поетика на превода. Интересно е да се проследи как избраните от преводачите стратегии се проявяват в предаването на ритъма, образната система, историческата символика и културните маркери на оригинала, както и в общото му въздействие върху българския възприемател. Какво се случва с текста, когато „танцът" на думите се осъществява по различно време, формата се поставя в услуга на съдържанието, а преводът е ориентиран към културата на целевия език? Как един унгарски поетичен жест се превръща в част от българския литературен пейзаж? Съпоставката на преводи между неродствени езици поначало е „особено интересна, тъй като при тях могат да се очакват повече и по-многопластови разночетения при несъвпаденията" (Ликоманова, 2002, с. 85). Това прави преводаческия избор още по-значим. А сравнителният подход разкрива смисловата сложност на оригинала и неговата интерпретативна многозначност, като очертава както индивидуалните похвати на преводачите, така и пътищата за приобщаване на специфичната унгарска стилистика към българската културна традиция.

Теоретични отправни точки

Поетическият превод, който търси динамичен баланс между верността към изходния текст, функционалната адекватност и художествения ефект, поставя едни от най-сложните въпроси в преводознанието, тъй като изисква едновременно пресъздаване на смисъла, ритмико-мелодичната организация и културно-символните пластове на оригинала.

В специализираната литература се очертават два основни полюса в подхода към поетичния текст: ориентация към формата (ритъм, рима, музикалност) и ориентация към съдържанието (образи, историко-културни значения). Редица изследователи (Роман Якобсон, Джеймс Холмс, Андре Лефевр) подчертават, че всеки превод на поезия е особена форма на езикова интерпретация – комплексен процес на междукултурен трансфер, в който се преплитат творчески избори и езикови, естетически и културно обусловени решения (вж. Генцлер, 1999).

Според американския теоретик на превода Юджин Найда съотнесеността на преводния вариант с оригинала се разглежда през два основни аспекта: *формална еквивалентност* (запазване на посланието както във формален, така и в съдържателен план) и *динамична еквивалентност* (стремеж към сходно въздействие върху реципиента, дори при допустими отклонения от формата). Тази дихотомия, известна още като *семантична* и *прагматична (комуникативна) еквивалентност*, разкрива вътрешното напрежение между верността към изходния текст и адаптацията към целевата културна парадигма. Тя предоставя добра теоретична рамка за съпоставяне на преводите, защото позволява да се анализират както лингвистичните, така и културните и емоционално-естетическите измерения на преводаческите решения като съвкупност от обуславящи фактори и езикови възможности и ограничения.

В този контекст едни поетически преводи дават превес на *доместикацията* („одомашняване"), докато други предпочитат *форенизацията* („очуждаване"). Тези два подхода

[1] Български танц. (прев. Н. Николов) // *Пламък*, год. III, № 9, 1959, с. 56; Български танц и др. (прев. Св. Кьосева) // *Съвременник*, год. XXIII, № 1, 1995, с. 128 – 129.
Първият вариант на Кьосева (1995), който се отличава с по-стройна строфична и метрична организация спрямо редакцията от 2005 г., е възпроизведен с незначителни корекции и в двуезичното списание *Хемус*, год. XXXII, № 2, 2023, с. 52 – 54.

DOI: 10.5281/zenodo.21108845

очертават степента, в която преводачът приближава оригинала към нормите и очакванията на приемащата култура или, обратно, запазва неговата културна и историческа специфичност. Доместикацията повишава приемливостта на превода за целевия читател и улеснява емоционалната идентификация, но крие риск от етноцентрично „изглаждане" на текста и заличаване на чуждото. Форенизацията съзнателно поддържа историко-културната натовареност на образите и дистанцията между изходната и приемащата култура, като по този начин подчертава тяхната автентична „другост" (вж. Venuti, 1995, p. 15; Schleiermacher, 2007, p. 128; Fischer, 2023, p. 6).

Преводите на „Български танц" придобиват и допълнително измерение: те не само предават художественото послание, но действат и като културен медиатор, чрез който унгарският поетичен свят се вписва в българското духовно пространство. Внушенията и идеите на оригиналния текст се свързват тясно с интерпретирането на национални символни знаци, на реалии, които могат да бъдат разглеждани и чрез взаимодействието между унгарската и българската култура.[2] В този процес творбата се преосмисля през призмата на българската културна идентичност, а преводите пораждат нови асоциации, които обогатяват смисловия ѝ потенциал и я превръщат в част от националната ни литературна памет.

Съпоставителният анализ на двата български превода е организиран около четири параметъра:

1. ритъм и музикалност: как е предадена динамиката на танца;
2. образност и метафорика: степен на близост до оригиналните поетични картини;
3. историко-символно измерение: предаване на историческите алюзии, вплетени в образа на танца;
4. културни маркери: въвеждане или трансформиране на фолклорни и културно специфични елементи.

Посочените параметри позволяват, от една страна, да се проследи как различните преводачески стратегии пренастройват универсалната поетика на Наги към българския рецептивен хоризонт, а от друга – да се очертаят зоните на еквивалентност и на функционално отместване между оригинала и превода.

Обща характеристика на преводите

В тематичен план творбата на Ласло Наги представя танца на Бояна като поетическа транспозиция на българската история. В него оживяват образи на траки, римляни, османци, германци – цяла верига от завоеватели, които се редуват върху сцената на историческата памет. Образът на героинята надхвърля индивидуалните си очертания, за да се утвърди като символен конструкт. Бояна е едновременно конкретна фигура и митична еманация на българската земя, борческия дух и стремежа към свобода. Танцът ѝ не е просто естетически акт, а израз на съпротива – вихър от ритъм и гняв, който съчетава пречистващата мощ на ритуала с тежестта на историческата равносметка.

И двата превода на „Български танц" запазват идейно-емоционалното ядро на поемата, но прилагат различни стратегии, които обуславят специфичното им звучене и интерпретация.

Преводът на Нино Николов съчетава епически размах и лирическа възвишеност и така се вписва в по-романтичната и емоционално наситена поетическа традиция, съзвучна с героичния патос на епохата. Неговата Бояна е монументална фигура, олицетворение на свободата и съпротивата. Акцентът върху борбения дух на българите придава на текста революционна енергия и приповдигнатост. Преводачът не се придържа към буквалността, а цели въздействаща образност и ритмична сила, затова съзнателно адаптира текста към българския културен и поетически контекст, без обаче да напуска рамките на авторовата идейна концепция. Стремежът към идеологизация и национално-освободителна интерпретация превръща танца в символ на бунта, а стихотворението зазвучава като ода на националната устойчивост. Метафори като „споменът разсича дните с тежка брадва", „време отседлано", „в кладата на танца", „миналото страшно в този танц се влива" усилват емоционалното внушение, макар да отдалечават текста от експресионистичната суровост на унгарския оригинал.

[2] Вж. Й. Найденова. Унгарските реалии в контекста на културния трансфер. София: Изток-Запад, 2012.

DOI: 10.5281/zenodo.21108845

Светла Кьосева избира различен подход – прецизност към детайла и по-голяма близост до авторовата образност, за да предаде по-адекватно митопоетичното звучене на оригинала. Нейният превод носи белезите на една по-модерна чувствителност: интертекстуалност, експериментиране с езика, словесна многопластовост и полисемантичност. Акцентът е върху красотата, страстта и емоционалната дълбочина на танца. Бояна е не толкова революционен, колкото митологичен образ – дивна, тайнствена, заредена с фолклорно-магическа енергия. В нея бушуват силата на природата, историческата памет, женската интуиция. Танцът ѝ е не само акт на съпротива, но и обреден ритуал, който свързва миналото и настоящето. Вместо на патетика, Кьосева залага на символна наситеност и архетипна поетика. Емоционалната приглушеност се компенсира от звукова експресия („тепа", „накървени пръхтят", „пукат на прах", „пендари стенат", „изплющя") и насечени синтактични конструкции. Използването на архаични и диалектни форми („сяческа", „креят", „делия боран", „ветви", „лик румян", „на всинца ни копнежа, бий в дивно ѝ сърце" и др.) кореспондира с историческата дълбочина и универсалните измерения на оригинала.

Сравнителен анализ на преводите по отделни параметри

Ритъм и музикалност

Поемата на Ласло Наги е изградена върху динамиката на танца. Натрупването на активни глаголи (*ropja*, *föl-fölrikolt*, *rúgja*, *perdül*, *felrobog*) внушава порив и изблик на сила, а ритъмът наподобява вихрено хоро, в което се смесват енергия, хаос и колективна емоция („Bojánna nem félhet, ő maga az élet", „tánca e gyors, e viharrá kerekedő").

Повтарянето на името *Bojánna* структурира цялото стихотворение: маркира ритмичните паузи и съсредоточава драматизма върху главния образ. Подобен похват – повторение на ключова дума като носител на ритъм и смислова концентрация – е характерен за поетиката на Ласло Наги и се среща и в други негови творби. Например в „Ki viszi át a Szerelmet" строфите са изградени като поредица от въпроси: *Ki imád*…? / *Ki feszül*…? / *Ki becéz*...? *Ki rettenti*…?. Анафоричното повторение на въпросителното местоимение (*ki* ˙кой'…) оформя ритъма на творбата и функционира като словесен рефрен. В „Csodafiú-szarvas" лексикалните повторения (*nekitülekedik,/nekitülekedik*; *maradok magamra,/maradok magamra*; *sírva sírok, sírva sírok*; *hiába vagyok,/hiába vagyok*; *gyertya tizenhárom,/gyertya tizenhárom*) засилват емоционалния заряд и придават на стихотворението песенно звучене. В „Adjon az Isten" стихът се поддържа от анафората на заглавната фраза (˙Да даде Господ'), която задава молитвено-песенен пулс на текста. В този контекст повторенията в „Български танц" са част от по-широката ритмична стратегия на Наги, в която те не са просто формален похват, а средство за постигане на експресивност и смислова наситеност.

Композиционно творбата се състои от 11 четиристишия с относително свободна римна организация. При превода на тази ритмична и музикална структура двамата преводачи избират различни подходи. Нино Николов следва стратегията за формална еквивалентност: запазва четиристишната строфика и налага строга силабическа организация чрез редуване на 12- и 11-срични стихове с кръстосана рима. Това придава на превода мелодичност и напевност. Въвеждането на културно специфичния израз „кръшна ръченица" (*Тя танцува, върши кръшна ръченица*) вписва танца в българската народна традиция и го превръща в част от националния фолклорен код. Така текстът става по-близък и емоционално въздействащ за българския читател. Бояна не е само митопоетичен персонаж, а разпознаваема фигура от родната културна сцена, участничка в български народен танц. Решението на преводача да използва функционален, а не буквален еквивалент (*Bojánna így járta, vihar volt a tánca*) обогатява културния пласт, но отдалечава превода от универсалния и исторически неутрален характер на оригинала, където танцът не е обвързан с конкретен етнокултурен жанр, а чрез сравнението с „вихър" са подчертани неговата стихийност и разрушителна енергия.

Светла Кьосева не търси формална съотнесеност. Тя прилага подход, близък до динамичната еквивалентност: отдалечава се от оригиналната структура и създава по-

неравномерен и накъсан ритъм, без да жертва смисъла и емоционалното въздействие. В нейния превод метриката е по-свободна, с вариращ брой срички и с анжамбмани. Ритъмът наподобява свободен стих, изграден на тонична и синтактична основа, а не върху броя на сричките. Танцът е описан като „вихрен", „бърз", „играе векове безкръстни", но не е назован с конкретно име – така се запазва усещането за митична всеобщност и историческа драматичност. Чрез употребата на архаични форми („ема се ", „тепа", „алести") и синтактични инверсии се постига по-сурово звучене: намалява се мелодичната песенност, но се подсилва впечатлението за първичност и епически размах, характерни за оригинала.

Образност и метафорика

В оригинала на Ласло Наги телесното, историческото и митопоетичното се преплитат: земята „поглъща", танцът се „вихри" до буря (*tánca e gyors, e viharrá kerekedő*), а историята се визуализира чрез кървави, веществено-конкретни детайли (*vérrel befröcsközlt arabs paripáknak fújását hallom*). Танцът на Бояна се превръща в алегория на страдание и съпротива, в която природни, телесни и военни образи се наслагват: земя – кръв – кости – оръжия – вихър. Ритъмът е персонифициран като властнически акт (*ritmust ő parancsol zeneszerszámokba*), който двамата преводачи интерпретират чрез различни културни кодове. Николов конкретизира сцената с инструмент и жест: *кларинета писна, тя разкърши рамо*. Кьосева запазва семантиката на повелята, но добавя локални инструменти: *ритъм повелява в гайди и гъдулки*.

При пресъздаването на образите Николов неведнъж добавя метафори, с които усилва авторовото внушение: *дните се събират в кълбеста мъгла*, *споменът разсича дните с тежка брадва* (срв. *lángszárnyú szép nap…*; *nyomomba ködösült hónapokon átvág*). Загатнатото в оригинала насилие е „инструментализирано" чрез добавката „брадва", която внася драматизъм и елегичност.

Кьосева остава в епическия регистър и съхранява телесната метафорика на унгарския текст, като предава жестокостта и историческата драма в осезаеми физически образи: *алести атове… пръхтят*; *в еменските* на Бояна *кръв тежи* (срв. *vérrel befröcsközlt… paripáknak fújását hallom*). Архаизмите добавят историческа патина и звукопластична суровост, приближават тона до епическото и фолклорно-песенното звучене и постигат ефект на „очуждена, натурализирана" автентичност. Показателен за различния подход на преводачите към образността е и начинът, по който е предаден стихът *Bojánna nem félhet, ő maga az élet*.

Николов извършва образно-метафорично изместване, като пренасочва фокуса от формулата „Бояна = живот" към ритуално-огнена сцена: *В кладата на танца огнена стихия*. Енергията и сакралността се усилват, но тъждеството „тя е живот" и модалният нюанс на нестраха се губят. Стихът се влива плавно в общата песенно-образна линия на превода, като деперсонифицира Бояна – тя отсъства като подлог.

Кьосева запазва двучленната конструкция и антитезата страх – живот: *Бояна страх няма, самият живот е*. Макар че „страх няма" не маркира изрично модалността *nem félhet* (ˇне може/не бива да се бои'), еквивалентът „самият живот е" предава онтологичната категоричност на *ő maga az élet*: героинята не просто танцува, тя е въплъщение на живота. Така афористичната сила на оригинала е съхранена.

Различията в образната интерпретация се проявяват още по-ясно в мотива за есенната тленност: *Szakadnak szívek, mint ősszel a meggyfalevél.* Листът от вишна (*meggyfalevél*) е метафора на разпада. Николов я трансформира в пролетен образ с по-нежна символика: *късат се сърцата като цвят от слива*. Смисловото изместване и сезонната подмяна (есенен лист → пролетен цвят; вишна → слива) смекчават телесната разруха и усилват елегичността. Кьосева се придържа към веществената конкретност на оригинала: *сърце къса както есен вишневия лист*. Запазени са сезонът, дървото и предметната плътност на образа, където падането на есенния лист е материален знак за смъртта.

Подобна дихотомия се очертава и при предаването на историческото насилие. В стиха *fölszáll a vérgőz a Balkán havasára* насилието е обективирано като физична стихия: кървавият дим се надига и обгръща снежния Балкан, превръщайки пейзажа в свидетел. Нино Николов предлага по-лирична трактовка: *кървят мъгли над снежния Балкан*. Мъглите стават действащ субект („кървят"), а сцената се отдалечава от материалната осезаемост към елегично-метафорична окраска, в която природният фон „оличностява" страданието. Вариантът на Кьосева (*кървав дим се вие над Балкана снежен*) е по-близо до експресионистичната пластика

DOI: 10.5281/zenodo.21108845

на Наги: запазени са вертикалното движение („се вие") и материалността („дим"), а студената белота на „снежния" Балкан подсилва контраста с „кървавия" оттенък.

Персонализираното насилие също е концептуализирано чрез различна образност. В пасажа *Oszmán pasából a párát kitapossa, rúgja, a csengős topán is vérrel teli* оригиналът е едновременно конкретен („Осман паша"), физичен („изтъпква парата/дъха") и кърваво материален. Н. Николов предпочита събирателен образ („османлия") и експлицира морална оценка: *Черен османлия стъпкал е надежди, стъпкал е пантофи с медени звънци* – национално-освободителният акцент е подсилен за сметка на телесната конкретност. Кьосева запазва персонажа, телесната грубост и кървавата конкретика, без допълнителна оценка: *Осман паша стине, тя тепа, в еменските ѝ кръв тежи*.

Кулминацията на разрушението е конструирана чрез физиката на разпада: *nagyurak csontjai, mint az aszu-ágak, pattognak, porrá törődnek talpa alatt*.

Николов залага на образна кинетика, натоварена с локален социално-исторически маркер: *Тя танцува, стрива сякаш от земята / чорбаджийски кости, криви като клек.* Замяната на глагола „пукат" със „стрива" променя характера на действието. Епитетът „чорбаджийски" привнася специфична национална конотация към лексемата *nagyurak* (ˇгосподари'). Сравнението „криви като клек" трансформира оригиналното *aszu-ágak* (ˇизсъхнали клони') в жив планински образ с местен колорит**,** но същевременно отдалечава от сезонната тленност и „прашната" ефимерност на унгарския детайл. Добавеното модално наречие „сякаш" смекчава категоричността на действието, докато в оригинала разрушението е представено безусловно: костите „пукат" и се „трошат на прах".

Кьосева прецизно възпроизвежда унгарския текст: *кости господарски като ветви стари / пукат на прах под чевръстите ѝ нозе*. В превода доминира усещането за сухота, чупливост и прахообразно разпадане, което придава на сцената осезаема телесност. Добавеният епитет „чевръстите" усилва динамиката на действието. Историческата драма се материализира в картината на трошащите се кости, а ритъмът на танца се слива с ритъма на разпадането.

Емблематична за материалната символика при Наги е сцената с наниза: *zsinórra felfűzött szultánok s királyok sínylik e táncot*; *ó-pénzek rajban sírnak a nyaka körén*. Властта е „нанизана" като накит, който „стене" под ритъма на танца на Бояна – величие и унижение, концентрирани в един знак. Властелините са „украсени" като трофеи, а звукът превръща украшението в акустично свидетелство за разгрома.

Николов драматизира и доместикира образа: *на врата ѝ плаче наниз от пари – вързани царе, султани и боляри зеят срещу мен и нанизът гори*. Глаголът „плаче" одухотворява предмета, „гори" усилва емоционалността, а вмъкването на „боляри" добавя национално-исторически пласт и съкращава културната дистанция, но едновременно с това променя референтната рамка на оригинала.

Преводът на Кьосева съхранява двойния регистър (блясък – падение), като постига едновременно семантична и акустична функционална еквивалентност: *рой пендари в наниз на врата ѝ стенат, висят на вървите царе и султани.* Изборът на културно маркираната реалия „пендари" материализира звъна, тежестта и ритуалността на накита, „висят на вървите" изостря унизителния аспект на властта, сведена до наниз, а глаголите „стенат" и „креят" подсилват „студената" метална семиотика на страданието, без да заличават усещането за културна другост.

И в двата превода обаче основната функция на мотива е запазена: нанизът превръща историческата памет в телесно-материален знак и концептуализира танца като акт на символично възмездие.

Двупосочност в тълкуването на образите се забелязва и във финалния мотив с виното: *ittam az új bort: a zavaros deli boránt*. Оригиналът се отличава със сетивна наситеност: *új bor* (ˇмладо вино'), *zavaros* (ˇмътно, гъсто'), а прилагателното *deli* носи ориенталски оттенък и придава на текста екзотичност. Фразата е натоварена с метафоричен смисъл, който идентифицира пиенето на младо, неферментирало вино с вихрушка – образ, който препраща към динамиката на танца и към бурята от спомени и емоции. Митичният хоризонт на танца се свива до сетивна конкретика (пиенето на младото вино), която запазва чуждия привкус и телесността на преживяването.

Нино Николов опростява и обобщава израза, като го подчинява на поетическия ритъм: *чукнахме се, пих от южните вина.* Множественото число „южни вина" заменя конкретното

DOI: 10.5281/zenodo.21108845

„младо вино: мътен делиборан"[3] с позната културна метафора за топлота, страст, виталност и изобилие. Така се губят специфичните характеристики на виното, а финалът придобива по-елегичен и хармонизиращ тон. Екзотичният оттенък на оригинала е омекотен, а добавеният битов жест „чукнахме се" внася ритуална празничност и превръща индивидуалното действие в колективно споделяне. Решението на Светла Кьосева кореспондира с общата ѝ стратегия за форенизация: *пих младо вино: руен делия боран*. Преводът запазва екзотичната лексика, метафоричната комплексност и фолклорно-архаичния пласт. „Младо вино" е точен семантичен еквивалент на *új bor*, а двоеточието съхранява синтактичната организация на изходния текст. Словосъчетанието „руен делия боран" създава „очуждаващ" ефект, като поддържа напрежението между историческото и сетивното, между алегорията и телесността.

Историко-символно измерение

В превода на Нино Николов доминира концепцията за свободата като висша ценност (*гледам я и виждам тебе, свобода*), което съответства на линията на национално-освободителната интерпретация. Танцът придобива характер на героичен жест: стихът *Bojánna iszonyú történelmet táncol* е предаден като *Миналото страшно в този танц се влива.* Употребата на епитета „страшно" е пряка емоционална оценка, чрез която историческото страдание е преосмислено като колективен подвиг. Резултатът е поетическа ода за борбата и саможертвата, в която образът на Бояна се утвърждава като знаменосец на народната воля.

При Кьосева фокусът е изместен към епическото внушение на текста. На преден план са изведени трагичното и мистичното (*играе Бояна векове безкръстни*; *висят на вървите царе и султани*). В нейния прочит свободата не е експлицитно назована, а е въплътена в разрушителната и магическа сила на танца. Метафората „векове безкръстни" и визуализацията на детронираната власт създават усещане за митично, извънвремево пространство. Историята не е просто конкретна национална драма, а универсален ритуал на паметта, в който насилие и живот се преплитат в студената символика на метала, кръвта и праха. Така преводът се приближава до митопоетичното измерение на оригинала.

Културни маркери

Различията между разглежданите преводи се проявяват най-отчетливо в третирането на културните маркери. Преводаческите решения следват противоположни стратегии, които могат да се осмислят през дихотомията *доместикация – форенизация*. Нино Николов последователно прилага стратегията на одомашняване, като адаптира текста към българската културна среда чрез въвеждане на локални реалии и фолклорни конкретизации (напр. „ръченица" и „боляри"), които са лесно разпознаваеми за българския читател. Семантичните измествания, новите метафорични решения и експлицирането на морални нюанси приближават творбата до възприемателния хоризонт на целевата аудитория. Наред с това обаче тази стратегия стеснява универсалното послание на Ласло Наги, като редуцира митопоетичната многозначност в полза на конкретно-историческото и национално-символното внушение.

Светла Кьосева избира пътя на очуждаването. Чрез архаизми, диалектни форми и културно маркирана лексика тя поддържа историческата дистанция и усещането за принадлежност към друг културен пласт. Вместо да „опитомява" текста и да го приобщава към

[3]Понятието *делиборан* (ˊмладо, непревряло вино') се среща в българския език в диалектен и тясно специализиран контекст (винарство), особено в Североизточна България (вж. Събева, 1995, с. 34–35; Пенева-Винце, 2008). Паронимията между унгарските лексеми *deli* (ˊюнашки, делийски') и *déli* (ˊюжен') може да е повлияла на решението на Николов. Независимо дали изборът му е резултат от езикова интерференция или съзнателна универсализация, трансформацията се вписва в общата линия на одомашняване: „южни вина" е културно неутрална и лесно разпознаваема метафора, докато „делиборан" запазва ориенталската екзотичност и културната другост на оригинала.

българската традиция, преводът ѝ запазва универсалната и същевременно балканска перспектива, без да неутрализира различието. Тук чуждостта не е бариера, а съзнателно търсен естетически ефект, който обогатява читателското възприемане с допълнителни слоеве от многопластовостта на оригинала.

В резултат двата подхода пораждат различни модели на въздействие. Н. Николов отдава повече значение на внушенията на целевия език, като се стреми към преодоляване на културните различия с оглед на по-лесното разбиране от българския читател, затова преводът му е по-емоционално наситен, вписан в родния фолклор и в символиката на освободителната борба. Преводът на Кьосева остава в орбитата на изходния текст: възпроизвежда неговата експресивност и метафорична дълбочина, като съзнателно запазва културния му релеф. И в двата случая алегорията на танца остава централна, но с различен фокус: при Николов доминира елегично-националният прочит, докато при Кьосева надделява епично-универсалното осмисляне.

Заключение

Поемата „Български танц" на Ласло Наги съчетава творческо въображение и историческа рефлексия и така се превръща в художествено свидетелство за културния диалог между Унгария и България. Танцуващата Бояна не е просто фолклорен образ, а се утвърждава като поетически мит, който вписва българската съдба в по-широка човешка и историческа перспектива. Съпоставката между двете преводни версии откроява разминавания в интерпретационните им стратегии по няколко основни оси, които в различна степен пренареждат акцентите на оригинала. На метроритмично равнище мелодичната плавност и песенна симетрия при Николов се противопоставят на синкопираната динамика и по-суровата звукова експресия при Кьосева. На равнище образност лирико-патетичният регистър при Николов смекчава телесната суровост чрез елегични метафори, докато при Кьосева доминират експресионистичната пластика и сетивната плътност на веществените образи. В идейно отношение национално-освободителният импулс и акцентът върху свободата при Николов контрастират с епическия патос и по-силната митопоетична натовареност на историята при Кьосева. Въпреки различията, и двата превода предават идеята за танца като алегория на паметта и утвърждаването на живота. Те предлагат допълващи се прочити, обусловени от собствения им идейно-естетически контекст, и не са само „пренасяне" на смисъл от един език в друг, а творчески акт на културно посредничество – своеобразен „танц" между езици, ритми и идентичности. Чрез версиите на Николов и Кьосева поезията на Ласло Наги разширява присъствието си в българската рецептивна среда, като едновременно очертава напрежението между оригинал и интерпретация и поставя въпроса за възможностите и границите на поетическия превод в междукултурен план.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Генцлер, Е. (1999). *Съвременни теории за превода*. Велико Търново: ПИК, 1999. (Gentzler, E. Savremenni teorii za prevoda. Veliko Tarnovo: PIK, 1999.)

Ликоманова, И. (2002). *Преводът между теорията и практиката*. София: УИ „Св. Климент Охридски", 2002. (Likomanova, I. Prevodat mezhdu teoriyata i praktikata. Sofia: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski", 2002.)

Пенева-Винце, Л. (2008). „Бор" – „боран" – „делиборан" (Една българо-унгарска езикова и културна успоредица). – В: Дж. Маджаров, Стоилов, Кр. (състав.). *В света на човека*: сборник в чест на проф. д.и.н. Иваничка Георгиева. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски", 2008, 193 – 196. (Peneva-Vintse, L. "Bor" – "boran" – "delibora" (Edna balgaro-ungarska ezikova i kulturna usporeditsa). – In: Dzh. Madzharov, Stoilov, Kr. (sastav.). V sveta na choveka: sbornik v chest na prof. d.i.n. Ivanichka Georgieva. Sofia: Univ. izd. "Sv. Kliment Ohridski", 2008, 193 –196.)

Събева, А. (1995). Фолклорният образ на България в поетическото творчество на Ласло Наги. – В: *Хемус* – българо-унгарско списание за обществен живот и култура. В памет на Ласло Наги. Будапеща 1995, 33 – 36 (Sabeva, A. Folkloriyat obraz na Balgariya v poeticheskoto tvorchestvo na Laslo Nagi. – In: Hemus – balgaro-ungarsko spisanie za obshtestven zhivot i kultura. V pamet na Laslo Nagi. Budapeshta 1995, 33 – 36)

FischeR, M. (2023). Honosítsunk vagy idegenítsünk? Fordítási stratégiák a szövegszinttől a terminusig. – In: *Fordítástudomány*, XXV, № 1, 5 – 25.

Schleiermacher, F. (2007). A fordítás különféle módszereiről. In: Józan, I., Jeney, É., Hajdu, P.(eds.) *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. Század végéig*. Budapest: Balassi Kiadó, 2007, 119 – 149.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation.* London–New York: Routledge, 1995.

ИЗТОЧНИЦИ НА ЕКСЦЕРПИРАНИЯ МАТЕРИАЛ:

Nagy, L. (1988). *Nagy László összegyűjtött versei*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988, pp. 172–174

Наги, Л. (1976). *Обожаване на горещия вятър*. София: Народна култура, 1976, с. 53–55. (NAGY, L., 1976. *Obozhavane na goreshtiya vyatar*. Sofia: Narodna kultura, 1976, pp. 53–55.)

Наги, Л., Сечи, М. (2005). *Южен обред*. София: Гутенберг, 2005, с. 51–52. (Nagy, L., Szécsi, M., 2005. *Yuzhen obred*. Sofia: Gutenberg, 2005, pp. 51–52.)

This is an open-access article distributed under the CC BY-NC 4.0 license - http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0.