

Studien zur Germanistik und Translationsforschung

1

Facetten der literarischen Übersetzung

Herausgegeben von Beate Sommerfeld unter Mitarbeit
von Joanna Bukowska und Damian Wątrobiński

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
Poznań 2018

Facetten der literarischen Übersetzung

Facetten der literarischen Übersetzung

Herausgegeben von Beate Sommerfeld
unter Mitarbeit von Joanna Bukowska
und Damian Wątrobiński

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu

Poznań 2018

Studien zur Germanistik und Translationsforschung. Bd. 1

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der Neophilologischen Fakultät
der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

Der Band wurde begutachtet von Prof. Dr. Julian Maliszewski, Dr. habil. Ewa Kujawa-Lis,
prof. UWM, Dr. habil. Agnieszka Haas, prof. UG, Dr. habil. Małgorzata Dubrowska,
prof. KUL, Dr. habil. Nina Nowara-Matusik.

DTP und Umschlaggestaltung: dr Karolina Waliszewska

Umschlagmotiv: © Joanna Bukowska

1. Auflage, Poznań 2018

ISBN 978-83-947609-8-4

DOI: 10.14746/9788394760984

Wydanie:
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: dziekneo@amu.edu.pl
www.wn.amu.edu.pl

Inhalt:

Facetten der literarischen Übersetzung – Problemaufriss (BEATE SOMMERFELD)	7
Zum Wandel translatorischer Normen. 1930 und 1953 als polnische Übersetzungskontexte von Thomas Manns <i>Der Zauberberg</i> (MAŁGORZATA JOKIEL)	15
Die übersetzte Geschichte der deutschen <i>Innerlichkeit</i> . Thomas Manns Rede <i>Deutschland und die Deutschen</i> (MAŁGORZATA TEMPEL)	29
Übersetzen mit dem Beipackzettel? Kontextgebundene Analyse des Romans <i>Verführungen</i> von Marlene Streeruwitz und seiner polnischen Übersetzung von Agnieszka Kowaluk unter dem Gesichtspunkt der Descriptive Translation Studies (JOANNA BUKOWSKA)	39
Przekład zakorzeniony jako przejaw manipulizmu w procesie tłumaczenia i jego repcji (JOLANTA STANIUK)	57
Status współczesnego tłumacza literackiego (PATRYCJA MASŁOWSKA)	65
Niedopowiedzenia tłumacza (WERONIKA SZTORC)	73
Die Vermittlung von Emotionen in der Filmbeschreibung anhand der polnischen Audiodeskription von Izabela Künstler und Urszula Butkiewicz zum Film <i>W ciemności</i> von Agnieszka Holland (DAMIAN WĄTROBIŃSKI).....	81
Styl poezji Roberta Frosta w polskich tłumaczeniach (KAROLINA KWAPISZ).....	91
Stil und Sprachvarietäten als Übersetzungsprobleme am Beispiel des Romans <i>Drach</i> von Szczepan Twardoch und seiner deutschen Übersetzung (DAWID ŁUCZAK).....	101
Archaizacja jako problem przekładu literackiego. Na podstawie analizy fragmentów tłumaczenia <i>Trans-Atlantyku</i> Witolda Gombrowicza na język niemiecki (KATARZYNA ZIĘBA)	121
Intertextual references in crime fiction by Zygmunt Miłoszewski and their translation into German (MARTA WIŚNIEWSKA).....	129

Facetten der literarischen Übersetzung – Problemaufriss

Der vorliegende Band *Facetten der literarischen Übersetzung* versammelt eine Reihe von theoretischen Zugriffen auf Problemfelder der literarischen Übersetzung. Meine Vorüberlegungen möchte ich mit einer provokativen Frage beginnen: Wozu brauchen wir eine theoretische Beschäftigung mit der Übersetzung? Ob bewusst oder unbewusst, basiert jede Übersetzung auf einer Reihe von theoretischen Setzungen: so wird Übersetzung entweder als „formal-äquivalente“¹ oder „dynamisch-äquivalente“² Wiedergabe eines Originals aufgefasst, als zielsprachlich orientierter Kommunikationsakt³, oder auch als ein durch den Leserhorizont bestimmter Verstehensakt.⁴ Die Übersetzung kann als treue, verfremdende Rekonstruktion der sprachlichen und ästhetischen Andersheit der Vorlage⁵ oder als privilegierter Zeuge einer ihr immanenten, der Subjektivität entzogenen Sprachbewegung⁶ konzeptualisiert werden. Jeder dieser theoretischen Ansätze führt im Prinzip zu einem anderen Endprodukt der Übersetzung.

Damit stellt sich die Frage nach einem gesicherten Standort, von dem aus Übersetzungskritik betrieben werden kann. Will übersetzungskritisches Handeln seinem Gegenstand gerecht werden, sollte es die eigenen Prämissen offenlegen – das folgende Postulat Margaret Ammanns ist nach wie vor aktuell: „Die notwendige Subjektivität (jeglicher Bewertung von Übersetzungen, B.S.) findet ihre Relativierung durch ein Vorgehen, das auf der Grundlage bestimmter theoretischer Voraussetzungen durchgeführt und methodisch begründet wird. Die Prämissen sind bei jeder Kritik anzugeben.“⁷ Um die Übersetzungslösungen in einem Zieltext „argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar“⁸ bewerten zu können, muss also zunächst ein übersetzungstheoretischer Rahmen abgesteckt werden.

¹ W. Koller, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim 1974.

² E. Nida, Eugene, *Towards a Science of Translating*. Leiden 1964.

³ H. J. Vermeer, *A Scopus Theory of Translation (some Arguments for and Against)*, Heidelberg: TEXTconTEXT 1996; C. Nord, *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester 1997.

⁴ H.G. Gadamer, *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*, in: *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig. Darmstadt 1973, S. 402-409; R. Stolze, *Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln*, Berlin 2015.

⁵ F. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens [1838]*, in: *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig, Darmstadt 1973, S. 38-70.

⁶ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers [1923]*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Band IV / 1, Frankfurt a.M. 1972, S. 9-21.

⁷ M. Ammann, *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*, in: TEXTconTEXT 5, 1990, S. 209-250, hier S. 213.

⁸ K. Reiß, *Was heißt und wozu betreibt man Übersetzungswissenschaft?*, in: *Lebende Sprachen* 34 (1989), S. 97-100, hier S. 72.

Die Erwartungen an die Übersetzungswissenschaft sind dementsprechend hoch, zumal die Translationswissenschaft sich heute als eine recht heterogene Theorielandchaft darbietet. Der stetig anwachsende Fundus an theoretischen Arbeiten lässt es angeraten erscheinen, den Forschungsstand von Zeit zu Zeit zu hinterfragen und eine (selbst-)kritische Zwischenbilanz zu ziehen. Dies wollen die im Band versammelten Beiträge aus der Perspektive junger TranslationswissenschaftlerInnen versuchen. Die gegenwärtige Translatologie beschäftigt sich zwar vorrangig mit den Herausforderungen des maschinellen Übersetzens, also nicht mit dem Literaturübersetzen, aber bis in die 1990er Jahre hinein prägte sie durch ihren Anspruch, mit exakten, quasi naturwissenschaftlichen Methoden zu operieren, die Diskussion auch jenseits des linguistischen Zweigs der Übersetzungswissenschaft. So sind funktionalistische Kategorien wie etwa der Begriff der „kommunikativen Äquivalenz“⁹, die zwischen Original und Translat im Rahmen der Scopus-Theorie anzustreben sei, immer noch verbreitet. Auch der literarische Text wird einem Zweck untergeordnet, Informationen zu vermitteln und Kommunikation zu gewährleisten. Zwar sind diese und andere Modelle, deren Funktionalismus beim Übersetzen literarischer Texte nie einzulösen war, bereits in den 1980-er Jahren kritisiert worden¹⁰, trotzdem sind sie weiterhin in den Vorlesungsverzeichnissen der Hochschulen zu finden, obgleich sich ihre Unbrauchbarkeit für die literarische Übersetzung(skritik) längst erwiesen hat. Funktional orientierte Modelle gehen am Literarischen der Literatur vorbei, indem sie die inneren Strukturierungen oder die Vielstimmigkeit des Textes ignorieren.

Auf der anderen Seite kann das Abgehen von quantifizierbaren und empirisch nachweisbaren Evaluierungsverfahren in die Formulierung sehr unkonkreter, überhöhter und nicht realisierbarer Kriterien der Übersetzungskritik umschlagen. An erster Stelle ist hier die Erwartung der Transparenz zu nennen. Bereits Schleiermacher dachte darüber nach, wie der Originalautor und der Leser der Übersetzung in ein „so unmittelbares Verhältnis zu bringen (sei), wie es das eines Schriftstellers und seines ursprünglichen Lesers ist“¹¹, und selbst Walter Benjamin forderte, die Wörtlichkeit möge gleich einer Arkade das Original erkennbar machen.¹² Diese Maximalanforderungen an den Übersetzer stehen weitgehend unbefragt im Raum, sie prägen den Übersetzungsdiskurs im literarischen Feld, und können darin eine Art „Diskursmacht“¹³ entfalten.

In diesem Sinne schreibt Lawrence Venuti¹⁴ von der „illusion of transparency“ eines Textes, der frei sein soll von Indikatoren ästhetischer oder kultureller Fremdheit sein und damit eine irritationsfreie Kommunikation ermöglichen soll. Gegen eine solche Vorstellung von Übersetzung führt Venuti in einer Wiederaufnahme von Gedankengängen, die bei Friedrich Schleiermacher ihren Ursprung finden, eine Übersetzungspraxis ins Feld, die sich selbst nicht eskamotiert und von wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Zwängen bestimmen und vereinnahmen lässt. Venuti

⁹ K. Reiß, H. J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen 1991.

¹⁰ Vgl. F. Apel, A. Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, 2. Auflage, Stuttgart 2003, S. 34ff.

¹¹ Schleiermacher, Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, op. cit., S. 45.

¹² Vgl. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, op. cit., S. 9-21.

¹³ A. Buschmann, Albrecht, *Der Diskurs der Transparenz*, in: *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*, hrsg. von Vera Elisabeth Gerling, Belén Santana López. Tübingen 2018, S. 17-32, hier S. 19.

¹⁴ L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 2008, 2. Auflage, S. 273.

gelangt damit ebenso wie Antoine Berman¹⁵ zu einer Sichtweise des Übersetzens, die von ethischen Gesichtspunkten geleitet ist: Aus Rücksicht auf das Andere des Originals fordern beide eine „sichtbare“ Übersetzungsweise, die das Original als einen Text mit eigenem Recht bestehen lässt. Venuti postuliert „verfremdende“ Strategien, und Berman fordert, das übersetzerische Konzept bzw. „Übersetzungsprojekt“ mitberücksichtigen und mit dem Übersetzer in einen Dialog zu treten.

Daraus, dass dem Übersetzer heute insgesamt ein höherer Status zugestanden wird, ergibt sich ein Abrücken von der normativen Ausrichtung der Übersetzungswissenschaft. In der Zeit ihrer Entstehung, ausgerufen mit Eugene Nidas *Towards a Science of Translating*¹⁶, wurde die linguistische Analyse des Übersetzens zur Legitimierung eines bestimmten Umgangs mit dem Übersetzen eingesetzt, wobei die Äquivalenzforderung den normativen Gehalt bestimmte. Die funktionalistischen Übersetzungstheorien¹⁷ haben aufgrund ihrer Zieltextorientiertheit das Normproblem quasi ausgehebelt. Aber erst die deskriptive Übersetzungswissenschaft, wie sie sich seit den 1970er Jahren entwickelte, versuchte konsequent, jede Normativität aus der übersetzungstheoretischen Reflexion auszuschließen. Sie beschreibt die Übersetzung rein formell als das, was unter bestimmten historischen Gegebenheiten „Übersetzung“ genannt hat. Normen sind demnach das, was die übersetzerische Tätigkeit in bestimmten Zeiten bestimmte. Im Endeffekt resultiert daraus eine „Soziologie des Übersetzens“¹⁸, d.h. eine Beschreibung der historischen und gesellschaftlichen Umstände, in denen Übersetzen stattfand und die es steuerten.

Vor allem im Zuge der „cultural turns“, die auch die Übersetzungswissenschaft erfasst haben¹⁹, wurde das Bewusstsein virulent, dass Übersetzungen als Faktor in weiteren kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Kontexten betrachtet werden muss. So hat die feministische Übersetzungstheorie die Rolle des Übersetzens im Rahmen der Genderproblematik – und in einem weiteren Sinne als Elemente im Gefüge von Machtkonstellationen – fokussiert. Die postkoloniale Übersetzungsforschung konzentriert sich auf die Relation zwischen dem kolonialen Mutterland und dessen ehemaligen Kolonien und rückt so die Rolle der Übersetzer in den Verhältnissen von Mehrheits- und Minderheitskulturen in den Blick. Die Übersetzung rückt damit als ein Medium zum manipulativen Umgang mit Texten zwecks Durchsetzung konkreter politischer und kultureller Interessen in den Blick.

Es ergibt sich aus all diesen Faktoren eine äußerst unübersichtliches und vielschichtiges Operationsfeld für die Übersetzungskritik. Dazu kommt noch, dass die

¹⁵ A. Berman, *L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation*, in: Ders., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris 1985, S. 49-68.

¹⁶ E. Nida, *Towards a Science of Translating*, Leiden 1964.

¹⁷ H.J. Vermeer, *A Scopus Theory of Translation (some Arguments for and Against)*, Heidelberg: TEXTconTEXT 1996; C. Nord, *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester 1997; K. Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München 1971.

¹⁸ H. Bloemen, „Ausnahmezustände“. *Mutmaßungen zum Verhältnis von Theorie und Praxis beim Übersetzen*, in: *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*, hrsg. von Vera Elisabeth Gerling, Belén Santana López, Tübingen 2018, S. 33-42, hier S. 38.

¹⁹ Vgl. K. Lukas, I. Olszewska, M. Turska (Hgg.), *Translation im Spannungsfeld der ‚cultural turns‘*, Frankfurt a.M. u.a. 2013 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur 7).

Grenzen des Übersetzungsbegriffs selbst ins Driften geraten sind. Übersetzung ist zu einem allgegenwärtigen Begriff geworden, der immer schwerer zu greifen ist. So wird etwa in der postkolonialen Theoriebildung Homi Bhabhas²⁰ Translation sowohl in seiner ursprünglich interlingualen Bedeutung, als auch metaphorisch benutzt und an die Postulierung eines „Dritten Raums“ zwischen den Kulturen gekoppelt. Auch in dieser metaphorischen Erweiterung steht der Begriff für das Aushandeln von interessegeleiteten Machtrelationen.

Gerade die Bewusstmachung dessen, das Übersetzen nicht im luftleeren Raum stattfindet, sondern sich immer auch in bestimmten Kontexten vollzieht, macht ersichtlich, dass die übersetzerische Praxis stets von theoretischer Reflexion begleitet werden muss. Übersetzungstheorie sollte jedoch nicht auf ein Hilfsmittel reduziert werden, das bei schwierigen Übersetzungsentscheidungen zu Rate gezogen wird, sie kann die translatorische Praxis zwar unterstützen, bremst sie jedoch auch immer wieder aus und hält zu nochmaligem Nachdenken an. Letztendlich befreit sie von einer Vorstellung von Übersetzungen als eines dienstbaren Instruments, das in den Händen von Lesern und Verlegern immer auch zum Werkzeug von Manipulation werden kann. Gute Übersetzungstheorie trägt damit stets auch den Appell in sich, die Facettenvielfalt der Literatur wie auch der Möglichkeiten des übersetzerischen Zugriffs auf literarische Texte wachzuhalten und einer Reflexion auszusetzen.

Die wissenschaftliche Übersetzungskritik muss also kontinuierlich mit Blick auf konkrete Übersetzungsfälle auf ihre Relevanz befragt werden, denn die pragmatischen Entscheidungen, die beim Übersetzen getroffen werden müssen, stellen immer wieder aufs Neue Anforderungen an die Translatkritik, die die Theorie bisher übersehen hat. Im Idealfall findet das Nachdenken über Übersetzung sowohl von theoretischer, als auch praktischer Warte aus statt.²¹ Es gilt also, ein in Forschung, übersetzerischer Praxis und Lehre gleichermaßen applizierbares Instrumentarium zur Bewertung von Übersetzungsleistungen zu entwickeln. Hier kommt der Übersetzungskritik eine vermittelnde Rolle zwischen Translationstheorie und Übersetzungspraxis zu.²² Ihre Aufgabe ist es, „das Thema Evaluierung in einer Form (anzusprechen), die es den Praktikern erlaubt, Modellbildungen und Resultate auf ihre Arbeit zu beziehen“.²³

In dem hier nur kurz umrissenen Fragehorizont bewegen sich die Texte des vorliegenden Bandes. Im Beitrag von Małgorzata Jokiel *Zum Wandel translatorischer Normen. 1930 und 1953 als polnische Übersetzungskontexte von Thomas Manns „Der Zauberberg“* ist der Normbegriff der deskriptiven Translationswissenschaft zentral. Am Beispiel der polnischen Übersetzungen von Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* wird die Einbettung von Übersetzungen in translatorische Normen offengelegt und aufgezeigt, wie die Erwartungen, die in der jeweiligen Zeit an Literaturübersetzungen herangetragen wurden, die Aufnahme der Übersetzung beeinflussten. Im Fokus stehen damit die historischen und gesellschaftlichen Umstände, in denen Übersetzer agieren.

²⁰ H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York 1994.

²¹ Vgl. V.E. Gerling, B.S. López (Hgg.), *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*, Tübingen 2018.

²² Vgl. B. Sommerfeld, *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016.

²³ H.G. Hönig, Hans G., *Humanübersetzung (therapeutisch vs. diagnostisch)*, in: *Handbuch Translation*, hrsg. von Mary Snell-Hornby u.a. Tübingen 1998, S. 378-379, hier S. 378.

Auf den historischen und geistesgeschichtlichen Kontext der Übersetzung rekurriert auch Małgorzata Tempels Aufsatz *Die übersetzte Geschichte der deutschen ‚Innerlichkeit‘. Thomas Manns Rede „Deutschland und die Deutschen“*, der die Begriffsgeschichte als Zugang zur Übersetzung erprobt. Das Beispiel von Thomas Manns Rede *Deutschland und die Deutschen* dient als Ausgangspunkt für eine Diskussion darüber, wie sich die Vielfalt der im Konzept der „Innerlichkeit“ angesammelten Erfahrungen in den polnischen Übersetzungen dieses Textes niederschlägt. Die individuellen übersetzerischen Entscheidungen werden so an kulturelle Kontexte rückkoppelbar.

Joanna Bukowskas Beitrag *Übersetzen mit dem Beipackzettel? Kontextgebundene Analyse des Romans „Verführungen“ von Marlene Streeruwitz und seiner polnischen Übersetzung von Agnieszka Kowaluk unter dem Gesichtspunkt der Descriptive Translation Studies* stellt gleich im Titel die Frage nach der Rolle des Kontextwissens in der Übersetzung. In Anlehnung an die deskriptive Translationswissenschaft weist der Beitrag nach, dass nur eine breite Kontextualisierung sowohl der Vorlage als auch der Übersetzung ihrem Gegenstand gerecht wird. Die Übersetzerin des Romans *Verführungen* von Marlene Streeruwitz operiert dabei in einem komplexen Geflecht von Normen, die im Übersetzungsprozess beständig ausbalanciert werden müssen. Dabei besteht die Gefahr, den kontroversen und ästhetisch anspruchsvollen Text zu manipulieren, um seine Akzeptabilität in der Zielkultur zu gewährleisten.

Auf die Möglichkeit der Manipulation des Ausgangstextes in der Übersetzung verweist auch der Beitrag von Jolanta Staniuk: *Przekład zakorzeniony jako przejaw manipulizmu w procesie tłumaczenia i jego recepcji* (Rooted translation as an example of manipulation in rendition and its reception). Ausgangspunkt ist das Konzept des literarischen Polysystems, das seinen von den Lesern allgemein akzeptierten Kanon von Übersetzungen hat, die den Bezugspunkt für die darauffolgenden Übersetzer bilden. Bereits in der Zielkultur verwurzelte Übersetzungen können als ein Beispiel für Manipulation angesehen werden, denn Übersetzungen, die von den Lesern weithin akzeptiert werden, können die neueren Übersetzungen dieser Texte beeinflussen und ihre Rezeption beeinflussen. In der Übersetzung von Kinderliteratur, die besonders anfällig ist für jegliche Arten der Manipulation, erscheint es besonders riskant, von kanonisierten Übersetzungen abzuweichen. Dies wird am Beispiel der polnischen Übersetzungen kinderliterarischer Texte wie *Alice’s Adventures in Wonderland* und *Winnie-the-Pooh* aufgezeigt. Dabei schält sich die Erkenntnis heraus: Je mutiger und kreativer die Übersetzer mit den Eigenheiten des Originals umgehen, desto mehr sind sie dem Vorwurf ausgesetzt, ihre Kompetenzen zu überschreiten und sich den Status eines Ko-Autors anzumaßen.

Mit den „Spuren“ des Übersetzers befassen sich die nun folgenden Texte. Patrycja Masłowska stellt in ihrem Beitrag *Status współczesnego tłumacza literackiego* (The status of the literary translator) die grundlegende Frage nach dem Status des Übersetzers. Die Autorin betont die wichtige Rolle der Übersetzer im Kontakt zwischen Sprachen und Kulturen und optiert für eine größere „Sichtbarkeit“ des Übersetzers im literarischen Feld. Dabei werden außerliterarische Faktoren wie Übersetzerpreise diskutiert, die das Prestige der Übersetzer steigern und die Rezeption der Übersetzungsprodukte mitbestimmen.

Einen interessanten Zugang zur Frage der „Sichtbarkeit“ des Übersetzers wählt Weronika Sztorc in ihrem Beitrag *Niedopowiedzenia tłumacza* (Translator’s understatements or when the footnote does not say enough), indem sie die Anmerkungen des

Übersetzers einer Analyse unterzieht. Die Wissenschaftlerin unterstreicht die kommunikative Funktion der Übersetzung, dem Übersetzer obliegt die Entscheidung, welche Informationen dem Leser geliefert werden müssen, um ein volles Textverständnis zu gewährleisten. Dabei optiert sie dafür, sich nicht auf die Ergänzung allgemeinen enzyklopädischen Wissens zu beschränken – auch in den Fußnoten solle der Übersetzer im Modus des Übersetzens bleiben und der Ästhetik des Originals Rechnung tragen: Humor und das Spiel mit den Lesererwartungen, Leerstellen im Text sollten nicht auf der Strecke bleiben.

Damian Wątrobiński widmet seinen Beitrag *Die Vermittlung von Emotionen in der Filmbeschreibung anhand der polnischen Audiodeskription von Izabela Künstler und Urszula Butkiewicz zum Film „W ciemności“ von Agnieszka Holland* der Audiodeskription als einer Spielart der audiovisuellen Übersetzung. Die Filmbeschreibung für Blinde oder Sehgeschädigte ist ein in der Praxis bereits etabliertes Feld, das in vielen Punkten noch auf seine theoretische Aufarbeitung wartet. Ausgangspunkt der Reflexion ist die Konzeptualisierung des Audiodeskriptors als Übersetzer, die die ihm zugestandenen Kompetenzen in den Blick rücken lässt. Der Beitrag diskutiert diese Fragen, indem er den Aspekt der Emotionsvermittlung in der Audiodeskription von Filmen herausgreift und anhand der Unterschiede zwischen den deutschen und polnischen Audiodeskriptionsrichtlinien zuspitzt. Der Autor wirft die Frage auf, in wie weit die Praxis der Filmbeschreiber auf die Herausbildung von übersetzerischen Normen zurückzuwirken vermag, indem die Emotionsvermittlung in der Audiodeskription zur Norm erhoben wird.

Die folgenden drei Texte beschäftigen sich mit der Frage des Stils in der literarischen Übersetzung. Karolina Kwapisz beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Styl poezji Roberta Frosta w polskich tłumaczeniach (The style of Robert Frost's Poetry in Polish translations)* mit der Frage der Stilwiedergabe in der Übersetzung. Die Autorin geht von der Frage aus, wie der literarische Stil zu definieren ist und wie er in der Übersetzung zu erhalten ist. Methodologische Grundlage ist die Katena-Methode, d.h. der Isolierung und Hierarchisierung von Stilmerkmalen, die auf die Interpretation des Textes Einfluss nehmen können, wobei bereits existierende Interpretationen zu Rate gezogen werden. Am Beispiel von Robert Frosts Lyrik geht sie dieser Frage nach, in wie weit die polnischen Übersetzungen den Stil des Originals wiedergeben.

Auch Dawid Łuczak geht in seinem Aufsatz *Stil und Sprachvarietäten als Übersetzungsprobleme am Beispiel des Romans Drach von Szczepan Twardoch und seiner deutschen Übersetzung* der Frage des Stils und dessen übersetzerischer Wiedergabe nach. Der Wissenschaftler wendet sich gegen die Tendenz, ‚illusionistisch‘ zu übersetzen, also alle – auch die stilistischen – Eigenarten des Originals einzuebnen, eine Strategie, die Venuti als ‚fluent translation‘ bezeichnet, und die die von ihm beklagte „Unsichtbarkeit des Übersetzers“ zur Folge hat, aber auch die Unsichtbarkeit des Autors, dessen stilistische Eigentümlichkeiten an die Zielkultur angepasst werden. In Bezug auf die dialektale und soziolektale Färbung der Texte als Merkmal des Stils Twardochs fordert er, dass der Übersetzer zum „Stilforscher“ werden muss, was bedeutet, die Sprachvarietäten als bedeutungstragende Elemente zu erkennen, die aufs Engste mit der hybriden Identität des Autors verbunden sind.

Katarzyna Ziębas Aufsatz *Archaizacja jako problem przekładu literackiego. Na podstawie analizy fragmentów tłumaczenia „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza na język niemiecki* (Archaization as a problem in literary translation. On the basis of the fragments

of the translation of *Trans-Atlantyk* by Witold Gombrowicz into German) wendet sich dem Problem der übersetzerischen Wiedergabe von Archaismen zu. Stilisierungen literarischer Texte werden als hochkomplexes translatorisches Problem erkannt. Am Beispiel der deutschen Übersetzung von Witold Gombrowicz's Roman *Trans-Atlantyk* wird nachgewiesen, wie schwierig es sich gestaltet, die miteinander interferierenden Stilisierungsmuster des Originals im Translat zu rekonstruieren. Der Übersetzer sah sich vor die Aufgabe gestellt, sowohl das umgangssprachliche Register als auch die Archaisierung zu erhalten. Gefordert ist vom Übersetzer kulturelle Kompetenz, um die Bezüge zur polnischen Adelskultur zu erkennen und ins Deutsche zu transferieren.

Dass kulturelle Kompetenz auch in der Übersetzung von Kriminalromanen vonnöten ist, wird im Aufsatz von Marta Wiśniowska: *Intertextual references in crime fiction by Zygmunt Miłoszewski and their translation into German* nachgewiesen. Die Autorin lässt die Übersetzung von Kriminalromanen als anspruchsvolle translatorische Aufgabe hervortreten, wobei kulturell konnotierte Ideen und Begriffe und intertextuelle Referenzen, die für den zieleitigen Rezipienten unverständlich sein können, als zentrale Übersetzungsschwierigkeiten herausgestellt werden. Solch „exotische“ Elemente sind ein unentbehrliches Merkmal von Übersetzungen und könnten sogar von den Ziellesern gewünscht werden, da sie ihr Wissen über die Welt erweitern und den übersetzten Text für sie interessanter machen. Gleichzeitig sollten sie gekonnt angepasst und dem Vorwissen solcher Leser angepasst sein, damit sie den Zieltext leicht verstehen können. Der Übersetzer wird hier als Vermittler zwischen den Kulturen wirksam.

Die in diesem Band versammelten Fallstudien rücken den Übersetzungsprozess als ein komponentenreiches und aspektreiches Handlungsgefüge in den Blick, der sich damit auch einfacher und eindeutiger Bewertung entziehen muss.²⁴

Bibliografie:

- Ammann, Margaret, *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*, in: TEXTconTEXT 5, 1990, S. 209-250.
- Apel, Friedmar / Kopetzki, Annette, *Literarische Übersetzung*, 2. Auflage, Stuttgart 2003.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, New York 1994.
- Benjamin, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Band IV / 1, Frankfurt a.M. 1972, S. 9-21.
- Berman, Antoine, *L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation*, in: Ders., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris 1985, S. 49-68.
- Bloemen, Henri, „Ausnahmezustände“. *Mutmaßungen zum Verhältnis von Theorie und Praxis beim Übersetzen*, in: *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*, hrsg. von Vera Elisabeth Gerling, Belén Santana López, Tübingen 2018, S. 33-42.
- Buschmann, Albrecht, *Der Diskurs der Transparenz*, in: *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*, hrsg. von Vera Elisabeth Gerling, Belén Santana López. Tübingen 2018, S. 17-32.
- Gadamer, Hans Georg, *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*, in: *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig. Darmstadt 1973, S. 402-409.
- Gerling, Vera Elisabeth, Belén Santana López (Hrsg.), *Literaturübersetzen als Reflexion und Praxis*, Tübingen 2018.
- Hönig, Hans G., *Humanübersetzung (therapeutisch vs. diagnostisch)*, in: *Handbuch Translation*, hrsg. von Mary Snell-Hornby u.a. Tübingen 1998, S. 378-379.

²⁴ Vgl. R. Stolze, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 2001, S. 200.

- Koller, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim 1974.
- Lukas, Katarzyna / Olszewska, Izabela / Turska, Marta (Hgg.), *Translation im Spannungsfeld der ‚cultural turns‘*. Frankfurt a.M. u.a. 2013 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur 7).
- Nida, Eugene, *Towards a Science of Translating*, Leiden 1964.
- Nord, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester 1997.
- Reiß, Katharina, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München 1971.
- Reiß, Katharina, *Was heißt und wozu betreibt man Übersetzungswissenschaft?*, in: *Lebende Sprachen* 34 (1989), S. 97-100.
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen 1991.
- Schleiermacher, Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in: *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig, Darmstadt 1973, S. 38-70.
- Sommerfeld, Beate, *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016.
- Stolze, Radegundis, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 2001.
- Stolze, Radegundis, *Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln*, Berlin 2015.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 2008, 2. Auflage.
- Vermeer, Hans J., *A Scopus Theory of Translation (some Arguments for and Against)*, Heidelberg: TEXTconTEXT 1996.

MAŁGORZATA JOKIEL (UNIwersYTET OPOLSKI)

Zum Wandel translatorischer Normen. 1930 und 1953 als polnische Übersetzungskontexte von Thomas Manns *Der Zauberberg*

The changes of translation norms. 1930 and 1953 as contexts of the translation of *The Magic Mountain* by Thomas Mann

The author presents the preliminary considerations related to a planned study the purpose of which is to reconstruct the history of the Polish translation of *Der Zauberberg* (*The Magic Mountain*) by Thomas Mann and examine its impact on the Polish reception of the work. Since each of the two parts of the novel were translated by different translators and because the second volume was translated twice (in 1930 and 1953), the translation contexts are very significant. The concept of context is presented in conjunction with the historically variable understanding of translation standards, methods to define the essence of literary translation over the span of the twentieth century, and the evaluation criteria of translation quality. One of the most important sources of information are reviews and press reports related to the publication of the translations.

key words: The Magic Mountain, Thomas Mann, translation context, translation norms, translation criticism

Schlüsselwörter: Der Zauberberg, Thomas Mann, Translationskontext, Translationsnorm, Übersetzungskritik

1. Einleitung

Von der Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als selbständige Disziplin und somit von der (bzw. von mehreren) Übersetzungstheorie(n) kann bekanntlich erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Rede sein. Ungefähr in die gleiche Zeit fallen die Anfänge der systematischen literaturwissenschaftlichen Übersetzungsforschung.¹ Selbstverständlich hatte man aber bereits in der ‚vorwissenschaftlichen‘ Zeit übersetzt und das Phänomen Translation beispielsweise in Form von Vor- und Nachworten zu literarischen Übersetzungen bzw. durch Rezensionen, Buchbesprechungen

¹ Apel F., Kopetzki, A., *Literarische Übersetzung*, 2. Auflage, Stuttgart 2003, S. 39. In dem deutschsprachigen Raum erschienen in den 1960er Jahren die ersten wegweisenden Arbeiten zur literaturwissenschaftlichen Erforschung literarischer Übersetzungen, u.a. H. Friedrich, *Zur Frage der Übersetzungskunst*, Heidelberg 1965; R. Kloepfer, *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München 1967; R.-R. Wuthenow, *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*, Göttingen 1969. Als besonders fruchtbar erwiesen sich dann die 1980er Jahre, die zum einen durch einen Methodenpluralismus gekennzeichnet waren, zum anderen aber auch eine ausführliche Darstellung der sich historisch ablösenden Auffassungen von der literarischen Übersetzung sowie Zusammenhänge und Berührungspunkte zwischen ihnen in F. Apels Buch *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, hervorgebracht haben.

sowie in öffentlichen Diskussionen reflektiert. Aufgrund des punktuellen und unsystematischen Charakters derartiger Überlegungen fällt es allerdings schwer, die Translationsnormen bzw. Vorstellungen vom Wesen und Aufgaben der literarischen Übersetzung der präwissenschaftlichen Phase zu rekonstruieren, zumal sie oft kulturspezifische Züge aufweisen und in einem engen Zusammenhang mit der jeweiligen Literaturtradition stehen, so dass sie von Land zu Land variieren können.

Der vorliegende Beitrag stellt die Vorüberlegungen im Zusammenhang mit dem geplanten Forschungsprojekt dar, in dem die Geschichte der polnischen Übersetzung des Romans *Der Zauberberg* von Thomas Mann dargestellt werden sollte, um anschließend ihre Folgen für die Rezeption des Werks in Polen zu zeigen. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die beiden Teile des Romans von verschiedenen Personen übersetzt worden sind, und dass es darüber hinaus zwei Übersetzungen von Band 2 gibt, sollen im Folgenden die Fragen des Translationskontextes und übersetzerischer Normen auf der Grundlage vom Quellenmaterial erörtert werden, um die Urteile der zeitgenössischen Kritik über die Qualität der polnischen *Zauberberg*- Fassungen zu rekonstruieren und nachvollziehen zu können.

2. Differenzierung des Begriffs ‚Kontext‘

Aus linguistischer Sicht bedeutet der Kontext im Allgemeinen „alle Elemente einer Kommunikationssituation, die systematisch das Verständnis einer Äußerung bestimmen“, und im speziellen Sinn steht der Terminus für „sprachliche Umgebung“.² Demgegenüber gilt der Kontext in der Literaturwissenschaft als ein äußerst komplexes Phänomen. Wir sprechen beispielsweise von dem synchronen (zeitgenössischen), dem diachronen (z.B. die Gesamtheit der jeweiligen Nationalliteratur in ihrer geschichtlichen Entwicklung umfassenden), dem geographischen, geschichtlichen, sozialen und kulturellen Kontext bzw. dem biographischen Kontext des Verfassers.³ Alle zusammen bilden die abstrakte Größe ‚Gesamtkontext‘.

Brigitte Schultze fasst den Kontext, der ihrer Ansicht nach sowohl als Informationsträger als auch als Bezugssystem fungieren kann, als „eine zentrale sinnstiftende Kategorie fiktionaler Literatur“⁴ auf. Als eine Besonderheit literarischer Kontexte gilt die Tatsache, dass sie sowohl als Gegebenes als auch auf der Grundlage ästhetisch codierter Informationen vom Rezipienten zu Erstellendes existieren. Eine weitere Dimension erfährt der Kontext durch die Übersetzung literarischer Werke in andere Sprachen. Die Translationswissenschaft hat zwar bisher keine disziplinspezifische Definition dieses Begriffs herausgearbeitet, dennoch bietet sich eine Reihe von möglichen translatorischen Verfahren zum Umgang mit literarischen Kontexten an, zu denen insbesondere Auslassung, direkte Übernahme, Adaptation und Substitution gehören. Trotzdem kommt es im Zuge des Translationsprozesses nicht selten zu Kontextverschiebungen bzw. gar Kontextverlusten.

² H. Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 2. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 416.

³ H. Salevsky, *Translationswissenschaft. Ein Kompendium*, Frankfurt am Main 2002, S. 387.

⁴ B. Schultze, *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, in: *Übersetzung – Translation – Traduction*. 1. Teilband, hg. v. H. Kittel; A.-P. Frank; N. Greiner; T. Hermans et al., Berlin–New York 2004, S. 860.

Doch im Zusammenhang mit dem geplanten Vorhaben interessiert mich insbesondere die Frage der Translationskontexte bzw. „Kontextaspekte des Translationsvorgangs selbst“,⁵ die nach Schultze als „Kontexte historischer und systematischer Art, die einerseits den Transfer einzelner Werke, andererseits aber auch den Transfer großer Textmengen bestimmt haben“⁶ aufzufassen sind. Hierzu könnte man unter anderem die sog. ‚preliminary norms‘ zählen, unter denen Toury gewisse translationsrelevante Vorentscheidungen wie Auswahlkriterien der zu übersetzenden Werke, nach dem Zeitpunkt ihrer Erscheinung sowie der (Un)mittelbarkeit der Übersetzung (aus der Ausgangssprache bzw. durch Vermittlung einer Drittsprache) versteht.⁷ Nach Tourys Theorie basieren translatorische Entscheidungen nicht auf Zufälligkeit, sondern werden von erlernten und in einer Kultur als gültig anerkannten Normen gesteuert, so dass aus der Summe der übersetzerischen Normen (zu denen außer preliminary norms ebenfalls die sog. ‚operational norms‘ – die während des Übersetzungsprozesses getroffenen translatorischen Entscheidungen – gehören), die in einer bestimmten Gesellschaft zu der gegebenen Zeit gültig sind, sich die Auffassung und Vorstellung ableiten lässt, die diese Gesellschaft von Übersetzungen hat.⁸ Hierbei sind sowohl der geschichtliche Hintergrund und die offizielle staatliche Kulturpolitik als auch die Wahl der Übersetzer und eventuelle Entscheidungen über die Anfertigung von Neuübersetzungen zu berücksichtigen.

Auch der Übersetzungsprozess selbst kann zur Herstellung von neuen Kontexten beitragen, zum Beispiel bei Übersetzungen aus zweiter Hand bzw. wenn mehrere Personen an der Translation eines Werkes mitwirken. Selbst der Übersetzer und seine Persönlichkeit können unter Umständen weitere Kontexte in die Zieltexte einbringen. Erneute Übersetzungen von literarischen Werken werden je nach dem Grund für deren Anfertigung, sei es zum Zweck einer Erneuerung der Sprache, Aktualisierung der Werkinterpretation bzw. Korrektur von festgestellten Übersetzungsfehlern, zwangsläufig in eine Beziehung zu früheren Translaten gesetzt, woraus wieder ein zusätzlicher inner-sprachlicher Kontext resultiert. Einen Sonderfall stellt ebenfalls die Selbstübersetzung durch den Autor dar, der dabei das Werk in der Zielsprache auf Grund seiner Urheberrechte auch neu gestalten darf.⁹

3. 1930 und 1953 als Translationskontexte der polnischen *Zauberberg*-Übersetzung

Der Zauberberg gehört zu den meist übersetzten literarischen Werken, welches seit seiner Veröffentlichung im Jahre 1924 bisher in 27 Sprachen – glaubt man Wikipedia – übersetzt worden ist. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der ersten polnischen Fassung des *Zauberbergs* war Thomas Mann ein in Polen bereits gut bekannter Schriftsteller. Sein erster auf Polnisch erschienener Text ist *Fiorenza*, sein einziges Theaterstück,

⁵ Ibidem, S. 861.

⁶ Ibidem.

⁷ G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, S. 58-59.

⁸ Vgl. ibidem, S. 60.

⁹ Zu dem Phänomen der Selbstübersetzung siehe bei E. Kraskowska, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Wrocław-Kraków et al. 1989, S. 33, bzw. bei D. Lamping, *Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma der Selbstübersetzung*, in: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*, hg. v. H. Kittel, Berlin 1992 (=Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 5), S. 212-227.

welches bereits 1907 – nur ein Jahr nach der Uraufführung – von Maryan Henzel übersetzt wurde.¹⁰ Ein reges Interesse an weiteren Werken Thomas Manns lässt sich dann in den 1920er Jahren beobachten: 1922 wurde *Der Tod in Venedig* (*Śmierć w Wenecji*)¹¹ herausgegeben, 1923 – *Tonio Kröger*¹² und in dem darauffolgenden Jahr der Novellenband *Tristan*.¹³ 1927 folgte die Veröffentlichung von *Herr und Hund* (*Pan i pies*).¹⁴ 1929 sind gleich zwei Werke Thomas Manns auf Polnisch erschienen: *Königliche Hoheit* (*Królewska Wysokość*)¹⁵ und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (*Niebieski ptak*).¹⁶ Bereits kurz nach der Veröffentlichung von Thomas Manns *Der Zauberberg* in Deutschland wurde der Roman in Polen wahrgenommen, wovon die 1925 von Józef Kramsztyk verfasste, auf dem deutschen Original basierende Besprechung des Romans in der literarischen Zeitschrift „Wiadomości Literackie“ zeugen kann.¹⁷ 1929 kam eine weitere Rezension von Kazimierz Czachowski heraus.¹⁸

Die erste Übersetzung des *Zauberbergs* ins Polnische erfolgte 1930, nur sechs Jahre nach der Originalausgabe, und ist bei dem Warschauer Verlag Towarzystwo Wydawnicze Rój in vier Bänden erschienen. Der Übersetzungsauftrag, angeregt vermutlich sowohl durch den Besuch Manns in Polen (1927) als auch durch die Verleihung des Nobelpreises an den Schriftsteller im Jahre 1929, wurde an drei Personen vergeben: an Józef Kramsztyk, der für die ersten zwei Teile (Band 1 der Originalausgabe) verantwortlich war, sowie an Kazimierz Czachowski und Juliusz Feldhorn, die den zweiten Band untereinander geteilt haben. Aufgrund seiner Erfahrung als Kritiker bekam Czachowski zusätzlich die Aufgabe, die polnische Fassung des Romans zu redigieren.

¹⁰ Angaben zu den polnischen Ausgaben der Werke von Thomas Mann stammen aus zwei Übersetzungsbibliographien der Übersetzungen deutscher Literatur ins Polnische: E. Połczyńska, C. Załubka, *Bibliografia przekładów z literatury niemieckiej na język polski 1800-2000*, Poznań (t. II: 1994, S. 65-66; t. I: 1995, S. 93; t. III: 1999, S. 160-164, t. IV: 2005, S. 133-136, t. II, wyd. 2: 2010, S. 103-104) sowie J. Buras, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung. Vom 16. Jahrhundert bis 1994*, Wiesbaden 1996, S. 408-412. In den beiden Bibliographien sind ebenfalls Erscheinungsorte einzelner Werke enthalten, deshalb wurde an dieser Stelle auf die Anführung dieser Angaben verzichtet.

¹¹ Übers. v. Lucjan Frank Erdtracht.

¹² Übers. v. Leo Belmont.

¹³ Übers. v. Leopold Staff.

¹⁴ Zuerst in der Übersetzung von Stanisław Alberti, 1931 erneut von Leopold Staff übersetzt.

¹⁵ Übers. v. Witold Hulewicz.

¹⁶ Übers. v. E. Librowiecka. Der Vorname der Übersetzerin war aus zugänglichen Quellen nicht erschließbar.

¹⁷ J. Kramsztyk, *Nowa powieść Tomasza Manna »Der Zauberberg«*, in: „Wiadomości Literackie” 1925, Nr. 15, S. 1. Damit begann die rege, bis heute andauernde und literaturwissenschaftlich bereits gut erschlossene Geschichte der polnischen *Zauberberg*-Rezeption. In diesem Zusammenhang ist stellvertretend auf folgende Besprechungen zu verweisen: H. Orłowski, *Der verzauberte Zauberer. Von der Kreativität der polnischen Thomas Mann-Rezeption*, in: „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen“ 1994, S. 89-102 sowie drei Arbeiten von R. Dziergwa: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, Poznań 2003; *Polska recepcja „Czarodziejskiej góry” Thomasa Manna a „Castorp” Pawła Huellego. Doniosłość „prologu gdańskiego” w opinii międzynarodowej krytyki literackiej*. In: *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, pod red. Moniki Wolting i Stephana Woltinga, Kraków 2016, S. 353-372; *Das Sanatorium der Verwandlung. Zur „immerwährenden” Kreativität der polnischen Rezeption von Thomas Manns „Zauberberg“*. In: „Studia Germanica Posnaniensia” XXXVII (2016), S. 91-108.

¹⁸ Siehe K. Czachowski, *T. Mann i jego »Czarodziejska Góra«*, in: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej: Antologia tekstów i dokumentów*, wybór i oprac. R. Dziergwa, Poznań 2003, S. 188-190.

Noch in den 1930er Jahren sind in Polen die *Buddenbrooks* (Buddenbrookowie, 1931)¹⁹, *Mario und der Zauberer* (*Mario i czarodziej*, 1932)²⁰ sowie der erste Band von *Joseph und seine Brüder: Die Geschichten Jakobs* (*Józef i jego bracia*. T. 1. Historje Jakóbowe, 1934)²¹ erschienen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden zunächst die *Buddenbrooks* zweimal wiederaufgelegt (1949 und 1951). Danach beschloss der Verlag Czytelnik, die polnische Fassung des *Zauberbergs* wieder aufzulegen. Die von Kramsztyk stammende Übersetzung des ersten Bandes wurde dabei weitgehend unverändert übernommen, der kritisierte zweite Band sollte neu übersetzt werden. Mit dieser Aufgabe wurde Władysław Tatarkiewicz, ein bekannter polnischer Philosoph und herausragender Geisteswissenschaftler, betraut, der 1950 aus politischen Gründen ein Lehr- und Publikationsverbot an der Warschauer Universität bekam und für insgesamt fünf Jahre beurlaubt wurde. Tatarkiewicz schien für die Rolle des Übersetzers von Manns Roman bestens geeignet zu sein: Er sprach ausgezeichnet Deutsch und galt darüber hinaus als ein Kenner der deutschen Philosophie, da er mehrere Jahre an den Universitäten Berlin, Marburg und Zürich studiert und dort auch promoviert hatte und ein reges Interesse für Literatur zeigte. Seinen Teil der Übersetzung hatte er mit dem Decknamen Jan Łukowski signiert, so dass seine Teilnahme an der Translation jahrelang verborgen blieb.²² Erst 1975 wurde der wahre Name des Übersetzers entdeckt,²³ diesen Umstand haben allerdings zunächst nur wenige Forscher und Kritiker zur Kenntnis genommen, was zu zahlreichen Missverständnissen geführt hat. Die erste Auflage der zweibändigen Neuübersetzung des *Zauberbergs* erschien 1953. Der wahre Name des bis dahin unter dem Pseudonym „Jan Łukowski“ bekannten Übersetzers wurde erst 1998 auf der Titelseite des Romans enthüllt (herausgegeben vom Verlag *Świat Książki*).

4. Ansätze der polnischen Übersetzungskritik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, noch vor der Herausbildung der literaturwissenschaftlichen Übersetzungsstudien, galt die literarische Presse als Forum für Diskussion über aktuelle Fragen der Literatur, Kultur und Ästhetik. Die Zeitschriften enthielten Informationen über literarische Neuerscheinungen (auch in Form von Verlagswerbung), veröffentlichten nicht selten Fortsetzungsromane sowie kritische Skizzen und Werkin-terpretationen, verfasst oft durch etablierte zeitgenössische Schriftsteller und Dichter, die ebenfalls die Rollen der Übersetzer und Übersetzungskritiker übernahmen.

Die sowohl in den Zeitungen als auch in Form von Vor- bzw. Nachworten zu neu veröffentlichten Werken erschienenen Äußerungen der Praktiker und Kritiker stellen eine nicht zu unterschätzende Wissensquelle über die sich geschichtlich wandelnden

¹⁹ Übers. v. Ewa Librowiczowa.

²⁰ Übers. v. Marcei Tarnowski.

²¹ Übers. ebenfalls von Marcei Tarnowski.

²² Siehe bei T. Oracki, *Władysław Tatarkiewicz - zapomniany tłumacz »Czarodziejskiej góry«*, in: „Literatura na świecie” 7-8-9/2002, S. 417-420 sowie M. Łukasiewicz, *Jak być artystą. Na przykładzie Thomasa Manna*, Warszawa 2011, S. 119-120.

²³ M. Jaworski, *Władysław Tatarkiewicz*, Warszawa 1975, S.24.

translatorischen Normen bzw. Konventionen dar.²⁴ Aus den von Edward Balcerzan zusammengestellten Zeugnissen lässt sich eine recht uneinheitliche Auffassung von der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Polen geltenden Vorstellung vom Wesen und von der Rolle der literarischen Übersetzung wahrnehmen.²⁵ Dies ist alleine schon an der schwankenden Terminologie und einer Fülle von willkürlich verwendeten Synonymen für die Übersetzung (‚przekład‘, ‚tłumaczenie‘, ‚tłomaczenie‘, ‚transkrypcja‘, ‚transpozycja‘) erkennbar. Es wird nicht nur die Qualität der Übersetzungen beurteilt, sondern ebenfalls beispielsweise die Wahl der zu übersetzenden Werke im Fall von Anthologien fremdsprachiger Werke diskutiert.²⁶ Einen weiteren Aspekt bildet die Frage nach dem Stellenwert literarischer Übersetzungen innerhalb der polnischen Nationalliteratur: eine gute Übersetzung wird zumal als ein „Faktum der polnischen Kultur“²⁷ bezeichnet. Dies trifft beispielsweise auf die Calderon-Übersetzung von Juliusz Słowacki zu, von der behauptet wird, sie wäre besser als das Original und um manche charakteristische Züge des eigenen Schaffens des polnischen Translators bereichert.²⁸ Somit taucht auch die Frage nach der Rolle, den Aufgaben und Grenzen der dichterischen Freiheit des Übersetzers auf. Im Zusammenhang mit dem zweisprachigen Schaffen von Stanisław Przybyszewski wird auch das Phänomen der Selbstübersetzung erörtert. Bereits 1922 wird u.a. in Anlehnung an Croce, Fontainas und Tytler die Frage der Übersetzungsprinzipien reflektiert. Waław Borowy plädiert in diesem Zusammenhang für Treue und möglichst weitestgehende „Anpassung“ an die Form und den Inhalt der Vorlage und sieht dieses Prinzip in Tadeusz Boy-Żeleński's translatorischem Schaffen verwirklicht.²⁹ In Anlehnung an die französische Tradition der Übersetzung dichterischer Werke in Prosa spricht sich Boy-Żeleński, ein renommierter polnischer Übersetzer aus dem Französischen, für diese Lösung aus und empfiehlt sie auch in Bezug auf die Übersetzung polnischer Dichtung in Fremdsprachen.³⁰

In den 1950er Jahren intensiviert sich die theoretische Beschäftigung mit Übersetzungen sowohl unter den Linguisten als auch in den Kreisen der als Übersetzer tätigen Schriftsteller. Davon zeugt beispielsweise die in Krakau von Mitte Oktober bis Ende Dezember 1953 stattgefundene Vorlesungsreihe, veranstaltet durch den polnischen Penclub, die verschiedenen Facetten des Phänomens Übersetzung gewidmet war.³¹ Die Relevanz des Übersetzungsproblems ergab sich insbesondere aus der großen Anzahl von Fremdwerken, die damals in der polnischen Sprache erschienen, von diesen sollen viele zahlreiche sprachliche Fehler und eklatante Unstimmigkeiten mit den Ausgangstexten aufgewiesen haben.

²⁴ Als Beispiele für Sammlungen derartiger Texte können zwei Bände angeführt werden: H.J. Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt 1963 und E. Balcerzan, *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974*, Poznań 1977.

²⁵ Im Folgenden wurden nur Texte berücksichtigt, die ungefähr aus den Jahren 1900-1953 stammen. Vgl. Balcerzan, op. cit.

²⁶ Vgl. z.B. bei A. Nowaczyński, *Angielskie przekłady Kasprowicza*, in: E. Balcerzan, op. cit., S. 202-203 bzw. F. Siedlecki, *Przekłady z poezji rosyjskiej*, ibidem, S. 246-260.

²⁷ A. Nowaczyński, op. cit., S. 203.

²⁸ T. Peiper, *Książę niezłomny Słowackiego w przekładzie Calderona*, in: E. Balcerzan, op. cit., S. 203-205.

²⁹ W. Borowy, *Boy jako tłumacz*, in: E. Balcerzan, op. cit., S. 209-227.

³⁰ T. Żeleński (Boy), *Proza, wiersz i przekłady*, in: E. Balcerzan op. cit. S. 237-244.

³¹ (ohne Autor), *Problem tłumaczeń*, „Tygodnik Powszechny” 1954, Nr. 8, S. 9.

Der nächste Aspekt, der in dieser Zeit oft wiederkehrt, ist die Sorge um die Übersetzungsqualität. Julian Tuwim setzt sich mehrmals mit dieser Frage auseinander, indem er erst translatorische Leistungen anderer Autoren kritisiert und eigene Lösungen für die beanstandeten Stellen vorschlägt. Schließlich fordert er die Einführung von obligatorischen Übersetzerschulen, an denen nur erfahrene Kenner der Übersetzungskunst unterrichten würden.³² Eine weitere oft diskutierte translationsrelevante Frage war der Gegensatz zwischen der Forderung, die Übersetzung sollte sich wie ein Original der Zielsprache lesen und gleichzeitig die fremde Wirklichkeit wiedergeben. Zu dieser Frage äußerte sich u.a. Kazimiera Iłakowiczówna, eine namhafte zeitgenössische Dichterin, und plädierte dabei für die Hervorhebung des Fremden.

5. Die Kritik der polnischen *Zauberberg*-Übersetzung in den 1930er Jahren vor dem Hintergrund zeitgenössischer Translationsnormen

Auf Grund fehlender allgemeingültiger Normen für die literarische Übersetzung richteten sich die Kritiker in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts grundsätzlich vor allem nach dem eigenen Sprachgefühl vor dem Hintergrund der eigenen Nationalliteratur. Die Besprechungen von neu erschienenen Übersetzungen fremdsprachiger literarischer Werke nahmen meistens die Form von literaturwissenschaftlich orientierten Rezensionen an, in denen sich die Verfasser hauptsächlich mit ästhetischen Fragen auseinandersetzten und nur beiläufig kurze Bemerkungen zu der Übersetzungsqualität äußerten, soweit sie der Sprache des Originals mächtig waren. Mit einer solchen Situation haben wir es ebenfalls in einer der ersten Besprechungen von *Czarodziejska góra* zu tun. Sie wurde von Jan Lechoń,³³ einem bekannten polnischen Lyriker, Essayisten und Kritiker verfasst, der in seinem Artikel den *Zauberberg* auf der Grundlage der polnischen Fassung ausführlich interpretiert. Auf die Übersetzung selbst bezieht er sich allerdings lediglich pauschal in dem letzten Satz seines Beitrags, wo es heißt: „Die polnische Übersetzung, angefertigt von mehreren Übersetzern, ist in den Bänden I, II, IV sprachlich einwandfrei“ (übers. v. M.J).³⁴ Die Qualität des vierten Bandes wird schlichtweg verschwiegen.

In einer weiteren Ausgabe der Zeitschrift „Wiadomości Literackie“ beschäftigt sich Jan Nepomucen Miller grundsätzlich mit der Qualität des Polnischen in literarischen Übersetzungen aus anderen Sprachen.³⁵ Der Kritiker diagnostiziert den rapide wachsenden Bedarf der polnischen Literatur nach Übersetzungen und erklärt dieses Phänomen zum einen mit dem Prozess der Herausbildung einer globalen Zivilisationsgemeinschaft, zum anderen behauptet er, die einheimische Literatur sei nicht imstande, die Bedürfnisse und Interessen ihrer Leser zu befriedigen. Angesichts der Fülle von literarischen Übersetzungen nennt Miller in scharfem Ton die Hauptprobleme des damali-

³² J. Tuwim, *Traduttore – traditore*, in: E. Balcerzan, op. cit., S. 263.

³³ J. Lechoń, *Księga prawdy i czarów*, „Wiadomości Literackie” 1930, Nr. 34, S. 3.

³⁴ Ibidem. Wenn nicht anders angegeben, werden alle fremdsprachlichen Texte in der Übersetzung der Autorin zitiert.

³⁵ J. N. Miller, »Gunderam ani jedną nie drgnął miną« czyli uwagi o polszczyźnie przekładów, „Wiadomości Literackie” 1930, Nr. 40, S. 1.

gen polnischen Literaturbetriebs: unqualifizierte Übersetzer, beklagenswerte Arbeitsbedingungen sowie die literarische Kritik, die in ihren Buchbesprechungen den Fragen der Übersetzung gleichgültig bleibt. Dabei stellt er keine genuin ästhetischen Anforderungen an literarische Übersetzungen, die zu jener Zeit keinesfalls als selbstverständlich galten, gemeint sei schlicht und einfach „die Qualität des Polnischen, die stilistische und sprachliche Korrektheit“.³⁶ Der Verfasser ruft Polen dazu auf, Anstrengungen zu unternehmen, um die jahrelang unter dem Einfluss der Besatzungsmächte stehende Sprache vor Verunstaltungen zu retten. Unter zahlreichen negativen Beispielen nennt Miller auch den dritten Band von *Czarodziejska góra*, der zu der Kategorie „leichtsinnige Übersetzungen mit zahlreichen Germanismen“³⁷ gezählt wird. In den Schlussfolgerungen nennt der Kritiker unter anderem auch die Forderung, Listen von zuverlässigen empfehlenswerten Übersetzern zu erstellen, um auf diese Weise die Qualität zukünftiger literarischer Übersetzungen sicherzustellen.

Daraufhin meldete sich Kazimierz Czechowski, der sowohl von Lechoń (stillschweigend) als auch von Miller direkt kritisierte Übersetzer, zu Wort. Die gegen ihn erhobenen Vorwürfe wurden von ihm zwar nicht bestritten, dennoch wies er darauf hin, dass er als Herausgeber der gesamten ersten polnischen *Zauberberg*-Edition genauso für die Qualität der drei sonstigen nicht beanstandeten Bände verantwortlich war. Zu seiner Verteidigung nennt er den Zeitdruck während der Arbeit an der Übersetzung. Gleichzeitig gibt er zu, dass er sich von dem Original beeinflussen ließ und erst aus der zeitlichen Distanz bestimmte Fehler und Unzulänglichkeiten bemerkt hätte.³⁸

In der Zeitschrift „*Język polski*“ sind zwei weitere Übersetzungskritiken der ersten polnischen Translation des *Zauberbergs* erschienen. S. Friedeker setzt sich in seinem Beitrag grundsätzlich für gute Übersetzungen ins Polnische ein und analysiert dabei exemplarisch die Translationsqualität von *Czarodziejska góra*.³⁹ Der Verfasser geht zunächst davon aus, die Übersetzung von Belletristik sei schwieriger als diejenige anderer literarischer Gattungen. Als Hauptanforderungen an die Literaturübersetzer nennt er genaue Kenntnisse der Fremdsprache und des Geistes dieser Sprache, die Beherrschung der eigenen Muttersprache und deren Grammatik, Ausdrucksvielfalt sowie stilistische Geschicklichkeit. Friedeker bedauert gleichzeitig, dass die Übersetzungen oft von Personen angefertigt werden, die keine der oben genannten Anforderungen erfüllen würden. Daraus resultiert nach seiner Ansicht, dass sie auf diese Weise zum einen den Wert fremdsprachiger Werke mindern, zum anderen verletzen und verunstalten sie ihre Muttersprache. Anschließend geht Friedeker auf die Übersetzungsqualität einzelner Bände ein. Den von Kramsztyk übersetzten Teil hält er für insgesamt gut, da darin relativ wenige Fehler enthalten seien. In den genannten Beispielen wird zum einen auf die seiner Ansicht nach optimaleren Lösungen verwiesen, zum anderen werden an manchen Stellen eher Druckfehler vermutet. Den 3. Band, für den Kazimierz Czachowski verantwortlich war, beurteilt Friedeker als empörend, da der Übersetzer nach Meinung des Kritikers weder das Deutsche noch das Polnische richtig beherrschte. Infolgedessen

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ K. Czachowski, *O przekład »Góry Czarodziejskiej«*, „*Wiadomości Literackie*” 1930, Nr. 42, S. 4.

³⁹ S. Friedeker, K. Nitsch, *O dobre przekłady na język polski*, „*Język polski*” 1931, Nr. 5, S. 152-155.

habe der Translator viele Romanstellen missverstanden. Beanstandet wird ebenfalls die Beibehaltung der langen für die deutsche Sprache charakteristischen Sätze im Polnischen, oft mit gleichzeitiger Übernahme der Reihenfolge einzelner Satzglieder. Der Band 4 erscheint dem Kritiker der als gut lesbar und der hohen Qualität des Originals nahestehend.⁴⁰

In dem gleichen Beitrag äußert sich Kazimierz Nitsch ebenfalls zu der polnischen *Zauberberg*-Übersetzung und teilt dabei die äußerst kritische Beurteilung der translatorischen Leistung von Czachowski.⁴¹ Die Hauptpunkte der Kritik beziehen sich auf das Missverstehen des Originals und die stilistische Ungeschicklichkeit des Übersetzers. Das scharfe Urteil wird ebenfalls mit ein paar Romanstellen belegt. Des Weiteren widersetzt sich Nitsch der enthusiastischen Bewertung des vierten, von Feldhorn übersetzten Bandes und hält die Qualität dieses Teils bestenfalls für „anständig“. Das Polnische von Feldhorn wird als „insgesamt gut, aber nicht fein“ beurteilt; auch er soll viele Stellen des Originals missverstanden haben.

1933 wird *Der Zauberberg* zur Grundlage vergleichender Betrachtungen über die polnische und deutsche Literatur von Konstancy Troczyński, der vor diesem Hintergrund unter anderen Überlegungen im Sinne von Tourys ‚preliminary norms‘ anstellt.⁴² Nach Ansicht des Verfassers würden polnische Schriftsteller ihre Themen in fremdsprachigen Literaturen suchen, dies sei die Erklärung für die zunehmende Fülle von literarischen Übersetzungen. Die Wahl solcher zu übersetzender Autoren wie beispielsweise T. Mann, J. Conrad, J. Joyce, A. Gide hält Troczyński für die besten Lektüren zeitgenössischer polnischer Leser.⁴³ Sonst geht er auf die Qualität der polnischen *Zauberberg*-Übersetzung nicht weiter ein.

6. Exemplarische Übersetzungskritik der zweiten Auflage von *Czarodziejska góra*

Die überarbeitete und teilweise neu übersetzte zweite Auflage von *Czarodziejska góra*, die 1953 als zweites (nach den *Buddenbrooks*) nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgelegtes Werk Thomas Manns in Polen erscheint, stößt auf ein reges Interesse und gibt Anlass zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Roman sowie mit dem Gesamtwerk Manns. Ähnlich wie bei der ersten Auflage in den 1930er Jahren überwiegen in der Presse literaturwissenschaftliche Analysen, Rezensionen und Vergleiche mit früheren Werken,⁴⁴ darunter beispielsweise eine experimentelle Rezension des Romans in Form eines Tagebuchs, in dem die Lektüreeindrücke und eigene Wertungen des Verfassers schrittweise niedergeschrieben werden.⁴⁵ In den meisten Fällen wird jedoch kaum Bezug auf die Qualität der Übersetzung genommen.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ K. Nitsch, ibidem, S. 155-156.

⁴² K. Troczyński, *Thomas Mann. Uwagi porównawcze o literaturze polskiej i niemieckiej*, in: R. Dziargwa, op. cit. S. 177-180.

⁴³ Ibidem, S. 178.

⁴⁴ In diesem Zusammenhang sei beispielsweise auf folgende Besprechungen eingegangen: A. Krasiński, *Na zboczach »Czarodziejskiej góry«*, „Dziś i jutro“ 1954, Nr. 16; W. Jedlicki, *Kulisy mieszczańskiego moralitetu. Refleksje w związku z reedycją »Czarodziejskiej góry« T. Manna*, „Przegląd kulturalny“ 1954, Nr. 33.

⁴⁵ E. Szaflarski, *Czytając »Czarodziejską Górę«*, „Tygodnik Powszechny“ 1954, Nr. 32 und 33.

Eine Ausnahme stellt der Beitrag von der Übersetzerin Walentyna Kwaśniakowa, erschienen in „Tygodnik Powszechny“, dar.⁴⁶ Zunächst versucht sie vor dem Hintergrund des Originalromans die translationsrelevanten Schwierigkeiten zu benennen. Hierzu zählt sie den besonderen Stil von Thomas Mann mit oft komplexen, verwickelten Sätzen und zahlreichen Neologismen. Sie bezeichnet den *Zauberberg* als „eine philosophische Abhandlung, in welcher der Autor eine Reihe von Fragen analysiert, die nicht separat betrachtet werden, sondern sich durch das ganze Werk ziehen und mit der manchmal belanglos vorkommenden Handlung verzahnen.“⁴⁷ Daraus würde sich nach Meinung der Übersetzerin die Notwendigkeit ergeben, einheitliche Begrifflichkeit beizubehalten sowie das Wesen einzelner Fragen sowohl separat als auch aufeinander bezogen zu analysieren.

Als Nächstes nimmt Kwaśniakowa Bezug auf die Vorkriegsausgabe des Romans und weist auf die unterschiedliche Qualität einzelner Teile hin, die Bände III und IV werden dabei als beklagenswert bezeichnet. Als Zielsetzungen der zweiten Auflage nennt sie die Korrektur des gesamten Textes sowie die Beseitigung von den in der polnischen Erstausgabe enthaltenen Fehlern. Die Kritikerin ist sich dessen bewusst, dass eine gründliche Analyse der gesamten Übersetzung viel Zeit in Anspruch nehmen würde, so dass sie sich lediglich darauf beschränkt, was ihr bei der Durchsicht der Neuauflage aufgefallen sei. Danach folgt eine punktuelle Analyse von Romanstellen, mit deren Übersetzung sie nicht einverstanden ist. Als Vorteile der neuen Translation nennt sie die Translation des im Original auf Französisch geführten Dialogs, die Angabe des vollständigen Titels des im Roman erwähnten Liedes von Schubert sowie die ihrer Meinung nach sehr wertvolle Bereicherung der polnischen Fassung mit erläuternden Anmerkungen; dabei wird allerdings auf ein paar weitere nicht erklärte Begriffe bzw. Zitate hingewiesen und die Richtigkeit einer der Erläuterungen in Frage gestellt.

Abschließend betont Kwaśniakowa, das Ziel ihrer Reflexionen sei keinesfalls die Kritik des Arbeitsaufwands, der Sorgfalt und sichtbarer Bemühungen der Übersetzungsautoren gewesen, man könne doch keinen Vorwurf daraus machen, dass die Übersetzer nicht alle Zusammenhänge innerhalb des Romans erfasst hätten. Sie sei sich zwar dessen bewusst, dass eine in jeder Hinsicht perfekte Übersetzung überhaupt nicht existiere, dennoch könne man immer eine bessere Translation vorlegen. Ihre Worte sollten auch als eine Warnung verstanden werden, falls der Verlag vorhaben sollte, weitere Werke Thomas Manns dem polnischen Leser näherzubringen.

7. Schlussbetrachtung

Die im Beitrag herangezogenen Zeugnisse aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts weisen deutlich nach, dass der jeweilige Translationskontext sowohl den Translationsprozess als auch die Kritik von literarischen Übersetzungen maßgeblich beeinflusst. Dabei sei hervorgehoben, dass der Translationskontext einerseits die historischen Gegebenheiten und Rezeptionsbedingungen, andererseits aber auch die damit zusammenhängenden Vorstellung vom Wesen und Aufgaben der literarischen Übersetzung umfasst. Auf Grund der Pluralität von diesbezüglichen Ansichten fällt es allerdings schwer,

⁴⁶ W. Kwaśniakowa, *Uwagi o przekładzie »Czarodziejskiej Góry«*, „Tygodnik Powszechny” Nr. 32 (471), S. 8.

⁴⁷ Ibidem.

von einheitlichen übersetzerischen Normen zu sprechen, es handelte sich vielmehr um weniger verbindliche Konventionen.

Wie den oben zitierten Stimmen zu entnehmen ist, gab es bereits in der Vor- und Zwischenkriegszeit in Polen zahlreiche übersetzungskritische Reflexionen über den Sinn der Existenz von Übersetzungen fremdsprachiger literarischer Werke. Zu den wichtigsten translatorischen Bewertungskriterien gehörten damals die sprachliche Qualität des Zieltextes und die Übereinstimmung mit dem Original. Die Vorstellung von Übersetzungsfehlern, die meistens mit sprachlichen Fehlern gleichgesetzt wurden, schloss auch die nicht-binären Fehler (nicht optimale Lösungen) ein. Die Beurteilung erfolgte in der Regel unsystematisch, auf Grund punktueller Fehleranalysen, nach recht willkürlichen Kriterien. Die Kritiker schätzten insbesondere die feine literarische Sprache des Translats, was sich unter anderen aus dem unter Bedingungen der jahrelangen Besatzung andauernden und nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit fortgesetzten Kampf um den Erhalt der polnischen Sprache ergab. Gleichzeitig kamen Überlegungen und Ideen auf, wie man angesichts der Fülle von übersetzter Literatur die Qualität künstlerischer Übersetzungen sicherstellen kann (beispielsweise durch die Erstellung von Listen vertrauenswürdiger Übersetzer/innen). Viel Aufmerksamkeit wurde auch dem Stellenwert der übersetzten Werke im System der polnischen Nationalliteratur geschenkt. Vor diesem Hintergrund entstand eine ganze Palette an Rezensionen und Besprechungen der ersten polnischen Übersetzung von Thomas Manns *Der Zauberberg*. Die oben angeführten übersetzungskritischen Urteile bilden somit entweder eine Ergänzung literaturwissenschaftlich orientierter Auseinandersetzungen und werden in Form einer knappen pauschalen Bewertung geäußert (stellvertretend hierfür steht der Beitrag von Lechoń) oder stellen eine ausführlichere Auflistung sprachlicher Fehler aus linguistischer Perspektive dar (Miller, Friedeker, Nitsch), ohne dass auf die Übersetzung ästhetischer Aspekte des Werks eingegangen wird.

In den 1950er Jahren gibt es in Polen schon eine intensive Diskussion rund um das Phänomen ‚Übersetzung‘, angeregt unter anderen durch die 1953 stattgefundenen Vorlesungsreihe in Krakau. Die Debatte wird in der literarischen Presse fortgesetzt, so dass sich erste Richtlinien für Übersetzende, neue Vorstellungen von der Rolle und Aufgaben des Übersetzers sowie Ansätze einer Übersetzungstheorie abzeichnen. Die literarisch tätigen Übersetzer als Kritiker richten ihr Augenmerk zunehmend auf die Beibehaltung ästhetischer Qualitäten in der Übersetzung und kritisieren scharf stilistische Verstöße und Unstimmigkeiten. Die Sorge um die Qualität literarischer Übersetzungen nimmt weiter zu, es taucht sogar die Forderung auf, obligatorische Schulen für Übersetzer zu errichten.

Darüber hinaus intensiviert sich die Rezeption des Werks von Thomas Mann in Polen – durch neue bzw. wiederaufgelegte Übersetzungen, Besprechungen, Diskussionen in der Presse. Im Gegensatz zu zahlreichen Rezensionen und Besprechungen des 1953 wieder aufgelegten und teilweise neu übersetzten Romans *Der Zauberberg* von Thomas Mann, die sich vornehmlich mit ästhetischen Aspekten des Werks auseinandersetzen, stellt der zitierte Beitrag von Walentyna Kwaśniakowa ein exemplarisches Beispiel für die Übersetzungskritik aus den 1950er Jahren dar und zeugt sowohl von dem zunehmenden Selbstbewusstsein als auch von dem Verantwortungsgefühl literarischer Übersetzer/innen. Als translatorische Aufgaben rücken die Einheitlichkeit der gebrauchten Begriffe, Präzision des Ausdrucks und eine aufmerksame, interpretierende

Lektüre des Originals in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang wird zwar im Hinblick auf den neu formulierten Übersetzungszweck (Korrektur der in der ersten Auflage von *Czarodziejska góra* enthaltenen Fehler) eine Reihe von punktuellen Unzulänglichkeiten der erneuten polnischen *Zauberberg*-Übersetzung genannt, gleichzeitig hebt die Kritikerin auch Vorteile der neuen Translation hervor und weiß die Bemühungen der Übersetzer zu schätzen.

Bibliografie

- Apel, Friedmar, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982.
- Apel Friedmar, Kopetzki, Annette, *Literarische Übersetzung*, 2. Auflage, Stuttgart 2003.
- Balcerzan, Edward (wybór, wstęp i komentarze), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974*, Poznań 1977.
- Buras, Jacek St., *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung. Vom 16. Jahrhundert bis 1994*, Wiesbaden 1996.
- Bußmann, Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 2. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1990.
- Czachowski, Kazimierz, *T. Mann i jego »Czarodziejska Góra«* (1929), in: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*, wybór i oprac. Roman Dziergwa, Poznań 2003, S. 188-190.
- Czachowski, Kazimierz, *O przekład »Góry Czarodziejskiej«*, „Wiadomości Literackie” Nr. 42/1930, S. 4.
- Dziergwa, Roman (wybór i oprac.), *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, Poznań 2003.
- Dziergwa, Roman, *Polska recepcja „Czarodziejskiej góry” Thomasa Manna a „Castorp” Pawła Huellego. Doniosłość „prologu gdańskiego” w opinii międzynarodowej krytyki literackiej*. In: *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, pod red. Moniki Wolting i Stephana Woltinga, Kraków 2016, S. 353-372.
- Dziergwa, Roman, *Das Sanatorium der Verwandlung. Zur "immerwährenden" Kreativität der polnischen Rezeption von Thomas Manns „Zauberberg“*. In: *Studia Germanica Posnaniensia XXXVII* (2016), DOI: 10.14746/sgp.2016.37.09, S. 91-108.
- Friedeker, (ohne Vorname); Nitsch, Kazimierz, *O dobre przekłady na język polski*, „Język polski” 1931, Nr. 5, S. 152-156.
- Friedrich, Hugo, *Zur Frage der Übersetzungskunst*, Heidelberg 1965.
- Jaworski, Marek, *Władysław Tatarkiewicz*, Warszawa 1975.
- Jedlicki, Witold, *Kulisy mieszczańskiego moralitetu. Refleksje w związku z reedycją »Czarodziejskiej góry« T. Manna*, „Przegląd kulturalny” 1954, Nr. 33.
- Kloepfer, Rolf, *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*, München 1967.
- Kramsztyk, Józef, *Nowa powieść Tomasza Manna »Der Zauberberg«*, „Wiadomości Literackie” 1925, Nr. 15, S. 1.
- Kraskowska, Ewa, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Wrocław–Kraków (et al.) 1989.
- Kraśniński, Andrzej, *Na zboczach Czarodziejskiej góry*, „Dziś i jutro” 1954, Nr. 16.
- Kwaśniakowa, Walentyna, *Uwagi o przekładzie »Czarodziejskiej góry«*, „Tygodnik Powszechny” 1954, Nr. 32, S. 8.
- Lamping, Dieter, *Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma der Selbstübersetzung*, in: *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*, hg. v. Harald Kittel, Berlin 1992 (=Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Band 5), S. 212-227.
- Lechoń, Jan, *Księga prawdy i czarów*, „Wiadomości Literackie” 1930, Nr. 34, S. 3.

- Łukasiewicz, Małgorzata, *Jak być artystą. Na przykładzie Thomasa Manna*, Warszawa 2011.
- Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Berlin 1924.
- Mann, Thomas, *Czarodziejska góra*, tomy I-II przełożył Józef Kramsztyk; tom III przełożył Kazimierz Czachowski; tom IV przełożył Juliusz Feldhorn, Warszawa 1930.
- Mann, Thomas, *Czarodziejska góra*, tom 1 przełożył Józef Kramsztyk, tom 2 przełożył Jan Łukowski, Warszawa 1953.
- Miller, Jan Nepomucen, »Gunderam ani jedną nie drgnął miną« czyli uwagi o polszczyźnie przekładów, „Wiadomości Literackie” Nr. 40/1930, S. 1.
- Oracki, Tadeusz, *Władysław Tatarkiewicz - zapomniany tłumacz »Czarodziejskiej góry«*, in: „Literatura na świecie” 7-8-9/2002, S. 417-420.
- Orłowski, Hubert, *Der verzauberte Zauberer. Von der Kreativität der polnischen Thomas Mann-Rezeption*, in: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 1994, S. 89-102.
- Połączyńska, Edyta; Załubka, Cecylia (red.), *Bibliografia przekładów z literatury niemieckiej na język polski 1800-2000*, t. I: Poznań 1995, t. II: 1. wyd. Poznań 1994, 2. wyd. Poznań 2010, t. III: Poznań 1999, t. IV, Poznań 2005.
- Salevsky, Heidemarie, *Translationswissenschaft. Ein Kompendium*, Frankfurt am Main 2002.
- Schultze, Brigitte: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, in: *Übersetzung – Translation – Traduction*. 1. Teilband, hg. v. Harald, Kittel; Armin-Paul, Frank; Norbert, Greiner et al, Berlin–New York 2004. S. 860-899.
- Störig, Hans Joachim, *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt 1963.
- Szaflarski, Edward, *Czytając »Czarodziejską Górę«* „Tygodnik Powszechny” 1954, Nr. 32 und 33.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam–Philadelphia 1995.
- Troczyński Konstanty, *Thomas Mann. Uwagi porównawcze o literaturze polskiej i niemieckiej*, in: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, wybór i oprac. Roman Dziergwa, Poznań 2003, S. 177-180.
- Wuthenow, Ralph-Rainer, *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*, Göttingen 1969.
- (ohne Autor), *Problem tłumaczeń*, „Tygodnik Powszechny” 1954, Nr. 8, S. 9.

MAŁGORZATA TEMPEL (UNIVERSITÄT POTSDAM)

Die übersetzte Geschichte der deutschen *Innerlichkeit*. Thomas Manns Rede *Deutschland und die Deutschen*

The translated story of German *Innerlichkeit*. Thomas Mann's speech *Germany and the Germans*

In the article conceptual history is to be presented as the relevant method of translation science. The example of Thomas Mann's speech *Germany and the Germans* serves here as a starting point for a discussion on how the diversity of experiences accumulated in the concept of *Innerlichkeit* is reflected in the Polish translations of this text. On the basis of translations made by different authors in various time contexts, individual translation ideas, as well as their linguistically and historically conditioned forms, are to be discussed and commented on.

Keywords: conceptual history, historical semantics, *Innerlichkeit*, Thomas Mann, translation

Schlüsselwörter: Begriffsgeschichte, historische Semantik, *Innerlichkeit*, Thomas Mann, Übersetzung

1. Begriffsgeschichte und Übersetzung

Begriffsgeschichte, eine Subdisziplin der historischen Semantik, untersucht die Bedeutungsgeschichte von sprachlichen Zeichen, in denen sich die Vielfältigkeit geschichtlicher Prozesse niederschlägt. Laut Reinhart Koselleck, einem ihrer Hauptvertreter, bündeln sich historische Erfahrungen zu sogenannten Grundbegriffen, die als Indikatoren und Faktoren des geschichtlichen Wandels fungieren.¹ So sollen in der begriffsgeschichtlichen Analyse nicht nur historische Erfahrungen (die stets sprachlich geprägt sind), sondern auch die Wirkung von Begriffen in ihren jeweiligen Kontexten ermittelt werden. Das Augenmerk liegt dabei vor allem auf dem konkreten Sprachgebrauch, aus dem — wie zumal im linguistischen Programm der historischen Semantik² hervorgehoben wird — die Bedeutung eines Wortes sowie auch seine Funktion in einer kommunikativen Handlung erschlossen werden kann. Im handlungstheoretischen Konzept plädiert Dietrich Busse dafür, von der Orientierung auf Einzelwörter abzusehen und Begriffe in umfangreichen sprachlichen Äußerungskontexten wie auch in ganzen Wort- und Begriffsgefügen zu betrachten, „denn die konkrete Bedeutung eines Wortes in einer aktuellen Äußerung läßt sich nur in Rücksicht auf die gesamte Äußerung, die

¹ Vgl. R. Koselleck, *Einleitung*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hg. v. O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, Stuttgart 1972, S. XIII–XIV.

² D. Busse, *Historische Semantik. Analyse eines Programms*, Stuttgart 1987.

mit ihr verbundene kommunikative Intention, und ihre situative und kontextuelle Einbindung verstehen.³ Busse lehnt sich in seinem Programm an Wittgenstein an, laut dem die Bedeutung nicht mit einer Vorstellung gleichzusetzen ist, die man unabhängig von einer bestimmten Äußerungssituation haben kann. Bei ihm heißt es: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“⁴ Der Gebrauch von Wörtern bedeutet, dass mit ihnen gehandelt wird, dass das Sprechen in einen Handlungsrahmen eingefasst ist, der ihm seine Funktion, und damit seine Bedeutung verleiht. Damit die Bedeutungen verstanden werden, sollen die Situationen, Zwecke und Kontexte erhellt werden. Eine Bedeutungsanalyse muss deswegen immer die Umstände untersuchen, in denen Worte benutzt werden.⁵

Dies gilt ebenso für den Übersetzungsprozess. Vom Übersetzer ist zu beachten, dass die Vielfalt von sich immer wieder wandelnden Erfahrungen, die in bestimmte Begriffe eingeflossen sind, sich niemals völlig in die jeweils andere Sprache transferieren lässt.⁶ Der Übersetzer kann zwar diese Diversität in anderen Sprachen, deren Begriffe ihrerseits spezifische Sinnbezüge akkumulieren, nicht reproduzieren, er sollte sich aber des Bedeutungswandels bewusst sein. Wie Maria Kryztofiak konstatiert: „Die Erfassung der sich permanent wandelnden Spannung zwischen der historischen Wirklichkeit und der Sprache, so wie es die historische Semantik aufarbeitet, gehört in den Bereich der translatorischen Leistung.“⁷ Was das für die Übersetzungspraxis bedeuten kann, wird im Folgenden am Beispiel des Begriffs *Innerlichkeit* veranschaulicht.

2. *Innerlichkeit*: Umriss der Begriffsgeschichte

Der Begriff *Innerlichkeit* hat in der deutschen Geistesgeschichte eine lange Tradition. Er erscheint zuerst 1779 bei Klopstock, der mit ihm ein poetisches Darstellungsverfahren bezeichnet, das die „eigentliche innerste Beschaffenheit einer Sache“⁸ hervorhebt. Goethe verwendet den Begriff im Sinne von „innere Natur“ des Menschen oder der Nation. „Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute *Innerlichkeit*, die entsprechende Form die geistige Subjektivität [...]“⁹ – heißt es bei Hegel, der selbst in seinen philosophischen Schriften zwischen drei Bedeutungsdimensionen unterscheidet. Erstens steht der Begriff für „die *Sphäre* des reflektierten geistigen Seins, besonders des religiösen, sittlichen und ästhetischen Lebens“, zweitens für „ein *Verhalten*, das diese Sphäre gegenüber den »Äußerlichkeiten des Daseins«, gegenüber der äußeren Wirklichkeit überhaupt, verschließt“, im dritten Sinne wird er „als *Qualität*, als Merkmal z.B.

³ Ibidem, S. 55.

⁴ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1971, S. 35.

⁵ Vgl. ibidem, S. 82.

⁶ Vgl. E. Müller, F. Schmieder, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin 2016, S. 804.

⁷ M. Kryztofiak, *Einführung in die Übersetzungskultur*, Frankfurt am Main 2013 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur), S. 187.

⁸ Vgl. R. Heydebrand, *Innerlichkeit*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hg. v. J. Ritter, K. Gründer, Basel–Stuttgart 1976, S. 386.

⁹ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, hg. von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Frankfurt am Main 1970, S. 129.

von Kunstgattungen oder -werken, von Handlungen, aber auch von ganzen geschichtlichen Epochen, sofern in ihnen die Subjektivität vorherrschend ist¹⁰, bezeichnet. Während Hegel die *Innerlichkeit* in Opposition zum Außen setzt und den Austausch zwischen dem subjektiven Inneren und allgemeinen Äußeren fordert, betont Kierkegaard in seiner Religionsphilosophie, dass die einzig in Gott liegende Wahrheit nur durch die subjektive Vertiefung in die *Innerlichkeit* erfahren werden kann und beschreibt letztere als ein Verhältnis des Einzelnen zu Gott.¹¹

Eine neue Bedeutung wird der *Innerlichkeit* zur Zeit des Ersten Weltkrieges zugewiesen, wo sie als politisch-kulturelle Kampfkategorie verwendet wird. Nach dem Kriegsausbruch fühlen sich viele Intellektuelle dazu verpflichtet, den „Ideenkampf“ zu führen und setzen *Innerlichkeit* sowie ähnliche „deutsche“ Begriffe als Kategorien des „deutschen Geistes“ und damit als Argumente in der Auseinandersetzung mit England und Frankreich ein. Sie heben die untrennbare Verbundenheit des deutschen Geistes mit dem deutschen Militarismus hervor und betonen dabei die Einheit der deutschen Kultur und des deutschen Nationalcharakters, in dem „ein unerschöpflicher innerer Wert“ enthalten sei.¹²

1919 plädiert aber Max Scheler in dem Aufsatz *Von zwei deutschen Krankheiten* dafür, die *Innerlichkeit* aus dem deutschen Volkscharakter und Denken zu beseitigen. Er beschreibt das Wort als „eine der unerträglichsten Wortbildungen neudeutschen Sprachgebrauchs“¹³ und nennt das Lob der *Innerlichkeit* angesichts des Verfalls geistiger und moralischer Werte „eine große Lebenslüge“¹⁴. Da die *Innerlichkeit* eine enorme Überschätzung eigener Kraft und die Verharmlosung feindlicher Mächte verursacht habe, habe sie eindeutig zur Gegenwartskatastrophe des deutschen Volkes geführt.¹⁵

Die *Innerlichkeit* stellt ferner einen der Grundzüge der Epoche der deutschen Literatur der Jahre 1933-1945 dar, die mit dem 1933 von Frank Thiess geprägten Begriff „Innere Emigration“ bezeichnet wird.¹⁶ Nach 1945 erhält der Begriff eine polemische Färbung. Dazu trägt auch Thomas Mann bei, der in der Auseinandersetzung mit Walter von Molo und Frank Thiess der Literatur der „Inneren Emigration“ das Recht aberkennt, sich als Widerstandsliteratur zu verstehen. Bücher, die in Deutschland während der Nazi-Zeit gedruckt werden konnten, bezeichnet er als „wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen“, denn an ihnen haftet der „Geruch von Blut und Schande“¹⁷ an. Dem

¹⁰ Heydebrand, op. cit., S. 387.

¹¹ Vgl. ibidem.

¹² Vgl. G. Sauder, *Zur Kontinuität von ‚Innerlichkeit‘ in deutscher Selbstreflexion*, in: *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*, hg. v. B. Thum, München 1985, S. 256–257.

¹³ M. Scheler, *Von zwei deutschen Krankheiten*, in: ders., *Nation und Weltanschauung*, Leipzig 1923, S. 154.

¹⁴ Ibidem, S. 156.

¹⁵ Vgl. Sauder, op. cit., S. 257.

¹⁶ Vgl. M. Górecka, *Prolegomena zu einer Wort- und Begriffsgeschichte der ‚Innerlichkeit‘*, in: *Kultura – Literatura – Język. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Kolago w 65. rocznicę urodzin. / Kultur – Literatur – Sprache. Festschrift für Herrn Professor Lech Kolago zum 65. Geburtstag*, hg. v. K. Grzywka et al., Warszawa 2007, S. 211.

¹⁷ T. Mann, *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XII: *Reden und Aufsätze 4*, Frankfurt am Main 1990, S. 957.

Begriff *Innerlichkeit* selbst spricht Mann allerdings eine positive Wertung zu. 1923 bezeichnet er die *Innerlichkeit* als „[d]ie schönste Eigenschaft des deutschen Menschen, auch seine berühmteste, auch diejenige, mit der er sich wohl am liebsten schmeichelt.“¹⁸ Er setzt sie mit solchen Begriffen wie Kultur, Bildung, Tiefe, Subjektivismus oder Geist gleich und stellt diese der äußeren und oberflächlichen Welt von Gesellschaft und Politik gegenüber. Die Innerlichkeitswerte, die das wahre Fundament der deutschen Kultur ausmachen, seien der politisch orientierten Zivilisation des Westens evident überlegen.

Erneut taucht der Begriff *Innerlichkeit* bei Mann in der kontroversen Rede *Leiden und Größe Richard Wagners* vom Februar 1933 auf, diesmal aber wird er mit dem Attribut „machtgeschützt“ versehen, das auf die Behaglichkeit des deutschen Bürgertums angesichts des Erstarkens des Nationalsozialismus verweist. „Machtgeschützte Innerlichkeit“ markiert die Endstation des Weges deutschen Bildungsbürgertums, den auch Wagner gegangen sei: „von der Revolution zur Enttäuschung, zum Pessimismus und einer resignierten, machtgeschützten Innerlichkeit.“¹⁹ Auch wenn Thomas Mann die Rückzugshaltung des deutschen Bürgertums für den Nationalsozialismus verantwortlich macht, zögert er nicht, in dem im Mai 1945 in Washington gehaltenen Vortrag *Deutschland und die Deutschen* die *Innerlichkeit* noch einmal als die „schönste[...] deutsche[...] Eigenschaft“²⁰ zu bezeichnen.

3. *Innerlichkeit* als Übersetzungsproblem

Am Beispiel von Thomas Manns Rede *Deutschland und die Deutschen* wird im Folgenden gefragt, wie die Mannigfaltigkeit von Erfahrungen, die in dem Begriff *Innerlichkeit* akkumuliert sind, sich ins Polnische übertragen lässt. Anhand von Übersetzungen von Krystyna Górniak (1981²¹), Zofia Rybicka (1987²², 1993²³) und Wojciech Kunicki (2002²⁴), sollen individuelle Übersetzungskonzeptionen sowie ihre sprachlich und geschichtlich bedingte Gestaltung herausgearbeitet und kommentiert werden.

In der Rede *Deutschland und die Deutschen* stellt die *Innerlichkeit* den Zentralbegriff für die Charakterisierung der Deutschen und Deutschlands dar. Mit ihr identifiziert Mann die Musikalität, Abstraktheit und Mystik, die auch von Goethes Faust verkörpert

¹⁸ T. Mann, *Geist und Wesen der deutschen Republik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XI: *Reden und Aufsätze* 3, op. cit., S. 854.

¹⁹ T. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. IX: *Reden und Aufsätze* 1, op. cit., S. 418–419.

²⁰ T. Mann, *Deutschland und die Deutschen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XI, op. cit., S. 1142. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit GW, römischer Bandnummer und Seitenzahl gekennzeichnet.

²¹ T. Mann, *Niemcy i naród niemiecki*, übers. v. K. Górniak, in: *Po upadku Trzeciej Rzeszy. Niemieccy intelektualiści a tradycja narodowa*, hg. v. J. Borejsza, S. Kaszyński, Warszawa 1981, S. 15–38. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit KG und Seitenzahl gekennzeichnet.

²² T. Mann, *O Niemcach i Niemcach*, übers. v. Z. Rybicka, in: *Wobec faszyzmu*, hg. v. H. Orłowski, Warszawa 1987, S. 284–304. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit ZR und Seitenzahl gekennzeichnet.

²³ T. Mann, *O Niemcach i Niemcach*, übers. v. Z. Rybicka, in: *Niemcy o sobie. Naród – państwo. „Charakter narodowy“ w oczach intelektualistów niemieckich*, hg. v. Cz. Karolak, Poznań 1993, S. 21–39. Es handelt sich um den Nachdruck von Rybickas Übersetzung aus dem Band *Wobec faszyzmu*, ibidem.

²⁴ T. Mann, *Niemcy i naród niemiecki*, übers. v. W. Kunicki, in: ders., *Moje czasy. Eseje*, hg. v. H. Orłowski, Poznań 2002 (= *Poznańska Biblioteka Niemiecka*, 16), S. 388–408. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit WK und Seitenzahl gekennzeichnet.

werden und gleichzeitig dem deutschen Wesen zuzuweisen sind. Der „dämonisch angehauchte[...] Professor[...]“ (GW XI, 1132) ist nämlich eine Inkarnation der deutschen Seele, die an seiner Metaphysik und Tiefe der Welt überlegen ist. Der Redner fragt sich:

Worin besteht diese Tiefe? Eben in der Musikalität der deutschen Seele, dem, was man ihre **Innerlichkeit** nennt, das heißt: dem Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements menschlicher Energie und der völligen Prävalenz des ersten vor dem zweiten. (GW XI, 1132)

In der Erstübersetzung von 1981 hat die Stelle folgenden Wortlaut:

W czym wyraża się ta głębia? Właśnie w muzykalności duszy niemieckiej, w tym, co nazywa się jej **duchową jakością (Innerlichkeit)**, to znaczy: w oddzieleniu spekulatywnego elementu ludzkiej energii od elementu społeczno-politycznego i całkowitej przewadze pierwszego nad drugim. (KG, 20–21)

Bei der Wiedergabe des Begriffs *Innerlichkeit* entscheidet sich Górniak für den Ausdruck „duchowa jakość“ (geistige Qualität), der an das Begriffsverständnis von Hegel erinnert, der die *Innerlichkeit* unter anderem als Qualität von Kunstwerken definiert.²⁵ In dem angeführten Kontext, wo von der Musikalität der deutschen Seele gesprochen wird, scheint diese Formulierung eine überzeugende Lösung zu sein. Die Hinzufügung des deutschen Begriffs in Klammern weist jedoch darauf hin, dass der Übersetzerin bewusst ist, dass der polnische Ausdruck nur eine Bedeutungsnuance der ausgangssprachlichen Bezeichnung wiedergibt.

Anders geht Rybicka vor, die sich entscheidet, den deutschen Begriff *Innerlichkeit* unübersetzt in die Zielsprache zu transferieren:

Na czym polega ta głębia? Właśnie na muzykalności duszy niemieckiej, na tym, co się nazywa **Innerlichkeit**, to znaczy: na oddzieleniu spekulatywnego pierwiastka ludzkiej energii od pierwiastka społeczno-politycznego i na całkowitej przewadze tego pierwszego nad tym drugim. (ZR, 289)

In der neueren Übersetzung von Kunicki wird der deutsche Begriff an der Stelle wortwörtlich übersetzt, wodurch seine Vagheit im polnischen Text beibehalten wird:

Na czym zasadza się ta głębia? Właśnie na muzykalności niemieckiej duszy, na tym, co określa się jej **wewnętrznością**, to znaczy: na rozziwieniu między spekulatywnym i społeczno-politycznym elementem ludzkiej energii i na zupełnej przewalencji pierwszego nad drugim. (WK, 393)

Der Ausdruck „wewnętrzność“, der früher im Sinne: „geistige, moralische Seite des Menschen, das Innere, die Psyche“²⁶ gebraucht wurde, kommt heute im Polnischen – ähnlich wie der deutsche Begriff – lediglich in philosophischen und religiösen Kontexten vor. Das Verständnis von Manns Erläuterung wird aber im Zieltext durch das Wort „prewalencja“ beeinträchtigt, das im Polnischen ausschließlich als biologischer Terminus fungiert und an dieser Stelle als Interferenzfehler zu betrachten ist. Auch wenn ein Leser den Bezug zum englischen Ausdruck „prevalence“ erkennt und somit die Bedeutung des Fremdausdrucks versteht, ist Kunickis Lösung nicht ganz unkritisch

²⁵ Vgl. Heydebrand, op. cit., S. 387.

²⁶ *Słownik Języka Polskiego*, Bd. 9, hg. v. W. Doroszewski, Warszawa 1967, S. 943.

zu beurteilen, da das Polnische in diesem Fall dem Übersetzer andere Äquivalente („dominacja“, „przewaga“) anbietet.

Dass die Übersetzer bei der Wiedergabe dieses Begriffs nicht immer konsequent vorgehen, bestätigt der weitere Passus, in dem Mann die deutsche Abneigung gegen die Politik als Produkt der *Innerlichkeit* beschreibt. Für die Trennung des Idealistischen vom Gesellschaftlich-Politischen und die Überlegenheit des ersten gegenüber dem zweiten macht Thomas Mann in erster Linie das Wirken deutscher Größen verantwortlich. Als Beispiel führt er Luther an:

Seine antipolitische Devothet, dies Produkt musikalisch-deutscher **Innerlichkeit** und Unweltlichkeit, hat nicht nur für die Jahrhunderte die unterwürfige Haltung der Deutschen vor den Fürsten und aller staatlichen Obrigkeit geprägt; sie hat nicht nur den deutschen Dualismus von kühnster Spekulation und politischer Unmündigkeit teils begünstigt und teils geschaffen. (GW XI, 1136)

Górniak gibt die Stelle wie folgt wieder:

Antypolityczna dewocja Lutera, ten produkt muzykalnej niemieckiej **duchowości** i zaściankowości, nie tylko odbiła się na przeciąg stuleci w poddańczej postawie Niemców wobec książąt i wszelkiej władzy państwowej; nie tylko częściowo popierała, a częściowo stworzyła typowo niemieckie połączenie zuchwałych spekulacji i politycznej niedojrzałości. (KG, 25)

Auch diesmal entscheidet sich die Erstübersetzerin dafür, ausschließlich eine Bedeutungsnuance des Begriffs *Innerlichkeit* hervorzuheben und interpretiert ihn erneut als geistige Wesensart. Um ihrer Interpretation eine Prägnanz zu verleihen, verzichtet sie auf eine wörtliche Sinnwiedergabe. Den deutschen Begriff „Unweltlichkeit“ gibt sie mit dem eindeutig negativ gefärbten Ausdruck „zaściankowość“ (Provinzialität) wieder, wodurch ihr Bild präziser wirkt. Górniaks Neigung zur Zuspitzung ihrer Formulierung kommt unter anderem auch an der Stelle zum Vorschein, an der sie das Fremdwort „Dualismus“ mit „połączenie“ wiedergibt, obwohl die polnische Sprache hier einen bedeutungsäquivalenten Ausdruck zur Verfügung hat.

Bei Rybicka lautet der Passus:

Jego antypolityczna dewocja, ten produkt, muzykalno-niemieckiej **Innerlichkeit** i nieświatowości, nie tylko że wpoila Niemcom na całe stulecia służalczą postawę wobec książąt i wszelkiej zwierzchności; nie tylko że sprzyjała po części niemieckiemu dualizmowi: najśmielszej pod słońcem filozofii i politycznej niedojrzałości, i częściowo go stworzyła, [...]. (ZR, 293)

Sie übernimmt den Begriff *Innerlichkeit* in ihren Text, ohne ihn zu übersetzen, wodurch der polnische Rezipient deutlich darauf hingewiesen wird, dass es sich hierbei um ein spezifisch deutsches Phänomen handelt. Anders dagegen geht Kunicki vor:

Jego antypolityczna dewocja, ów produkt muzykalnie-niemieckiego **uwewnętrznienia** i nieświatowości, nie tylko określiły na stulecia wiernopoddańczą postawę Niemców wobec władców i wszelkiej zwierzchności państwowej; nie tylko po części faworyzowała, po części tworzyła niemiecki dualizm najśmielszej spekulacji i politycznej niedojrzałości. (WK, 397)

Die neuere Übersetzung zeichnet sich deutlich durch eine Treue zum Original aus, wobei sich aber an ihrer Lesbarkeit nichts beanstanden lässt. Der Ausdruck „uwewnętrznienie“ — so wie der deutsche Begriff *Innerlichkeit* — bietet im Vergleich zur Übersetzung von Górnjak ein breiteres Interpretationsspektrum an, da er sowohl als Verhalten als auch als Eigenschaft gedeutet werden kann. Auch wortwörtlich und gleichzeitig bedeutungsäquivalent gibt Kunicki die Begriffe „Unweltlichkeit“, „staatliche Obrigkeit“, „Dualismus“ wieder, die in der älteren Übersetzung von 1981 bedeutungsverengend übersetzt werden („zaściankowość“, „władza państwowa“, „połączenie“).

Darauf, dass der Begriff *Innerlichkeit* eine besondere translatorische Herausforderung darstellt, weist auch der Autor selbst hin:

Oder nehmen Sie die vielleicht berühmteste Eigenschaft der Deutschen, diejenige, die man mit dem sehr schwer übersetzbaren Wort ›**Innerlichkeit**‹ bezeichnet: Zartheit, der Tiefsinn des Herzens, unweltliche Versponnenheit, Naturfrömmigkeit, reinsten Ernst des Gedankens und des Gewissens, kurz alle Wesenszüge hoher Lyrik mischen sich darin, und was die Welt dieser deutschen **Innerlichkeit** verdankt, kann sie selbst heute nicht vergessen: Die deutsche Metaphysik, die deutsche Musik, insonderheit das Wunder des deutschen Liedes, etwas national völlig Einmaliges und Unvergleichliches, waren ihre Früchte. Die große Geschichtstat der deutschen **Innerlichkeit** war Luthers Reformation — wir haben sie eine mächtige Befreiungstat genannt, und also war sie doch etwas Gutes. Daß aber der Teufel dabei seine Hand im Spiel hatte, ist offensichtlich. (GW XI, 1141–1142)

Mit zahlreichen positiven Charakteristika beschreibt Mann die *Innerlichkeit* und nennt die ihr zu verdankenden Verdienste im Bereich Kultur, Literatur und Geschichte. Luthers Reformation bezeichnet er als „große Geschichtstat der deutschen *Innerlichkeit*“, gleichzeitig bemerkt er aber, sie habe Europa die religiöse Teilung und Deutschland den Dreißigjährigen Krieg und damit einen kulturellen Rückschritt gebracht (vgl. GW XI, 1142). Bei dieser Begriffserläuterung entlarvt der Autor die Zwiespältigkeit der *Innerlichkeit* und somit seine ambivalente Beziehung zu Deutschland.²⁷ Górnjak übersetzt die Stelle wie folgt:

Albo weźcie Państwo najsłynniejszą, być może, cechę Niemców, tę, którą określa się bardzo trudnym do przetłumaczenia słowem **Innerlichkeit**: łączy się w nim delikatność, głębia serca, niezyciowa zapamiętałość, naturalna pobożność, najczystsza powaga myśli i sumienia, krótko — wszystkie istotne cechy wielkiej liryki, a świat nawet dzisiaj pamięta, co zawdzięcza tej niemieckiej **Innerlichkeit**: niemiecka metafizyka, niemiecka muzyka, szczególnie zaś cud niemieckiej pieśni, coś u innych narodów niespotykanego, były jej owocami. Wielkim historycznym czynem niemieckiej **Innerlichkeit** była reformacja Lutra — nazwaliśmy ją czynem wyzwolicielskim, a więc przecież była czymś dobrym. Że jednak diabeł przykładał rękę do tej gry, to widoczne. (KG, 32)

Diesmal zieht die Erstübersetzerin es vor, den Begriff *Innerlichkeit* in den Zieltext zu transferieren, ohne ihn zu übersetzen. Rybicka geht konsequent vor und entscheidet sich auch an dieser Stelle für die Direktentlehnung:

²⁷ Vgl. M. Tempel, *Das übersetzte Deutschlandbild Thomas Manns. Die Rede „Deutschland und die Deutschen“*, in: *Transfer. Reception Studies*, Bd. 2, hg. v. J. Ławnikowska-Koper, A. Majkiewicz, A. Szyndler, Częstochowa (im Druck).

Albo weźcie państwo choćby tę najsłynniejszą cechę Niemców, tę, którą określa się bardzo trudno przetłumaczalnym słowem *Innerlichkeit*: subtelność, głębia uczuciowa, niezyciowa zaduma, nabożność wobec natury, absolutna powaga myśli i surowość sumienia, krótko mówiąc, są w niej zmieszane wszystkie istotne cechy wielkiej liryki, i o tym, co świat tej *Innerlichkeit* zawdzięcza, nawet dziś mu nie wolno zapominać. To jej owocami były: niemiecka metafizyka, niemiecka muzyka, a szczególnie ów cud — pieśń niemiecka, w dorobku kultury narodowej Niemców coś całkiem niepowtarzalnego i niezrównanego. Wielkim dokonaniem historycznym owej niemieckiej *Innerlichkeit* była też luterkańska reformacja — nazwaliśmy ją wielkim czynem wyzwolicielskim, a zatem była ona jednak czymś dobrym. A że maczał w tym palce diabeł, to całkiem oczywiste. (ZR, 298–299)

Auch Kunicki hebt das Fremde (typisch Deutsche) hervor, indem er für *Innerlichkeit* einen Neologismus einführt und den fremdsprachlichen Begriff neben die Übersetzungslösung in Klammern hinzufügt:

Albo, proszę uwzględnić być może najbardziej znany z przymiotów niemieckich, ten, który określa się trudno przetłumaczalnym słowem „wsobność” (*Innerlichkeit*): jednoczą się w nim subtelność, głębia serca, nieświatowe marzycielstwo, pobożny stosunek do natury, najczystsza powaga myśli i sumienia, krótko mówiąc — wszystkie cechy wzniosłego liryzmu, a świat do dziś nie może zapomnieć tego, co zawdzięcza niemieckiemu **uwewnętrznieniu, wsobności**: jego owocami były niemiecka metafizyka, niemiecka muzyka, a zwłaszcza cud pieśni niemieckiej, coś — pod względem narodowym — zupełnie szczególnego i nieporównywalnego. Wielkim dokonaniem dziejowym niemieckiego **uwewnętrznienia** była reformacja Lutera — określiliśmy ją jako potężny czyn wyzwolenia, była zatem czymś dobrym. Widać jednak, że szatan nad tym wszystkim trzymał swą łapę. (WK, 402)

Der Neologismus „wsobność“, der ein Übersetzungsvorschlag von Hubert Orłowski²⁸ ist, stammt vom ungebräuchlichen Adjektiv „wsobny“, das „auf sich selbst konzentriert“, „untrennbar mit etwas verbunden“²⁹ bedeutet. Offensichtlich kommt der polnische Begriff der Zielkultur verfremdend vor, die ihm folgende Explikation soll aber dem zielsprachlichen Rezipienten seinen Sinn näherbringen.

4. Schlussbetrachtung

Das breite Spektrum der Übersetzungslösungen — bei Górnjak (1981): „*Innerlichkeit*“ (6)³⁰, „duchowa jakość (*Innerlichkeit*)“ (1), „duchowość“ (1), „wewnętrznie“ (1); bei Rybicka (1987): „*Innerlichkeit*“ (8), „głębia uczuciowa (*Innerlichkeit*)“ (1); bei Kunicki (2002): „uwewnętrznienie“ (4), „wewnętrzność“ (2), „»wsobność« (*Innerlichkeit*)“ (1), „uwewnętrznienie, wsobność“ (1), „»wsobność«“ (1) — zeigt deutlich, dass polnische Übersetzer unterschiedliche Interpretationswege wählen. Der Hervorhebung der Begriffsspezifik als typisch deutscher Eigenschaft wird ein hoher Rang in der Version von 1981 und 1987

²⁸ Vgl. Mann, *Moje czasy*, op. cit., S. 30.

²⁹ Diese Bedeutung gibt ausschließlich das Online-Wörterbuch der polnischen Sprache an: <http://sjp.pwn.pl/sjp/wsobny;3250495.html> (Letzter Zugriff 10.12.2017). Dass es sich im Falle des Begriffs „wsobność“ um einen Neologismus handelt, bestätigt die Tatsache, dass das Lexem in keinen neueren Wörterbüchern der polnischen Sprache vorhanden ist. Zu finden ist das Adjektiv „wsobny“ in *Słownik Języka Polskiego* (Bd. 9, hg. v. W. Doroszewski, Warszawa 1967, S. 1310), wo es aber nur als zootechnischer Begriff fungiert.

³⁰ In Klammern wird die Anzahl der Vorkommen in der gesamten Übersetzung angegeben.

zugewiesen, in denen die Übersetzerinnen das Wort *Innerlichkeit* mehrmals unübersetzt in die Zielsprache transferieren. Kunickis Lösungen heben im Vergleich zu Erstübersetzungen eine andere Bedeutungsnuance hervor, nämlich den Bezug auf das subjektive Innere.

Bibliographie

Primärtexte und Übersetzungen

- Mann, Thomas, *Deutschland und die Deutschen*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI: *Reden und Aufsätze 3*, Frankfurt am Main 1990, S. 1126–1148.
- Mann, Thomas, *Geist und Wesen der deutschen Republik*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI: *Reden und Aufsätze 3*, Frankfurt am Main 1990, S. 853–860.
- Mann, Thomas, *Leiden und Größe Richard Wagners*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. IX: *Reden und Aufsätze 1*, Frankfurt am Main 1990, S. 363–426.
- Mann, Thomas, *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XII: *Reden und Aufsätze 4*, Frankfurt am Main 1990, S. 953–962.
- Mann, Tomasz, *Niemcy i naród niemiecki*, übers. v. Krystyna Górniak, in: *Po upadku Trzeciej Rzeczy. Niemieccy intelektualiści a tradycja a tradycja narodowa*, hg. v. Jerzy Borejsza, Stefan Kaszyński, Warszawa 1981, S. 15–38.
- Mann, Tomasz, *O Niemcech i Niemcach*, übers. v. Zofia Rybicka, in: *Wobec faszyzmu*, hg. v. Hubert Orłowski, Warszawa 1987, S. 284–304.
- Mann, Tomasz, *O Niemcech i Niemcach*, übers. v. Zofia Rybicka, in: *Niemcy o sobie. Naród – państwo. „Charakter narodowy“ w oczach intelektualistów niemieckich*, hg. v. Czesław Karolak, Poznań 1993, S. 21–39.
- Mann, Tomasz, *Niemcy i naród niemiecki*, übers. v. Wojciech Kunicki, in: ders., *Moje czasy. Eseje*, hg. v. Hubert Orłowski, Poznań 2002 (= Poznańska Biblioteka Niemiecka, 16), S. 388–408.

Sekundärliteratur

- Busse, Dietrich, *Historische Semantik. Analyse eines Programms*, Stuttgart 1987.
- Górecka, Marzena, *Prolegomena zu einer Wort- und Begriffsgeschichte der „Innerlichkeit“*, in: *Kultura – Literatura – Język. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Kolago w 65. rocznicę urodzin. / Kultur – Literatur – Sprache. Festschrift für Herrn Professor Lech Kolago zum 65. Geburtstag*, hg. v. Katarzyna Grzywka et. al., Warszawa 2007, S. 203–214.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970.
- Heydebrand, Renate von, *Innerlichkeit*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Basel–Stuttgart 1976, S. 386–387.
- Koselleck, Reinhart, *Einleitung*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVIII.
- Kryzstofiak, Maria, *Einführung in die Übersetzungskultur*, Frankfurt am Main 2013 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur).
- Müller, Ernst; Schmieder, Falko, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin 2016.
- Sauder, Gerhard, *Zur Kontinuität von ‚Innerlichkeit‘ in deutscher Selbstreflexion*, in: *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*, hg. v. Bernd Thum, München 1985, S. 249–267.
- Scheler, Max, *Von zwei deutschen Krankheiten*, in: ders., *Nation und Weltanschauung*, Leipzig 1923, S. 147–174.
- Słownik języka polskiego*, Bd. 9, hg. v. Witold Doroszewski, Warszawa 1967.

Tempel, Małgorzata, *Das übersetzte Deutschlandbild Thomas Manns. Die Rede „Deutschland und die Deutschen“*, in: *Transfer. Reception Studies*, Bd. 2, hg. v. Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz, Anna Szyndler, Częstochowa (im Druck).

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1971.

JOANNA BUKOWSKA (ADAM-MICKIEWICZ-UNIVERSITÄT POZNAŃ)

Übersetzen mit dem Beipackzettel? Kontextgebundene Analyse des Romans *Verführungen* von Marlene Streeruwitz und seiner polnischen Übersetzung von Agnieszka Kowaluk unter dem Gesichtspunkt der Descriptive Translation Studies

Translation with a instruction leaflet? Contextual analysis on the example of the novel *Verführungen* by Marlene Streeruwitz and its Polish translation by Agnieszka Kowaluk in terms of the concept of Descriptive Translation Studies.

The aim of this article is a contextual analysis on the example of the novel *Verführungen* by Marlene Streeruwitz and its Polish translation *Uwiedzenia* by Agnieszka Kowaluk in terms of the concept of the Descriptive Translation Studies. The main objective of this article is not just to describe translation, but to explain it through reference to wider cultural relations. The importance of the cultural context in translation as well as the context of the author are intimately related. The article is an attempt to situate the text with relation to cultural space in order to analyze the environment in which the text operates and to study contexts of the source-language, its author, target-language text and its translator.

keywords: DTS, Descriptive Translation Studies, cultural turn, Frauenliteratur, Übersetzungskritik

słowa kluczowe: DTS, Descriptive Translation Studies, zwrot kulturowy, literatura kobieca, krytyka przekładu

1. Einführung

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, ausgewählte Passagen des Romans *Verführungen*¹ von Marlene Streeruwitz und seiner polnischen Übersetzung *Uwiedzenia*² von Agnieszka Kowaluk einer Analyse unter Berücksichtigung der Descriptive Translation Studies zu unterziehen. Zum Ausgangspunkt der nachstehenden Überlegungen wurde der *translational turn* und seine Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Übersetzungsprozesses als eine kulturvermittelnde und kontextvermittelnde Tätigkeit. Im Fokus des Interesses steht insbesondere der Ansatz von Lance Hewson³, der sich als Folge des *translational turn* und gleichzeitig in Anlehnung an die deskriptive Übersetzungsforschung etabliert hat. Das sechsstufige Modell der Übersetzungskritik von Hewson verschafft einen methodologischen Rahmen für die Untersuchung der sprach-

¹ M. Streeruwitz, *Verführungen. 3 Folge Frauenjahre*, Frankfurt am Main 1996.

² M. Streeruwitz, *Uwiedzenia. Odcinek trzeci. Lata kobiet*, übers. v. Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2004.

³ Vgl. L. Hewson, *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam 2011.

lichen und kulturellen Kontexte der Autorin, welche die Grundlagen der weiteren Analyse der ausgewählten Textabschnitte der Vorlage und der Übersetzung bilden.

2. Geschichtlicher Überblick: Translation im Spannungsfeld der kulturellen Wende

Begonnen werden soll mit der Erklärung der kulturellen Wende. Unter dem Begriff *Cultural turn* wird der Prozess verstanden, dessen Anfänge bis in die 70er Jahre des letzten Jahrhunderts zurückreichen. Die Rede ist von Neuorientierungen, die sich im Feld der Kulturwissenschaften herauskristallisiert haben, wie *interpretative turn*, *performative turn* und *reflexive turn* sowie *spatial turn*, *iconic turn* und *translational turn*⁴. Da sich der folgende Beitrag in erster Linie auf die literarische Übersetzung konzentriert, möchte ich im Folgenden den Begriff *translational turn* ansprechen und mich mit seinen Auswirkungen auf das Übersetzungsverständnis beschäftigen. *Translational turn* steht für die kulturwissenschaftliche Wende in der Übersetzungswissenschaft und umfasst die Orientierungen, die über die Rahmen des philologisch orientierten Paradigmas hinausgehen, indem sie in erster Linie auf die interkulturelle Kommunikation fokussieren⁵. Die kulturell geprägte Translationswissenschaft befasst sich nicht lediglich mit dem Austausch zwischen Texten und Sprachen, sondern hebt die Rolle der Kultur hervor, die als eine operative Einheit in der modernen Übersetzungsforschung betrachtet wird⁶. Das Übersetzen wird aus dem linguistisch-textlichen Paradigma herausgelöst und wurde zum neuen Grundbegriff der Sozial- und Kulturwissenschaften, somit blieb der Übersetzungsbegriff nicht mehr auf die Vermittlung und Wiedergabe von Sprachen und Texten beschränkt, sondern nahm die Fragen kultureller Übersetzung sowie Analyse der vielschichtigen kulturellen Welten in den Blick. Von hier aus eröffnet sich ein weiterer Horizont, indem neues Licht auf die übersetzerische Tätigkeit geworfen wird. Bei dem *translational turn* wurde der Akzent von dem präskriptiven Ansatz, gemäß dem die Übersetzungswissenschaft als eine Vielfalt der übersetzungskritischen Mittel gilt, auf die deskriptive Orientierung, deren Ausgangspunkt eben die Sphäre des Interkulturellen und Interdisziplinären ist, verlagert. Texte, die innerhalb einer bestimmten Kultur entstehen, sollten kontextgebunden und nach dem Stellenwert, den sie in der Kultur besitzen, betrachtet und beschrieben werden⁷. Die Kultur, in der ein bestimmtes Werk verankert wird, wird als der Bezugsrahmen des deskriptiven Ansatzes verstanden⁸.

Die Wende in der Übersetzungswissenschaft hat also den Blick auf die Übersetzung erweitert, wodurch ganz neue Untersuchungsfelder kulturellen Übersetzens freigelegt wurden und somit hat die Übersetzungskritik einen neuen Weg eingeschlagen.

3. Der Beitrag der Descriptive Translation Studies

In dem Zusammenhang der Wende in der Translationswissenschaft ist auf die *Descriptive Translation Studies (DTS)* hinzuweisen – eine Neuorientierung der Überset-

⁴ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2007, S. 7-27.

⁵ ebd.

⁶ S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, History and Culture*, New York 1990, S. 8.

⁷ B. Sommerfeld, *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016, S. 69.

⁸ M. Heydel, *Zwrot kulturowy nad przekładem*, in: *Teksty drugie*, Kraków 2009, S. 21ff.

zungsforschung, die sich in den 70er Jahren etabliert hat und als Gegenbewegung zur linguistischen Übersetzungstheorie aufgefasst werden kann. Die beschreibende Übersetzungswissenschaft (mit Vertretern wie Hermans, Lefevere, Even-Zohar, Toury) hat eine deskriptive Orientierung und legt ihren Schwerpunkt auf das Gebiet der literarischen Übersetzung. Im Grunde genommen beschäftigen sich DTS nicht mit der Bewertung, sondern mit der Beschreibung von Übersetzungen. Innerhalb der Descriptive Translation Studies haben sich zwei Ansätze etabliert: der systemtheoretische Ansatz, dessen Vertreter dem belgischen und niederländischen Forscherteam angehören (Theo Hermans, André Lefevere), sowie der transferorientierte Ansatz der Göttinger Arbeitsgruppe (Armin Paul Frank). Die deskriptiven Studien zur Translation versuchten bei der Untersuchung von übersetzten Texten auf die Äquivalenz zur Bewertung der Übersetzungsqualität zu verzichten. Bei der Analyse der Übersetzung wird eine Makroperspektive eingenommen, da die beschreibende Übersetzungswissenschaft die Wertigkeit einer Übersetzung in erster Linie an ihrem Status in der Zielkultur bemisst, wobei das Original eine marginale Rolle spielt und in den Hintergrund der Betrachtung rückt⁹.

Einen großen Beitrag zur Entwicklung der Descriptive Translation Studies leistete der israelische Kulturwissenschaftler Even-Zohar mit der Entwicklung seiner Polysystemtheorie, die auf die Dynamik und Heterogenität der Kulturen hinweist und die Interaktion zwischen den beiden Kulturen untersucht, welche grundlegend für den systemtheoretischen Ansatz sind. In seiner Ausrichtung nimmt Zohar an, dass die Literatur innerhalb einer bestimmten Kultur verortet wird und als ein Polysystem fungiert, in dem die Genres und Strömungen dem ständigen Wandel unterworfen sind und aufeinander einwirken.

In Anlehnung daran wurde der systemtheoretische Ansatz von Toury mit der Einführung seines Normbegriffs in die Übersetzungswissenschaft erweitert, der sich auf Abweichungen vom Ausgangstext bezieht. Toury unterscheidet drei Normen, die den Übersetzungsprozess regeln (*die preliminary norms, die initial norms, die operational norms*)¹⁰.

Die *preliminary norms* determinieren die Wahl einer bestimmten übersetzerischen Strategie bei dem Übersetzungsprozess, sowie die Entscheidung darüber, welche Texte zum Übersetzen gewählt werden. Unter dem Begriff der *initial norms* werden die Norm der Adäquatheit gegenüber dem Ausgangstext und die Norm der Akzeptabilität in der Zielkultur verstanden. Bei den *initial norms* kann der Übersetzer zwischen zwei Wege auswählen. Er kann den Übersetzungsprozess entweder den in der Zielkultur vorherrschenden Normen unterstellen oder ihn an die Normen der Zielkultur anpassen. Die Übersetzung erfolgt somit nach der Maßgabe der bestehenden Ordnung in der Ausgangskultur bzw. strebt nach Befolgung der Normen der Zielkultur. Die *operational norms* beziehen sich auf übersetzerischen Entscheidungen des Übersetzers während des Übersetzungsprozesses, die sowohl die Makrostruktur (Aufbau des Textes, Abschnitte, Kapitel) als auch die Mikrostruktur des Textes (z.B. Satzbau, Wortwahl, narrative Ausdrucksmittel) betreffen.

⁹ B. Sommerfeld, *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, S. 69.

¹⁰ Vgl. G. Toury, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia 1995, S. 81.

Tourys Auffassung nach determiniert die Kultur die von dem Übersetzer getroffenen Entscheidungen und präzisiert, was im Rahmen der Akzeptabilität liegt¹¹. Dank der Übersetzungsnormen lassen sich auch bestimmte tendenzielle Vorgehensweisen im Zuge des Übersetzungsprozesses unterscheiden¹².

Die von Even-Zohar entwickelte Theorie des Polysystems, sowie der darauf basierende Normbegriff von Toury haben eine umfassendere translatorische Wende auf interdisziplinärer und methodologischer Ebene in Gang gesetzt, da sie dem kulturellen Kontext zur Geltung verhelfen. Die Vorlage und die Übersetzung dürfen ohne Berücksichtigung der Kulturen, in denen sie verankert sind, nicht analysiert werden. Nicht die Bewertung selbst, sondern eben die Beschreibung der Übersetzungen wurde zum führenden Postulat der Descriptive Translation Studies¹³. In diesem Zusammenhang ist die tragende Rolle der Rezeption des Originals/ der Übersetzung in der Ausgangs- und Zielkultur sowie die Reaktion des Kulturbetriebs nicht zu übersehen.

Aus dieser Haltung heraus hat Lance Hewson die Stufen der Übersetzungskritik entwickelt, die als eine Zusammenstellung der Ausgangsinformationen zum Ausgangs- und Zieltext gelten¹⁴. Das Modell von Hewson gliedert sich in sechs Stufen. Zunächst soll auf das Sammeln von **Basisinformationen zum Ausgangstext** eingegangen werden. Darunter sind die Informationen zum Autor, seinen bisherigen Werken zu verstehen. Zu berücksichtigen bleibt auch die Problematik des Ausgangstextes sowie dessen Editions-geschichte. An dieser Stelle darf die Kultur des Ausgangstextes sowie des Autors nicht aus den Augen verloren werden, da der Schwerpunkt der Untersuchung die Art und Weise betrifft, auf welche ein bestimmter Text kulturspezifische Bedeutungen und Weltbilder repräsentiert. Die erste Stufe des Modells besteht darin, ein möglichst breites Spektrum von Informationen über die Kontexte des Autors einzukreisen, um somit ein vollständiges Bild von dem Autor zu liefern. Die zweite Stufe der Übersetzungskritik umfasst die **Berücksichtigung der Eigenschaften des Zieltextes**, indem die folgenden Fragen zu beantworten sind: Wurde der Text zum ersten Mal übersetzt bzw. in mehrere Sprachen wiedergegeben? Wie wurde der Text in die Zielkultur aufgenommen und verstanden? Sind auch ähnliche Texte vorhanden, die die gleiche Problematik ansprechen? Im weiteren Verlauf der Analyse sollen die **Basisinformationen zum Übersetzer** d.h. kultureller und sprachlicher Hintergrund des Übersetzers, seine bisherigen Übersetzungen und seine Weltanschauung gesammelt werden. Anschließend sind auch **Paratexte zu Ausgangs- und Zieltext** einer Analyse zu unterziehen. Somit werden also die Informationen über Titelseite, Illustrationen, Vorwort, Nachwort, Klappentext umfassend beschrieben, da sie die Aufnahme des Textes in einer bestimmten Kultur beeinflussen. Als vorletzten Schritt schlägt Hewson **das Heranziehen der bereits bestehenden kritischen Mittel vor** – d.h. Rezensionen, wissenschaftliche Publikationen, die ein Bild vom Text in der Ausgangs- und Zielkultur vermitteln. Den letzten Vorbereitungsschritt bildet die **Analyse von Makrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes**, die in erster Linie

¹¹ Ebd.

¹² E. Kościalkowska-Okońska, *Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza?*, Toruń 2012, S. 67-68.

¹³ B. Sommerfeld, *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, S. 70ff.

¹⁴ Vgl. L. Hewson, *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, S.11.

Aufbau des Textes, Abschnitte, Einteilung in Kapitel und kleinere Texteinheiten berücksichtigt. Nach der oben beschriebenen Vorprüfung des Ausgangs- und Zieltextes wird der Kontext deutlich, in dem die beiden Texte verankert sind. Die Vorbereitungsschritte werfen ein breites Licht auf die Texte, indem sie einen textanalytischen Rahmen (**critical framework**) etablieren, die als Ausgangspunkt der weiteren Analyse der Mikrostruktur dient. Im Fokus der Untersuchung stehen mithin die Kohärenz und Kohäsion des Textes, die auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene untersucht werden.

Das sechsstufige Modell der Übersetzungskritik von Hewson besticht durch seine Übersichtlichkeit, indem sämtliche relevanten Informationen sorgfältig zusammengestellt werden, wobei der Kontext der Vorlage sowie der Übersetzung zum Ausdruck gebracht wird. All diese Stufen lassen sich als eine untrennbare Einheit verstehen und müssen zusammen in Erwägung gezogen werden.

4. Historisch-literarische Spaziergänge durch den Kontext. Marlene Streeruwitz und ihr Debütroman *Verführungen* 3. Folge *Frauenjahre* – Analyse der kulturellen und sprachlichen Umgebung der Autorin unter Berücksichtigung des Modells der Übersetzungskritik von L. Hewson

Das Modell von Hewson bildet den methodologischen Rahmen für die Untersuchung der Vorlage und der Übersetzung. Bezugnehmend auf das Modell von Hewson erfolgt im Folgenden die Einführung in die kulturelle Umgebung von Marlene Streeruwitz sowie ihre Prosawelt, wodurch man sich ihrem Kontext unmittelbar nähern könnte. Für die nachstehende Analyse wurde Streeruwitz' Debütroman *Verführungen*. 3. Folge *Frauenjahre* gewählt.

4. 1. Basisinformationen zur Autorin

Im Folgenden werden die einleitenden Informationen über Marlene Streeruwitz sowie ihre Kontexte ausführlich beschrieben, in denen sie und ihr Schaffen verankert sind. Für die Deutschen und Österreicher gilt Marlene Streeruwitz als eine relevante Frauenstimme der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Marlene Streeruwitz wurde 1950 in Baden bei Wien geboren¹⁵. Zuerst studierte sie Jura, dann wechselte sie zur Slawistik und Kunstgeschichte. Sie begann sie ihre Arbeit mit dem Theater und ihre Theaterstücke wurden an zahlreichen Bühnen sowohl in Österreich als auch in Deutschland aufgeführt. In den neunziger Jahren galt sie mit ihren Dramen wie „Waikiki Beach“ oder „New York. New York“ als eine der meistgespielten Autorinnen des deutschen Sprachraums. 1996 zog sie sich vom Theater zurück. Die Absage an das Drama war auf ihre tadelnde Einstellung der aktuellen Theaterwelt gegenüber zurückzuführen¹⁶. Streeruwitz nimmt gegenwärtiges Theater als patriarchalisch und voller unterdrückender Macht wahr. Der Grund ihrer Abwendung vom bürgerlichen Theater war unter ande-

¹⁵ J. Joachimsthaler; M. Zyburka, *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych: pokolenia powojenne*, Warszawa 2017, S. 341.

¹⁶ A. Rutka, *Zur post-patriarchalischen Konstruktion von Männlichkeit in den Dramen von Marlene Streeruwitz*. In: *Ich- Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur*, hg. v. J. Drynda, Poznań 2008, S.149-163.

rem die Inszenierung von Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“, in der Nicolas Steermann, der Regisseur der Aufführung, Streeruwitz als eine sprechende Vagina dargestellt hat¹⁷. Die Schriftstellerin hat die Szene als eine Verachtung und als ein Angriff auf ihre Würde empfunden. Streeruwitz fiel der Satire zum Opfer und ist am Theater gescheitert. Seitdem widmet sich die Autorin konsequent der Prosa zur Frauenthematik und schreibt über Frauen und für Frauen. Sie äußert sich zum Thema der Rollenbilder der Gesellschaft:

„Nehmen wir die Geschichte. Ich habe in den siebziger Jahren bis in die achtziger Jahre hinein Romane geschrieben, die unveröffentlicht geblieben sind. Damals wurde die Emanzipation von den männlichen Achtundsechzigern selbst als überholt angesehen. Plötzlich ging es den neuen Eliten darum, wieder zu der alten Ordnung zwischen Mann und Frau zurückzukehren, in der aber die Frauen ihre alten Rechte verloren hatten und keine neuen gewonnen. Noch nicht. Das war so, als hätte man die Frauenbewegung wie ein Fieber endlich ausgestanden.“¹⁸

Streeruwitz gilt auch als eine pointierte Kommentatorin des gesellschaftlichen Geschehens. Sie vertritt die Meinung, dass Literatur ein politisches Medium ist und äußert sich dazu folgendermaßen:

„Das ist es auch, was die Literatur, was der Roman kann. Das kann kein anderes Medium. Darin ist der Roman dann unverzichtbares Medium der Politisierung der Realität der Zersplitterung der Leben zwischen der Frage, wie gelebt werden soll, und der Wirklichkeit, wie gelebt werden kann. Darin ist der Roman auch die Erinnerung daran, dass es andere gibt und dass Solidarität eine Möglichkeit ist.“¹⁹

Hieraus geht deutlich hervor, dass einer ihrer Kontexte die Konfrontation mit der ihrer Meinung nach patriarchalen Verfasstheit der Welt ist²⁰, da sie sich gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung wendet. In ihrer zentralen Schrift *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.* geht sie auf den Begriff der Ordnung ein:

„Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen. In Religionen, totalitären Regimen und realisierten Utopien entscheidet die Zuteilung der Modalen über den Zugang zur Welt. Entscheiden wird, was einer kann und darf. Muss oder lassen muss. Lassen kann. Was sollen und was mögen. Und immer ist es eine je nach Bedarfslage adaptierte patriarchale Weltordnung, die diese Zuteilung vornimmt.“²¹

Das angeführte Zitat zeigt deutlich, dass Streeruwitz die bestehende Ordnung als Übel der Gesellschaft betrachtet. Ihrer Auffassung nach ist die Gesellschaft in patriarchalen Koordinatensystem gefangen²². Es geht ihr um Folgendes: um die Bedeutung

¹⁷ D. Strigl, *Wenn die Welt über die Frauen kommt*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 7.11.2017)

¹⁸ C. Metz, Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Christian Metz, https://www.hundertvierzehn.de/artikel/marlene-streeruwitz-im-gespraech-mit-christian-metz_231.html (Zugriff am 7.11.2017)

¹⁹ ebd.

²⁰ M. Streeruwitz, *Text&Kritik. Eine Kurzbiografie. Bis 1993*, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 164, München 2004, S. 11ff.

²¹ M. Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt 1998, S. 11.

²² M. Streeruwitz, *Text&Kritik. Eine Kurzbiografie. Bis 1993*, S. 7.

von Sprache, um die Welt, die Ihrer Meinung nach von den patriarchalen Grundzügen geprägt und verfasst wird, und besonders um die Analyse der Bedingungen der Entstehung von Literatur aufgrund unserer Weltwahrnehmung innerhalb der Kultur, in der wir aufwachsen, uns befinden und von der wir gestaltet werden. Die Sprache betrachtet Streeruwitz als das wichtigste Medium und plädiert dafür, Frauenthemen auf einer anderen sprachlichen Ebene zu vermitteln. Streeruwitz verlangt vor allem eine Veränderung in der Literatur, die es den Frauen ermöglicht, zu einer eigenen Sprache vorzudringen: „Will man oder frau nicht in der Erstickung der vorgeschriebenen Sprache untergehen, muss der Weg zu einem anderen Entwurf von selbst gefunden werden.“²³

Es ist jedoch zu betonen, dass sie sich dessen bewusst ist, dass wir aus derselben Sprache schöpfen müssen, die uns vorliegt: „Wie ein Anders-Denken möglich werden kann, obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen. Und wie anders geschrieben werden kann. Obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale können.“²⁴

Streeruwitz ist der Auffassung, dass die Erfahrungen der Frau anders sind, deswegen will sie das weibliche Dasein der Frau in der Sprache markieren – dazu benutzt Sie die Dekonstruktion, welche die Grundlage für ihre widerständige Ästhetik bildet. Das „Zersplittern“ der patriarchal geprägten Sprachstrukturen ist für sie ein Versuch des Ausdrucks:²⁵ „Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. Und. Es ging darum, Mittel der Beschreibungen dieser Vorgänge und der Abgrenzung zu finden.“²⁶

Mit ihrer Sprache will sie die Frau aus dem Patriarchat aufbrechen. Dafür spricht folgendes Zitat:

„Und was für mich so beklemmend daran ist, als streng denkende Autorin, ist der Umstand, dass ich für die Beschreibung des Zustands und der Angelegenheiten von Frauen zu den schrecklichsten Metaphern greifen muss, weil es für die Beschreibung eines Frauenlebens keine entwickelte Sprache gibt. Keine Sprache, die dafür vorgesehen ist. Eine wuchernde Lücke würden wir normalerweise aus jedem Text herausstreichen. In diesem Fall ist es aber einfach die Realität. Eine Frauenrealität. Und es ist empörend, dass es 2017 immer noch so ist.“²⁷

Sie bedient sich der oben erwähnten Mittel, um den Text zu dekonstruieren und das Dasein der Frau im Text deutlich zu markieren. Hierzu bemerkt Streeruwitz: „Ich denke, dass der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft. Ich denke, dass im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt.“²⁸

Streeruwitz will anders denken und schreiben. Sie bewegt sich in dem quasi-patriarchalen Kontext, indem sie an der von den Männern geprägten Strukturen arbeitet. Sie ist in der Minderheit der deutschsprachigen Autorinnen, die ihre literarischen

²³ M. Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, S. 11.

²⁴ Ebd. S. 22

²⁵ Ebd. S. 11ff.

²⁶ Ebd. S. 55

²⁷ I. Hron, *Frauen.Leben*, https://www.hundertvierzehn.de/artikel/frauenleben_2061.html (Zugriff am 7.11.2017)

²⁸ M. Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, S. 55

Strategien und Methoden nicht geheim hält, sondern sie öffentlich ausspricht²⁹. Streeruwitz bricht Sprache auf, dekonstruiert ihre Textur und bildet die sprachlichen Konstruktionen aufs Neue, indem die Kunstmittel wie Stille, rätselhafte Pausen, Würge-male, indirekte Rede, *stream of consciousness*, Stakkato-Sätze, elliptische Fragmentie-rung der Sätze, sowie detaillierten Realismus und Andeutungen eingesetzt werden. Um die Erfahrungen der Frauen, ihre problematische Liebe und toxische Frauen-Männer Beziehungen, ihre Sprachlosigkeit beschreiben zu können, erarbeitete sie ihr Konzept einer eigenen widerständigen Ästhetik.

4.2. Basisinformationen zum Ausgangstext

In ihrem Debütroman *Verführungen. 3. Folge Frauenjahre*, der 1996 auf dem Markt erschien, analysiert Streeruwitz die Frauenpsyche und konzentriert sich auf den Zustand der verstummten Frau, die wegen der alltäglichen Probleme gepeinigt ist. Streeruwitz war damals schon dem österreichischen Publikum bekannt, zum größten Teil wegen ihrer Theaterstücke, da sie in den neunziger Jahren als eine vielgespielte Au-torin galt. Ihr Roman *Verführungen* wurde im *Fischer Verlag* veröffentlicht.

An dieser Stelle ist es unerlässlich, die Nobelpreisträgerin Elfride Jelinek zu er-wähnen. Sehr oft werden die zwei Österreicherinnen miteinander verglichen, da beide vor dem Hintergrund der politischen Frauenbewegung schreiben und einander freund-schaftlich verbunden sind³⁰. In ihrer Prosa weisen die beiden Schriftstellerinnen viele Gemeinsamkeiten auf, da sie sich mit dem Bild der Frau in der Gesellschaft und Ge-schlechterkonstruktionen innerhalb der Gegenwartsliteratur befassen, sowie an dem politischen Diskurs aktiv teilnehmen. Aus diesem Grunde waren zur Zeit der Veröffent-lichung des Romans *Verführungen. 3. Folge Frauenjahr* das künstlerische Schaffen von Streeruwitz sowie die von ihr angesprochenen Themen landesweit bekannt.

4.3. Eigenschaften des Zieltextes

Die polnische Fassung des Romans *Verführungen. 3. Folge Frauenjahre* erschien 2004 auf dem polnischen Buchmarkt, stammt aus der Feder von Agnieszka Kowaluk und wurde in dem polnischen Verlag *Czytelnik* veröffentlicht. Zudem wurde die Vorlage in sechs Sprachen übertragen und zwar ins Dänische (1998), Niederländische (1998), Englische (1998), Russische (2000), Tschechische (2003) und Japanische (2004)³¹. An dieser Stelle ist zu betonen, dass die polnische Übertragung erst 8 Jahre nach der Veröf-fentlichung der Vorlage in der Zielkultur erschien. Marlene Streeruwitz gehört zu den Autorinnen, die in Polen wegen der Sprache sowie der Problematik des Werks als

²⁹ K. Döbler, *Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?*, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 164, München 2004, S. 11-18.

³⁰ Spiegel, *In der Würde angegriffen*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-49691801.html> (Zu-griff am 7.11.2017) B. Grubber, *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg 2005, S. 27.

³¹ <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/verfuhrungen-3-folge-frauenjahre-1995/#0> (Zugriff am 2.11.2017)

schwer und unzugänglich betrachtet werden³². In Polen wurde die Autorin lediglich zum Gegenstand der wissenschaftlichen Publikationen und Fachzeitschriften (bei Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Rutka)³³. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass Streeruwitz bei dem Zielleser – mit bemerkenswerter Ausnahme einiger Rezipienten – auf den Buchforen im Netz leider keinen großen Anklang findet, ganz im Gegenteil zu Elfriede Jelinek, deren Schaffen in Polen in der breiten Öffentlichkeit besondere Resonanz als populäres Kulturereignis findet³⁴. Es ist also zu betonen, dass Jelinek dem Schaffen von Streeruwitz (übersetzt von Anna Majkiewicz) den Boden bereitet hat³⁵.

4.4. Basisinformation zur Übersetzerin Agnieszka Kowaluk

Agnieszka Kowaluk ist Übersetzerin der deutschen Literatur und arbeitet als unabhängige Journalistin. Sie lebt in München und initiierte die Münchener Serie „Gut gepolt!“, die dem deutschen Publikum die polnischen Autoren näherbringt. Für die Übersetzung der Prosa Jelineks wurde sie 2011 mit einer Übersetzungsprämie des Österreichischen Bildungsministeriums ausgezeichnet³⁶. Zu ihren wichtigsten Übertragungen gehören: Hans-Ulrich Treichel: *Der Verlorene*, Marlene Streeruwitz: *Verführungen*, Elfriede Jelinek: *Gier*, Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*³⁷.

Agnieszka Kowaluk vertritt die Meinung, dass der Übersetzer ein Vermittler zwischen den fremden Kulturen ist³⁸. Zum einen muss er die Leidenschaft des Autors für eine Weile als eigene betrachtet und die Verantwortung für den Autor tragen, da er das Original treu wiederzugeben versucht und an der sprachlichen Könnerschaft des Autors heranreichen. Zum anderen aber muss er auch wissen, in welchem Masse die Botschaft des Originaltexts für den Kulturkreis, also die Zielgruppe von Nutzen ist. Kowaluk nennt den Übersetzer einen Detektiv, der ständig auf der Suche nach den Beweisen für Intertextualität ist. Ihrer Meinung nach wird der Übersetzer während der Translationsarbeit misstrauisch und verdächtigt jedes Zitat einer doppelten Bedeutung. Zu den Stellen, die nicht völlig übersetzbar sind äußert sich Kowaluk folgendermaßen:

„Wo Geist und Witz des Originals nicht zu retten sind, muss man sich mit dem Verlust abfinden. Doch muss und kann man das an anderen Stellen wettmachen, wo das Polnische größere Möglichkeiten bietet. Der Übersetzer muss deshalb wohl wachsamer sein als der Autor, der sich bisweilen einfach vom Sprachstrom mitreißen lässt. Der Übersetzer darf sich niemals mitreißen lassen.“³⁹

Die Arbeit der Übersetzerin hält sie für eine künstlerische Tätigkeit und die Übertragung als ein neues künstlerisches Werk. Diese Annahme schreibt sich in die Ansätze

³² R. Pokrywka, *Polska recepcja niemieckojęzycznej powieści o miłości XXI wieku*, in: *Transfer Reception Studies I. Cyrkulacja literatury niemieckojęzycznej i polskiej w XXI wieku*, hg. v. J. Ławnikowska-Koper, A. Majkiewicz, A. Szyndler, Częstochowa 2016, S. 166.

³³ Zu einem kurzen Abriss vgl. ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ A. Majkiewicz, *Właściwie jestem nieprzetłumaczalna. O prozie Elfriede Jelinek w polskim przekładzie*, Śląsk 2016.

³⁶ <https://www.goethe.de/ins/pl/de/kul/mag/20554117.html> (Zugriff 2.11.2017)

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

des *transnational turn* ein. Die Kunst der Übersetzung besteht Kowaluks Meinung nach darin, der Text in einer anderen Sprache neu ins Leben zu rufen. Andererseits aber erklärt die Übersetzerin, dass jede Übertragung eine Art verarbeitetes Produkt ist, auch wenn an manchen Stellen die polnische Sprache mehr erlaubt und sich ausdehnen lässt. Der Übersetzer muss immer aufmerksam handeln und darf sich nicht von seinen Gefühlen hinreißen lassen.

4.5. Paratexte zum Ausgangstext / Paratexte zum Zieltext

Im Folgenden werden die Titelseiten des Ausgangs- und Zieltextes ins Visier genommen. Was die visuelle Seite des Ausgangstextes⁴⁰ angeht, wurde dessen Cover in Form einer realistischen Aufnahme bebildert. Der Empfänger kann sich also der Illusion hingeben, dass er eben an der Welt der Hauptprotagonistin aktiv teilnimmt, da er mit ihr hinten im Auto sitzt. Die Illustration lässt sich auch als eine Art hermetische Welt der Hauptfigur interpretieren. Hineingezogen in die geschlossene Welt der Hauptfigur bemerkt der Empfänger, dass es kein Entrinnen aus diesem Leben gibt.

Das Cover des Zieltextes⁴¹ wurde mit einer Illustration von dem polnischen Grafiker Piotr Młodożeniec bebildert. Hier wurde das Schwerpunktthema des Romans mit einer prägenden Abbildung dargestellt, indem ein Mann und eine Frau in einer Opposition stehend gezeigt wurden. An dieser Stelle wird auch einer der Kontexte von Marlene Streeruwitz zum Ausdruck gebracht, da sie die Geschlechterkonstruktionen und Geschlechtsrollen in der Gesellschaft anspricht, wodurch das Interesse der Leser gewonnen wird.

Es lässt sich sagen, dass beide Titelseiten aussagekräftig sind und zudem übersichtlich gegliedert wurden. Anzunehmen wäre auch die folgende Interpretation – beide Titelseiten entsprechen der Problematik des Werks und verdeutlichen dem Empfänger die Brutalität und Grausamkeit des weiblichen Lebens.



Abb. 2 Cover des Ausgangstextes
(4. Auflage, 2012)



Abb. 1 Cover des Zieltextes
(1. Auflage, 2004)

⁴⁰ M. Streeruwitz, *Verführungen. 3 Folge Frauenjahre*, Frankfurt am Main 2016.

⁴¹ M. Streeruwitz, *Uwiedzenia. Odcinek trzeci. Lata kobiet*, übers. v. Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2004.

4.6. Kritische Mittel

In seinem sechsstufigen Modell der Übersetzungskritik hebt Hewson die besondere Rolle der bestehenden kritischen Mittel in Bezug auf die Analyse des Ausgangs- und Zieltextes hervor. Damit lässt sich nachweisen, wie die Vorlage und die Übertragung in ihre Kulturen aufgenommen wurden. Während die Prosaarbeit von Marlene Streeruwitz in Österreich und in Deutschland einen starken Widerhall fand, wurde die österreichische Autorin von den polnischen Lesern nicht als führende Frauenstimme anerkannt⁴². Deutliche Beweise für die Richtigkeit dieser Behauptung lassen sich in Leserstimmen finden:

„nach "nachwelt", "partygirl" und "entfernung" (alles 5 stern bücher) nun mein viertes buch von marlene streeruwitz - und es hat mich wieder restlos überzeugt, wenn ich es nicht sogar das beste nennen kann... die sprache ist wieder einzigartig, bruchstückhaft, fesselnd - vielleicht aber noch nicht ganz so charakteristisch wie in den folgenden büchern [...]"⁴³“

Aus dem Dargestellten lässt sich folgern, dass Streeruwitz unter den LeserInnen in dem deutschsprachigen Raum beliebt ist. In den Kreisen der durchschnittlichen Leser wurde fast kein kritischer Kommentar gefunden. Die Thematik des Romans wird als ansprechend bewertet. Zur Veranschaulichung der positiven Einstellung dem Buch gegenüber wurden zwei Zitate aus dem Internetportal für die Buchliebhaber angeführt:

„Ein emotionaler Strudel! Kein typischer Frauenroman, sondern eine sehr feine Studie über zwischenmenschliche Beziehungen und innere Krisen. Allerdings in Worte, die manchmal ziemlich sperrig daherkommen und den Lesespaß merklich mindern. Sie setzt Punkte, wo grammatikalisch keine hingehören und das Stakkatohafte ihrer Sätze läßt einen nicht einen Moment zum Nachdenken und Ausruhen kommen. Soll vielleicht so sein, aber anstrengend ist es trotzdem. Lesenwert aber auf alle Fälle, nicht nur für alleinerziehende Mütter!“⁴⁴“

Eine ähnlich positive Einstellung findet sich in der professionellen Kritik. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung nannte Marlene Streeruwitz „eine der wesentlichen und aufregendsten literarischen Stimmen deutscher Sprache.“ Die Literaturkritikerin Daniela Strigl lobt den Charakter des Buches, im Besonderen den Stil der Autorin: „In der kunstvoll ramponierten Syntax spiegeln sich die Blessuren der Gesellschaft, der punktierte Text offenbart die Beschädigung.“⁴⁵“

Die polnischen Leser sind eher skeptisch dem Streeruwitz' Stil gegenüber eingestellt. Die Lektüre bleibe wegen der Stakkato-Sätze unangenehm: „Eine Katastrophe, schweres, aber interessantes Thema, jedoch die Form des Romans ist nicht akzeptabel.“⁴⁶ Bemerkenswert jedoch ist die Tatsache, dass nach ein paar Seiten der Lektüre der Telegrammstil des Romans nicht mehr als störend empfunden wird:

⁴² R. Pokrywka, *Polska recepcja niemieckojęzycznej powieści o miłości XXI wieku*, S. 166.

⁴³ <https://www.amazon.de/Verführungen-Roman-Marlene-Streeruwitz/dp/359615619X> (Zugriff am 2.11.2017).

⁴⁴ <https://www.lovelybooks.de/autor/Marlene-Streeruwitz/Verführungen-Roman-142882540-w/>

⁴⁵ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html>

⁴⁶ <http://lubimyczytac.pl/ksiazki/opinie-najlepsze/4154> (Zugriff am 2.11.2017)

„Am Anfang wollte ich darauf verzichten, vor allem wegen der Satzellipsen, kurzen Sätzen in einer solchen Form wird das ganze Buch geschrieben, alles sehr anstrengend und die kleinen Druckbuchstaben laufen auseinander, ein Alptraum für die Augen. Nach ein paar Seiten wurden die Sätze weniger störend und ich begann in Wien als Mutter zweier Kinder zu leben, die sich mit den scheinbar banalen Schwierigkeiten des Alltags abmüht. Dazu eine verrückte Freundin und kein Verständnis oder Akzeptanz, was schmerzhaft ist. Jedoch schlittert sie durch ihren Alltag, dabei sucht sie die Fetzen von sich selbst und das Glück, trifft unterschiedliche Männer mit verschiedenen Folgen. Schwer wegen der Form in der es geschrieben wurde, scheinbar banales Thema, aber es lohnt sich es zu lesen, um sich davon zu überzeugen, dass die Frau stark ist.“⁴⁷

Die professionelle Kritik kann mehr mit Streeruwitz anfangen. Die polnische Literaturwissenschaftlerin und -kritikerin Kazimiera Szczuka, die sich selbst als Feministin wahrnimmt, verweist darauf, dass der Stil Streeruwitz' eine Mischung von Elfriede Jelinek und Margaret Atwood bildet, was für sie ein wahres Kompliment ist:

„Unsere alte Bekannte ist die Protagonistin der Verführungen. Helene arbeitet in einem aussichtslosen Büro, erzieht allein zwei Kinder, verabredet sich zu Dates, ist angebrannt. Wartet bis der Mann, in den sie sich verliebte, anruft. Bekommt kein Geld von ihrem Ex-Mann. Kennt ihr das? Dann hört ihr zu! Diesmal in einer wienerischen Version. Streeruwitz ist eine Mischung von Elfriede Jelinek mit Margaret Atwood. Dazu auch das Leben, selbstverständlich.“⁴⁸

Mit dieser Beweisführung bekräftigt sich die These, dass Streeruwitz' Schaffen in Polen lediglich unter den Literaturwissenschaftlern und -kritikern zum Gegenstand der Überlegungen wurde.

4.7. Analyse von Makrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes

Wie schon eingangs erwähnt, hat Marlene Streeruwitz ihre eigene widerständige Ästhetik ausgearbeitet, die sich auch in der Makrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes widerspiegelt. Bei näherem Hinsehen zeigt sich also, dass weder in der Vorlage noch in der Übersetzung der Text in Kapitel gegliedert wird, und die Textorganisation keine klare und nachvollziehbare Architektonik aufweist.

Der Roman *Verführungen* sowie ihre polnische Übersetzung weisen die Eigenschaften einer Personalerzählung auf, da die Realität subjektiv von dem Erzähler präsentiert und berichtet wird. Der Personalerzähler verfügt über keine Allwissenheit, steuert die Ereignisse nicht und bezieht keinen Standpunkt der Handlung gegenüber. Der Leser erliegt der Täuschung, dass der Erzähler überhaupt nicht präsent ist. Es tauchen unvollständige, geraffte Dialoge und Rückblicke auf, die teilweise in Form eines psychoanalytischen Protokolls der Ereignisse zum Ausdruck gebracht werden.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ <http://www.gazeta.pl/0,0.html?status=hp404> (Zugriff am 27.11.2015)

„Inna nasza stara znajoma to bohaterka "Uwiedzeń". Helena pracuje w beznadziejnym biurze, samotnie wychowuje dwoje dzieci, umawia się na randki. Nie ma kasy. Czeka, aż zadzwoni facet, w którym się zakochała. Były mąż nie daje jej pieniędzy. Znacze? To posłuchajcie. Tym razem w wersji wiedeńskiej. Streeruwitz to połączenie Elfriede Jelinek z Margaret Atwood. Plus życie, oczywiście.“

4.8. Analyse von Mikrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes

Nach der oben beschriebenen Vorprüfung der Vorlage und der Übersetzung entsteht an dieser Stelle ein textanalytischer Rahmen. Hieraus werden die Kontexte deutlich, in denen sich die Autorin bewegt. Die gesammelten und analysierten Informationen zur Autorin haben ersichtlich gezeigt, dass Streeruwitz sich gegen die bestehende, ihrer Meinung nach patriarchale Weltordnung wendet, indem sie die in der Sprache bereits existierenden Regeln aufbricht. „Der vollständige Satz ist eine Lüge“⁴⁹, schreibt Streeruwitz und dekonstruiert die Sprache mittels Stakkato-Sätzen, die schon zu ihrem Markenzeichen wurden. Streeruwitz wirft einen Blick auf den Zustand des weiblichen Daseins, indem sie die Sprache der Pause und der Stille benutzt. Das Aneinanderreihen von Sätzen, die von Punkten durchtrennt werden, lässt darauf schließen, dass die Autorin die Bewusstseinsstromtechnik anwendet, um die Emotionen der in der Sprache zu markieren. Um ein vollständiges Bild von Streeruwitz' widerständige Ästhetik zu liefern, werden im Folgenden exemplarisch zwei ausgewählte Textpassagen der Ausgangs- und Zielsprache einander gegenübergestellt, um abschließend beschrieben zu werden.

Das oben angeführte Zitat zeigt einen Rückblick in die Vergangenheit der Hauptfigur Helene Gebhardt und veranschaulicht die Beziehung zu ihrem Vater. Aus dem Dargestellten geht hervor, dass die Tochter-Vater-Beziehung voller Gewalt war und, dass sowohl seelische als auch körperliche Übergriffe zum Familienalltag der Hauptprotagonistin gehörten. Das nachstehende Beispiel zeigt, wie eine Opfergeschichte aus der weiblichen Perspektive erzählt wird.

Beispiel 1.

Ausgangssprache (DE)

Der Vater in der Tür. Er hatte ihr den Schlüssel zum Haus weggenommen. >>Du weißt, wenn du da hinausgehst, dann kannst du nie mehr zurück<<, hatte er gesagt. Aber ich weiß. Ich weiß, worum es gegangen ist, Herr Rat, sagte Helene sich vor. Ich weiß, worum es geht. **Vergessen soll ich. Hätte ich sollen. Alles vergessen. Und dankbar sein. Ich soll dankbar sein, nur verprügelt worden zu sein.** Wie schnell ist man bei so einer **Prügelorgie** aufs Bett geworfen. Wahrscheinlich ist er noch stolz, dass er sich beherrscht hat, dachte Helene. Helene wusste nicht einmal, ob ihr Vater ihre Schwester auch geschlagen hatte. Man hätte gesagt, sie solle sich halt besser einfügen. Die Helene solle sich halt nicht so aufführen. Dann wäre es ihr auch bessergegangen⁵⁰.

Zielsprache (PL)

Ojciec w drzwiach. Zabrał jej klucz od domu. „Wiesz o tym“, powiedział. „Wiesz o tym, że jeśli teraz stąd wyjdiesz, możesz już nigdy nie wracać“, powiedział. Ale. Ja wiem, o co chodziło, panie radco, powiedziała do siebie Helena. Wiem, o co chodzi. **Mam zapomnieć. Miałam zapomnieć. Wszystko zapomnieć. I okazywać wdzięczność. Mam okazywać wdzięczność, że byłam tylko bity.** Jak łatwo przy okazji takiego bicia rzuca się córkę na łóżko. Prawdopodobnie jest jeszcze dumny, że się opanowywał, pomyślała Helena. Helena nie wiedziała nawet, czy ojciec bił również siostrę. Mówiono jej, żeby się po prostu bardziej dostosowywała. Niech Helena się tak nie stawia. To będzie miała lepiej⁵¹.

Besonders auffällig sind die gewalttätigen Inhalte, die in die Metaphern eingekleidet werden und sich in dem Sprachrhythmus widerspiegeln. In der deutschen Fassung schreibt Streeruwitz über eine *Prügelorgie*, was in der polnischen Übersetzung als *bicie*

⁴⁹ M. Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, S. 48.

⁵⁰ M. Streeruwitz, *Verführungen*, S. 98.

⁵¹ M. Streeruwitz, *Uwiedzenia*, S. 72.

wiedergegeben wurde. Offensichtlich scheint, dass Streeruwitz an dieser Stelle mit einem Neologismus spielt, der in der polnischen Übersetzung nicht zu finden ist. Die Spannung der Szene baut sich zunächst langsam und schleichend auf. Das Zitat ist ein anschauliches Beispiel für die Emotionen der erpressten Frau, die in einer Hilfslosigkeit steckt, aus der es kein Entrinnen gibt. Es stellt prinzipiell eine unvollständige Äußerung dar, da die Einwortsätze sowie Pausen, die die Sprache in einzelne Sinneinheiten zersplittern. Hierin realisiert sich die Ästhetik der Autorin: „In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck“ meint Streeruwitz⁵². Es muss betont werden, dass die von der Autorin angewandte Strategie der Stakkatosätze die Kommunikationsunfähigkeit und Unmündigkeit der Hauptprotagonistin ausgezeichnet widerspiegelt.

In dem oben angeführten Zitat kommt das Motiv der Weltordnung deutlich zum Ausdruck, die von der Autorin in ihrer Schrift *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen* stark kritisiert wird⁵³, da es zeigt, dass die Rollen in der Gesellschaft und Geschlechtszwänge vorgeschrieben werden. Der einzige Ausweg daraus ist nach Streeruwitz die Zerstückelung der Sprache. In der zerrütteten Textpassage: *Vergessen soll ich. Hätte ich sollen. Alles vergessen. Und dankbar sein. Ich soll dankbar sein, nur verprügelt worden zu sein.* kommt dreimal das Modalverb *sollen* vor, welches zeigt, dass ein bestimmtes Verhalten nach Auffassung des Vaters wünschenswert oder geboten ist. Die Übersetzerin hat diese Textpassage mittels des Verbs *mieć* wiedergegeben, welches im Polnischen deutlich ausdrückt, das etwas Bestimmtes zu erwarten wäre: *Mam zapomnieć. Miałam zapomnieć. Wszystko zapomnieć. I okazywać wdzięczność. Mam okazywać wdzięczność, że byłam tylko bita.* Aus der polnischen Version wird ersichtlich, dass die Übersetzerin absichtlich auf die Wiederholung des Verbs *mieć* in den folgenden Satzteilen nicht verzichtet, um den detaillierten Realismus der Szene wiederzugeben. Der Alltag der Protagonistin wird unverblümt aus der Ich-Perspektive erzählt. So verweisen die Verben *mam, miałam* ganz eindeutig auf die Bedrängnis der Ich-Erzählerin, weshalb der Leser wahrnehmen kann, was im Kopf der Hauptprotagonistin vorgeht.

Der vorliegende Textabschnitt wurde mit Bedacht angeführt, um die Wiederholung desselben Motivs einer verfehlten Beziehung im Roman zu veranschaulichen. Die Wiederkehr des Motivs in dem zweiten Beispiel macht deutlich, dass Streeruwitz den Versuch unternommen hat, die männlich-weiblich Beziehungen aus Perspektive des Opfers zu beschreiben. Streeruwitz verdeutlicht diesen Zusammenhang am Beispiel von Familienleben. Von einer Enttäuschung taumelt die Hauptprotagonistin in die nächste – zuerst war es ihr Vater, und später ihr Mann, die sie enttäuscht haben. Die nachstehende Szene veranschaulicht den ungeschönten Alltag der alleinerziehenden Mutter, die bei ihrem Mann Halt sucht, jedoch vergeblich.

⁵² M. Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, S. 76.

⁵³ Ebd., S. 11.

Beispiel 2.

Ausgangssprache (DE)

Zu Mittag nahm sie sich vor, ernsthaft mit Gregor zu reden. Sie rief ihn und sagte ihm das. [...] Er habe auch gerade zum Hörer greifen wollen. Er werde zu Ostern nicht da sein. Ja. Es hätte sich so ergeben. Und er habe Erholung nötig. Sie müsse das verstehen. **Und... Helene legte auf. Sie hätte den Schreibtisch umwerfen mögen. Die Bücher zum Fenster hinaus. Und schreien. Und seine Augen auskratzen. Mit den Fingern auf seine Augen einstechen. Auf die Straße laufen und kreischen. Und alle sollten es wissen. Sie saß da. Ruhig.** Sie legte die Hände vor sich auf den Schreibtisch⁵⁴.

Zielsprache (PL)

Helena W czasie przerwy obiadowej postanowiła, że poważnie porozmawia z Gregorem. [...] Zadzwoniła do niego i powiedziała mu to. Też miał właśnie sięgać po słuchawkę. Nie będzie go w Wielkanoc. Tak. Tak wyszło. I potrzebny mu wypoczynek. Ona musi to zrozumieć. **I... Helena odłożyła słuchawkę. Najchętniej przewróciłaby biurko. Książki za okno. I krzyczeć. I wydrapać mu oczy. Wbić mu palce w oczy. Wybiec na ulicę i wrzeszczeć. I wszyscy powinni o tym wiedzieć. Siedziała bez ruchu. Spokojnie. Położyła ręce przed sobą na biurku**⁵⁵.

Die Zusammenhänge zwischen dem Satzbau und der Aussageabsicht lassen sich leicht erkennen – in der dargestellten Textpassage werden die Emotionen der enttäuschten Frau in der Sprache angedeutet, indem *stream of consciousness* eingesetzt wird. Wegen der emotionalen und subjektiven Erzählhaltung gewinnt der Leser den Eindruck, dass der Text, obwohl abgehackt, sehr dynamisch ist.

Die übermäßige Redundanz der Konjunktion „und“, mit der die Äußerungen der Hauptprotagonistin begonnen werden: *Und... Helene legte auf. [...] Und schreien. Und seine Augen auskratzen. [...] Und alle sollten es wissen.* beschleunigt das Tempo des Erzählens, indem die Zeit gerafft wird. Zum anderen werden die Sätze mit dem Punkt am Ende der jeweiligen Äußerung gehemmt. Diese Technik hat Agnieszka Kowaluk erahnt und meisterhaft in der polnischen Version wiedergegeben: *I... Helena odłożyła słuchawkę. [...] I krzyczeć. I wydrapać mu oczy. I wszyscy powinni o tym wiedzieć.*, wodurch sie die widerständige Ästhetik der Autorin genauso stark in der polnischen Fassung wiedergegeben hat.

An dieser Stelle ist auch ein anderes von Streeruwitz eingesetztes Stilmittel zu sehen – die elliptischen Konstruktionen, die darauf abzielen, den Satz noch kompakter zu gestalten. Die folgenden Sätze lassen sich im Polnischen rekonstruieren: *[Wyrzuciłaby mu] książki za okno. I [chciałaby] krzyczeć*, sie wurden aber in der polnischen Fassung nicht wiederhergestellt. Durch die Ellipse kann sich sowohl der Ausgangs- als auch Zielleser der Illusion hingeben, dass die Figur stammelt. Die dynamische Darstellung der Emotionen, in die die Hauptprotagonistin sich verbeißt, gilt als anschauliches Beispiel für den Sprachgebrauch Streeruwitz – voller rätselhaften Pausen und voller Konjunktiv⁵⁶. Zu berücksichtigen bleibt hier auch die Dynamik, die plötzlich mit dem folgenden Satz beendet wird: *Sie saß da. Ruhig.* Von der sprachlichen Gestaltung der Vorlage als auch der Übersetzung geht folgende Wirkung aus – in beiden Texten wurde die in endlosen Wortlandschaften gekleidete unverblümete Wirklichkeit dargestellt, die dem Modell des Schreibens von Streeruwitz durchaus entspricht und sich gegen die sprachliche Unterdrückung wendet.

⁵⁴ M. Streeruwitz, *Verführungen*, S. 58.

⁵⁵ M. Streeruwitz, *Uwiedzenia*, S. 42.

⁵⁶ A. Kedves, *Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache?*, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Marlene Streeruwitz, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 164, München 2004, S. 24.

5. Fazit

Der Übersetzungsprozess – unter Berücksichtigung der Ansätze der Descriptive Translation Studies – ist als eine kreative und kulturvermittelnde Tätigkeit zu verstehen. Wie bereits Even-Zohar und Gideon Toury hervorgehoben haben, sollte die Übersetzung im Kontext der Kulturvermittlung behandelt werden. Aus den folgenden Überlegungen geht hervor, dass Texte, die innerhalb eines bestimmten Kulturkreises in Erscheinung treten, kontextgebunden zu betrachten und zu beschreiben sind.

Die Analyse des kulturellen und sprachlichen Umfelds von Marlene Streeruwitz lehnt sich methodisch das von Lance Hewson entwickelte Modell an⁵⁷, dessen Untersuchungskriterien nachvollziehbar sind, da sie sowohl die Kontexte der Autorin, als auch ihres Romans *Verführungen* in der Ausgangs- und Zielkultur berücksichtigen. In ihrem Artikel *Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch* wirft Katharina Döbler eine merkwürdige Frage auf: Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?⁵⁸ Die oben gestellte Frage scheint goldrichtig zu sein. Unter dem Begriff „Beipackzettel“ sind eben diese historisch-literarischen Spaziergänge durch Streeruwitz' Kontexte zu verstehen. Unter diesem Aspekt betrachtet, bekommt Streeruwitz und ihr Schaffen ein neues Gesicht – sie gilt als ein „Modellfall“ gegen die bestehende Moral und Weltordnung. Die vorliegende Analyse bekräftigt die These, dass es ohne ausführliche Analyse des kulturellen Umfelds der Autorin unmöglich wäre, ihre widerständige Ästhetik und die aufklärerische Botschaft ihrer Sprache zu begreifen.

An dieser Stelle ist auch die besondere Rolle der Übersetzer zu betonen, die das Vorhaben des Originals verstehen müssen und es nicht außer Acht lassen dürfen. Um ihre Kontexte in der Sprache anzudeuten, verwendet Streeruwitz die normbrechende Ästhetik, mittels derer die Frau das Wort im Text ergreifen kann. Der Übersetzer muss nun entscheiden, ob er diese Tendenzen der Zielkultur anpasst, indem er einbürgernd übersetzt, oder die Besonderheiten der Ausgangssprache durch eine Verfremdung zum Ausdruck bringt, indem er die Normerwartungen der Zielkultur bricht. Wenn die Autorin zielbewusst von den ästhetisch-stilistischen Normen der Ausgangssprache abweicht, dürfen die Übersetzer für eine solche Schreibstrategien nicht blind sein, wenn die Autorin gezielt sprachliche Strategien verwendet, um relevante Themen im Text zu vermitteln, dürfen die Übersetzer diese nicht übersehen. Die Kreativität und sprachliche Könnerschaft der Autorin sollten im Zieltext nicht geglättet, sondern von dem Übersetzer markiert werden – darin besteht eben die kreative, kultur- und kontextvermittelnde Aufgabe der übersetzerischen Tätigkeit.

Bibliografie

- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2007.
 Bassnett, Susan; Lefevere, Andre, *Translation, History and Culture*, New York 1990.

⁵⁷ L. Hewson, *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, S.11ff.

⁵⁸ K. Döbler, *Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?*, S. 11-18.

- Döbler, Katharina, *Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?*, In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 11-18.
- Grubber, Bettina, *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg 2005.
- Hewson, Lance, *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam 2011.
- Heydel, Maria, *Zwrot kulturowy nad przekładem*, In: *Teksty drugie*, Kraków 2009.
- Joachimsthaler, Jürgen; Zybura, Marek, *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych: pokolenia powojenne*. Warszawa 2007.
- Kościałkowska-Okońska, Ewa, *Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza?*, Toruń 2012, S. 67-68.
- Kedves, Alexandra, *Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache*, In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz*. Heft 164, München 2004, S. 19-36.
- Majkiewicz, Anna, *Właściwie jestem nieprzetłumaczalna. O prozie Elfriede Jelinek w polskim przekładzie*, Śląsk 2016.
- Pokrywka, Rafał, *Polska recepcja niemieckojęzycznej powieści o miłości XXI wieku*, In: Ławnikowska-Koper, Joanna; Majkiewicz, Anna; Szyndler, Anna, *Transfer Reception Studies I. Cyrkulacja literatury niemieckojęzycznej i polskiej w XXI wieku*, Częstochowa 2016, S. 166.
- Rutka, Anna, *Zur post- patriarchalischen Konstruktion von Männlichkeit in den Dramen von Marlene Streeruwitz*, In: Drynda, Joanna, *Ich- Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur*, Poznań 2008, S.149-163.
- Sommerfeld, Beate, *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016.
- Streeruwitz, Marlene, *Verführungen. 3 Folge Frauenjahre*. Frankfurt am Main 1996.
- Streeruwitz, Marlene, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt 1998.
- Streeruwitz, Marlene, *Text&Kritik. Eine Kurzbiografie. Bis 1993*, In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz*. Heft 164, München 2004.
- Streeruwitz, Marlene, *Uwiedzenia. Odcinek trzeci. Lata kobiet*, aus dem Deutschen von Agnieszka Kowaluk. Warszawa 2004.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia 1995.

Internetquellen:

- <https://www.amazon.de/Verführungen-Roman-Marlene-Streeruwitz/dp/359615619X> (Zugriff am 2.11.2017).
- <https://www.lovelybooks.de/autor/Marlene-Streeruwitz/Verführungen-Roman-142882540-w/>
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 2.11.2017)
- <http://lubimyczytac.pl/ksiazki/opinie-najlepsze/4154> (Zugriff am 2.11.2017)
- <http://www.gazeta.pl/0,0.html?status=hp404> (Zugriff am 27.11.2015)
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/verfuhrungen-3-folge-frauenjahre-1995/#0> (Zugriff am 2.11.2017)
- <https://www.goethe.de/ins/pl/de/kul/mag/20554117.html> (Zugriff 2.11.2017)

- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 7.11.2017)
- https://www.hundertvierzehn.de/artikel/marlene-streeruwitz-im-gesprach-mit-christian-metz_231.html (Zugriff am 7.11.2017)
- https://www.hundertvierzehn.de/artikel/frauenleben_2061.html (Zugriff am 7.11.2017)
- <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-49691801.html> (Zugriff am 7.11.2017)

JOLANTA STANIUK (UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)

Przekład zakorzeniony jako przejaw manipulizmu w procesie tłumaczenia i jego recepcji

Rooted translation as an example of manipulation in rendition and its reception.

Every literary polysystem has its canon of translations, commonly accepted by the readers, which are the point of reference for the consecutive translators. Rooted translations may be seen as an example of manipulation and such renditions of particular books, widely accepted by the readers, may influence the newer translations of those texts and affect their reception. The examples of such texts as *Alice's Adventures in Wonderland* and *Winnie-the-Pooh* will be used in this paper. Each of these texts has at least one rooted Polish translation and one or more translations rejected by the readers.

keywords: cultural turn, manipulation, polysystem, rooted translation

słowa kluczowe: zwrot kulturowy, manipulizm, polysystem, przekład zakorzeniony

Zagadnienie manipulizmu jako zjawiska występującego w procesie tłumaczenia wprowadził do studiów nad przekładem Theo Hermans. To pod jego redakcją został w 1985 r. wydany zbiór esejów *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, który dał początek tzw. szkole manipulistów¹. To nowe spojrzenie na tłumaczony tekst – przez pryzmat kulturowych uwarunkowań samego tłumacza ściśle wiąże się przemianami, jakie zaszły w badaniach nad przekładem na początku lat 70-tych XX wieku. Wtedy nastąpił na tym polu przełom nazywany „zwrotem kulturowym”, który dał początek studiom nad tłumaczeniami literackimi zorientowanymi przede wszystkim na aspekt kulturowy, a nie – jak dotychczas – językoznawczy. Za takim ujęciem badań nad przekładem opowiadał się James S. Holmes, który w 1972 r. przedstawił zintegrowaną i ściśle zdefiniowaną dziedzinę znaną od tej pory jako *Translation Studies*². Podobne podejście kilka lat później postulowali izraelscy uczeni Itamar Even-Zohar i Gideon Toury, którzy – w myśl teorii polysystemu – umiejscawiali przekład w kulturze docelowej, dostrzegając w nim jej aktywny element³.

Na tle tych przemian narodził się nurt manipulizmu. Siedem lat po publikacji tomu *The Manipulation of Literature* pojawiła się książka André Lefevere'a, którą autor rozpoczyna od słynnego już stwierdzenia: „tłumaczenia nie powstają w próżni”, chcąc

¹ P. Bukowski; M. Heydel, *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, 2009, s. 23.

² Ibidem, s. 6.

³ I. Even-Zohar, „Miejsce literatury tłumaczonej w polysystemie literackim.” [w:] *Antologia teorii przekładu literackiego*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Znak, 2009, s. 198.

przez to powiedzieć, że jednym z najistotniejszych czynników wpływających na przekład jest sam tłumacz, funkcjonujący w danym czasie i kontekście kulturowym⁴. Lefevre porównuje tłumaczenie do procesu refrakcji i wyjaśnia, że tłumaczony tekst, niczym załamujące się światło, przechodzi przez pryzmat rozumienia i kultury tłumacza. Głównym założeniem badawczym Lefevre'a jest istnienie czynników mających wpływ na kształt przekładu, takich jak ideologia czy patronat⁵.

Badaczom przekładu świetnie znane są przypadki manipulacji tekstem wynikającej z ideologii, nierzadko wzmocnionej jeszcze przez patronat czy to wydawnictwa czy instytucji zlecającej tłumaczenie⁶. W artykule na ten temat Katarzyna Szymańska pokazuje, jak kontekst socjo-polityczny wpłynął na tłumaczenie powieści Anthony'ego Burgessa *A Clockwork Orange* (1962), przekładanej dwukrotnie przez Roberta Stillera w dwóch wersjach: wersji R (2007), wcześniejszej, w której stworzony przez autora książki język nadstat – w oryginale połączenie języka rosyjskiego i angielskiego slangu – został przedstawiony jako język polski zniekształcony przez rosyjskie naleciałości, a także wersji A (2016), gdzie nasz język ojczysty został zdominowany przez anglicyzmy⁷. Nietrudno dostrzec, że tłumaczenie R odzwierciedla czasy ogromnego wpływu, jaki na Polskę miała Rosja, natomiast wersja A polemizuje z wpływem kultury angloamerykańskiej na nasz kraj. Poza wspomnianym przez Szymańską przypadkiem *Mechanicznej pomarańczy*, można wymienić również inne przykłady manipulacji. Jednym ze skrajniejszych będzie wpływ ideologii na tłumaczenie przy okazji publikacji polskiego przekładu *Szatańskich wersetów* Salmana Rushdiego (1992) – książki, która przedstawiając proroka Mahometa jako zwykłego człowieka oburzyła wyznawców islamu i za którą wydano na autora wyrok śmierci. Strach przed islamskimi fundamentalistami dotarł i do Polski, gdzie w 1992 r. wydano tłumaczenie *Szatańskich wersetów*, w tajemnicy pozostawiając nazwisko tłumacza oraz nazwę wydawnictwa. Podobny wpływ na przekład miała ideologia w przypadku biografii Jana Pawła II (1997), w polskim tłumaczeniu której fragmenty mówiące między innymi o tym, że Karol Wojtyła pił alkohol podczas wycieczki szkolnej zostały całkowicie przeinaczone, tak aby przedstawić papieża w sposób wyidealizowany.

Poza ideologią i patronatem istnieje szereg innych uwarunkowań kształtujących tłumaczenie, takich jak pozycja literatury tłumaczonej w danym polisystemie, normy dotyczące tłumaczenia danego gatunku literatury czy oczekiwania odbiorców. W swoich badaniach chcę udowodnić, że spośród tych czynników można wyróżnić jeszcze jeden. Mowa tu o przekładzie zakorzenionym danego utworu, którego wpływ na nowsze tłumaczenia tego tekstu można uznać za przejaw manipulizmu.

Ewa Rajewska opisuje przekład zakorzeniony jako taki, „który w świadomości czytelników jest kanoniczny dla pozostałych elementów serii przekładowej, czytanych w odniesieniu do niego, nie zaś do oryginału”. Dla odbiorców takie tłumaczenie jest niemalże równe tekstowi napisanemu oryginalnie w ich języku ojczystym. Zdarza się też,

⁴ A. Lefevre, *Translation/history/culture: a sourcebook*, Londyn, 1992, s. 14.

⁵ Ibidem, s. 6-7.

⁶ Ibidem, s. 14.

⁷ K. Szymańska, *Przekład literacki – manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevre'a i Manipulation School* [w:] „Polisemia” 2010, nr 2, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2010-2/przeklad-literacki---manipulacja> (dostęp 26.07.2017)

że pewne słowa bądź całe wyrażenia zostają zapożyczone z przekładu kanonicznego i zaczynają samodzielnie funkcjonować w języku docelowym⁸.

Powstawanie kolejnych przekładów tego samego dzieła jest zjawiskiem naturalnym, które w 1997 opisał Edward Balcerzan, zbiór wszystkich tłumaczeń jednego tekstu nazywając serią translatorską. Każde tłumaczenie danego tekstu jest częścią tej serii. Dotyczy to zarówno utworów, które były już przekładane wielokrotnie, jak i takich, które do tej pory doczekały się tylko jednego tłumaczenia. W takim przypadku to właśnie wspomniane jedyne istniejące tłumaczenie należy uznać za pierwsze ogniwo w serii tłumaczeniowej⁹.

Przekładając na nowo wybrany utwór tłumacz wchodzi w pewnym stopniu w polemikę z istniejącymi już tłumaczeniami tego tekstu. Za decyzją o zaproponowaniu nowego przekładu może stać wiele czynników: chęć uwspółcześnienia tekstu, tak aby był bardziej zrozumiały dla czytelników, przedstawienie nowej interpretacji oryginału czy też czynnik czysto komercyjny¹⁰.

W kontekście niniejszego artykułu istotna jest motywacja, którą Izabela Szymańska określa jako bardziej „literacką”, mianowicie chęć zaproponowania tłumaczenia lepszego – pod różnymi względami – od tłumaczeń poprzedników¹¹. Należy dodać, że nowe przekłady znanego już tekstu mogą podlegać surowszej krytyce, zarówno ze strony recenzentów, jak i czytelników. Ci ostatni potrafią okazać się wyjątkowo surowymi krytykami, zwłaszcza gdy są już przyzwyczajeni do tłumaczenia wybranego utworu istniejącego w literackim kanonie języka docelowego, a tłumacz podejmuje się jego nowego przekładu.

Taka reakcja czytelników na tłumaczenie odegrała główną rolę w przypadku Moniki Adamczyk, która w 1986 roku, przekładając na nowo dobrze znaną polskim czytelnikom książkę *Winnie-the-Pooh* Alana Alexandra Milne’a, podjęła polemikę z istniejącym już polskim tłumaczeniem tego dzieła pióra Ireny Tuwim (1983). Co do polemicznej natury nowego przekładu nie można mieć wątpliwości, jako że Adamczyk w pracy na temat polskich przekładów literatury dziecięcej (1982) wymienia swoje zarzuty wobec tłumaczenia poprzedniczki, wyjaśniając jednocześnie, jakie rozwiązania uważa za lepsze¹².

Różnicą widoczną już na pierwszy rzut oka jest fakt, że w nowym przekładzie Kubuś Puchatek zmienił się we Fredzie Phi-Phi. Za zmianą imienia i płci tytułowego bohatera idzie zmiana imion innych postaci. I tak zamiast Kłapouchego czytelnik na kartach powieści spotyka Iiję. Kanga (Kangurzyca u Tuwim) to mama Gurka (znanego czytelnikom jako Maleństwo), a Krzyś używa poważniej brzmiącej wersji swojego imienia – Krzysztof. To ostatnie przekształcenie dobrze ukazuje zmianę tonu, jaka nastąpiła

⁸ E. Rajewska, „Zakorzenie przekładu a polskie tłumaczenia Winnie-the-Pooh” Alexandra Alana Milne’a. [w:] *Przekład w historii literatury. Studia o przekładzie*, red P. Fast, K. Żemła. Katowice: „Śląsk”, 2002, nr 12, s. 69.

⁹ E. Balcerzan, „Poetyka przekładu artystycznego” [w:] idem, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice: Śląsk, 1997, s. 18.

¹⁰ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: PWN, 1986, s. 220.

¹¹ I. Szymańska, „Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej” [w:] *Rocznik Przekładoznawczy*, 2014, nr 9, s. 194.

¹² M. Adamczyk, „Czy Kubuś Puchatek to Winnie-the-Pooh? O potrzebie krytyki przekładu” [w:] *Akcent*, 1982, nr 10, s. 73-85.

w nowym tłumaczeniu. Adamczyk, będąca przeciwniczką nadmiernej infantylizacji literatury dziecięcej, starała się bowiem unikać niepotrzebnych zdrobnień¹³.

Wiele autorytetów w dziedzinie przekładu zgodziło się z zarzutami Adamczyk wobec tłumaczenia Tuwim. Już w 1973 r. Stiller uznał *Kubusia Puchatka* za przekład dość wierny, ale jednocześnie infantyliczujący dzieło, które w oryginale wcale takie nie jest. Dostrzegł także w *Winnie-the-Pooh* książkę adresowaną zarówno do dzieci, jak i dorosłych¹⁴. *Kubusia Puchatka* skrytykowała Jolanta Kozak, której zarzuty wobec Tuwim w znacznym stopniu pokrywają się z uwagami Adamczyk. Kozak uważa, że tłumacz powinien brać pod uwagę przede wszystkim tekst oryginalny, czego Tuwim nie zrobiła, jednocześnie dopuszczając się jego trywializacji w polskim tłumaczeniu¹⁵.

Jednak bardziej poprawna merytorycznie *Fredzia* została ostro skrytykowana, zarówno przez czytelników – zbyt przyzwyczajonych do *Kubusia Puchatka*, aby pozwolić na tak drastyczne zmiany w lekturze ich dzieciństwa – jak i krytyków, którzy w nowym tłumaczeniu upatrywali się próby „zszargania narodowej świętości”¹⁶. Trudno nie zauważyć, że istnienie powszechnie akceptowanej i zakorzenionej w świadomości czytelników książki uniemożliwiło jej nowej wersji zdobycie uznania odbiorców, którzy, mając już kanoniczny tekst, nie widzieli potrzeby w jej tworzeniu¹⁷.

Reakcje na tłumaczenie Adamczyk były skrajnie emocjonalne, co pokazało „głęboko uczuciowy stosunek polskich czytelników do tekstu Ireny Tuwim”¹⁸. Krzysztof Teodor Toeplitz stwierdził:

Pani Monika Adamczyk nie tylko bowiem jakimś nieszczęsnym trafem zdobyła słownik angielsko-polski, ale w dodatku dostała skądś angielski oryginał „Kubusia Puchatka” i porównując litery oraz angielskie wyrazy ze słownikiem stwierdziła, że książka ta nie nazywa się „Kubuś Puchatek”, lecz, jak się rzekło, „Winnie-the-Pooh” i że Winnie nie jest zdrobieniem od Jakuba, jak Kubuś, lecz prawdopodobnie od Winifredy. To odkrycie tak poraziło panią Monikę, że aż dokonała – ze słownikiem w ręku – pełnego przekładu „Kubusia Puchatka”¹⁹.

Przed skrajnie krytyczną oceną tłumaczenia nie powstrzymał się Stanisław Lem, który stwierdził: „ja bym tępym nożem zamordował za to, co ona zrobiła z tej książki”²⁰.

Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku polskich tłumaczeń trylogii Johna Ronalda Reuela Tolkiena – *The Lord of The Rings* (1954). Tutaj także przez wiele lat istniał kanoniczny przekład, którego w latach 1961-1963 dokonała Maria Skibniewska. Dopiero po ponad trzech dekadach pojawiła się propozycja nowego tłumaczenia *Władcy Pierścieni*, którego autorem był Jerzy Łoziński (2001). Ocena jego pracy przez pryzmat przekładu wcześniejszego była nieunikniona. Tym, co zwróciło największą

¹³ E. Rajewska, op. cit., s. 64.

¹⁴ R. Stiller, „Powrót do Carrolla” [w:] *Literatura na Świecie*, 1973, nr 5, s. 340-341.

¹⁵ J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Warszawa: PWN, 2009, s. 32-33.

¹⁶ M. Woźniak, „Puchata przepustka do sławy. Pochwała Ireny Tuwim” [w:] *Przekładaniec*, 2012, nr 26, s. 127.

¹⁷ I. Szymańska, op. cit., s. 201.

¹⁸ M. Woźniak, op. cit., s. 127.

¹⁹ K.T. Toeplitz, „Kuchnia polska. Wielbłąd zostanie z nami” [w:] *Polityka*, 1987, nr 9, s. 16.

²⁰ S. Lem, „Lektury dzieciństwa” [w:] *Dekada literacka* 11/12, 1992. <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=2496&siteback=archiwum> (dostęp: 24.04.2017)

uwagę czytelników i wywołało ich oburzenie była domestykacja tekstu poprzez przełożenie na język polski nazw własnych²¹. Fanów zszokował fakt, że głównym bohaterem książki nie jest Bilbo Baggins a Bilbo Bagosz, a towarzysze jego przygód z imion takich jak Meriadok Brandybuck czy Samwise Gamgee stali się odpowiednio Radostkiem Gorzaleniem i Samlisem Gadułą²². Fala krytyki wobec przekładu Łozińskiego wylała się głównie w cyberprzestrzeni – na forach internetowych zrzeszających fanów twórczości Tolkiena. Przyzwyczajeni do egzotyzującego przekładu Skibniewskiej, nie zaakceptowali oni nowego tłumaczenia *Władcy pierścieni*, a nieudane rozwiązania tłumacza zaczęto z nutą pogardy określać jako „łozizmy”, które stały się jednoznaczne z błędami lub przesadą w tłumaczeniu²³.

Zarówno w przypadku *Winnie-the-Pooh*, jak i trylogii Tolkiena niezadowolenie czytelników wynikało z faktu, że nowy tłumacz nie spełnił ich oczekiwań. Należałoby jednak zastanowić się, czy oczekiwania te nie byłyby inne, gdyby omawiane przekłady ukazały się w odwrotnej kolejności. Gdyby nie istniało tłumaczenie Tuwim (lub gdyby powstało po przekładzie Adamczyk), może czytelników szokowałyby, że ktoś ośmiela się nazwać Fredzie Kubusiem? Lub gdyby przekład Skibniewskiej nie stał się kanoniczny, odbiorcy nie byłoby oburzeni, że Łoziński stara się przybliżyć im postaci i świat przedstawiony w tekście Tolkiena?

Nie da się zaprzeczyć, iż autorzy przekładów zakorzenionych dostosowali się do oczekiwań czytelników i polskich norm dotyczących tłumaczenia danych gatunków literackich. Tuwim ściśle trzymała się zasad, które rządziły w tamtym czasie przekładem literatury dziecięcej. Zasady te tak przedstawia Jerzy Jarniewicz: „pisać w języku, jakim mówią dzieci i jakim mówi się do dzieci, nasycając go zdrobnieniami i spieszzeniami, a młodych czytelników chronić przed nazbyt absurdalnym poczuciem humoru”²⁴. Woźniak wspomina o tradycji domestykacji tekstów dla dzieci, podkreślając, że było „powszechne w dawniejszych tłumaczeniach opuszczanie, neutralizowanie lub zastępowanie elementów kulturowych ich polskimi odpowiednikami”²⁵, a Stanisław Barańczak dodaje, że „dziecko nie jest w stanie docenić walorów utworu, jeśli styka się ze światem przedstawionym, który jest jaskrawo obcy jego doświadczeniu”²⁶. Adamczyk, nie chcąc trywializować tekstu, zasady te złamała. Skibniewska, podobnie jak Tuwim, wyszła na przeciw oczekiwaniom czytelników i zdecydowała się na egzotyzację tekstu – odbiorcy spodziewają się bowiem właśnie takiego tłumaczenia fantastyki²⁷.

Tekstem, którego aż dwa przekłady weszły do kanonu polskiej literatury jest

²¹ T. Olszański, „O przekładach na przykładach”, http://home.agh.edu.pl/~evermind/tlumaczenia_TAO.htm (dostęp: 27.07.2017)

²² A. Sylwanowicz, „Nowy przekład *Władcy Pierścieni*”, <http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrr-tolkien/nprzeklad.htm> (dostęp: 23.03.2017)

²³ A. Brajerska-Mazur, „Manipulizm a wpływ czytelników na polskie tłumaczenie Harry’ego Potera” [w:] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, nr 63, s. 155-156.

²⁴ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak, 2012, s. 226.

²⁵ M. Woźniak, op. cit., s. 121.

²⁶ S. Barańczak, „Rice pudding i kaszka manna. O tłumaczeniu poezji dla dzieci” [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań, 1994, s. 68.

²⁷ A. Brajerska-Mazur, „Manipulizm a wpływ czytelników na polskie tłumaczenie Harry’ego Potera” [w:] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, nr 63, s. 154.

Alice's Adventures in Wonderland Lewisa Carrolla. Mowa tu o tłumaczeniach Antoniego Marianowicza (1955) oraz Macieja Słomczyńskiego (1972). Kozak przeciwstawia te dwa centralne dla serii przekłady, umiejscawiając Marianowicza w grupie funkcjonalistów, dla których w najważniejszy jest odbiorca, natomiast oryginał zajmuje miejsce za nim, zaś Słomczyńskiego umieszcza wśród tekstualistów, przypisując mu stworzenie pierwszego przekładu egzotyzującego utwór²⁸. Liczne przekłady *Alicji*, które nastąpiły po nich polemizowały do pewnego stopnia z tymi zakorzenionymi tekstami, jednak nie wprowadzały drastycznych zmian do historii o rezolutnej dziewczynce. Aż do 2015 r. Alicja przeżywała swe przygody w Krainie Czarów, czasem zwanej też Krainą Cudów. W 2015 r. jednak pojawił się niewierny – jak przyznaje sam tłumacz, Grzegorz Wasowski – przekład, który akcję książki przeniósł do *Czarytorium* i opowiadał o *perypetiach* bohaterki. Co więcej, tłumacz dopisał własne fragmenty do utworu, a także zmienił tekst tam, gdzie uznał go za mało zabawny lub nieprzemawiający do polskiego czytelnika, wchodząc tym samym w rolę drugiego autora²⁹. Pierwsze recenzje *Perypetii Alicji na Czarytorium* wskazują na duży potencjał tekstu. Elżbieta Tabakowska bliska jest stwierdzeniu, że w swoim kontrowersyjnym tłumaczeniu Wasowski wykazał się geniuszem na miarę samego autora. Badaczka wyraża jednocześnie wątpliwość, gdzie znajduje się granica pomiędzy tłumaczem a autorem³⁰. Brajerska-Mazur zaś dostrzega paradoksalną wierność tego – nazywanego niewiernym – przekładu, ponieważ Wasowski zachowuje „absurdalność, lekkość, zabawność i intelektualne skomplikowanie książki”³¹. Być może przekład ten spotka się z akceptacją, a kiedyś stanie się nawet częścią kanonu polskiej literatury. Przemawiałaby za tym decyzja tłumacza o przybliżeniu dzieła Carrolla odbiorcy polskiemu, co wpisuje się we wspomniane normy przekładu literatury dla dzieci. Istnieje też możliwość, że Wasowski podzieli los Adamczyk czy Łozińskiego i za swoją próbę zmiany tekstu obydwu tłumaczeń zakorzenionych zostanie skrytykowany. W końcu tłumacz nie tylko wprowadził nowe, nieznanie czytelnikom nazwy własne (choćby tytułowe *Czarytorium*), ale też w znacznie zmienił i poprawił oryginalny tekst, co łatwo można uznać za swego rodzaju zuchwałość. Według Tabakowskiej Wasowski przekracza „płynną granicę, jaka dzieli adaptację od inspiracji cudzą twórczością”³².

Można zatem stwierdzić, że istnienie kanonicznych przekładów zarówno *Alicji*, jak i wspomnianych wcześniej tekstów odgrywa istotną rolę w przekładzie tego samego dzieła, oraz jego recepcji. To ono jest zawsze punktem odniesienia, zarówno dla czytelników, jak i kolejnych tłumaczy. To ono wyznacza kierunek, w jakim powinni oni podążać, jeśli oczekują akceptacji swojego przekładu. Oczywiście o ile wybiorą opcję stosunkowo bezpieczną. Natomiast każdy śmiałek, który zechce podjąć polemikę z istniejącym już, powszechnie przyjętym tłumaczeniem, i zaproponować czytelnikom alternatywne spojrzenie na znany im już tekst, musi liczyć się z ryzykiem, jakie podejmuje.

²⁸ J. Kozak, „Kot bez uśmiechu czy(li) uśmiech bez kota” [w:] *Przekładaniec*, 2000, nr 7, s. 12-15.

²⁹ A. Brajerska-Mazur, „Zdziwniej i dziwniej! Alicja w przekładzie Grzegorza Wasowskiego” [w:] *Akcent*, 2016, nr 143, s.199.

³⁰ E. Tabakowska, „Grzegorz Wasowski na Czarytorium: potłumacz i pomagik” [w:] *Porównania*, 2016, nr XIX, s. 168-169.

³¹ A. Brajerska-Mazur, „Zdziwniej i dziwniej! Alicja w przekładzie Grzegorza Wasowskiego” [w:] *Akcent*, 2016, nr 143, s.199.

³² E. Tabakowska, op. cit., s. 169.

Bibliografia:

- Adamczyk, Monika „Czy Kubuś Puchatek to Winnie-the-Pooh? O potrzebie krytyki przekładu” [w:] *Akcent*, 1982, nr 10, s. 73-85.
- Balcerzan, Edward, „Poetyka przekładu artystycznego” [w:] idem, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice: Śląsk, 1997, s. 17-18.
- Barańczak, Stanisław, „Rice pudding i kaszka manna. O tłumaczeniu poezji dla dzieci” [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań, 1994, s. 68.
- Bernstein Carl; Politi Marco, *Jego świętobliwość Jan Paweł II i nieznana historia naszych czasów* tłum. Stanisław Głąbiński, Warszawa: Amber, 1997.
- Brajerska-Mazur, Agata, „Manipulizm a wpływ czytelników na polskie tłumaczenie Harry’ego Pottera” [w:] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, nr 63, s. 151-165.
- Brajerska-Mazur, Agata, „Zdziwniej i dziwniej! Alicja w przekładzie Grzegorza Wasowskiego” [w:] *Akcent*, 2016, nr 143, s.118-125.
- Bukowski Piotr; Heydel Magda, *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, 2009.
- Burgess, Anthony, *Mechaniczna pomarańcza* tłum. Robert Stiller, Vis-a-Vis Etiuda, 2007.
- Burgess, Anthony, *Nakręcana pomarańcza* tłum. Robert Stiller, Vis-a-Vis Etiuda, 2016.
- Even-Zohar, Itamar, „Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim.” [w:] *Antologia teorii przekładu literackiego*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Znak, 2009, s. 197-203.
- Jarniewicz, Jerzy, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak, 2012.
- Kozak, Jolanta, „Kot bez uśmiechu czy(li) uśmiech bez kota” [w:] *Przekładaniec*, 2000, nr 7, s. 9-27.
- Kozak, Jolanta, *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Warszawa: PWN, 2009.
- Lefevere, André, *Translation/history/culture: a sourcebook*, Londyn, 1992.
- Legeżyńska, Anna, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: PWN, 1986, s. 212-220.
- Lem, Stanisław, „Lektury dzieciństwa” [w:] *Dekada literacka* 11/12, 1992. <http://www.dekada-literacka.com.pl/?id=2496&siteback=archiwum> (dostęp: 24.04.2017)
- Lewis, Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, Oxford: 1998.
- Lewis, Carroll, *Alicja w Krainie Czarów* tłum. Antoni Marianowicz, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1955.
- Lewis, Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów* tłum. Maciej Słomczyński, Warszawa: Czytelnik, 1972.
- Lewis, Carroll, *Perypetie Alicji na Czarytorium* tłum. Grzegorz Wasowski, Warszawa: Wasowcy, 2015.
- Milne, Alan Alexander, *Winnie-the-Pooh*, Egmont, 2012.
- Milne, Alan Alexander, *Kubuś Puchatek* tłum. Irena Tuwim, Warszawa: J. Przeworski, 1938.
- Milne, Alan Alexander, *Fredzia Phi-Phi* tłum. Monika Adamczyk, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1986.
- Olszański, Tadeusz, „O przekładach na przykładach”, http://home.agh.edu.pl/~evermind/tlumaczenia_TAO.htm (dostęp: 27.07.2017)
- Rajewska, Ewa, „»Zakorzenie« przekładu a polskie tłumaczenia *Winnie-the-Pooh* Alexandra Alana Milne’a” [w:] *Przekład w historii literatury. Studia o przekładzie*, red. Piotr Fast; Katarzyna Żemła. Katowice: „Śląsk”, 2002, nr 12, s. 59-71.
- Rushdie, Salman, *Szatańskie wersety*, tłumacz i wydawnictwo nieznane, 1992.
- Stiller, Robert, „Powrót do Carrolla” [w:] *Literatura na Świecie*, 1973, nr 5, s. 330-363.
- Sylwanowicz, Agnieszka, „Nowy przekład *Władcy Pierścieni*”, <http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrtrtolkien/nprzeklad.htm> (dostęp: 23.03.2017)
- Szymańska, Izabela, „Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej” [w:] *Rocznik Przekładoznawczy*, 2014, nr 9, s. 193-208.

- Szymańska, Katarzyna, *Przekład literacki – manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevere’a i Manipulation School* [w:] „Polisemia” 2010, nr 2, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2010-2/przeklad-literacki---manipulacja> (dostęp: 23.03.2017)
- Tabakowska, Elżbieta, „Grzegorz Wasowski na Czarytorium: potłumacz i pomagik” [w:] *Porównania*, 2016, nr XIX, s. 163-170.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor, “Kuchnia polska. Wielbłąd zostanie z nami” [w:] *Polityka*, 1987, nr 9, s. 16.
- Tolkien, John Ronald Reuel, *The Lord of the Rings*, Londyn: 2005.
- Tolkien, John Ronald Reuel, *Władca Pierścieni* tłum. Maria Skibniewska, Warszawa: Muza, 1961.
- Tolkien, John Ronald Reuel, *Władca Pierścieni* tłum. Jerzy Łoziński, Zys i S-ka, 2001.
- Woźniak, Monika, „Puchata przepustka do sławy. Pochwała Ireny Tuwim” [w:] *Przekładaniec*, 2012, nr 26, s. 115-134.

Status współczesnego tłumacza literackiego

The status of the Polish literary translator

The present article aims to show the main contemporary trends in the Polish literary translator's status. First, its current aspects are described, followed by more precise characteristics of changes that prove the existence of the evolution of the Polish translator's status. The characteristics involves both socio-cultural and textual factors, such as cultural events, publishing politics, and translator's strategies. They are detailed and illustrated with examples. The conclusion verifies which of the aspects are changing and which ones need to be improved.

Key words: literary translation, the status of translator, translator's visibility

Słowa kluczowe: tłumaczenie literackie, status tłumacza, widzialność tłumacza

Celem niniejszego artykułu jest pokazanie szeregu czynników społeczno-kulturowych i tekstowych, ukazujących status współczesnych tłumaczy w Polsce, a także udowodnienie, że status ten obecnie się zmienia, co jest możliwe dzięki sprzyjającym okolicznościom.

We współczesnym zglobalizowanym świecie wzmaga się zapotrzebowanie na kontakty międzyjęzykowe. Są one możliwe dzięki tłumaczeniu, które wobec tego staje się nie tylko potrzebne, ale i dynamicznie się zmienia w zależności od aktualnych oczekiwań odbiorców. Z tego punktu widzenia przekład jest zjawiskiem kulturowym, w którym odbijają się aktualne cechy danego społeczeństwa. Dlatego też w niniejszym artykule zajmę się zagadnieniami związanymi z tłumaczeniem, a dokładniej tłumaczeniem literackim w Polsce. Polska jest dobrym polem do badań nad przekładem literackim, ponieważ wydaje się tutaj dużą ilość literatury tłumaczonej, stanowiącej ok. 20% wszystkich pozycji literackich¹ i mogącej stanowić materiał badawczy. Dodatkowo, w ostatnim czasie pod wpływem różnych czynników, zmienia się podejście polskich tłumaczy do wykonywanego przez nich zawodu.

Istnieje powszechne przekonanie, że sytuacja tłumaczy jest niekorzystna. Dowodem na to jest na przykład pomijanie osoby tłumaczącej podczas dyskusji i rozpowszechnianiu informacji o przetłumaczonej książce. Lawrence Venuti² pisze, że pomijanie nazwisk tłumaczy we wstępach do recenzji książek jest powszechne w wielu gazetach, często wręcz ignoruje się fakt, że dana książka została przetłumaczona, a wydawcy o tym nie wspominają przy promocji książki. Jest to częste i w Polsce³, jednak

¹ P. Dobrołęcki, Rynek książki w Polsce, 2015; Olga Dawidowicz-Chymkowska, Ruch Wydawniczy w Liczbach tom 63: 2016 książki, 2017.

² L. Venuti, The translator's invisibility. A history of translation, London-New York 2000.

³ S. Paszkiet, Report on the Situation of Literary Translators in Poland 2013, s. 131

tłumacze coraz częściej pojawiają się w świadomości czytelników dzięki recenzjom takim jak na przykład ta Aleksandry Żelazińskiej⁴, która poleca książkę „w tradycyjnie znakomitym przekładzie Macieja Świerkockiego”.

Ocena pracy tłumacza wiąże się z kryteriami jakości przekładu, które bywają sprzeczne. Horacy jako pierwszy zalecał tłumaczenie nie słowo w słowo, ale z zachowaniem sensu⁵. Przy próbach zastosowania tej metody tłumacze napotykają na przeszkodę nieprzystawalności systemów językowych. Przez to nie można oddać sensu i stylu utworu jednocześnie, z reguły kosztem stylu, który jest równie ważny przy odbiorze tekstu literackiego. W XVII wieku poeta Wacław Potocki skarżył się, że łacina po przełożeniu na polski traci swój urok⁶. Pogoń za nieuchwytnym tłumaczeniem idealnym i niemożność pogodzenia ze sobą wielu czynników naraz były przyczyną niepewności i frustracji wśród tłumaczy. Piotr Kochanowski, pisarz i poeta współczesny Potockiemu, miał wątpliwość, czy właściwie przełożył wiersze z włoskiego, wskazując na różnice w zwyczajach i formach literackich we włoskim i polskim jako na powód, dla którego jego przekład mógł się nie spodobać czytelnikom nienawykłym do włoskiej literatury⁷. Jego świadectwo nie jest odosobnione. Oczekiwania wobec jakości przekładu, pochodzące z dawniejszych czasów, w ogólnych zarysach przetrwały do dziś. Współcześni teoretycy otwarcie już mówią o paradoksalnym wymogu, aby z jednej strony tłumacz stworzył od nowa tekst w innym języku, zachowując jednak wszystkie aspekty oryginału⁸, co w ideale musiałoby oznaczać po prostu przepisanie oryginału.

Ważnym aspektem funkcjonowania tłumaczy na rynku pracy, przekładającym się na ich status, jest prawne unormowanie zawodu. Prawo polskie wykazuje w tym zakresie braki. W raporcie dotyczącym sytuacji tłumaczy literackich w Polsce Sławomir Paszkiet pisze, że brakuje kryteriów regulujących nabywanie kompetencji i praw do wykonywania zawodu tłumacza literackiego. Powołuje się na te z polskich regulacji prawnych, które odnoszą się do zawodu tłumacza⁹, które są jednak nieprecyzyjne i nie rozróżniają poszczególnych typów tłumaczy, mimo że specyfika pracy każdego z nich jest inna. Choć prawo autorskie sprzyja tłumaczom i uznaje ich za autorów, dochodzi do wielu nadużyć ze strony wydawnictw, a należą do nich niejasne i niedoprecyzowane zapisy w umowach, pozostawiające szerokie pole do interpretacji (najczęściej na niekorzyść tłumaczy), znaczne opóźnienia wypłat za wykonaną pracę, brak tantiem od liczby sprzedanych egzemplarzy dla tłumacza i brak instancji, które skutecznie chroniłyby interesy ogółu tłumaczy¹⁰.

Powyższe kwestie, choć omówione krótko, oddają istotę i ważniejsze fakty dotyczące statusu tłumaczy literackich w Polsce. Wobec negatywnych wniosków, jakie się nasuwają po ich lekturze, Jerzy Brzozowski podjął się odpowiedzi na pytanie „Dlaczego zawód tłumacza jest w pogardzie?”. W tak zatytułowanym artykule przeanalizował

⁴ A. Żelazińska, Recenzja książki: Eleanor Catton, „Próba”, 2015.

⁵ A. Lefevere, *Translation/History/Culture: a Sourcebook*, London-New York 1992, s. 15

⁶ E. Balcerzan, *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440-1974. Antologia*, Poznań 1997, s. 66-67

⁷ E. Balcerzan, *op.cit.*, s. 65

⁸ L. Venuti, *The translator's invisibility. A history of translation*, London-New York 2000, s. 267-269

⁹ Paszkiet, *op. Cit.*, s. 125-126.

¹⁰ Paszkiet, *op. cit.*, s. 126-135.

różne aspekty, które się na to złożyły¹¹. Jerzy Pieńkos natomiast upomniał się o prawa tłumaczy: „Proces budowania mostów między narodami oraz znoszenie barier językowych należy zaczynać od tworzenia warunków dla kształcenia tłumaczy; już wykształconym trzeba zapewnić należy im status prawny i socjalny.”¹².

Wypowiedzi teoretyków, choć przyczyniają się do upowszechniania informacji, nie zastąpią realnych działań. Podjęli je głównie zainteresowani. W 2010 roku powstało Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury¹³, które wśród swoich celów statutowych wymienia między innymi „ochronę ich [tłumaczy – pm] interesów i wspomaganie rozwoju”, a także „działa na rzecz zwiększenia widoczności tłumaczy (...). We współpracy z wieloma instytucjami kultury organizujemy dyskusje i spotkania poświęcone sztuce przekładu. Udzielamy konsultacji prawnych i dotyczących współpracy z wydawcami.”¹⁴. STL wykazuje duże zaangażowanie na rzecz realizacji swoich celów. Oprócz integracji środowiska translatorskiego, ich głównym sukcesem jest rozpowszechnianie informacji przydatnych tłumaczom i współpracującym z nimi instytucjom. Udaje im się to dzięki różnorodnym kanałom przepływu informacji: stronie internetowej, stronom na portalach społecznościowych, a także poprzez organizowane warsztaty, spotkania, rozmowy i inne wydarzenia, często otwarte dla szerokiej publiczności. Tym samym debata o statusie tłumacza wykracza poza hermetyczny krąg głównych zainteresowanych, a staje się sprawą wspólną. Miarą sukcesu STL może być to, że wzoruje się na nim nowopowstałe stowarzyszenie pisarzy, którzy jako jeden z atutów STL podają stworzenie umowy modelowej. Jest to okazja do integracji i walki o wspólne interesy pisarzy i tłumaczy, zwłaszcza że pisarze deklarują chęć współpracy¹⁵.

Poczucie, że tłumacze literaccy i pisarze tworzą jedno środowisko o wspólnych interesach jest wzmacniane również przez nagrody, których laureatami mogą być i jedni, i drudzy. Przykładem jest Literacka Nagroda Europy Środkowej ANGELUS, przyznawana pisarzowi zagranicznemu i jego tłumaczowi, lub pisarzowi polskiemu i tłumaczowi jednej z innych książek nominowanych do nagrody¹⁶, lub Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego za najlepszy reportaż literacki i najlepsze tłumaczenie reportażu literackiego¹⁷. Spośród pozostałych nagród¹⁸ warto dodać jeszcze Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska za Twórczość Translatorską im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, wręczaną od 2017 roku w dwóch kategoriach: za najlepszy przekład literacki i za całokształt twórczości translatorskiej¹⁹. Istnieją jeszcze inne, jednak biorę pod uwagę tylko te, które mogą być przyznawane wyłącznie tłumaczom (a nie na przykład osobom promującym literaturę danego kraju, choć i tłumacze mogą się ubiegać o takie nagrody). Jeśli przy-

¹¹ J. Brzozowski, *Dlaczego zawód tłumacza jest w pogardzie?*, w: „Między oryginałem a przekładem” III, Kraków 1997: s. 45-51.

¹² J. Pieńkos, *Podstawy przekładoznawstwa*, Zakamycze 2003, s. 399.

¹³ <http://stl.org.pl/>.

¹⁴ <http://stl.org.pl/o-nas/misja>.

¹⁵ M. Nogaś, Tokarczuk, Miłoszewski, Dehnel i inni zakładają nowe stowarzyszenie pisarzy, 2017.

¹⁶ <http://angelus.com.pl/nagroda-angelus/regulamin-2/>.

¹⁷ http://www.kulturalna.warszawa.pl/kapuscinski,1,712.html?locale=pl_PL

¹⁸ Paszkiet, op. cit., s. 131.

¹⁹ <http://odnalezionewtlumaczeniu.pl/nagroda-dla-tlumacza/>.

rzeń się datom, od których rozpoczęto przyznawanie tych nagród, widać postęp: do nagrody literackiej Angelus przyznawanej od 2006 roku dołączono w 2009 roku nagrodę translatorską; Nagrodę im. Ryszarda Kapuścińskiego zaczęto przyznawać od 2010 roku od razu w obu kategoriach. Ostatnim potwierdzeniem istotnej roli przekładu było natomiast ustanowienie w 2015 roku Nagrody im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, od początku poświęconej wyłącznie tłumaczom²⁰. O ile pierwsza z wymienionych nagród – Angelus – jeszcze wyraźnie ocenia tłumacza na podstawie wartości samej książki, jaką przełożył, o tyle już druga i trzecia nagradzają przede wszystkim za umiejętności translatorskie. Choć najnowsza spośród nich – Nagroda im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego – pozornie manifestuje już niezależność przekładu od literatury, nagradzając samych tłumaczy, zdradza jednak swoje literackie korzenie: po pierwsze, sformułowaniem „twórczość” w nazwie, sugerującym analogiczny do twórczości oryginalnej sposób rozumienia działalności tłumaczy, po drugie – nie tylko tłumacze, ale i pisarze (a nawet wydawcy literatury) są zapraszani na trzydniowy festiwal „Odnalezione w Tłumaczeniu” w Gdańsku, podczas którego wręczana jest nagroda.

Status, rozumiany jako sposób manifestowania się tożsamości tłumaczy, kształtuje się nie tylko poprzez czynniki zewnętrzne, jak stowarzyszenia czy nagrody. Jego oznaki są obecne także w samych tłumaczeniach i w zastosowanych w nich strategiach translatorskich.

Anna Legeżyńska²¹ rozwinęła koncepcję tłumacza jako drugiego autora. Ważne jest tutaj położenie nacisku na określenie „drugi”: „Tłumacz bowiem podejmuje rolę i n n ą niż autor.” [wyróżnienie autorki]. Jednak jako że nie da się oddzielić treści od sposobu jej wyrażania, czyli języka, osoba tłumacząca musi być uznana za współtwórcę tekstu, nawet gdy jej celem jest oddanie wiernie oryginału. Relacja, jaką nawiązuje osoba tłumacząca z tekstem jest za każdym razem inna i zależy od sposobu interpretacji tekstu. Jej wynikiem jest natomiast

„(...) cała gama różnych gatunków czy odmian przekładu – od bardzo swobodnej adaptacji, spolszczenia, przekładu autoryzowanego, po przekład przez język trzeci i przekłady filologiczne, czyli dosłowne. (...) Wszystkie te przekładowe wariacje mają swoją rację bytu, aby o nich rozmawiać, musimy być przede wszystkim świadomi ich różnorodności.“

(J. Jarniewicz, *Tłumacz nie może być kochankiem tekstu*, 2015)

Tę świadomość można osiągnąć, rozpowszechniając informacje o strategiach translatorskich, które ułatwiłyby czytelnikom zrozumienie samego tekstu i jego relacji wobec oryginału. Nawet przekład wierny wymaga noty od tłumacza, objaśniającej napotkane problemy i podjęte decyzje, zwłaszcza gdy jest to przekład kolejny, różniący się od poprzednich, znanych już czytelnikom. Ważne wtedy jest wyjaśnienie motywów powstania nowego przekładu i udowodnienie, że jest potrzebny. Najczęstszym sposobem przekazywania tych informacji są parateksty w postaci not od tłumacza w przetłumaczonej książce, ale też artykuły i wywiady publikowane na łamach czasopism kulturalnych i literackich. Wielość środków komunikacji zwiększa przystępność informacji, dzięki czemu jest bardziej prawdopodobne, że zostaną one rozpowszechnione i osiągną oczekiwany efekt.

²⁰ Nie mylić z Nagrodą im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego przyznawaną przez Polską Sekcję Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (AICT/IATC) za osiągnięcia w dziedzinie teatru.

²¹ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 20-23.

Utworzenie standardowej listy wszystkich kwestii związanych z przekładem jest niemożliwe, gdyż każdy tekst jest indywidualny, nie tylko pod względem języka czy stylu, ale i historii powstania oryginału i przekładu (lub przekładów), biografii autora i tłumacza, nie mówiąc już o polityce wydawnictw, obyczajach i poetyce panujących w literaturze i w kraju, w którym publikowany jest tekst. Nie pozostaje zatem nic innego, jak opracowanie każdego przekładu osobno, na potrzeby aktualnych odbiorców. Trudu edukacji czytelników w ten sposób podejmują się sami tłumacze, omawiając na bieżąco kwestie najważniejsze z punktu widzenia przekładu, jaki akurat wykonali. Przykładem mogą być Anna Wasilewska i Wojciech Charchalis, którzy przełożyli na nowo dwie wielkie powieści: Wasilewska „Rękopis znaleziony w Saragossie”, Charchalis „Przemysłnego szlachcica Don Kichota z Manczy”.

Oboje zdają sprawę, jak charakter poprzednich tłumaczeń wpłynął na kształt tekstów, wypaczając ważne aspekty oryginału. Charchalis wytyka błędy poprzednikom, którzy nie oddali humoru i niepotrzebnie archaizowali fragmenty tekstów, które miały brzmieć współcześnie, a język postaci jest płaski i monotony, zupełnie nieadekwatny do zróżnicowanych idiolektów w oryginale²². Wasilewska wymienia natomiast różnice w stylistyce, będące osobistym wkładem pierwszego tłumacza: co prawda „polska wersja odznacza się bogactwem językowym, giętkim stylem, barwnością i zmysłowością opisów”, ale „w oryginale Potocki pisze językiem raczej oświeceniowym, zwięzłym, niekiedy wręcz ascetycznym”, zdarzają się też błędy wynikające z niezrozumienia słów²³. Jednakże tłumacze nie potępiają jednoznacznie poprzedników. Charchalis usprawiedliwia braki ich wiedzy ograniczoną w tamtych czasach dostępnością do opracowań powieści i źródeł informacji, Wasilewska docenia poprzednie tłumaczenie, które „czyta się znakomicie”²⁴. Oboje objaśniają obrane strategie translatorskie i motywują je chęcią oddania powieści tak, aby zachowała jak najwięcej walorów oryginału. U obu tłumaczy pojawiają się informacje dodatkowe, nie tak oczywiste jak stosunek do poprzednich przekładów czy warstwa stylistyczna tekstu, ale jednak ważne. Wasilewska przedstawia swoją hipotezę fałszywej tożsamości tłumacza: Edmund Chojecki, dziewiętnastowieczny domniemany tłumacz „Rękopisu...” nie mógł według niej przełożyć powieści z powodu licznych podróży i obowiązków²⁵, a Charchalis wyraża niezadowolenie z obrazu „Don Kichota”, jaki się utrzymał w polskiej świadomości, jako bajki o infantylnym rycerzu. Jednym z celów jego przekładu jest zmiana tego obrazu²⁶.

Chęć zmiany wizerunku przekładanego pisarza przyświecała też Bogusławie Sochańskiej, tłumaczącej na nowo baśnie Andersena, oraz tłumacze baśni braci Grimm, Elizie Pieciul-Karmińskiej. W krajach skandynawskich twórczość Andersena należy do kanonu literatury, a w Polsce zaszufładowana jest jako literatura dziecięca²⁷. Podobnie jest z baśniami braćmi Grimm, które miały i mają nadal fundamentalne znaczenie dla kultury niemieckiej, a w Polsce znane są jako opowieści dla dzieci²⁸. Jako powód tego

²² M.N. Wróblewska, „Tłumaczy się, co jest”. Wojciech Charchalis w „Świątach z tłumaczami”, 2014.

²³ A. Wasilewska, Słowo od tłumaczki, 2015, s. 773-775

²⁴ W. Charchalis, Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?, 2014, s. 52; A. Wasilewska, op. cit., s. 775.

²⁵ A. Pluszka, Legenda o wilkołaku. Rozmowa z Anną Wasilewską, 2016, s. 202-203.

²⁶ W. Charchalis, op. cit., s. 45.

²⁷ B. Sochańska, Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?, 2011, s. 98-99.

²⁸ Pieciul-Karmińska, Słowo od tłumaczki, 2010, s. 444-445, 454.

stanu rzeczy obie tłumaczki zgodnie wymieniają poprzednie przekłady wykonane według strategii infantylizujących²⁹. Strategie te Pieciul-Karmińska dzieli na: pedagogizację (obejmującą wtręty i przeinaczenia pouczające, jak dziecko ma się zachowywać), puryfikację (pomijanie aluzji związanych z seksualnością) i zdrobnienia, prowadzące do „spłycenia i ujednoznaczenia perspektywy odbioru baśni”³⁰. Obie tłumaczki uważają, że dotychczasowy, dominujący sposób interpretacji baśni w Polsce był niekorzystny dla polskich czytelników, bo zakłamywał prawdziwy wizerunek utworów i ich twórców – prawdziwy, to znaczy taki, jak w ich krajach ojczystych. Być może nie byłoby nic złego w dotychczasowych adaptacjach baśni, gdyby nie to, że rościły sobie prawo do bycia pełnoprawnymi i jedynymi odpowiednikami oryginałów. W Polsce utrwalił się jednomyślny sposób interpretacji i tłumaczenia baśni, obejmujący też udomowienie, co może mieć długofalowe negatywne skutki. Elementy folkloru niemieckiego, obecne w baśniach, a nieprzetłumaczone na polski, są nieczytelne dla polskich odbiorców, gdy pojawiają się na przykład w innych utworach literackich, tłumaczonych na polski³¹. Celem tłumaczek jest nowy przekład, który unika błędów poprzedników, opiera się na gruntownej znajomości opracowań teoretycznych. Choć obie tłumaczki dokumentują i uzasadniają nowe strategie, przekonane o ich słuszności, tak jak Wasilewska i Charchalis, są świadome, że nie uda się ani całkowicie potępić ani wymazać poprzednich przekładów, ale mają nadzieję, że „[nowy] przekład wniesie coś nowego do interpretacji i odczytania książki, że nie tyle zastąpi, co uzupełni i poprawi wydania wcześniejsze.”³².

Powyższe przekłady były ogniwami serii translatorskich, co było głównym powodem dla którego wymagały uzasadnienia i wyjaśnień dla czytelników, przyzwyczajonych do poprzednich wersji. Pokazuje to jednak tym dobitniej, jak z pozoru błaha i oczywiste aspekty tłumaczenia mogą być uwikłane w niuanse znaczeniowe i błędne interpretacje. Omówienie strategii translatorskich oswaja czytelnika z faktem, że tekst jest tłumaczeniem i pokazuje różne tego aspekty. To, co wyróżnia powyższych tłumaczy to większa świadomość odrębności przekładu od utworu oryginalnego i co za tym idzie, potrzeba zakomunikowania tej odrębności czytelnikom. Nie mają złudzeń, że istnieje jeden słuszny sposób przekładania ani dla konkretnej książki, ani dla wszystkich utworów literackich naraz. Tłumaczka baśni Grimmów zwraca uwagę na nieprzetłumaczalność z powodu różnic językowych, będących źródłem „niedoskonałości obciążającej każdy przekład”³³, a Wasilewska wykonuje tytaniczną pracę przekładu ponad 700-stronicowej powieści i objaśnia powody jej podjęcia oraz zastosowanych strategii, by napisać na końcu, że „(...) w przypadku tej książki nic nie jest ostatecznie rozstrzygnięte”³⁴. Choć ma na myśli głównie skomplikowane dzieje autora i jego powieści, słowa te w pewnej mierze odnieść można też do przekładu.

Z powodu globalizacji, coraz większych możliwości kształcenia tłumaczy, rozwoju translologii i refleksji nad przekładem, wzrasta wrażliwość na odmienną językową i kulturową. Pociąga ona za sobą wiele kwestii, których nie można pominąć, jeśli

²⁹ B. Sochańska, op. cit., s. 99; E. Pieciul-Karmińska, op. cit., s. 443-444.

³⁰ E. Pieciul-Karmińska, op. cit., s. 454-457.

³¹ E. Pieciul-Karmińska, op. cit., s. 462-466.

³² E. Pieciul-Karmińska, op. cit., s. 80.

³³ E. Pieciul-Karmińska, op. cit., s. 92, 95.

³⁴ A. Wasilewska, op. cit., s. 778.

chce się w pełni zrozumieć i odczytać przetłumaczony tekst i rolę, jaką odgrywa w kulturze docelowej. Działalność współczesnych polskich tłumaczy dowodzi ich dojrzałej postawy w stosunku do czytelnika, któremu czują się w obowiązku oddać do rąk przekład wysokiej jakości, wraz z objaśnieniem swoich ingerencji w tekście i ich relacji do oryginału. Tym samym, reputacja i zaufanie do pracy tłumaczy wzrasta, co tworzy możliwość podnoszenia ich statusu. W jakimś stopniu już to nastąpiło. Niektórzy wydawcy umieszczają informację, kto wykonał przekład promowanej książki, co oznacza, że uznają je za czynnik pozytywny, podnoszący jej atrakcyjność (co przyczynia się do dalszego zwiększania widoczności tłumaczy). Poza tym przyznawane nagrody translatorские podnoszą prestiż tłumaczy, z zastrzeżeniem, że jednak nie mogą one zastąpić lepszych wynagrodzeń gwarantowanych przez prawo³⁵. Podobnie Wasilewska puentuje swój „Raport o kondycji tłumacza”: „Zewsząd wsparcie i uznanie, sypią się nagrody. A jak te statystyki mają się do rzeczywistej kondycji, materialnej i „moralnej” tłumacza literatury pięknej?”. Być może coraz bardziej dostrzegalna działalność organizacji zrzeszających tłumaczy, a także presja z zagranicy (w wielu krajach udało się wprowadzić lepsze warunki dla tłumaczy) będą motorem do dalszych zmian.

Bibliografia:

- Balcerzan, Edward, *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440-1974. Antologia*, Poznań 1997.
- Brzozowski, Jerzy, *Dlaczego zawód tłumacza jest w pogardzie?*, „Między oryginałem a przekładem” Kraków, III: 1997, s. 45-51.
- Charchalis, Wojciech, *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, w: Cervantes Saavedra, Miguel de, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, Poznań 2014, s. 5-55.
- Christ, R., *Translation watch*, w: PEN American Center Newsletter 53: 1984, w: Venuti, Lawrence, *The translator's invisibility. A history of translation*, London-New York 2000.
- Dawidowicz-Chymkowska Olga, *Ruch Wydawniczy w Liczbach tom 63: 2016 książki*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2017, <http://ksiegarnia.bn.org.pl/pdf/Ruch%20wydawniczy%20w%20liczbach%20tom%2063.pdf> (dostęp 2.10.2018 r.)
- Dobrołęcki, Piotr, *Rynek książki w Polsce, 2015* http://www.institutksiazki.pl/upload/Files/polish_book_market_2015_PL_popr.pdf (dostęp: 01 VII 2017).
- Jarniewicz, Jerzy, *Tłumacz nie może być kochankiem tekstu*, 2015 <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5840-tlumacz-nie-moze-byc-kochankiem-tekstu.html> (dostęp: 01 VII 2017).
- Lefevre, André, *Translation/History/Culture: a Sourcebook*, London-New York 1992.
- Legeżyńska, Anna, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.
- Nogaś, Michał, *Tokarczuk, Miłoszewski, Dehnel i inni zakładają nowe stowarzyszenie pisarzy*, 2017, <http://wyborcza.pl/7,75517,21946672,tokarczuk-miloszewski-dehnel-i-inni-zakladaja-nowe-stowarzyszenie.html> (dostęp: 01 VII 2017).
- Paszkiel, Sławomir, *Report on the Situation of Literary Translators in Poland*, tłum: Stanley Simon Bill, 2013, http://wa.amu.edu.pl/werkwinkel/W_8-2/8-Paszkiel.pdf, (dostęp: 01 VII 2017).
- Pieciul-Karmińska, Eliza, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, w: *Przekładaniec. A journal of translation studies*, 22-23: 2011, s.89-96.
- , *Słowo od tłumaczki*, w: Grimm, Wilhelm, Jacob, *Baśnie dla dzieci i dla domu. Tom II*, Poznań 2010, s. 443-484.
- Pieńkos, Jerzy, *Podstawy przekładoznawstwa*, Zakamycze 2003.

³⁵ S. Paszkiel, op. cit., s. 130.

- Pluszka, Adam, *Legenda o wilkołaku. Rozmowa z Anną Wasilewską*, w: *Wte i wewte. Rozmowy z tłumaczami*, Gdańsk 2016.
- Pym, Anthony, *Translation and text transfer*, Frankfurt am Main 1992.
- Sochańska, Bogusława, *Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?*, w: *Przekładaniec. A journal of translation studies*, 2011, <http://www.ejournals.eu/sj/index.php/Przeklad/article/view/3102/3101> (dostęp: 01 VII 2017).
- Venuti, Lawrence, *The translator's invisibility. A history of translation*, London-New York 2000.
- Wasilewska, Anna, *Raport o kondycji tłumacza*, 2012, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3752-raport-o-kondycji-tlumacza.html>.
- , *Słowo od tłumaczki*, w: J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie. Nowe tłumaczenie ostatniej wersji autorskiej z 1810 roku. Opracowanie François Rosset, Dominique Triaire*, tłum.: Anna Wasilewska, Kraków 2015.
- Wróblewska, Marta Natalia, „*Tłumaczy się, co jest*”. *Wojciech Charchalis w „Świątach z tłumaczami”*, 2014, <https://xięgarnia.pl/artykuly/tlumaczy-sie-co-jest-wojciech-charchalis-w-swietach-z-tlumaczami/> (dostęp: 01 VII 2017).
- Żelazińska, Anna, *Recenzja książki: Eleanor Catton, „Próba”*, 2015, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1644302,1,recenzja-ksiazki-eleanor-catton-proba.read> (dostęp: 01 VII 2017).
- Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego za reportaż literacki, http://www.kulturalna.warszawa.pl/kapuscinski,1,712.html?locale=pl_PL (dostęp: 01 VII 2017).
- Regulamin Nagrody Angelus, <http://angelus.com.pl/nagroda-angelus/regulamin-2>.
- Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury, <http://stl.org.pl/> (dostęp: 01 VII 2017).
- Nagroda im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_im._Tadeusza_Boya-%C5%BBele%C5%84skiego (dostęp 2.10.2018 r.)

Niedopowiedzenia tłumacza

Translator's understatements or when the footnote does not say enough

The article tackles the problem of what and how much information should be included in a footnote. The basic assumption is that a footnote should include the piece of information required for the understanding of a given fragment; it should not be an encyclopedic note.

First, a brief review of translation scholars' comments on footnotes was presented. Then, an analysis of a selection of footnotes (from literary texts translated from English to Polish and published within the latest 25 years) was put forward. Finally, a conclusion concerning the results of providing insufficient or irrelevant data was made.

Key words: culture-bound item, footnote, literary translation, paratext

Słowa kluczowe: elementy kulturowe, paratext, przekład literacki, przypis

Pytanie o przypisy tłumacza może zdawać się nieaktualne, skoro obecnie (niemal) wszystkie wiadomości są na wyciągnięcie ręki. Jak jednak słusznie zauważył Arkadiusz Belczyk¹, „W Internecie można mnóstwo znaleźć, ale najpierw trzeba wiedzieć, że trzeba szukać”. Nie ma wątpliwości co do tego, że tłumacz winien dbać o komunikację między autorem a czytelnikiem, między innymi decydując, kiedy potrzebne będą dodatkowe objaśnienia. W swoim artykule chcę zwrócić uwagę na to, że do jego zadań należy również określenie, jakiej informacji czytelnik będzie potrzebował, żeby zrozumieć cały fragment utworu. Badacze przypisów koncentrują się często na samej zasadności (lub bezzasadności) dodawania objaśnień – tworzą również klasyfikacje tematyczne przypisów, a o wiele mniej mówi się i pisze o tym, ile informacji powinno znaleźć się w przypisie. Jako materiał badawczy posłużą wybrane przypisy dodane do dzieł literackich wydanych w przekładzie z języka angielskiego na polski w ciągu ostatnich 25 lat. Analizując je, będę szukała odpowiedzi na pytania o to, jakiego rodzaju wiedza czy skojarzenia giną z powodu niewystarczającej ilości informacji dodanych w przypisie (lub dodania nierelevantnych informacji).

Przypis jako technika tłumaczeniowa pojawia się choćby u Petera Newmarka², Vinaya i Darbelneta³, ostatnio u Krzysztofa Hejwowskiego⁴. Zwykle jednak brakuje wskazań, jak formułować przypis, jak określić odpowiednie objętość i charakter infor-

¹ A. Belczyk, *Nowa jakość napisów*, w: idem, *Serwis tłumacza*, 2012, <http://serwistlumacza.com/content/view/214/>, dostęp 30 lipca 2017.

² P. Newmark, *The Textbook on Translation*, New York 1988.

³ J.-P. Vinay i J. Darbelnet, *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*, Philadelphia 1995.

⁴ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2007.

macji – tak jakby już samo podjęcie decyzji o dodaniu przypisy było wykonaniem zadania. Najwięcej dyskutuje się o zasadności wyboru tego rozwiązania i tak w literaturze przekładoznawczej można wyczytać, że przypis to: „upokorzenie tłumacza”⁵, „porażka tłumacza” i „pójście na łatwiznę”⁶, „mierność, która czepia się piękna”⁷ czy „ostatnia deska ratunku”⁸. Warto jednak za Hejwowskim⁹ przypomnieć, że mimo wszystko informacja w przypisie jest lepsza niż brak informacji¹⁰ – choć, jak mam nadzieję wykazać w swoich rozważaniach, w rzeczywistości niestety nie zawsze tak się dzieje.

Tradycyjnie uznaje się, że przypis ma usunąć lukę pomiędzy wiedzą czytelników oryginału a wiedzą odbiorców przekładu. Większość badaczy paratekstów – nawet tych krytycznych wobec przypisów – zgadza się, że dodanie komentarza jest zasadne w dwóch typach sytuacji: gdy należy wyjaśnić konwencję lub decyzję tłumaczeniową albo kiedy potrzebne jest objaśnienie kulturowe lub językowe (np. gry słów)¹¹. Zauważmy, że w przypadku objaśnień kulturowych tłumacz przekazuje wiedzę, której czytelnik przekładu nie ma, bo wychował się w innej kulturze niż autor dzieła; w przypadku wyjaśnień językowych tłumacz opowiada o tym, czego nie udało się zachować w przekładzie. Słuszność ma zatem Jacqueline Henry¹², która zauważa, że niechęć do przypisów może wynikać między innymi z tego, że mają one rekompensować ewentualne straty w przekładzie – a zatem dodanie przypisu oznacza przyznanie, że przekład jest niekompletny.

Nie oznacza to jednak, że uwzględnienie przypisu nie niesie żadnych korzyści. Poza oczywistą możliwością uzupełnienia informacji tłumacz zyskuje okazję do zwrócenia uwagi na rozbieżności pomiędzy oryginałem a przekładem¹³, a więc uwrażliwić czytelnika na trudności tłumaczeniowe, o których zapewne większość czytelników nie myśli podczas lektury. Tym samym tłumacz może zwyczajnie przypomnieć czytelnikowi o tym, że nie obcuje on z tekstem oryginalnym, ale z utworem, na którego kształt kapitalny wpływ miała poza autorem przynajmniej jedna osoba. Elżbieta Skibińska¹⁴ dodaje jeszcze oszczędność czasu czytelnika, który nie musi samodzielnie poszukiwać odpowiedzi na pytania stawiane przez tekst. Co ważne, jak zauważa Adolf von Harnack¹⁵, przypis powinien być skarbcem, a nie rupieciarnią – czytelnik może znaleźć w nim to, co mu potrzebne i co dla niego ważne, a nie tylko zbiór przypadkowych informacji na dany temat.

⁵ Za: C. Scott, *Translating Baudelaire*, Exeter 2000, s. 2.

⁶ J. Hollander, *Versions, Interpretations, and Performances*, w: *On Translation*, red. Reuben Arthur Brower, New York 1969, s. 216.

⁷ G. Genette, *Seuils*, Paris 1987, s. 293.

⁸ U. Hrehorowicz, *Przypisy tłumacza: to be or not to be?*, w: *Między oryginałem a przekładem*, vol. III: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowska, M. Stoch, Kraków 1997, s. 111.

⁹ Hejwowski, op. cit.

¹⁰ Ibidem, s. 104.

¹¹ Zob. E. Skibińska, Elżbieta Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: idem, *Przypisy tłumacza*, Wrocław–Kraków, 2009, s. 13 oraz Henry, op. cit.

¹² J. Henry, *De l'érudition à l'échec : la note du traducteur*, "Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal", vol. 45, n° 2, 2000.

¹³ E.A. Nida, *Towards a science of translation, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden 1964, s. 237-239.

¹⁴ Skibińska, op. cit.

¹⁵ Za: H. Markiewicz, *Świąteczność i zmierzch przypisów naukowoliterackich*, w: idem, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 89–104.

Maciej Stanaszek¹⁶ zaznacza, że przeciętny czytelnik może nie być świadomy, kto dodał dany przypis – to ważne, bo może się zdarzyć, że uzna komentarz tłumacza za informację od autora (a wówczas gotów uznać, że np. dany element kulturowy był obcy już dla odbiorców oryginału). Sytuacji nie polepsza to, że przypisy często są nieoznaczone – nie wiadomo, kto je dodał, a przecież poza tłumaczem mogli to być sam autor, redaktor, wydawca czy konsultant. Skoro mowa o nieodpowiednio dobranych informacjach w przypisie, warto jeszcze przywołać uwagi Uty Hrehorowicz¹⁷ na temat nadmiaru wiadomości w tego typu paratekstach: mogą one mianowicie wynikać z ogólnej tendencji do niedoceniań wiedzy czytelników lub z przywiązania do tekstu – tłumacz chce się upewnić, że wszystko zostanie odpowiednio zrozumiane, a więc mnoży dodawane informacje.

Jacques Derrida pisał, że przypis nie powinien stawiać pytań – to on ma odpowiadać na pytania czytelnika¹⁸. Gérard Genette¹⁹, a za nim Elżbieta Skibińska²⁰, zwracali natomiast uwagę na zawsze lokalny, fragmentaryczny charakter przypisu, ściśle związany z danym miejscem tekstu, a więc również na to, że każdy przypis winien być skrojony na miarę. Dlatego w poniżej zaproponowanej analizie interesujące będzie to, jakie pytania mogą stawiać wybrane fragmenty utworów literackich oraz na jakie pytania faktycznie odpowiadają przypisy, jakie zaś pozostawiają bez odpowiedzi. Chciałabym zaproponować wizję informacji w przypisie jako brakującego elementu układanki, który ma uzupełnić lukę w wiedzy czytelnika, ale nie przytłoczyć go nowymi informacjami.

Ten związek (lub brak związku) przypisu z konkretnym fragmentem i kontekstem najłatwiej chyba dostrzec, porównując różne przypisy dotyczące tego samego elementu kulturowego. Dla przykładu wybrane zostały trzy komentarze dotyczące święta Guya Fawkesa w Wielkiej Brytanii. Pierwszy z nich, pochodzący z powieści Daphne du Maurier *Niezlomna* w przekładzie Anny Bańkowskiej, dodano do fragmentu o nieudanym święcie: „z powodu stanu wyjątkowego tutejsze dzieci straciły uroczystość Guya Fawkesa i nie mogły rozpalić ogniska.” (...) [W]ieczorem urządzamy zabawę na plaży dla wszystkich dzieci i (...) [s]ami dostarczymy fajerwerki”. Elementy potencjalne obce dla czytelnika to: (1) charakter święta, (2) nazwisko Fawkesa i (3) związek święta z ogniskiem i fajerwerkami. Do wszystkich z nich tłumaczka odnosi się w przypisie: „Piątego listopada, (1) w rocznicę nieudanej próby wysadzenia gmachu Parlamentu w roku 1605 tradycyjnie (3) odpala się petardy i pali kukłę (2) przywódcy spisku, Guya Fawkesa” [oznaczenia w cytacie moje – W.S.].

Całkiem inaczej wygląda przypis na ten sam temat zamieszczony w powieści Agathy Christie *Morderstwo w zaułku* w tłumaczeniu Jana S. Zausa. Przyznać trzeba, że sam fragment stawia większe wymagania – kontekst jest dość rozbudowany. Bohaterowie obserwują dzieci pokrzykujące: „Piąty listopada / To spisek i zdrada”, co jeden z mężczyzn komentuje: „[d]zień Guya Fawkesa to bezwstydnny pretekst do żebractwa”, „[i]nterująca tradycja (...). Spójrz na te fajerwerki, na strzelające w górę sztuczne

¹⁶ M. Stanaszek, Nieprzekładalne przełożone (?). O Raporcie z oblężonego miasta Z. Herberta pozostałym Europejczykom złożonym”, w: Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności, red. K. Hejnowski, Olecko 2005, s. 41–60.

¹⁷ Hrehorowicz, op. cit.

¹⁸ Skibińska, op. cit., s. 12.

¹⁹ Genette, op. cit., s. 293.

²⁰ Skibińska, op. cit., s. 7-8.

ognie. Po tylu latach, które powinny zatrzeć pamięć o człowieku, czci się zarówno jego, jak i jego czyn”. Główne pytanie, które może powstać w umyśle czytelnika, dotyczy związku dnia piątego listopada z rozbawionymi dziećmi, które oddają się – jak to ujmuje bohater Christie – żebractwu. Poza tym potencjalne elementy do wyjaśnienia to (1) data piątego listopada i jej związek ze (2) spiskiem i zdradą, (3) nazwisko Fawkesa, (4) fajerwerki i sztuczne ognie, (5) wspomnienie związane z uroczystością i (6) „czyn” głównego bohatera święta. Właściwie wszystkie te elementy uwzględnił Zaus w swoim objaśnieniu: „Dnia (1) 5 listopada obchodzi się w Anglii święto ludowe z (4) ogniami sztucznymi, zabawami itd. (5) na pamiątkę zakończonego niepowodzeniem (2, 6) spisku, który miał na celu wysadzenie w powietrze parlamentu i króla Jakuba I. (3) Przywódca spisku, katolik Guy Fawkes, został ujęty i stracony. Na zakończenie obchodów pali się słomianą kukłę” [oznaczenia moje – W.S.]. W tym obszernym komentarzu zabrakło jednak wzmianki o dziecięcej zabawie w zbieranie pieniędzy – a przecież to właśnie ona stanowiła w powieści pretekst do wygłoszenia opinii na temat całego święta. Bez tej drobnej informacji nie można uznać, że przypis Zausa odpowiada na pytania czytelnika – jest raczej w miarę wyczerpującą notatką na temat dnia Guya Fawkesa.

Spójrzmy jeszcze na trzeci przypis dotyczący piątego listopada. W powieści Thomasa Tryona *Pan żniw*, również w przekładzie Zausa, pojawia się stwierdzenie: „[w] Maine i New Hampshire do dziś rozniecają wielkie ogniska w Święto Wyborów, co jest w jakiś sposób związane z angielskim dniem Guya Fawkesa*, chociaż nie sądzę, żeby zdawano sobie z tego sprawę”. Tym, o co czytelnik może spytać, jest – poza samym pojęciem dnia Guya Fawkesa – jego związek z amerykańskim Election Day. Niestety to drugie pytanie przypis pozostawia bez odpowiedzi: „Rocznica udaremnienia spisku prochowego, którego czołową postacią był Guy Fawkes (5 listopada)”. Dodatkowo sama ta informacja każe stawiać kolejne pytanie, a mianowicie o to, czym był ów spisek prochowy (ci spośród czytelników, którzy to wiedzą, nie potrzebują informacji o Guyu Fawkesie). Tym razem zabrakło informacji niezwiązanej bezpośrednio z samym omawianym pojęciem, ale wynikającej z ogólnej wiedzy na temat kultury amerykańskiej i brytyjskiej (takiego krótkiego rozumowania domaga się kontekst): rocznica spisku prochowego i dzień wyborów w Stanach Zjednoczonych przypadają w zbliżonym czasie, można się zatem faktycznie dopatrywać przewrotnego związku pomiędzy dniem, w którym Amerykanie wybierają nowe władze, a wspomnieniem dnia, w którym Fawkes i jego ludzie próbowali władzę brytyjską obalić.

Za niewystarczające uznać należałoby zatem przypisy sformułowane na wzór pierwszych zdań z encyklopedii: przybliżają one w ogólny sposób nieznanne pojęcie, ale często nie dają czytelnikowi tego jednego drobnego brakującego elementu układanki, który pozwoliłby zrozumieć cały kontekst. Tego rodzaju wiadomości są zresztą zazwyczaj w zasięgu czytelnika, który może przecież w każdej chwili zajrzeć choćby do internetowej Wikipedii – dowie się wówczas, czym jest nieznanne pojęcie, ale jeśli nie wie dokładnie, czego szukać, nie znajdzie tej najważniejszej rzeczy.

Tak właśnie wygląda jeden z przypisów w powieści Dorothy Uhnak *Cień Ryer Avenue* w przekładzie Magdaleny Białoń-Chaleckiej. Jej bohater, Franie Magee, myśli o kulejącej Megan: „Prawdziwy z niej człowiek sukcesu. Cholerny wstyd, że nie urodziła się chłopcem. Nawet z tą nogą – wystarczy spojrzeć na starego FDR - zasłaby na sam szczyt. Na sam szczyt, a on pomagałby jej przez całą drogę”. W przypisie tłumaczka ob-

jaśnia skrót *FDR*: „Franklin Delano Roosevelt, prezydent Stanów Zjednoczonych w latach 1933-45”. Dzięki temu czytelnik dowie się tylko tego, z kim Franie skojarzył sytuację Megan, nie dowie się natomiast dlaczego. Wystarczyłoby dodać krótką informację o chorej nodze Roosevelta, a objaśnienie można by uznać za pełne i funkcjonalne. Te brakujące elementy układanki, o których mowa, często nie są oczywiste – w typowej notce encyklopedycznej mogą się czasem wcale nie znaleźć, dlatego tu właśnie potrzebny jest kompetentny tłumacz, znający realia kulturowe i potrafiący skojarzyć fakty – lub przynajmniej prowadzić własne poszukiwania prowadzące do odnalezienia takiej wiadomości, dzięki której cały fragment nabierze sensu. Dodanie niekompletnego wyjaśnienia ma jeszcze dodatkowy skutek uboczny – czytelnik „uspokojony” otrzymaną informacją gotów uznać, że zagadka jest już rozwiązana, że nie ma już nic istotnego do dodania. Nie rozpocznie wówczas własnego śledztwa, do którego, paradoksalnie, mogłoby go zachęcić obce pojęcie pozostawione bez przypisu.

Tak właśnie może stać się po lekturze jednego z przypisów w zbiorze felietonów *Świat według Clarksona* Jeremy’ego Clarksona w przekładzie Marii i Tomasza Brzozowskich. W felietonie *Sam w domu – to dla dziecka wymarzona sytuacja* z grudnia 2002 roku opowiadającym o tym, co dzieci mogą robić w czasie Bożego Narodzenia pod nieobecność rodziców, pada seria propozycji: „Można trzymać nogi na meblach, wpaść na ukrywane przez mamę filmy dla dorosłych, zastanawiać się, kim był Joe Strummer* i słuchać muzyki na pełny regulator”. Jak się można spodziewać, tłumacze dodają objaśnienie do nazwiska: „Joe Strummer, właściwie John Graham Mellor 1952–2002) – współtwórca brytyjskiego zespołu punkrockowego The Clash”. Mamy więc prawdziwe nazwisko muzyka i wiadomość o jego działalności artystycznej, ale czytelnik nie dowiaduje się, dlaczego właściwie dzieci miałyby się nim zainteresować. Skoro zaś tłumacze (występujący przecież w roli ambasadorów i popularyzatorów obcej kultury) poprzestali na takim komentarzu, czytelnik może uznać, że nie ma już nic, co w tym kontekście warto by dodać. To błąd, bo w istocie brakującym elementem jest informacja, że Strummer zmarł nagle tuż przed Bożym Narodzeniem – niedługo przed opublikowaniem tego felietonu, stąd jego nazwisko pojawiało się w tym czasie we wszystkich mediach (dlatego zapewne zainteresowało dzieci). Bez tej wiedzy fragment traci sens, czytelnik może dojść do wniosku, że autor wybrał nazwisko Strummera zupełnie przypadkowo – a szkoda.

Niekiedy przypisy przypominające notki encyklopedyczne są wyjątkowo skąpe, do tego stopnia że niektóre z nich niemal nie powiększają w żaden sposób wiedzy czytelnika, nie mówiąc o tym, że nie dostarczają odpowiedzi na jego prawdopodobne pytania. I tak w przekładzie *Domu nad kanałem* Agathy Christie autorstwa Anny Bańkowskiej jednej z bohaterek śni się „dama w rodzaju Pani z Shalott, wyglądająca z okna domu nad kanałem”. Z przypisu dowiedzieć można się jedynie tego, że jest to „[b]bohaterka poematu Tennysona”. Jeśli czytelnik nie jest szczególnie zainteresowany kulturą brytyjską, nie kojarzy zapewne nazwiska Tennysona nawet w ogólny sposób z epoką czy stylem poezji. Ci, którzy będą zastanawiać się nad tym, jaki to mianowicie „rodzaj” damy przyśnił się bohaterce powieści, nie znajdą w tym krótkim komentarzu odpowiedzi na swoje pytanie. Niejasny pozostaje również związek pani z Shalott z wyglądaniami przez okno i kanałem – to właśnie przede wszystkim należałoby wyjaśnić. W rzeczywistości poemat Tennysona opowiada arturiańską legendę o kobiecie, która wskutek kł-

twy nie mogła wyglądać przez okno (świat oglądała jedynie w lustrzanym odbiciu), a karą za złamanie zakazu i spojrzenie wprost na przejeżdżającego Lancelota była śmierć w czasie podróży łodzią do ukochanego rycerza.

W głośnym *Orkanie na Jamajce* Richarda Hughesa w przekładzie Macieja Świerkockiego znajduje się dość dokładny opis alei, która „była piękna, na długości pierwszych kilkuset jardów szczelnie obsadzona żywopłotem z morskiej winorośli o gronach owoców większych od agrestu i mniejszych od złotych renet”. Przypis do „morskiej winorośli” brzmi: „Czyli kokoloby drzewiastej”. To w zasadzie objaśnienie *ignotum per ignotum*: niezainteresowani botaniką czytelnicy nie słyszeli zapewne ani pierwszej, ani drugiej nazwy. Jeśli ten fragment stawia jakieś pytania, dotyczą one zapewne wyglądu wspomnianego żywopłotu. Podanie alternatywnego określenia nieznaney rośliny w tej kwestii niewiele pomoże – kontekst domagałby się skrótowej choćby informacji wielkości krzewu czy kolorze owoców.

W ostatnim przypadku tłumacz poprzestał na podaniu synonimu – podobnym rozwiązaniem jest dodanie przypisu składającego się wyłącznie z rozwinięcia skrótu. Tak czyni Joanna Lazar-Chmielowska w swoim tłumaczeniu *Przeciwieństwa miłości* Julie Buxbam. W powieści padają słowa: „Mason cierpi na syndrom ADD”, a w przypisie znajduje się jedynie informacja: „ADD – *Attention Deficit Disorder*”. Czytelnik nieznający angielskiego (a przecież w dużej mierze to właśnie tacy odbiorcy czytają polskie przekłady) nie zrozumie zapewne nazwy choroby, nie dowie się również, że u nas ten sam zespół nosi nazwę *ADHD*. Bez żadnej informacji w przypisie być może zapragnąłby samodzielnie poszukać wiadomości na temat zespołu ADD i zdobyłby odpowiednią wiedzę. Niestety w tym wypadku przypis może zadziałać zniechęcająco: po jego lekturze odbiorca może uznać, że ADD to zupełnie mu nieznaną chorobą mającą wyłącznie obcojęzyczną nazwę, nieopisana w polskich źródłach, i zaniechać własnych poszukiwań. Dlatego ten przypis można by uznać nie tylko za nieużyteczny, ale i za potencjalnie szkodliwy.

Podobnie wypadałoby ocenić jeden z komentarzy Anny Klingofer do powieści Tobi Tobin *Selekcjonerka*. Tytułowa bohaterka stwierdza: „Jezu, jak dzisiaj cholernie gorąco, jak może być taki upał w dzień i minus czterdzieści w nocy?”. Polskojęzyczny czytelnik prawdopodobnie założy, że mowa o stopniach w skali Celsjusza i wyobrazi sobie przejmujący chłód. Tłumaczka przypomina jednak, że Amerykanie posługują się innym systemem, i dodaje: „W skali Fahrenheita”, nie uwzględniając jednak przeliczenia. W związku z tym czytelnik, który samodzielnie nie zdobędzie potrzebnej wiedzy, nie będzie wiedział, czy wspomniana temperatura jest bardzo niska, czy raczej bardzo wysoka. Tak się składa, że minus czterdzieści stopni Fahrenheita to dokładnie tyle samo w skali Celsjusza. W tym wypadku nawet pozostawienie tego fragmentu bez objaśnienia przyniosłoby zatem prawdopodobnie lepszy efekt: polscy czytelnicy zapewne przyjęliby po prostu, że mowa o znanej im skali. Niekompletna informacja o skali Fahrenheita niepotrzebnie komplikuje sytuację i każe sądzić, że mowa o wartości całkiem innej niż -40°C.

Są wreszcie i takie przypisy, które jedynie zwracają uwagę na pewien brak w przekładzie, ale go nie uzupełniają. I tak na przykład w *Ulicy szalonej rzeki* Joy Fielding pada wymiana zdań: „- Ale to jest w Buckhead. - W Butthead? Jamie zaczęła się śmiać”. Tłumaczka, Agnieszka Lipska-Nakoniecznik, wyjaśnia, że jest to „Nieprzetłumaczalna gra słów”, nie dodając jednak nic, co mogłoby pomóc zrozumieć żart. W rezultacie czytelnik dowiaduje się tylko tyle, że coś traci.

Na koniec wspomnijmy o jeszcze jednym typie informacji, który ginie w przypisach – stało się tak między innymi w powieści Williama Golina *Chytrus*. Tłumacz, Krzysztof Filip Rudolf, zauważył, że fraza „huragany i tajfuny” to nawiązanie do Shakespeare’a, i w przypisie podał źródło (*Król Lear*), dokładną lokalizację (akt III, scena 2) oraz rozbudowany cytat (aż siedem wersów!), ale pominął... nazwisko tłumacza, co w tym akurat przypadku jeszcze szczególnie niefortunne, bo wydano kilka przekładów tej tragedii.

Zebrane i zaprezentowane przypisy zawierają często hasłowe, ogólne informacje o wyjaśnianym pojęciu – nawet jeśli do właściwego zrozumienia danego fragmentu potrzebna jest wcale nie najważniejsza, bo drobna, lecz bardzo konkretna informacja. W takich przypadkach należałoby uznać, że rolą tłumacza jest właśnie wyłowienie tego brakującego elementu i zwrócenie na niego uwagi czytelnika. Być może przyczyną ogólnikowości w formułowaniu objaśnień jest coraz lepszy dostęp do informacji – tłumacze liczą na to, że czytelnik uzupełni wiedzę we własnym zakresie, wystarczy tylko zasygnalizować, że w tekście występuje obcy element. Z drugiej jednak strony efekt może być odwrotny: „uspokojony” przez obecność komentarza od tłumacza odbiorca nie poczuje potrzeby dowiedzenia się więcej na dany temat i straci szansę dokładnego zrozumienia czytanego fragmentu. Być może dobrze byłoby zatem więcej pisać – zarówno w pracach teoretycznych, jak i w podręcznikach wykorzystywanych podczas zajęć tłumaczeniowych – o sposobie opracowania przypisów (a nie tylko o zasadności lub bezzasadności ich umieszczania w literaturze pięknej). Sądzę, że warto, bo lista rzeczy, które mogą umknąć czytelnikowi z powodu niewystarczającego lub nierelevantnego przypisu jest (niestety) imponująca: ginie sens i logika danego fragmentu tekstu, humor, gry słów, możliwość wyobrażenia sobie sytuacji, możliwość odniesienia do znanych pojęć, nawiązania do kultury (postaci historycznych, dzieł sztuki, a zwłaszcza ostatnich wydarzeń), nawet dorobek tłumaczy innych tekstów... a także, po prostu, radość czytania.

Bibliografia:

- Belczyk, Arkadiusz, „Nowa jakość napisów”, w: idem, *Serwis tłumacza*: 2012, <http://serwistlumacza.com/content/view/214/>, dostęp 30 lipca 2017.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris 1987.
- Hejnowski, Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2007.
- Henry, Jacqueline, *De l'érudition à l'échec : la note du traducteur*, “Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal”, vol. 45, n° 2, 2000, s. 228–240.
- Hollander, John, *Versions, Interpretations, and Performances*, w: *On Translation*, red. Reuben Arthur Brower, New York 1969, s. 205–231.
- Hrehorowicz, Uta, *Przypisy tłumacza: to be or not to be?*, w: *Między oryginałem a przekładem*, vol. III: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. Maria Filipowicz-Rudek, Konieczna-Twardzikowska, Jadwiga, Magdalena Stoch Kraków, s. 109–116.
- Markiewicz, Henryk, *Świetność i zmierzch przypisów naukowoliterackich*, w: idem, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 89–104.
- Newmark, Peter, *The Textbook on Translation*, New York 1988.
- Nida, Eugene A., *Towards a science of translation, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden 1964.
- Scott, Clive, *Translating Baudelaire*, Exeter 2000.
- Skibińska, Elżbieta, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: idem, *Przypisy tłumacza*, Wrocław–Kraków, 2009, s. 7–22.

- Stanaszek, Maciej, *Nieprzekładalne przełożone (?)*. O Raporcie z oblężonego miasta Z. Herberta pozostałym Europejczykom złożonym, w: *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. Krzysztof Hejwowski, Olecko 2005, s. 41–60.
- Vinay, Jean-Paul i Darbelnet, Jean, *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*, Philadelphia 1995.

Źródła przykładów:

- Buxbam, Julie, *Przeciwieństwo miłości*, tłum. Joanna Lazar-Chmielowska, Warszawa 2008.
- Christie, Agatha, *Dom nad kanałem*, tłum. Anna Bańkowska, Wrocław 2012.
- Christie, Agatha, *Morderstwo w zaułku*, tłum. Jan S. Zaus, Wrocław 2014.
- Clarkson, Jeremy, *Świat według Clarksona*, tłum. Maria i Tomasz Brzozowscy, Kraków 2006.
- Hughes, Richard, *Orkan na Jamajce*, tłum. Maciej Świerkocki, Warszawa 2012.
- Maurier, Daphne du *Niezlomna*, tłum. Anna Bańkowska, Warszawa 1999.
- Tobin, Tobi, *Selekcjonerka*, tłum. Anna Klingofer, Warszawa 2005.
- Tryon, Thomas, *Pan żniw*, tłum. Jan Zaus, Warszawa 1996.
- Uhnak, Dorothea, *Cień Ryer Avenue* tłum. Magdalena Białoń-Chalecka, Wrocław 1996.

Die Vermittlung von Emotionen in der Filmbeschreibung anhand der polnischen Audiodeskription von Izabela Künstler und Urszula Butkiewicz zum Film *W ciemności* von Agnieszka Holland

Rendition of emotions in audiodescription of films on the example of Izabela Künstler's und Urszula Butkiewicz's audiodescription of *W ciemności* by Agnieszka Holland

The aim of the present work is to draw attention to the emotions in the film *W ciemności* and to show their appearances in the audio description. It is assumed that emotions are indispensable part of every film production, thus, the audio description must also be emotionally colored. The theoretical part of the paper is focused on the most important topics for the present work: translation types, audio description and its emotional character. In addition, some space is devoted to the relationship between *communication* and *emotions*. In the analytical part of the paper, the whole analysis of the film and the audio description is carried out paying special attention to the communication of emotions.

Key words: audio description, communication, emotions.

Słowa kluczowe: audiodeskrypcja, komunikacja, emocje.

1. Audiodeskription als eine Übersetzungsart

Der russische Semiotiker Roman Jakobson behandelt in seinem Ansatz *On linguistic aspects of translation* drei Arten der Übersetzung: die intralinguale Übersetzung, die innerhalb einer Sprache stattfindet, die interlinguale Übersetzung, die sich zwischen zwei verschiedenen Sprachen vollzieht, und die intersemiotische Übersetzung, in deren Rahmen man es mit dem Wechsel des Zeichensystem zu tun hat¹. Mit letzterem sind wir bei einer Audiodeskription konfrontiert, die als ein (vor allem) für Blinde und Sehgeschädigte gedachtes Verfahren darauf abzielt, Kino- oder Fernsehfilme, DVDs, aber auch Theatervorstellungen auf dem Weg der mündlichen Beschreibung zugänglich zu machen². Die Aufgabe eines Filmbeschreibers besteht also darin, die ursprünglich in den Filmbildern verankerten Inhalte mithilfe der Sprache wiederzugeben, womit die Audiodeskription durchaus der intersemiotischen Übersetzung zugeordnet werden kann. Auf die Audiodeskription als Spielart der intersemiotischen Übersetzung wurde in der Forschung bereits mehrmals eingegangen. Agnieszka Chmiel und Iwona Mazur verweisen auf die Möglichkeit, im Rahmen der Audiodeskription be-

¹ Vgl. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in: R. Brower (Hg.): *On Translation*, New York 1959, S. 232-239.

² Vgl. S. Reinart, *Lost in Translation (Criticism)?*, Frank & Timme, Berlin 2014, S. 242-243.

stimmte Aussagen mithilfe von Zeichen zu übersetzen, die zu einem anderen, nonverbalen System gehören.³ Darüber hinaus wird Audiodeskription öfters als akustische Filmbeschreibung, sowie Audiokommentierung bezeichnet – in theoretischen Ansätzen wird sie ebenfalls dem Begriff *akustische Untertitelung* gleichgestellt⁴.

Audiodeskription kann somit auch als eine Spielart der audiovisuellen Übersetzung verstanden werden. Um den Begriff der audiovisuellen Übersetzung definieren zu können, muss von dem Adjektiv *audiovisuell* ausgegangen werden, welches den Gegenstand dieser Übersetzung beschreibt und determiniert. Das Glied *audio* weist darauf hin, dass Gebilde, an denen im Rahmen audiovisueller Übersetzung gearbeitet wird, Sprache, Musik und Hintergrundgeräusche beinhalten. Das zweite Glied *visuell* besagt, dass bei der audiovisuellen Übersetzung ebenfalls die visuelle Ebene von Belang ist⁵. Was die allgemeine Definition von audiovisueller Übersetzung angeht, wird der Begriff in der Forschung folgendermaßen definiert: „Unter audiovisueller Übersetzung versteht man allgemein das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das ursprünglich vorliegende Material verändert“⁶. Anhand dieser Definition kann festgestellt werden, dass die audiovisuelle Übersetzung sich auf die Übersetzung von Filmen und Fernsehsendungen bezieht, was auch auf die Audiodeskription zutrifft. Im vorliegenden Beitrag wird davon ausgegangen, dass die Audiodeskription eine Übersetzung von audiovisuellen Inhalten darstellt, wobei ein Wechsel von einem non-verbalen zu einem verbalen Zeichensystem erfolgt.

2. Emotionen in der Audiodeskription (?)

Spricht man von der Emotionalität der Audiodeskription, muss zunächst beleuchtet werden, dass dieses Thema in der Forschung nur selten angesprochen wird.

Iwona Mazur bezieht sich in einem ihrer Ansätze zur Audiodeskription nicht nur auf Filmbeschreibung als ein Verfahren, Bilder in Worte zu übertragen, sondern auch auf die mit der Verfassung von Audiodeskription verbundenen Probleme, genauer gesagt auf die richtige Wahl translatorischer Strategien, was nach Ansicht der Autorin nicht selten eine äußerst schwierige Entscheidung ist⁷. Sie begreift also die Audiodeskription als eine Übersetzung, womit sie die Position des Audiodeskriptors als Übersetzer in den Vordergrund rückt. Die bei der Audiodeskription zu treffenden Entscheidungen liegen hauptsächlich im subjektiven Ermessen des jeweiligen Filmbeschreibers. Karolina Kęsicka beleuchtet die im Übersetzer ablaufenden Prozesse:

Ein Audiodeskriptor versteht sich als ein objektiver Beschreiber, der einem Rezipienten grundsätzlich keine Assoziationen oder Interpretation aufzwingen soll. Bei der Gemäldebeschreibung tritt er allerdings auch in die Rolle des Erlebnis-Vermittlers, der

³ Vgl. A. Chmiel, I. Mazur, *Audiodeskrypcja jako intersemiotyczny przekład audiowizualny – percepcja produktu i ocena jakości*, in: *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, hg. v. I. Kasperska, A. Żuchelkowska, Wydawnictwo Rys, Poznań 2011, S. 14-15.

⁴ Reinart, op. cit., S. 242-243.

⁵ Vgl. H. Jüngst, *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Narr, Tübingen 2010, S. 10.

⁶ Ibidem, S. 10.

⁷ I. Mazur, *Projekt ADLAB i funkcjonalizm w przekładzie – w stronę strategii audiodeskrypcyjnych*, „Przekładaniec“, 28: 2014, S. 17.

allmählich die Bildkonstruktion vollbringt, indem er die visuellen und kognitiven Vorgänge, die die optische Wahrnehmung begleiten, nachvollzieht und sie dann durch die entsprechende Schematabildung verbalisiert⁸.

In dem angeführten Zitat ist die Rede von der Gemäldebeschreibung, aber das zur Sprache gebrachte Problem lässt sich mit Sicherheit auf die Übersetzung von Filmen und anderen Medienformaten beziehen. Ein Audiodeskriptor ist der erste Rezipient einer filmischen Produktion, die von ihm wahrgenommen und mit eigenen Erfahrungen und Emotionen verbunden wird. Die mündliche Beschreibung, die dann blinde und sehgeschädigte Personen bei der Rezeption eines Films begleitet, stellt das Ergebnis der im Übersetzer ablaufenden kognitiven Prozesse dar. All die von ihm eingesetzten Übersetzungsverfahren sind ein Ausdruck seiner Stellungnahmen, die ohne Bewertung, also eine emotionale Rezeption nicht entstehen können.⁹

Ob Audiodeskription überhaupt emotional gefärbt sein sollte, besteht keine Eignigkeit, denn deutsche Filmbeschreiber gehen von der Annahme aus, dass Audiodeskription von subjektiven Bewertungen und Interpretationen frei sein soll¹⁰. Nur dann werde nicht mit den Emotionen der Rezipienten gespielt. Solch eine Herangehensweise an die Verfassung von Audiodeskription kann man ebenfalls in den polnischen Standards für die Erstellung von Audiodeskriptionen finden¹¹. Einen anderen Standpunkt bezieht die polnische Filmbeschreiberin Izabela Künstler, die behauptet, dass blinde Filmrezipienten dieselben Emotionen wahrnehmen sollen wie die Zuschauer. Über die emotionale Seite einer Audiodeskription schreibt Izabela Künstler in *Przekładaniec*, indem sie auf Emotionen als einen unentbehrlichen Bestandteil einer guten und den Rezipienten berührenden Audiodeskription hinweist¹². Die Autorin der Audiodeskription zahlreicher Filme geht von der Annahme aus, dass Emotionen, die sich z. B. in Gesichtern der Filmfiguren abzeichnen, von den Filmbeschreibern verstanden werden sollten.¹³ Bei einer Filmbeschreibung ist es also von enormer Bedeutung, die Emotionen richtig abzulesen, um diese dann in Form von Sprache wiedergeben zu können. Die Sprache, die das einzige Wiedergabemittel der Audiodeskription bildet, müsse von den Filmbeschreibern bewusst eingesetzt werden, damit Blinde und Sehgeschädigte einen Film entsprechend wahrnehmen können¹⁴. Eine Audiodeskription hat ein Erlebnis zu schaffen, das dem der Zuschauer adäquat ist, die einen Film sowohl mit den Augen als auch mit den Ohren wahrnehmen¹⁵. Wenn dies gelinge, werde das wichtigste Ziel der

⁸ K. Kęsicka: *Bilder mit Worten gemalt - zur Problematik der Audiodeskription als einer Form der Übertragung von Kunst*, „Studia Germanica Posnaniensia“, 35: 2014, S. 49-50.

⁹ R. Fiehler, *Emotionale Kommunikation*, in: *Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, h. v. U. Fix, De Gruyter Reference Global, Berlin 2008, S. 759.

¹⁰ B. Benecke, D. Horbach, M. Wiemers, L. Müller, K. Brons, P. Linder, R. Sperling: *Vorgaben für die Erstellung von Audiodeskriptionen*. Beschlusslage: Auftrag an den NDR/ARD Hörfilmtagung am 18. März 2015 in Berlin. Version 1.0, Stand 26.5.2015.

¹¹ Vgl. Fundacja *Audiodeskrypcja: Standardy tworzenia audiodeskrypcji*, unter: www.audiodeskrypcja.org.pl (abgerufen am 22.10.2016).

¹² I. Künstler: *Cel uświęca środki audiodeskrypcji*, „Przekładaniec“, 28: 2014, S. 142.

¹³ Vgl. *Ibidem*, S. 142-144.

¹⁴ *Ibidem*, S. 142.

¹⁵ *Ibidem*.

Audiodeskription und des Films, der als ein ganzheitliches ästhetisches Medium verstanden wird, erreicht. Dann werde die Idee von Aristoteles erfüllt und der Rezipient erlebe eine Art Katharsis¹⁶.

Der Übersetzer sollte sich also nicht davor ängstigen, kreativ an die Audiodeskription heranzugehen. Sowohl die Sehenden als auch die Blinden und Sehgeschädigten sollten die Möglichkeit haben, an einer im Film skizzierten Geschichte teilzunehmen, und deren Wahrnehmung soll bei den beiden Rezipientengruppen dieselben Emotionen hervorrufen. All dies soll im Sinne des Prinzips verlaufen: andere Sinneskanäle, aber dieselben Gefühle.

An dieser Stelle sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass filmische Produktionen über bestimmte Erzähltechniken verfügen, die dem Handlungs- und Spannungsaufbau dienen. Diese visuellen Techniken, wie z. B. die Kamerabewegung oder Nahaufnahmen können von den Blinden nicht rezipiert werden, deshalb erweisen sich Filmbeschreibungen, die Informationen über die in einer bestimmten Szene verwendete Perspektive beinhalten, für blinde Rezipienten als unnötig oder sogar unverständlich. In diesen Fällen muss der Filmbeschreiber in der Lage sein, die filmischen Eingriffe zu interpretieren. Interpretationen seitens der Filmbeschreiber scheinen unerlässlich zu sein, damit die in mannigfaltigen filmischen Erzähltechniken zum Ausdruck gebrachten Emotionen an die blinden Rezipienten gelangen¹⁷.

Im oben skizzierten Kontext setzt sich der vorliegende Beitrag zum Ziel, auf die Emotionen in Agnieszka Hollands Film *W ciemności* aufmerksam zu machen und deren Erscheinungsformen in der Audiodeskription von Izabela Künstler und Urszula Butkiewicz¹⁸ aufzuzeigen. Im Rahmen des Beitrags fällt hauptsächlich folgende Fragestellung ins Blickfeld: mithilfe welcher Strategien wurde die Emotionalität der im Film dargestellten Szenen und Ereignisse in der zu untersuchenden Audiodeskription wiedergegeben?

3. Vermittlung von Emotionen in der Audiodeskription zum Film *W ciemności*

Während der durchgeführten Analyse wurde ersichtlich, dass der Dunkelheit und dem Licht viele gegensätzliche Bedeutungen zugeschrieben werden können, für die jeweils ein Beispiel angeführt wird.

3a. Dunkelheit als Symbol der Angst, der Flucht und der Unsicherheit

Die erste Audiodeskriptionstelle, die eines genaueren Kommentars bedarf, lautet folgendermaßen: „Poldek und Szczepek [rennen] durch den Kanal [los], wobei sie Abfälle verspritzen. Das wacklige Licht ihrer Lampen verursacht, dass aus der Dunkelheit bogenförmige Ziegelwände des Kanals auftauchen. Sie sind mit Schlamm bedeckt“¹⁹.

Die filmische Szene erweckt den Eindruck von Hektik, was dank der spezifischen Bewegung der Kamera erreicht wird. Es kommt ein filmischer Eingriff zum Tragen, der als dynamische Positionierung der Kamera bekannt ist – sie verändert ihre Position im

¹⁶ Künstler, op. cit., S. 152.

¹⁷ Vgl. Ibidem, S. 143.

¹⁸ Alle Audiodeskriptionsstellen werden in der Übersetzung des Autors zitiert.

¹⁹ I. Künstler, U. Butkiewicz, Audiodeskription zum Film „W ciemności“ von Agnieszka Holland, S. 15: *Poldek i Szczepek [...] [puszczają] się pędem przez kanał, rozbryzgując nieczystości. Chybotliwe światło ich latarek wylania z mroku ściany ceglane, łukowato wygięte kanału. Są pokryte szlamem.*

Verlauf der ganzen Szene, was dazu führt, dass der Zuschauer die Bewegung empfindet, das Gefühl hat, an der Geschichte teilzunehmen und zusammen mit den Protagonisten zu laufen. Die Hast der Personen wurde mithilfe dynamischer Verben wiedergegeben. Zudem beschlossen die Filmbeschreiberinnen, gerade in dieser Szene eine genaue Beschreibung des Kanals zu liefern. Diese Entscheidung kann als treffend eingeschätzt werden, denn die Hervorhebung des Aussehens der Kanäle verleiht der ganzen Szene eine noch stärkere Emotionalität.

3b. Dunkelheit als Symbol der Entspannung

Im Folgenden wird eine Filmszene zur Sprache gebracht, die in der Audiodeskription mithilfe von zwei Sätzen wiedergegeben wurde und zwar: „Die Gesichter verschwinden im sich verdichtenden Dunkeln. Dunkelheit“²⁰.

In dieser Szene werden nacheinander die Gesichter von vier Personen gezeigt, die sich im Kanal befinden. In diesem Fall haben wir es mit der Größeneinstellung der Kamera zu tun. Diese Szene dauert ein paar Sekunden und die Filmbeschreiberinnen hatten ausreichend Zeit, um die Gesichter der Menschen genauer zu beschreiben. Eine detaillierte Beschreibung würde aber die Wirkung der ganzen Szene beeinträchtigen, die durch die Musik unterstrichen wird. Die Szene steht im Kontrast zur Szene davor, in der ein lebhaftes Gespräch geführt wurde, und hat zum Ziel, die Erregung zu senken. Diesen filmischen Eingriff haben die Filmbeschreiberinnen angemessen interpretiert und sich dafür entschieden, die Szene auch in der Audiodeskription sanfter ausklingen zu lassen. Sie wollten blinde Zuschauer mit zusätzlichen Inhalten nicht allzu sehr belasten, anstatt dessen geben sie ihnen die Möglichkeit, über die bisherigen Filmereignisse nachzudenken und ihre Emotionen zu verarbeiten.

3c. Licht als Symbol der sich annähernden Gefahr

Im folgenden Beispiel haben wir es mit dem sogenannten On-Ton, also mit der Tonquelle im Bild (Gespräch der Filmfiguren) und mit dem Off-Ton (Geräusch von Schüssen) zu tun²¹. Die beiden Männer erblicken Lichter auf den Wänden der Kanäle, die von unbekanntem Personen stammen. Hierbei ist der Begriff der Reflektorfigur relevant, worunter die Figur in der Handlung verstanden wird, mit der die Zuschauer die Ereignisse erleben – beide Seiten (Filmrezipienten und Spielfiguren) sind in der gleichen Informationslage.

Diese Szene wurde in der Audiodeskription folgendermaßen wiedergegeben: „Sie bleiben stehen. Sie erblicken in der Ferne Lichter, die im Dunkeln flackern. Die Lichter immer näher – einige Männer mit Taschenlampen rennen herbei“²².

Die Perspektive der Kamera wird geändert, denn bis zu diesem Moment hat man die Männer von vorne gesehen, als sie die Geräusche gehört haben, kommt es zum Wechsel der Kameraperspektive – wir verfolgen die Handlung mit den Augen der Spielfiguren. Vor allem dank dem Einsatz von kurzen Sätzen und einer entsprechenden Wortwahl ist es gelungen, die Spannung der Situation wiederzugeben. Zu bemerken ist

²⁰ Ibidem, S. 35: *Twarze nikną w gęstniejącym mroku. Ciemność.*

²¹ Vgl. K. Reinhard, *Wie Film erzählt*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2006, S. 178.

²² Ibidem, S. 16: *Zatrzymują się. Dostrzegają w oddali światelka, pełgające w ciemności. Światelka coraz bliżej - nadbiega kilku mężczyźni z latarkami.*

auch, dass die Lichter am Anfang der Beschreibung als von Menschen unabhängige Wesen dargestellt werden, was das Bedrohliche der Szene verstärkt. Auch die Auslassung der Verben trägt dazu bei, die Emotionalität der Handlung zu vermitteln.

3d. Licht als Mittel zur Offenbarung der Emotionen

An dieser Stelle sei das folgende Zitat aus der untersuchten Audiodeskription angeführt: „Poldek fällt auf den Boden. Er sitzt und lehnt sich ans Bett an. Durch das Fenster fällt auf ihn ein kaltes Nachtlicht²³“.

In dieser Audiodeskriptionstelle werden keine Emotionen genannt, dies erweist sich aber aufgrund des Kontexts als unnötig, denn der physische und psychische Zustand des Mannes wurde in den zwei früheren Sätzen genau bestimmt. Die Erwähnung des Nachtlichts, das auf sein Gesicht fällt, dient der Hervorhebung seines Zustandes und bildet für blinde Rezipienten eine Möglichkeit, der Fantasie freien Lauf zu lassen und sich vorzustellen, wie sich die Müdigkeit und Erschöpfung auf dem Gesicht des Mannes abzeichnen. Die ganze Szene wurde aus der Halbtotale gedreht – man sieht die ganze Figur und deren Handlungen, wodurch man den Eindruck erhält, mit dieser Person im Raum zu sein und alles von der Seite zu beobachten. Dieser Eindruck wurde in der Audiodeskription beibehalten, denn die Handlungen des Mannes wurden kurz, aber deutlich genannt, und die kurzen Sätze bewirken, dass man die Handlungen der Figur Schritt für Schritt nachvollziehen kann.

3e. Brutalität und Körperlichkeit

Im Folgenden wird ein Beispiel der Beschreibung angeführt, welches sich durch die Merkmale der Brutalität und Körperlichkeit auszeichnet: „Auf dem Grund des frisch aufgegrabenen Loches liegen nackte Frauenkörper“²⁴.

Die Filmbeschreiberinnen fügen nicht zu viel hinzu und beschreiben nur, was im Film zu sehen ist. Dabei geben sie jedoch eine ausführliche Beschreibung des Handlungsorts: Die Frauenkörper befinden sich nicht nur im Wald, sondern tief in einem Loch, das kurz zuvor ausgehoben wurde. Diese ausführliche und scheinbar sachliche Beschreibung zielt darauf ab, den blinden Rezipienten die emotionale Aufladung der Szene zu vermitteln.

Die zweite Szene, die einen brutalen und finsternen Charakter aufweist, birgt ebenfalls eine enorme emotionale Aufladung in sich. Dieser Filmmoment ist von einem Gefühl der Angst durchdrungen, was nicht nur dank der Musik, sondern auch dank der Audiodeskription erreicht wird, die an dieser Stelle zitiert wird: „Poldek und Szczepek gehen vorsichtig den feuchten Bürgersteig entlang. Das Licht der Taschenlampe fällt auf eine sich zersetzende Leiche, die durch den Abwasserkanal fließt“²⁵.

Wenn man sich solch eine Beschreibung anhört, die den Zustand der Leiche und die Umgebung, in der sie sich befindet, schildert, kann man darauf nicht gleichgültig reagieren.

²³ Ibidem, S. 80: *Poldek opada na podłogę. Siedzi oparty o łóżko. Jego głowa chwieje się. Przez okno pada na niego zimna nocna poświata.*

²⁴ Ibidem, S. 3: *Na dnie świeżo rozkopanego dołu leżą nagie ciała kobiet.*

²⁵ Ibidem, S. 23: *Poldek i Szczepek stąpają ostrożnie po wilgotnym chodniku. Światło latarki pada na rozkładające zwłoki płynące ściekiem.*

3f. Verhalten

Auch das Verhalten der Personen im Film vermittelt Emotionen. An dieser Stelle werden zwei Beispiele nacheinander angeführt: „Er läuft. Beide mit Szczepiek rennen mit aller Kraft durch einen ins Dunkel getauchten Garten. Sie rennen in den Wald hinein“²⁶ und „Poldek und Szczepiek richten ihren Blick nach oben. Sie schauen sich ängstlich an. Sie rennen durch den Kanal los, wobei sie Abfälle verspritzen“²⁷.

Der emotionale Charakter der Fluchtszenen wurde in der audiovisuellen Übersetzung beibehalten und deren Beschreibung erfolgt auf lexikalischer, syntaktischer und grammatischer Ebene. Erstens ist die Wahl der dynamischen und Emotionen ausdrückenden Verben zu betonen, die die Handlungen der Personen sehr bildlich beschreiben. Anstelle des Verbs *laufen* wurde die emotional geladene Wendung *mit aller Kraft rennen* gewählt. Des Weiteren wird die Hektik und der dynamische Charakter dieser Szene durch den spezifischen Satzbau gekennzeichnet. Die Sätze sind nicht allzu komplex, Schachtelsätze werden vermieden, die Handlung wird in mehreren kurzen Sätzen wiedergegeben, womit die Spannung wiedergegeben wird. Zudem wird die Emotionalität der Filmszene in der Audiodeskription dank dem Einsatz des Präsens erreicht – die Ereignisse werden den Filmrezipienten Schritt für Schritt geschildert, was bewirkt, dass sie in das Filmgeschehen hineingezogen werden.

3g. Zwischenmenschliche Beziehungen

Die Szene, die an dieser Stelle besprochen wird, bildet einen negativen Emotions-träger, weil sie eine durchaus anormale und gewissermaßen pathologische Situation darstellt. Die Beschreibung dieser Szene lautet folgendermaßen:

Janek sitzt. Er schaut seine Frau und Tochter an – sie haben geschlossene Augen. Er richtet seinen Blick auf eine jüngere Frau. Er steckt seine Hand in die Unterhose und onaniert. Seine Frau und Tochter wachen auf. Sie bewegen sich nicht, beobachten Janek. Die Frau verhüllt die Augen der Tochter mit der Hand. Janek schaut eine jüngere Frau an. Sie liebkost sein Gesicht mit der Hand; liegt rücklings. Janek legt sich auf sie²⁸.

In der oben angeführten Beschreibung bringt die Erotikszenen keine großen Emotionen mit sich – den größten Emotionsträger bildet, was nebenbei geschieht und zwar die Tatsache, dass der Mann von seiner Frau und Tochter in solch einer brutalen und intimen Situation beobachtet wird. Die erotische Szene ist hier also ein Mittel zur Offenbarung der Gefühle, die in diesem Moment die Frau und Tochter des Mannes begleiten. Die von den Filmbeschreiberinnen angebotene Beschreibung ist als treffend und passend zu dieser Situation einzuschätzen, denn sie gibt den düsteren, pathologischen und einfach schrecklichen Charakter dieser Szene ideal wieder. Dies wurde vor allem dadurch erreicht, dass die von Janek vorgenommenen Handlungen nicht detailliert beschrieben, sondern benannt und eigentlich interpretiert wurden. Es hätte in diesem Falle eine Beschreibung erfolgen können, wie: *Janek bewegt seine Hand rhythmisch in*

²⁶ Ibidem, S. 3: *Wybiega. Obaj ze Szczepkiem pędzą przez pogrążony w mroku ogród. Wbiegają w las.*

²⁷ Ibidem, S. 15: *Poldek i Szczepiek patrzą do góry. Zerkają na siebie z lękiem. Puszczają się pędem przez kanał, rozbryzgując nieczystości.*

²⁸ Ibidem: *Janek siedzi. Patrzy na żonę i córkę - mają zamknięte oczy. Przenosi wzrok na dziewczynę. Wkłada dłoń do kalesonów. Onanizuje się. Żona i córka budzą się. Leżą bez ruchu, obserwują Janka. Żona dłonią zastania córce oczy. Janek patrzy na dziewczynę. Ona pieści dłonią jego twarz; leży na wznak. Janek opada na nią.*

seiner Hose, aber die Entscheidung der Filmbeschreiberinnen erscheint angemessener, weil die Filmrezipienten direkt mit einer von negativen und schmutzigen Emotionen geprägten Situation konfrontiert werden.

4. Fazit

Die audiovisuelle Übersetzung stellt eine enorme Herausforderung für Übersetzer dar, die ihre Übersetzungen im Einklang mit dem Bild anfertigen müssen. Aus den Beispielen, die im Rahmen der Analyse untersucht wurden, ergibt sich folgende Schlussbetrachtung: Die filmischen Emotionen wurden in der Audiodeskription bewahrt und das Visuelle dabei sprachlich kompensiert. Eines der wichtigsten Mittel zur Hervorhebung der Emotionen waren sowohl im Film, als auch in der Audiodeskription die Lichtverhältnisse. Die Filmbeschreiberinnen sind im Einklang mit den Intentionen der Filmregisseurin verfahren – Dunkelheit und Licht bilden in der Audiodeskription Emotionsträger, und der emotionale Bedeutungscontrast zwischen diesen zwei Entitäten wird in der Filmbeschreibung beibehalten. Aus der Analyse wird ebenfalls ersichtlich, dass die Kamerabewegung eines der wichtigsten filmischen Mittel ist, die die Handlungsspannung steuern. Die Filmbeschreiberinnen geben auch sie mit den Mitteln der Sprache wieder, das Gefühl der Panik und Hektik, das durch eine dynamische Kameraführung erzeugt wird, wird in der Audiodeskription mithilfe emotional aufgeladener Verben und kurzer, sowie rhythmischer Sätze wiedergegeben. Im Falle von erotischen Szenen sind zwei Herangehensweisen zu beobachten. Einerseits wird eine zurückhaltende und metaphorische Beschreibung sexueller Akte bei den Szenen geliefert, die im Film eben solche sanften Gefühle erwecken. Andererseits haben sich die Filmbeschreiberinnen entschieden, einige der erotischen Szenen detailliert und sachlich zu beschreiben, indem sie die Handlungen der Figuren nicht umschrieben, sondern direkt benannten (*sich rhythmisch bewegen* vs. *onanieren*).

Ob sich alle im Film enthaltenen Emotionen allein mithilfe der Sprache wiedergeben lassen, kann man nicht eindeutig feststellen, denn deren sprachliche Wiedergabe hängt von vielen Faktoren (Musik, Nebengeräusche, Anzahl der Filmdialoge, Pausen, Art des Films) ab. Aufgrund der durchgeführten Analyse kann jedoch festgestellt werden, dass die Sprache ein effizientes Medium von Emotionen bildet. Setzt man sie bewusst ein, können Inhalte mit bestimmter Emotionsaufladung an blinde Filmrezipienten gelangen.

Bibliografie:

- Benecke, B. Horbach, D. Wiemers, M. Müller, L., Brons, K. Linder, P. Sperling R.: *Vorgaben für die Erstellung von Audiodeskriptionen*. Beschlusslage: Auftrag an den NDR/ARD Hörfilmtag,ung am 18. März 2015 in Berlin. Version 1.0, Stand 26.5.2015.
- Chmiel, A. Mazur, I. *Audiodeskrypcja jako intersemiotyczny przekład audiowizualny – percepcja produktu i ocena jakości*, in: *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, hg. v. I. Kasper-ska, A. Żuchelkowska, Wydawnictwo Rys, Poznań 2011.
- Fiehler, R. *Emotionale Kommunikation*, in: *Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, h. v. U. Fix, De Gruyter Reference Global, Berlin 2008.
- Fundacja *Audiodeskrypcja: Standardy tworzenia audiodeskrypcji*, unter: www.audiodeskrypcja.org.pl.

- Jakobson, R. *On Linguistic Aspects of Translation*, in: R. Brower (Hg.): *On Translation*, New York 1959, S. 232-239.
- Jüngst, H. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr-und Arbeitsbuch*, Narr, Tübingen 2010.
- Kargl, R. *Wie Film erzählt*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2006.
- Kęsicka, K.: *Bilder mit Worten gemalt – zur Problematik der Audiodeskription als einer Form der Übertragung von Kunst*, „*Studia Germanica Posnaniensia*“, 35: 2014.
- Künstler, I.: *Cel uświęca środki audiodeskrypcji*, „*Przekładaniec*“, 28: 2014.
- Künstler, I. Butkiewicz, U. Audiodeskription zum Film „W ciemności“ von Agnieszka Holland.
- Mazur, I. *Projekt ADLAB i funkcjonalizm w przekładzie – w stronę strategii audiodeskrypcyjnych*, „*Przekładaniec*“, 28: 2014.
- Reinart, S. *Lost in Translation (Criticism)?*, Frank & Timme, Berlin 2014.

Styl poezji Roberta Frosta w polskich tłumaczeniach

The style of Robert Frost's poetry in Polish translations.

Robert Frost is one of the most prominent American poets of the 20th century and his works were translated into Polish by many translators. The aim of this paper is to discuss and evaluate to what extent the style of the originals was reflected in the renditions. By using Katena method I will try to distinguish the stylistic features of Frost's poem "Stopping by Woods on a Snowy Evening" and then assess if and how they were transferred to Polish versions. The analysis presented in this paper will attempt to demonstrate whether the translators successfully reflected Frost's style in their renditions.

Key words: Robert Frost, American poetry, poetic style, poetry translations.

Słowa kluczowe: Robert Frost, poezja amerykańska, styl w poezji, tłumaczenia poezji.

1. Podstawy teoretyczne analizy

Tłumaczenia są nie tylko środkiem służącym wymianie wiedzy i informacji między ludźmi posługującymi się różnymi językami, ale także znaczącym czynnikiem w poszerzaniu i wzbogacaniu kultury. W polskiej tradycji literackiej przekłady zajmują istotną i docenianą rolę. To dzięki nim wiele dzieł światowego kanonu literackiego jest znanych w Polsce. Dlatego też ważnym jest, aby tłumaczenia artystyczne cechowały się jak najlepszą jakością. W niniejszym artykule pragnę zająć się tematem polskich przekładów poezji Roberta Frosta – poety doskonałego znanego w krajach anglojęzycznych. Moim celem jest próba zbadania, w jakim stopniu styl oryginałów został odzwierciedlony w tych tłumaczeniach.

Aby dokonać takiej analizy należy najpierw zastanowić się, co dokładnie rozumiemy poprzez „styl w poezji” oraz jak oceniać go w tłumaczeniach. W słowniku terminów literackich: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*¹, John Anthony Cuddon stylem nazywa „charakterystyczny sposób wyrażania się w prozie lub w wierszu; sposób w jaki dany autor się wypowiada [...]. Jest to ton i »głos« samego autora, który jest tak samo osobliwy jak jego śmiech, sposób chodzenia, charakter pisma i wyraz twarzy”². Cechy stylu pozwalają czytelnikom rozumieć i interpretować sens utworu. Takimi cechami są zarówno liczne środki stylistyczne (anafory, aliteracje, gry słowne, eufemizmy itp.), figury retoryczne, budowa zdań, forma gatunkowa oraz ton i atmosfera utworu. Jak zauważa Jean Boase-Beier tłumaczenie „odzwierciedla myśli autora oryginalnego tekstu, a nie tłumacza”³, dlatego też ci drudzy nie powinni ignorować żadnych cech utworu (w tym cech

¹ J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, wyd. 5., b.m.w. 2013.

² Ibidem, s. 688; (tłum. K.K.).

³ J. Boase-Beier, *Saying what someone else meant: style, relevance and translation*, w: „International Journal of Applied Linguistics”, 14: 2004, nr 2, s. 276-287; (tłum. K.K.).

stylu), ale raczej próbować zrekonstruować w przekładzie jak najwięcej z nich.

Istnieje wiele sposobów oceny tłumaczeń, czy to pod względem ich poprawności znaczeniowej, czy też umiejętności odzwierciedlenia niuansów językowych oryginału lub tego, jak dobrze wpisują się w kanon literacki języka docelowego. Nie został jednak stworzony model, który pozwalałby ocenić styl poezji w tłumaczeniach. Jeden z najbardziej znanych polskich teoretyków i praktyków przekładu — Stanisław Barańczak — w swoich pracach kierował się zasadą „dominandy semantycznej”⁴. Według Barańczaka dominanta to najważniejszy element semantyczny wiersza, który nie może być zmieniony lub zignorowany w przekładzie. Jest to „mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu jego [utworu poetyckiego] sensów”⁵, który pozwala czytelnikowi na zrozumienie go. Taką „dominantą” może być składnia, gatunek, układ graficzny wiersza lub każda inna cecha, jaką tłumacz uzna za najważniejszą. Barańczak odrzuca „podział na »treść« i »formę«”⁶, odczytując je jako dwie nierozdzielne cechy utworu. W świetle tej definicji przyjęcie „dominandy semantycznej” jako miernika oceny stylu tłumaczenia może wydawać się zbyt subiektywne. Dla każdego z tłumaczy tego samego utworu jego najważniejszą cechą może być zupełnie odmienny element. Ponadto, aby móc dokonać oceny stylu utworu kierując się wytycznymi zaproponowanymi przez Barańczaka, to właśnie ten aspekt wiersza musiałby być uznany za jego dominantę semantyczną. Jeżeli tłumacz uzna za dominantę na przykład układ graficzny dzieła, to badanie go pod względem ściśle stylistycznym będzie nieadekwatne. Kategorie, które składają się na „dominantę” w rozumieniu Barańczaka stanowią klucz otwierający całokształt utworu. Warto jednak zaznaczyć, że o tym, jaki jest to całokształt decyduje przede wszystkim tłumacz, a tworząc jeden klucz, który otworzy czytelnikowi drzwi interpretacji może przypadkowo pozbawić go możliwości odkrycia innych możliwości odczytania utworu.

Bazując w pewien sposób na metodzie Barańczaka (lecz zarzucając jej nadmierną subiektywność) Agata Brajerska-Mazur postanowiła stworzyć odmienny sposób oceny tłumaczeń: metodę Kateny⁷. Została ona zapoczątkowana w trakcie seminarium doktorskiego profesora Stefana Sawickiego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim⁸. Jej nazwa wywodzi się od łacińskiego *catena* oznaczającego łańcuch. Takie „łańcuchy” stosowano w Biblii, do której trudniejszych fragmentów stanowiły komentarz. Wyjaśnienia te były tworzone przez Ojców Kościoła i razem połączone formowały swoistego rodzaju „łańcuch”⁹. Brajerska-Mazur stworzyła ją jako sposób oceny przekładów poszerzający zasadę dominandy semantycznej, którą badaczka uznaje za zbyt subiektywną: w przypadku dominandy tłumacz dokonując wyboru cechy najważniejszej może, ale nie musi

⁴ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, w: idem, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 2004, s. 13-62.

⁵ Ibidem, s. 36.

⁶ Ibidem, s. 35.

⁷ A. Brajerska-Mazur, „Wstęp. »Każdy przecież początek to tylko ciąg dalszy«”, w: eadem, *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, Lublin 2012, s. 7-25.

⁸ Ibidem, s. 10.

⁹ *The Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/03434a.htm> (dostęp: 12 II 2017); (tłum. K.K.).

bazować na istniejących interpretacjach tekstu, co według Brajerskiej-Mazur może skutkować brakiem obiektywności¹⁰. W badaniu nad przekładem metoda Kateny zastępuje zasadę stworzoną przez Barańczaka (ograniczoną jedynie do cechy nadrzędnej) podziałem cech stylu na **najważniejsze** — czyli takie, które muszą być uwzględnione w tłumaczeniu — oraz **ważne** — które powinny się w nim znaleźć¹¹. Cechy te tłumacz może wyodrębnić przez zapoznanie się z możliwie jak największą liczbą istniejących interpretacji dzieła, które zamierza tłumaczyć. Po stworzeniu odpowiedniego metakontekstu może wtedy wyróżnić najważniejsze (podawane przez wszystkich badaczy) i ważne (podawane przez większość badaczy) cechy utworu.

W dominancie semantycznej chodzi o wyodrębnienie dominujących cech, bez których rekonstrukcji utwór traci sens w przekładzie. Metoda Kateny polega natomiast na stworzeniu hierarchii cech dominujących i drugorzędnych, które wpływają na interpretację utworu i które powinny być uwzględnione w przekładzie. Poprzez konieczność zgromadzenia wielu istniejących interpretacji (dominanta semantyczna takiej zasady nie wyklucza, ale także jej nie narzuca) oraz ich hierarchizację, metoda Kateny pozwala na utworzenie wielopoziomowego i obszerniejszego komentarza do dzieła. Z tego powodu przy ocenie stylu poezji Roberta Frosta w polskich tłumaczeniach będę stosować Katenę. Należy jednak zaznaczyć, że metoda ta nie skupia się jedynie na stylu danego dzieła, lecz na ogóle cech, które go tworzą, w poniższej analizie wykorzystam ją jednak tylko do wyodrębnienia cech stylu poezji Frosta.

2. Analiza utworu *Stopping by Woods on a Snowy Evening*

Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.

My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.¹²

¹⁰ Brajerska, "Wstęp...", s. 19.

¹¹ A. Brajerska-Mazur, *Katena and Translations of Literary Masterpieces*, w: „Babel”, 51: 2005, s. 16-30.

¹² R. Frost, *Complete Poems of Robert Frost*, Nowy Jork–Chicago–San Francisco 1964, s. 275.

Wiersz *Stopping by Woods on a Snowy Evening* został napisany w 1922 roku, po raz pierwszy opublikowany 7 marca 1923 w czasopiśmie „New Republic”, a następnie (tego samego roku) w tomie poezji *New Hampshire*¹³. Utwór składa się z czterech strof, każda napisana tetrametrem jambicznym, z czterema akcentowanymi sylabami. Jest to zatem przykład kwartyny w formie gatunku rubajjat. Wiersz posiada regularną budowę rymów — w każdej zwrotce rymują się wersy pierwszy, drugi i czwarty — która zaburzona zostaje w ostatniej zwrotce poprzez powtórzenie ostatniego wersu. Układ rymów prezentuje się zatem jako *aaba bbcb ccdc dddd*. Pozornie układ wiersza wydaje się nieskomplikowany, jednak po jego przeanalizowaniu okazuje się, że jest zupełnie inaczej, ponieważ jest on bardzo dokładny, przemyślany i wręcz pedantyczny. Dodatkowym problemem w kwestii budowy utworu stanowią wprowadzone do niego zmiany redakcyjne. Kiedy wiersz został opublikowany wers 13 brzmiał: “The woods are lovely, dark and deep”. Jednak wiele lat później jeden z redaktorów, Edward Connery Lathem, dodał do liniiki jeszcze jeden przecinek zmieniając ją na “The woods are lovely, dark, and deep”¹⁴. Ta z pozoru niewielka zmiana sprawia, że wers można interpretować inaczej niż ten oryginalny. Donald Hall¹⁵ zauważa, że w pierwotnej formie las jest „uroczy” [„lovely”], ponieważ jest on „mroczny i głęboki” [„dark and deep”]. Z dodatkowym przecinkiem wers ma nieco odmienne znaczenie. Te trzy przymiotniki stają się osobnymi epitetami określającymi las, który jest zarówno uroczy, ciemny, jak i głęboki¹⁶.

Utwór prezentuje prostą zimową scenę: podmiot liryczny wracający wieczorem do domu przystaje na chwilę pod lasem, aby podziwiać zimowy krajobraz. Jak sugeruje Judith Oster¹⁷ już tytuł utworu może świadczyć o jego uniwersalności. Rzeczownik las [„Woods”] nie posiada ani przedimka, ani żadnego wyrazu, który mógłby go precyzować¹⁸. Podmiotem lirycznym może być zatem każdy, kto przystaje pod lasem w zimowy wieczór.

Jak zauważa Michael Little¹⁹, ta zwykła scenka może być interpretowana na wiele sposobów. Sam autor żartował, że zgodzi się z każdą interpretacją, jaką odnajdą w wierszu czytelnicy²⁰. Według badaczy jedną z nich jest rozpatrywanie utworu jako zwykłej scenki, która nie musi nieść ze sobą żadnych ukrytych znaczeń. Zimowy krajobraz kusi swoim pięknem, a podmiot liryczny nie może mu się oprzeć i postanawia, mimo czeka-

¹³ Za który poeta został uhonorowany nagrodą Pulitzera.

¹⁴ M.R. Little, *Bloom's How to write about Robert Frost*, Nowy Jork 2009 (= *Bloom's How to Write About Literature*), s. 192, (tłum. K.K.)

¹⁵ D. Hall, “Robert Frost Corrupted”, w: idem, *Breakfast Served Any Time All Day: Essays on Poetry New and Selected*, Ann Arbor 2003, s. 82.

¹⁶ Lathem wprowadził wiele drobnych zmian redaktorskich w tekstach Frosta. Dodatkowy przecinek w „Stopping By Woods on a Snowy Evening” jest jedną z najbardziej znanych i komentowanych zmian. Zob. M. George, *To Point or Not to Point: Frost's "Stopping By Woods"*, “ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews”, 16: 2003, nr 1, s. 38- 40.

¹⁷ J. Oster, *Nature and Poetry*, w: *Robert Frost (Critical Insights)*, red. M. Dickstein, Pasadena 2009, s. 179-225.

¹⁸ Ibidem, s. 191.

¹⁹ Little, op. cit., s. 188.

²⁰ Cytowany w: E.J. Wilcox, J.N. Barron, *Roads Not Taken: Rereading Robert Frost*, Columbia 2000, s. 130. (tłum. K.K.)

jących na niego obowiązków, zatrzymać się i przez chwilę go podziwiać. Z drugiej jednak strony, mimo niemalże idyllicznego obrazu jaki przedstawia wiersz, niektórzy dopatrują się w nim głębszych i mroczniejszych znaczeń. Podmiot liryczny wydaje się niemalże zafascynowany ciemnym lasem i „pragnie się w nim zagubić, z dala od drogi, samotnie²¹”. Ta fascynacja postrzegana jest jako symbol wewnętrznej rozterki, a także depresji. Osoba mówiąca pragnie zagłębić się w uroczym i jednocześnie mrocznym lesie, lecz odwodzą ją od tego nieznane czytelnikowi zobowiązania²² [„But I have promises to keep”].

Natura odgrywa w wierszu ważną rolę: otacza podmiot liryczny zewsząd, lecz pozostaje niewzruszona wobec jego rozterek²³. Z jednej strony po prostu się nią zachwyca, ale z drugiej wydaje się nią mrocznie zafascynowany. Widok przyciąga go do siebie, ale bohater utworu stara się świadomie odeprzeć ten czar²⁴. Jest świadomy tego, że jego zachowanie jest nietypowe i na własne życzenie izoluje się od innych²⁵: przystaje pod lasem wieczorem, kiedy nikogo nie ma wokół i odczuwa ulgę na myśl o tym, że właściciel lasu nie znajduje się w pobliżu. Nawet koń wyczuwa dziwność zachowania swojego właściciela: potrząsa uprzężą, ponieważ nie rozumie, dlaczego został zatrzymany, kiedy w pobliżu nie ma żadnej stajni.

Na podstawie istniejących interpretacji możemy wyróżnić następujące najważniejsze i ważne cechy utworu:

Najważniejsze:

- wielowymiarowa możliwość interpretacji;
- dwuznaczność tonu wiersza: piękno natury kontra fascynacja mrocznością;
- struktura wiersza: jego regularność, rymy, powtórzenie ostatniego wersu.

Ważne:

- „dziwne” zachowanie podmiotu lirycznego, jego izolacja;
- obrazowość utworu: zimowa atmosfera, pogoda, uniwersalność przedstawionej sceny.

3. Analiza przekładu Ludmiły Marjańskiej — *Przystając w lesie w śnieżny wieczór*

Myślę, że wiem, czyje to lasy.
On ze wsi mnie nie dojrzy; czasem
Przystaję tutaj, aby w oku
Utrwalić leśne śnieżne zasy.

Mój koń zdziwiony patrzy z boku:
Przystawać, gdy farm nie ma wokół,
Tuż przy jeziora zamarzłej toni,
W lesie, w noc najciemniejszą roku?

²¹ D. Fagan, *Critical Companion to Robert Frost - A Literary Reference to His Life And Work*, Nowy Jork 2007, s. 318.

²² Ibidem, s. 318; (tłum. K.K.)

²³ Little, op. cit., s. 190.

²⁴ Oster, op. cit., s. 190.

²⁵ Little, op. cit., s. 190.

Dzwonkiem uprząży lekko dzwoni,
 Pytając, czy pamiętam o nim,
 Prócz tego dźwięku tylko jasne,
 Puszyste płatki wietrzyk goni.

W lasach głęboka, piękna zima,
 Lecz ja obietnic mam dotrzymać
 I wiele mil przejść, zanim zasnę,
 I wiele mil przejść, zanim zasnę.²⁶

W przekładzie Ludmiły Marjańskiej utwór zachowuje swoją ogólną budowę, ostatni wers zostaje powtórzony, a wiersz podzielony na cztery czterowersowe strofy. Układ rymów nie jest już tak dokładny i dopracowany jak u Frosta (na przykład: pierwsza strofa: „lasy” – „czasem” – „zasy”; ostatnia strofa: „zima” – „dotrzymać” – „zasnę”). Metrum przekładu zostało dostosowane do polskich standardów: z tetrametru jambicznego zostało zmienione na trochej. W wersie ósmym tłumaczka dodaje nieistniejący w oryginale znak zapytania co nieco zmienia rytmikę wiersza. U Marjańskiej zmiana cech stylu następuje już na poziomie tytułu. W tym przekładzie podmiot liryczny nie przystaje „pod lasem” [BY woods], lecz „w lesie” [IN woods], zatem zostaje on przeniesiony nieco w głąb i jednocześnie staje się bardziej wyizolowany. Wrażenie to pogłębia zmiana znaczenia jednego z wersów w drugiej strofie. W oryginale podmiot liryczny znajduje się pomiędzy lasem i zamrzniętym jeziorem, a u Marjańskiej jest on „tuż przy jeziora zamarzłej toni”. Może wydawać się zatem, że osoba mówiąca nie przystanęła przypadkowo pod lasem w drodze do domu, lecz celowo zapuściła się w jego głąb. W dodatku cała sytuacja w tłumaczeniu ma miejsce w „noc najciemniejszą w roku”, a nie jak w oryginale wieczorem. Zmiany te sprawiają, że zachowanie podmiotu lirycznego może wydawać się jeszcze dziwniejsze niż w oryginale i pogłębiają otaczający go mrok.

Kolejne odstępianie od sensów utworu występuje także na poziomie perspektywy wiersza. W pierwszej strofie tłumaczka wprowadza do utworu słowo „czasem”, które sugeruje, że zachowanie osoby mówiącej jest powtarzającym się nawykiem. Czy jest to zatem dziwny nawyk, czy też sposób na to, by zrelaksować się po ciężkim dniu? W przekładzie podmiot liryczny nie tylko podziwia krajobraz, lecz utrwała w oku śnieżne zasy, niemalże niczym artysta, który pragnie później odzwierciedlić je na swoim obrazie. Powtarzalność tej czynności narusza uniwersalność, na którą wskazuje tytuł oryginału. Nie jest to już impulsywne doświadczenie, które może przydarzyć się każdemu, kto kiedykolwiek podróżował w zimowy wieczór, lecz nawyk, któremu mogą oddawać się ci, którzy często podróżują w takiej aurze lub mieszkają blisko lasu. Nie wiadomo, czy nawyk ten spowodowany jest wrażliwością bohatera utworu na piękno, czy też obawą, że wkrótce może on nie być w stanie podziwiać tego widoku.

Tłumaczka dobrze oddaje zimową aurę wiersza, jednak zaznacza ją nieco intensywniej. Dzieje się to na przykład w wersach „[p]uszyste płatki wietrzyk goni” lub „[w] lasach głęboka, piękna zima”, co z kolei zmienia powód, dla którego podmiot liryczny zafascynowany jest krajobrazem. To nie mroczność i głębia lasu są tu czynnikami sprawiającymi, że jest on uroczy, lecz przepiękna, zimowa aura, która wabi osobę mówiącą. W przekładzie ginie poczucie mrocznego zafascynowania, które towarzyszy bohaterowi

²⁶ R. Frost, „Przystając w lesie w śnieżny wieczór”, (tłum. L. Marjańska), w: *Wiersze/Robert Frost*, Warszawa 1972, s. 90.

utworu w oryginale — chce on zagubić się w lesie z powodu jego piękna, a nie mroczności, która może się w nim skrywać. Z drugiej jednak strony, mimo tego spłaszczenia możliwości interpretacyjnych, Marjańskiej udaje się zachować dysonans towarzyszący rozterkom podmiotu lirycznego. Poprzez sformułowanie „[l]ecz ja obietnic mam dotrzymać” odnajdujemy w przekładzie wewnątrz konflikt pomiędzy chęcią podziwiania aury, a poczuciem obowiązku.

4. Analiza przekładu Stanisława Barańczaka — *Przystając pod lasem w śnieżny wieczór*

Wiem, czyj to las: znam właścicieli.
 Ich dom jest we wsi; gdzieżby mieli
 Dojrzeć mnie, gdy spoglądam w mroku
 W ich las, po brzegi pełen bieli.

Koń nie wie, czemu go w pół kroku
 Wstrzymałem: żadnych zagród wokół;
 Las, lód jeziora – tylko tyle
 W ten najciemniejszy wieczór roku.

Dzwonkiem uprząży koń co chwilę
 Pyta, czy aby się nie mylę.
 Tylko ten brzęk – i świst zawiei
 W sypiącym gęsto białym pyle.

Ciągnie mnie w mroczną głąb tej kniei,
 Lecz woła trzeźwy świat nadziei
 I wiele mil od snu mnie dzieli,
 I wiele mil od snu mnie dzieli.²⁷

Stanisław Barańczak zachował regularną budowę wiersza i — podobnie jak Marjańska — dostosował ją do polskich standardów literackich: tłumaczenie nie jest napisane tetrametrem jambicznym – który w tradycji polskiej nie jest naturalnym metrum – lecz trochejem²⁸. Tłumacz dodał trzy dodatkowe znaki interpunkcyjne: dwukropek i dwa myślniki nieistniejące w oryginale, ale nie wpływają one na interpretację utworu, lecz są jedynie zmianą redakcyjną. Struktura rymów odpowiada strukturze oryginału, choć aby osiągnąć ten efekt Barańczak podzielił niektóre wersy inaczej, niż zrobił to Frost, na przykład: „Ich dom jest we wsi; gdzieżby mieli // Dojrzeć mnie [...]” wobec oryginalnego „His house is in the village though; // He will not see me stopping here”. W tym samym wersie tłumacz dokonuje także innej zmiany. U Frosta las należy do właściciela, u Barańczaka – do właścicieli (choć zmiana była podyktowana kwestiami rymu i rytmu). Zmiana ta jest o tyle istotna, że w oryginale istnienie właściciela może świadczyć dla niektórych czytelników i krytyków o odwołaniu do Boga²⁹. Religijna interpretacja może wynikać z założenia, że natura (którą w początkowych wersach reprezentuje las), w rzeczywistości nie należy do ludzi, lecz do jej twórcy – Boga, a ziemskim domem

²⁷ R.Frost, „Przystając pod lasem w śnieżny wieczór”, w: *55 wierszy/ Robert Frost*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 121.

²⁸ Barańczak, op. cit., s. 51-52.

²⁹ Little, op. cit., s. 194.

Stwórcy są natomiast świątynie, które zazwyczaj znajdują się we wsiach/miastach, z dala od świata przyrody. Zmiana liczby rzeczownika „właściciel” niweluje taką interpretację.

Scena zawarta w tłumaczeniu kreuje obraz równie uniwersalny, jak ten w oryginalnym utworze, jednak zmienia nieco jego zimową aurę. U Barańczaka „lekki wiatr” [„easy wind”] oryginału zostaje przekształcony w zawieję, co zaburza idylliczną scenerię zimowego wieczoru. Pogłębione zostaje przez to uczucie dziwności, a także mroczności towarzyszące zachowaniu podmiotu lirycznego. Nie tylko można doszukać się ich w jego fascynacji lasem, ale także w tym, że fascynacja ta jest na tyle silna, iż podmiot liryczny ignoruje bardzo nieprzyjemne warunki atmosferyczne, które towarzyszą scenie. Zawieja może także potęgować uczucie grozy, które w oryginale oddane jest jedynie w wyrażeniu „najciemniejszy wieczór” [„darkest evening”].

Największym naruszeniem cech stylu jest jednak spłaszczenie wielowymiarowej możliwości interpretacji utworu. Odstąpienie od sensów oryginału nastąpiło już we wcześniej wspomnianych wersach trzecim i czwartym. Ma to także miejsce w ostatniej strofie wiersza. Do swojego tłumaczenia Barańczak wykorzystał tekst o zmienionej interpunkcji³⁰ i dlatego interpretuje on utwór w jednoznaczny sposób. Według tłumacza ta „trójca epitetów”³¹ przyciąga podmiot liryczny; pozornie pogodny wiersz mówi o „mrocznym uroku Nicości, Śmierci, Pustki”³², przed których przyciąganiem osobę mówiącą broni tylko poczucie obowiązku. Należy zauważyć, że jest to słuszna, ale także jedna z wielu możliwych interpretacji tej strofy. Barańczak narzuca jednak swoje rozumienie sensu czytelnikom: „Cięgnie mnie w mroczną głąb tej kniei, // Lecz woła trzeźwy świat nadziei”, nie pozostawiając im wolności w decydowaniu czy to właśnie to jedno znaczenie jest tym, co podmiot liryczny wyraża. To nieistniejący w oryginale „trzeźwy świat nadziei” odwołuje podmiot liryczny przekładu od chęci zagubienia się w lesie. Takie sformułowanie dosadnie sugeruje mroczniejsze odczytanie utworu. U Frosta zobowiązania osoby mówiącej mogą być z jednej strony męczącym obowiązkiem, który on sam woli porzucić lub czymś, dla czego warto żyć. „Nadzieja” Barańczaka odbiera czytelnikom możliwość dostrzeżenia takiego niuansu.

5. Wnioski

Porównanie tych dwóch przekładów nie jest proste. Każdy z tłumaczy zbliżył się w pewnych kwestiach do oryginału, lecz w innych zupełnie od niego odbiegł. Biorąc pod uwagę cechy wyróżnione w Katenie możemy zauważyć, że elementem stylistycznym, który tłumacze oddali w największym stopniu jest struktura wiersza. Ponadto Barańczak świetnie poradził sobie oddaniem uniwersalności sceny przedstawionej w utworze, a Marjańska lepiej przekazała obecną w wierszu zimową atmosferę. W każdym przekładzie do pewnego stopnia zachowano elementy wyrażające piękno natury kontrastujące z fascynacją mrocznością oraz izolację podmiotu lirycznego. Aby tego dokonać tłumacze skupili się jednak na dwóch odmiennych od siebie i jednopłaszczyznowych aspektach wiersza, tym samym pomijając najważniejszy element stylistyczny utworu: możliwość jego wielowymiarowej interpretacji. U Barańczaka zbyt duży nacisk został postawiony na mroczne odczytanie utworu, natomiast u Marjańskiej zbyt dużą

³⁰ Barańczak, op. cit., s. 57-58.

³¹ Ibidem, s. 61.

³² Ibidem, s. 61.

wagę poświęcono idyllicznemu obrazowaniu, co z kolei zakłóca bardziej ponurą interpretację wiersza.

Styl analizowanego wiersza Frosta w polskich tłumaczeniach jest nieco odmienny niż ten prezentowany w oryginale. Jest bardziej ekstremalny, jednopłaszczyznowy, choć zachowuje także niektóre jego cechy, szczególnie te związane z użyciem języka i strukturą utworu. Warto zaznaczyć, że mimo pozornej prostoty wierszy Roberta Frosta, ich tłumaczenie nie należy do najłatwiejszych. Może ona stać się problemem, który będzie trudny do pokonania. Już w 1791r. w swoich rozważaniach Alexander Fraser Tytler stwierdził, że najtrudniejszą rzeczą do odzwierciedlenia w przekładach nie są skomplikowane metafory, porównania czy antytezy, lecz wszystko to, co przedstawione jest w prosty i klarowny sposób³³.

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław, „Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, w: idem, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 2004, s. 13-62.
- Boase-Beier, Jean, „Saying what someone else meant: style, relevance and translation.”, w: „International Journal of Applied Linguistics”, 14: 2004, nr 2, s. 276-287.
- Brajerska-Mazur, Agata, „Wstęp. »Każdy przecież początek to tylko ciąg dalszy«”, w: eadem, *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, Lublin 2012, s. 7-25.
- Eadem, „Katena and Translations of Literary Masterpieces”, w: „Babel”, 51: 2005, s. 16-30.
- Cuddon, John Anthony, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, wyd. 5., b.m.w. 2013.
- Dickstein, Morris, *Robert Frost (Critical Insights)*, Pasadena 2009.
- Elektorowicz, Leszek, (red.), *Wiersze/Robert Frost*, Warszawa 1972.
- Fagan, Deirdre, (red.), *Critical Companion to Robert Frost - A Literary Reference to His Life And Work*, Nowy Jork 2007.
- Frost, Robert, *55 wierszy/ Robert Frost*; wybór, tłum., wstęp i oprac. Stanisław Barańczak, Kraków 1992.
- Frost, Robert, *Complete Poems of Robert Frost*, Nowy Jork-Chicago-San Francisco 1964.
- Hall, Donald, „Robert Frost Corrupted”, w: idem, *Breakfast Served Any Time All Day: Essays on Poetry New and Selected*, Ann Arbor 2003, s. 81-99.
- Little, Michael R., *Bloom's How to Write About Robert Frost*, Nowy Jork 2009 (= *Bloom's How to Write About Literature*).
- Oster, Judith, *Nature and Poetry*, w: *Robert Frost (Critical Insights)*, ed. M. Dickstein, Pasadena 2009, s. 179-225.
- Wilcox, Earl J.; Barron, Jonathan N., (red.), *Roads Not Taken: Rereading Robert Frost*, Columbia 2000.
- Tytler, Alexander Fraser, „Essay on the Principles of Translation”, <https://ia600306.us.archive.org/6/items/essayonprinciple00woodiala/essayonprinciple00woodiala.pdf> (dostęp: 9 VI 2016).

³³ A.F. Tytler, „Essay on the Principles of Translation”, <https://ia600306.us.archive.org/6/items/essayonprinciple00woodiala/essayonprinciple00woodiala.pdf> (dostęp: 9 VI 2016).

Stil und Sprachvarietäten als Übersetzungsprobleme am Beispiel des Romans *Drach* von Szczepan Twardoch und seiner deutschen Übersetzung

The dilemma of literary style and language varieties features in Szczepan Twardoch's novel *Drach* and problematic issues of its translation into German

The article discusses the literary style as a translation problem. As a style feature, the language varieties in Szczepan Twardoch's novel *Drach* and its translation into German were analyzed. The dialectal markings of Twardoch's novel are related to the biographical context of the author. Overall, Twardoch's style was perceived by the translator as a meaningful element. Olaf Kühl strove not to flatten or weaken the figure speech in Silesian dialect as the main category of the linguistic dimension of the text. At the same time, he paid attention to the target reader, to whom he did not wish to supply a novel whose linguistic comprehensibility would be too difficult. For the most part, the non-standard-language elements are preserved in the translation to an acceptable extent.

key-words: Szczepan Twardoch, foreignization, literary style, translation strategies, Upper Silesian Dialect

słowa kluczowe: Szczepan Twardoch, egzotykcja, styl literacki, strategie translatorskie, dialekt śląski

1. Die Komplexität des Stilphänomens

Für die vorliegende Arbeit scheint es notwendig zu sein, schon am Anfang auf ihren zentralen Begriff aufmerksam zu machen. Es handelt sich um den komplexen, mehrdeutigen und nur schwer definierbaren Begriff des ‚Stils‘, also um den Gegenstand der Stilistik, der Lehre vom sprachlichen Stil. Sowohl Stilforschung als auch ihr Kernbegriff sind zwar in ihren Definitionen und Dimensionen nicht eindeutig, aber zugleich muss betont werden, dass „[...] bei durchaus unterschiedlichen Arten der Beschäftigung mit Texten der Frage nach dem Stil eine zentrale Bedeutung eingeräumt wird [...]“¹

Das Bedeutungsspektrum des Wortes ‚Stil‘ ist äußerst breit und den Begriff selbst kann man in verschiedenen Lebensbereichen finden. Auch im Bereich der Kunstwissenschaften spielt der Stil eine zentrale Rolle (er dient dann zur Charakterisierung einer Epoche oder eines Künstlers).² Aus diesem Grund ist es für diese Arbeit unentbehrlich, den Stillbegriff auf seine Bedeutung im Sinne von Sprachstil einzuschränken. Er ist dann nicht mit dem Qualitätsmerkmal eines Textes zu verwechseln, sondern entspricht dem

¹ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen 1977, S. 5.

² Vgl. B. Sowinski, *Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart 1991, S. 1.

Ansatz, dass „[...] jeder Text, mündlicher wie schriftlicher Art, unter dem Aspekt des Stils betrachtet werden kann.“³

In dieser Einschränkung tauchen jedoch weitere gegensätzliche Betrachtungsweisen des Stils auf: „[...] bald meint es das unverwechselbar Individuelle, das, was einem Text seine Eigenart gibt [also Individualstil, Autorenstil, Personalstil, Individualästhetik], bald das übergeordnete Allgemeine, dasjenige, worin verschiedene Texte sich gleichen.“⁴

Die deutsche Sprachwissenschaftlerin Barbara Sandig schlägt vor, den Stilbegriff mit einem Chamäleon zu vergleichen, das durch Farbwechsel stets anders aussehen kann.⁵ Der Vergleich ist richtig, denn man kann ohne größere Probleme zahlreiche Stildefinitionen sammeln, die sich jedoch nicht selten gegenseitig auszuschließen scheinen. Im Bereich der Stiltheorie findet man eine Vielzahl von Definitionen oder auch Definitionsversuchen des Stilbegriffs, die im Laufe der Jahrzehnte unterschiedlichen Modifikationen unterlagen und denen verschiedenste Schattierungen verliehen wurden, so dass keineswegs von Einigkeit die Rede sein kann., Der Schweizer Literaturwissenschaftler Johannes Anderegg behauptet zudem, dass jede Stildefinition von den jeweiligen Perspektiven und Interessen abhängig sei, „[...] welche allzu oft dem Beschreibenden oder Definierenden selbst verborgen oder gar als selbstverständlich aus der Reflexion ausgeklammert bleiben.“⁶ Jede Sprachstildefinition wird auch einer bestimmten Stilforschung zugeordnet und die Stilforschung, die sich auch im Spannungsfeld zwischen verschiedenen Nachbardisziplinen, wie zum Beispiel Rhetorik, Poetik, Textlinguistik und schließlich Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft befindet, wird von ihnen beeinflusst. All dies schlägt sich in einzelnen Definitionen nieder und die Methoden der Stilanalyse sind von der jeweiligen Stilauffassung abhängig. Unterschiedliche Stilauffassungen bedingen dementsprechend unterschiedliche Erschließungsmethoden des Stils, was zu unterschiedlichen Ergebnissen im Rahmen der stilistischen Textuntersuchung führen kann.⁷ Was man jedoch von jeder Stilforschung erwartet, abgesehen davon, wie man den Stil begreift, ist „[...] die objektive, die eindeutige und wertfreie Deskription, die Aufzählung oder Nennung dessen, was den Stil eines Textes oder einer Textgruppe konstituiert.“⁸ Die Suche nach einer übergreifenden, kompletten, einheitlichen Definition des Sprachstils ist nach Anderegg vergeblich, denn „[...] was als Stil beschrieben wird, erweist sich immer wieder als ein von der jeweiligen Perspektive des Betrachters abhängiger Aspekt, als bloßer Teil jenes Ganzen, das sich mit dem Zugriff einer einzelnen, auf eine ausgewählte Definition abgestimmten Deskription entzieht.“⁹

2. Wichtigste Ansätze in der historischen Entwicklung der Stilforschung

Erst Ende des 18. Jahrhunderts ist der Stilbegriff endgültig im Deutschen eingebürgert. Ein wichtiges Werk des späten 18. Jahrhunderts ist das von Christoph Adelung

³ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, S. 8.

⁴ *Ibidem*, S. 8.

⁵ Vgl.: B. Sandig, *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin 1986, S. 3.

⁶ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche...*, S. 15.

⁷ Vgl.: B. Sowinski, *Stilistik...*, S. 2.

⁸ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche...*, S. 11.

⁹ *Ibidem*, S. 14.

Über den deutschen Styl, in dem der Autor die Aufgabe der Stilistik formuliert: Die Stilistik berücksichtige, im Gegensatz zu Grammatik, die auf Normensprechung der Formulierung achten solle, die Zweckmäßigkeit und Schönheit des Ausdrucks. Abgesehen davon wurde der Stilbegriff über längere Zeit nicht in literaturwissenschaftliche Terminologie aufgenommen und seine zögernd eintretende Anerkennung war für bestimmte Zeit nur vorübergehend. Vergeblich suchte man in literaturwissenschaftlichen Lexika solche Stichwörter wie Stil, Stilforschung etc., die erst später ihren verdienten Platz dort fanden.¹⁰ Mitte des 19. Jahrhunderts trat als Stilistiker Karl Ferdinand Becker auf, der die Zielorientierung der älteren, an Schönheit und Zweckmäßigkeit orientierten Regelistilistik bestreitet. Die Stilistik verbindet er mit einer Lehre, die beschreiben, werten und lehren sollte.¹¹

Die Stilistik des 20. Jahrhunderts charakterisiert sich im Allgemeinen durch eine große Richtungsvielfalt und maßgebend werden Disziplinen wie die Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Es entstanden damals verschiedene Versuche einer primär literaturwissenschaftlichen oder fächerübergreifenden Stiltypologie. Dank Fritz Strich wird der Begriff des Stils mit der Charakterisierung von Epochen assoziiert – die Auffassung, „die Geschichte werde durch wiederkehrende Stiltypen geprägt und Wesentliches der Kulturgeschichte lasse sich als Stilgeschichte beschreiben.“¹²

In der Zeit des New Criticism – also der textimmanenten Interpretation – standen die individuelle Sprachgebrauchsweise, ein einzelner Text oder ein Werk eines einzelnen Autors im Vordergrund, und in der Mitte des 20. Jahrhunderts konzentrierte man sich auf die Konzepte, die den Begriff des Stils im Zusammenhang mit der Individualität eines Autors oder der Eigenart eines Werkes betonten.¹³ In der Zeit der Vorherrschaft der immanenten Interpretation wurde der Stilbegriff als „Nachzeichnung der ästhetischen Erfahrung, als Erschließung des Kunstcharakters“¹⁴ verstanden. In diesem Zusammenhang wird die Stilforschung nicht als einzige Möglichkeit wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Literarizität eines Werkes, aber schon als die zentrale Aufgabe der Literaturwissenschaft festgelegt.¹⁵

Gegen Ende der 70er Jahre verliert das Problem des Stils an Bedeutung, was mit neuen Konzepten von Autorschaft und literarischer Produktion zu tun hatte.¹⁶ Hier wird der Strukturalismus wichtig, der sich nur noch mit den Relationen von Elementen innerhalb des Textes befasst, diese aber nicht mehr auf einen Autor zurückbezieht. Diese Überzeugungen gipfeln im Diktum von Roland Barthes, der den „Tod des Autors“ verkündet.¹⁷ Für Vertreter des New Criticism war dagegen der ‚Text‘ ein Schlüsselbegriff.

¹⁰ Vgl.: B. Sowinski, *Stilistik...*, S. 17-22.

¹¹ Ibidem, S. 24.

¹² J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, in: *Rhetorik und Stilistik. Rhetoric and Stylistics. An International Handbook of Historical and Systematic Research. Vol. 1*, hg. v. U. Fix, Berlin/New York 2008, S. 1077.

¹³ Ibidem, S. 1078.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ R. Barthes, *Der Tod des Autors*, in: R. Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, übers. v. D. Hornig, Frankfurt/Main 2005, S. 57-63.

Dominierend waren die immanente Interpretation und Werkinterpretation. Die Literarizität eines Werkes manifestiert sich in seiner Einheit oder Einheitlichkeit. Die Stilinterpretation ist für die New Critics ein Mittel, mit dem der ästhetische Rang des Werkes nachgewiesen werden kann. In diesem Zusammenhang ist die Theorie von Emil Steiger bedeutend, der Stil als „das Dauernde im Wechsel“ nennt, also das, „worin ein vollkommenes Kunstwerk – oder das ganze Schaffen eines Künstlers oder auch einer Zeit – in allen Aspekten übereinstimmt.“¹⁸ Darüber hinaus stellt er fest, dass Stilinterpretation nicht nur mit ästhetischen Qualitäten von Texten zu tun hat, sondern als eigentlicher Schlüssel zum Verständnis des Kunstwerkes als eines solchen verstanden werden soll. Steigers Stiltheorie soll den Kunstwerk-Charakter deutlich machen: Kunstgebilde seien vollkommen, wenn sie stilistisch stimmig seien, so seine Auffassung. Die Exemplifizierung von Stilinterpretation erfolgte an Werken oder Werkgruppen, deren besondere Qualitäten tatsächlich durch die Stilinterpretation deutlich gemacht werden konnten. Relevant ist hier die Feststellung, dass Stilinterpretationen die sprachliche Analyse eines Werkes ins Zentrum stellen und zugleich das Verständnis einer ganzen Werkgruppe, eines Gesamtwerkes oder gar einer Epoche ermöglichen sollten.¹⁹

3. Literaturwissenschaftliche Perspektive der Stilforschung und linguistisch orientierte Stilistik

Aus dem hier kurz skizzierten historischen Abriss können hauptsächlich zwei Konzepte der Betrachtung des Stilbegriffs formuliert werden, die für die vorliegende Arbeit ausschlaggebend sind. Es handelt sich einerseits um die literaturwissenschaftliche, andererseits um die linguistische Perspektive der Stiluntersuchung.

Wolfgang Kayser in seinem an Strukturalismus orientierten Werk *Das sprachliche Kunstwerk* eröffnet die ‚Blütezeit‘ der literaturwissenschaftlichen Stilistik. Er konzentriert sich in erster Linie auf die Ansätze der werkimmanenten Interpretation sowie auf das Werk und seine Struktur. Kayser bemerkte, thematisierte und kritisierte Widersprüche sowie Mängel verschiedener vorhandenen Stildefinitionen und Stilkonzepte. Der Stil wird von ihm definiert als „die einheitliche Perzeption, unter der eine dichterische Welt steht [...]“. Sinnliche Wahrnehmung, Perzeption ist also die Grundlage des Stilverstehens.²⁰

Die Literaturwissenschaftler bemühen sich darum, eine überprüfbare und theoretisch abgesicherte Stilbeschreibung zu schaffen. Gleichermaßen fördert die stilkritisch ausgerichtete Literaturwissenschaft das Wahrnehmungsvermögen für sprachliche Details und das Verständnis für weit gefasste Sprachkunst. Eine der zentralen Fragen war dabei die Forderung nach Objektivierung, denn der Literaturwissenschaft wird immer die Subjektivität vorgeworfen und damit muss sie immer auseinandersetzen.²¹

Hier sollte eben die streng wissenschaftliche Linguistik zu Hilfe kommen, die aber, ganz im Gegenteil zur Literaturwissenschaft, vor allem an Kategorisierung und

¹⁸ E. Steiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, zit. nach: J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, S. 1079.

¹⁹ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, S. 1079

²⁰ Vgl. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1948.

²¹ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, S. 1082.

Systematisierung interessiert ist, was sich mit vielen literarischen Erscheinungen nicht in Einklang bringen lässt. Strittig ist auch der Begriff der sprachlichen Norm, wonach die Linguistik so gerne fragt. Hier wird der Stil als Abweichung von sprachlichen Normen begriffen und dieses Konzept wird oft kritisiert sowie als ungenügend und zu eng bezeichnet.²² Gerard Genette erläutert beispielsweise, dass es völlig irreführend sei, wenn wir nur das als stilistisch begreifen, was durch Außerordentlichkeit, sei es Verletzung grammatischer oder orthographischer Korrektheit, als „markiert“ zu sein schein und dem Leser sofort auffällt.²³ Zweifellos kann man stilistische Eigentümlichkeiten als Abweichungen Konventionen der üblichen Sprache verstehen, aber würde das auch bedeuten, dass einem normentsprechenden Text Stil abgesprochen wird? Dieses Konzept ist also schon in sich diskrepant, und weitergehend veranschaulichen das noch solche Reflexionen, die die Frage der ‚Abweichung‘ weiterhin erweitern, und zwar die nicht nur die Abweichung auf der Text-Ebene eines gewissen Werkes thematisieren, sondern darauf verweisen, dass es sich um Abweichung vom Stil anderer Werke oder Werkgruppen bzw. um die Abweichung von Erwartungen (die sich keinerlei objektiv bestimmen lassen) handeln kann. Es ist also gar nicht so unproblematisch, den Stil über Abweichungen zu definieren.

Die linguistische Methodologie beruht auf der Quantifizierbarkeit von Stilmerkmalen. Sie versucht eine statistische Auszählung bestimmter Stilelemente. Für eine Art mathematischer Stilanalyse (auch Stilometrie genannt) bedeutet Stil „[...] die Gesamtheit aller quantitativ erfaßbaren Gegebenheiten in der sog. Formaltstruktur des Textes.“²⁴ Für derartige Untersuchungen wird die Häufigkeit beispielsweise von Wörtern in Sätzen und ihrer Relationen ermittelt. Berechnungen solcher Erscheinungen im Text sind jedoch bedenklich, denn „[...] die Frage nach dem Stil zielt zwar immer auf etwas, was sich wiederholt, aber nicht alles, was wiederholt wird und auch nicht die Anzahl von Wiederholungen bestimmter Phänomene ist für die literaturwissenschaftliche Stilinterpretation aussagekräftig. [...]“²⁵ Klare Zahlenverhältnisse sind bestimmt für den linguistischen Ansatz erstrebenswert und bedeutend, aber die literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise fordert nach einer solchen Stilinterpretation, die jene Phänomene ins Auge fasst, die nicht nur durch hohe Frequenz ins Auge falle, sondern durch Wiederholung als bedeutend und zeichenhaft erscheinen, z. B. für den Sprachgebrauch charakteristische Wiederholung von Bedeutungen.

So kann die Interpretation der Ergebnisse nicht quantitativ durchgeführt werden, sondern ist die Aufgabe eines sensibilisierten Textkenners. Anderegg betont, dass sich die Bestimmung relevanter, zeichenhafter Stilelemente nicht von ihrer Interpretation trennen lässt.²⁶ Die Ansätze zur empirischen Forschung werden daher kritisiert, weil sie den literaturgeschichtlichen Realitäten nicht gerecht werden können sowie theoretischen Ansprüchen nicht genügen. Als Beispiel können hier Gedichte erwähnt werden, die oft zu kurz sind, als dass von Wiederholungen bestimmter sprachlicher Elemente die Rede sein könnte. Anderegg verweist auch auf Komplexität von Dramen, „in denen die

²² Vgl. *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, S. 1083.

²⁴ B. Sowinski, *Stilistik...*, S. 32.

²⁵ J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, S. 1083.

²⁶ *Ibidem*.

handelnden Personen durch ihre Redeweise charakterisiert werden“ und deshalb „lässt sich häufig nur schwer eine den Kunstcharakter begründete übergeordnete stilistische Einheit ausmachen.“²⁷ Im Zusammenhang mit diesem Konzept kann auch von der für den Begriff eines Stils gravierende Einheitlichkeit gesprochen werden, aber auch diesem Ansatz wird fehlende Universalität vorgeworfen, d.h. im Alltag oder in fachsprachlichen Bereichen hat man oft mit stilistisch einheitlichen Texten zu tun, „[...] die auf keinen Fall als ästhetisch wirkungsvolle Texte (also als Kunstwerke) gewürdigt werden können.“²⁸

Stilkonzepte, die sich auf linguistische Terminologien beziehen, erweisen sich in vielen Punkten zu eng, insbesondere dann, wenn die Grenzen einer sprachlichen Analyse im engeren Sinn überschritten werden sollen (intertextuelle Bezüge, Interpretationen, Erwartungshorizonten etc.) „Die Frage nach dem Stil ist die Frage nach der Art und Weise, wie mit Sprach umgegangen wird, nach der Art und Weise des Sprachgebrauchs“, so Andereg. Deshalb spricht er vom Stil als einem sekundären Zeichensystem, mit dem im Text neue Bedeutungen generiert werden.²⁹

„Aus der Linguistik hat die Literaturwissenschaft nicht einen neuen Stilbegriff gewonnen, aber sie verdankt ihr eine geschärfte Wahrnehmung sprachlicher Details und insbesondere ein Begriffsinventar, das ihr, in Ergänzung zu den Begriffen der Rhetorik oder auch als Ersatz für diese, präzise Beschreibungen von Stilelementen ermöglicht.“³⁰ Nichtsdestoweniger steht die Stilforschung weiterhin im Spannungsverhältnis zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft. Scharf darf man erklärende linguistische Stilistik von verstehender literaturwissenschaftlicher Stilistik nicht trennen. Andererseits, ausgehend von der Ausnahme, dass Stiluntersuchung als ein Teil der wissenschaftlichen Disziplinen ohne Terminologie nicht existieren kann, entsteht eine Frage, ob man überhaupt Literatur begrifflich erfassen kann (oder soll)?

Die linguistisch orientierte Stilistik unterscheidet sich in zahlreichen Punkten von der literaturwissenschaftlichen Auffassung von Stilistik, was schon kurz angeführt wurde. Vor allem ist sie aber primär erklärend und fragt nach Bedingungen, aufgrund deren bestimmte Sprachelemente zu Stilelementen werden sowie nach Versuchen, ästhetische Interessen in die Linguistik zu integrieren und zugleich erklärbar Methoden der Linguistik für die Beschreibung literarischer Texte effektiv zu machen. So wird gefordert, den Stil als das Individuelle zu betrachten, was sich von der Persönlichkeit des Autors nicht trennen lässt. Stil ist kein Ornament, keine Form, sondern eine Art von Schlüssel zum Text und nicht selten, was wichtig ist, zum Verständnis für die Intentionen des Autors. Individuelle Lösungen, Entscheidungen und Ideen können oft die Grenzen der Sprache überschreiten und hinter ihnen verbergen sich die Persönlichkeit des Autors, seine Identität und zahlreiche außersprachliche Kontexte, die allgemein als Autorenstil zu Wort kommen. Deshalb darf man sie bei der Analyse und Forschung des literarischen Stils nicht auslassen. Diese holistische Herangehensweise bei der Arbeit am Text und seiner Übersetzung verlangt komplexe Werkzeuge, die in ausschließlich einer der beiden Disziplinen, also Literaturwissenschaft und Linguistik, nicht ausreichend

²⁷ Ibidem, S. 1080.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, S. 1083.

³⁰ Ibidem, S. 1086.

sind. Man muss sie verbinden, um das stilistische Potenzial des Textes richtig interpretieren und entschlüsseln zu können. Das, was empirisch, rein linguistisch nicht formuliert werden kann, kann mithilfe von literaturwissenschaftlich orientierten Methoden erfasst werden. Nur dadurch wird man dem bedeutungstragenden sprachlichen Stil des Textes gerecht.

4. Dialektale und soziolektale Färbung als Merkmal des literarischen Sprachstils

Jahrelang legte die literarische Sprache die Konventionen der sprachlichen Korrektheit fest: „Die Sprachen der Literatur orientierten sich über Jahrhunderte hinaus an einer hochsprachlichen Norm – die sie zum Teil setzten [...]“³¹ Die Standardsprache bestimmte korrekte und anerkannte sprachliche Normen. Alles, was diese Normen verletzte, war nicht akzeptabel und wurde marginalisiert, deshalb waren sprachliche Varietäten in einem literarischen Werk keine erwünschte Erscheinung. Sie waren daher auch nebensächlich für die Literaturwissenschaft, was zu Folge hatte, dass auch die Stilforschung sie außer Acht ließ. „Erst die Einsicht in den quasi-semantischen Charakter des Stils im literarischen Kunstwerk öffnete den Blick für die Möglichkeiten, die nicht-standardsprachliche Elemente für die Darstellungsfunktion der Sprache bereithalten.“³² Zunächst wurden Sprachvarietäten weiterhin nicht richtig eingeschätzt und als Erscheinungen unterhalb der Sprachkunst betrachtet. Dem Phänomen wurde keine angemessene Betrachtung gewidmet, aber systematisch wurden sie anerkannt und zum Gegenstand wissenschaftlicher Analyse im Bereich der Literaturwissenschaft, Übersetzungswissenschaft oder Stilforschung. Die zunehmende Bedeutung von Substandards beschränkt sich zuerst in erster Linie auf ihre Rolle als Schmuckelement, als Ausdrucksfarbe. Der Wert von nicht-standardsprachlichen Eigentümlichkeiten wurde erkannt, aber näher nicht untersucht. Auch die literarische Übersetzung war daran nicht interessiert und betrachte sie als zusätzliche und gewissermaßen fakultative Aufgabe des Übersetzers, die erst nach der Übertragung des Inhalts eines Werkes erfüllt werden kann.³³ Erst später formulierte man methodische Ansätze, die „[...] linguistische Methoden der Sprachbeschreibung und literaturwissenschaftliche Fragestellungen verbinden, was sowohl der Beschreibung der linguistischen Phänomene, als auch der Deutung ihrer Funktion zugutekommt.“³⁴ In diesem Zusammenhang ist hier die von Roger Fowler formulierte Definition von Sprachvarietäten zu nennen, der sie „[...] als Sprachstile [versteht], die in literarischen Texten als dauernde Standpunkte, als sprachliche Weltanschauungen eigener Art fungieren. [...] Entscheidend ist für diesen wohl am konsequentesten entwickelten Interpretationsansatz, dass Varietäten als *linguistic styles* eigene *semantic potentials* tragen und als solche in prozesshafter Opposition zur Standardsprache stehen. [...]“³⁵ Dies kann als Erläuterung und Erweiterung einer allgemei-

³¹ N. Greiner, *Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten*, in: *Übersetzung, Translation, Traduction*, hg. v. H. Kittel, Berlin, New York 2004, S. 900-901.

³² Ibidem.

³³ Vgl. Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ R. Fowler, *Linguistics and the Novel*, London 1977, zit. nach N. Greiner, *Stil als ...*, S. 901.

nen Definition von Sprachvarietäten, verstanden als „alle regionalen, sozialen oder situationalen Gebrauchsvarianten eines Standards, [...] also Dialekte, Soziolekte oder die Spezialsprachen einzelner beruflich, gesellschaftlich oder (sub-) kulturell zu definierender Gruppen einer Sprachgemeinschaft [...]“.³⁶

Sprachvarietäten gehören zum Sprachregister einer Sprache – sie sind keine abgegrenzten Einheiten, sie werden von der Standardsprache beeinflusst und umgekehrt. Ihre Entwicklung wird von verschiedenen sozialen, historischen oder regionalen Faktoren geprägt, und vom Standard unterscheiden sie sich auf der phonologischen, morphologischen, lexikalischen, syntaktischen oder auch pragmatischen Ebene. In der Regel kommen die Sprachvarietäten im Alltag in der gesprochenen Sprache vor (als Ausnahme sind hier Fachsprachen zu nennen). Als verschriftete lexikalische Einheiten in den literarischen Werken spielen sie verschiedene Rollen und haben unterschiedliche Funktionen. Sie können der Darstellung und Charakterisierung von regionalen oder soziolektalen Eigenheiten dienen – man spricht in diesem Zusammenhang von Koloritfunktion nicht-standardsprachlicher Einheiten, die in Reden von Figuren bzw. Nebenfiguren zu finden sind. Fast nie treten solche Substandards in ihrer Koloritfunktion auf der Erzählebene auf.³⁷ Sprachvarietäten sind auch als „ein Instrument zum Entwurf von [fiktionalen] Gegenwelten“³⁸ zu betrachten. Die Verwendung von verschiedenen Sprachschichten in einem literarischen Text hat also zum Ziel, auf die Unterschiede zwischen heterogenen Gesellschaftsschichten hinzudeuten. Sie sind dann als Kontestation, als Widerstand gegen den Standard oder als Verdeutlichung der Unterschiede zu begreifen. Dadurch wird auf die Geschichte sowie politische oder soziale Situation einer jeweiligen Region oder eines Landes aufmerksam gemacht. Auch Sprachvarietäten, besonders Dialekte, sind ein Hilfsmittel für das Pflegen einer Sprache oder Traditionen von nationalen Minderheiten. Sie stehen also für Wirklichkeitsnähe und Authentizität. Man erkennt heute also, dass Sprachvarietäten nicht nur schmückendes Element des Texts sind, dass sie nicht nur Koloritfunktion besitzen und literarische Mehrsprachigkeit manifestieren, sondern auch bedeutungstragende Elemente sind und mit der Persönlichkeit des Autors zusammenhängen. Bei *Drach* sind biografische und regional gebundene Motive besonders wichtig, die Biografie des Autors, sein interessantes Identitätskonstrukt und seine Herkunft dürfen nicht übergangen werden, was zu Folge hat, dass eine rein sprachwissenschaftliche Stilauffassung nicht ausreichend ist und bei der Stilanalyse vor allem literaturwissenschaftliche Vorgehensweisen eingesetzt werden müssen.

5. Sprachvarietäten als Übersetzungsproblem

Der Übersetzer muss selbstverständlich in erster Linie über kulturelle und linguistische Kompetenzen verfügen, um Abweichungen vom Standard im Text überhaupt zu erkennen und als Substandards dieser Sprache einzustufen. Das scheint nicht so problematisch und man könnte annehmen, dass Übersetzern die Aufgabe kaum Schwierigkeiten bereiten dürfte. Probleme ergeben sich bei der Frage, wie man die Substandards aus einem kulturellen Kreis in einen anderen übertragen soll. Die Schlüsselrolle

³⁶ N. Greiner, *Stil als ...*, S. 899.

³⁷ Vgl. *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

ist hier die Rolle des Übersetzers, der zum „Stilforscher“ werden muss. Die Qualität einer literarischen Übersetzung hängt also wesentlich von der Qualität der Analyse des Originals ab.³⁹ Dies ist keineswegs selbstverständlich, denn heutzutage herrscht die Tendenz vor, ‚illusionistisch‘ zu übersetzen, also alle – auch die stilistischen – Eigenarten des Originals einzuebnen. Lawrence Venuti bezeichnet diese Strategie als ‚fluent translation‘, die die von ihm beklagte „Unsichtbarkeit des Übersetzers“⁴⁰ zur Folge hat, aber auch die Unsichtbarkeit des Autors, dessen stilistische Eigentümlichkeiten an die Zielkultur angepasst werden. Angesichts dieser Tendenz wird dann auch die Analyse des Ausgangstextes und seines Stils als zweitrangig erachtet.

Eine solche Stilforschung des Übersetzers läuft aber nicht darauf hinaus, alles, was im Text steht, zu registrieren. Anders gesagt: Nicht alles, was im Text steht, ist stilistisch relevant. Es soll nicht nur die Anzahl von Wiederholungen bestimmter Sprachphänomene bestimmt werden, sondern das in den Blick genommen werden, was stilistische Relevanz besitzt. „Der Übersetzer tut im Prinzip nichts anderes als ein Stilforscher, der im sprachlichen Faktum jeweils den Faktor zu entdecken sucht, der ihm stilistische Relevanz verleiht [...]“⁴¹ Eine übersetzungsrelevante Stilanalyse darf also nicht rein empirisch orientiert sein und nur auf quantitativen Erhebungen beruhen. Schon die hermeneutische Stilforschung verweist doch darauf, dass der Text immer mehr als die Summe seiner Teile ist.⁴² Wichtig ist also eine holistische Herangehensweise – man darf den Blick auf das Textganze nicht verlieren.

Auf der anderen Seite kann dieses stilistische Ganze wohl nicht ganz intuitiv „erfühlt“ werden (wie es z.B. Kaiser fordert), sondern muss zunächst aus den Teilen erschlossen werden. Deshalb muss – was die Methodologie einer übersetzungsrelevanten Stilanalyse anbetrifft – zwischen der Ermittlung von mikro- und makrotextuellen Stilmerkmalen ein Gleichgewicht gefunden werden. Es ist also durchaus gerechtfertigt, linguistische Beschreibungen von Stilmerkmalen für die Übersetzungswissenschaft fruchtbar zu machen, wie z.B. Mary Snell-Hornby vorschlägt. Es handelt sich hier um die Häufigkeit von bestimmten Satzstrukturen, Frequenz von Verbalphrasen bzw. Nominalphrasen, Häufigkeit von Adjektiven etc.⁴³

Da „[...] die Sprache die Identität [schafft], und Sprachvarietäten immer die Werte und den Status der jeweiligen Sprechergruppe [mittragen und] die Bedeutungen von Sprachvarietäten und die Assoziationen, die sie auslösen, keineswegs beliebig [sind], sondern fest mit der jeweiligen Kultur verflochten [...]“⁴⁴, sind sie sowohl für das Original, als auch für die Übersetzung und ihre Analyse relevant. In der Stilinterpretation stehen also ästhetische Eigentümlichkeiten im Mittelpunkt, aber zugleich muss betont

³⁹ Vgl. A. Bruns, *Strindbergs Hemsöborna. Stilanalyse beim Übersetzen*, in: *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Forschung*, hg. v. H. Kittel, Berlin 1988, S. 209-210.

⁴⁰ Vgl. L. Venuti: *The Translator's Invisibility*, New York 1995, zit. nach: B. Sommerfeld, *Übersetzungskritik: Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016, S. 66.

⁴¹ A. Bruns, *Strindbergs Hemsöborna...*, S. 210.

⁴² Vgl. B. Sommerfeld, *Übersetzungskritik...*, S. 53-54.

⁴³ Vgl. M. Snell-Hornby: *Translation Studies – An Integrated Approach*, Amsterdam, Philadelphia 1988, zit. nach: B. Sommerfeld: *Problemfelder der literarischen Übersetzungsanalyse. Lehr- und Übungsbuch für Studierende und Lehrende der Translationswissenschaft*, Poznań 2015, S. 129.

⁴⁴ W. Kolb *Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt)*, in: *Handbuch Translation*, hg. von M. Snell-Hornby, Tübingen 2003, S. 278.

werden, dass diese Idiosynkrasie auf keinen Fall ausschließlich als schmückendes Element betrachtet werden darf, sondern als ein wichtiger Maßstab, der zum angemessenen Verständnis eines Werkes in hohem Maße beiträgt. Sprachvarietäten sind also Stilmerkmale im Sinne von bedeutungstragenden Elementen.

Die Qualität ihrer Übertragung in die fremde Sprache hängt wesentlich von der Reihe der Entscheidungen ab, die der Übersetzer trifft. Entscheidend beim Übersetzen von nicht-standardsprachlichen Elementen ist die Wahl der Übersetzungsverfahren. Dem Übersetzer stehen einige Lösungen beim Umgang mit dialektalen oder soziolektalen Markierungen zur Verfügung. Er kann beispielsweise einen Dialekt der Ausgangssprache durch einen Dialekt der Zielsprache ersetzen. Dieses Verfahren ist jedoch sehr kompliziert und kann sich als problematisch herausstellen, denn geographische Dialekte verschiedener Sprachen sind nicht deckungsgleich und dadurch kann also kein gemeinsamer Referenzrahmen entstehen. Das Ersetzen einer dialektalen Markierung durch einen anderen Dialekt kann in Bezug auf die Akzeptabilität des Translats durch den zielsprachigen Leser problematisch sein, da der Text dadurch zu sehr verfremdet wird. Darüber hinaus hat der Leser eines AS-Textes bestimmte Vorstellungen von einem Protagonisten, der eine Mundart verwendet. Hier sind historische, soziale oder kulturspezifische Assoziationen gemeint, die im Text nicht explizit genannt werden, über welche aber der Leser eines Originals verfügt und deren der Zielleser in der Regel beraubt wird. Dialekt im literarischen Text wird in diesem Kontext als Identitätsträger begriffen. Eine weitere Möglichkeit ist die Übertragung eines Dialekts in einen Sozio- oder Idiolekt. Der Übersetzer sucht also nach Entsprechungen in der Umgangssprache oder in soziolektal geprägter Subsprache. Diese Methode wird am häufigsten gewählt, die nicht-standardsprachlichen Markierungen im Zieltext fügen sich unauffällig in die Zielkultur ein als eine dem Zielleser vertraute Sprachvarietät.⁴⁵ In diesem Falle kommt das Prinzip des einbürgernden Übersetzens zum Tragen, wodurch das ästhetische Potenzial des Originals vermindert wird. Man kann hier eine den im Original eingesetzten Dialekt abschwächende Übersetzung in die Richtung der Standardsprache beobachten, die zum Ziel hat, keine allzu verfremdete Übersetzung zu erstellen. Bei diesem Verfahren handelt sich prinzipiell darum, solche sprachlichen Elemente in den Text einzuführen, die dem Zielleser nur die Abweichung vom Standard im Ausgangstext signalisieren würden. Der Übersetzer kann auch eine Kunstsprache entwickeln. Diese Methode kann aber „[...] als Ausdruck des Unbehagens mancher Übersetzer angesichts anderer gängiger Konzepte gesehen werden.“⁴⁶ Die erfundene künstliche Sprache nahmt aber eine natürliche Sprache nach. Dadurch wird der Substandard aus dem Ausgangstextes mithilfe von „[...] durch entsprechende grammatikalische Reduktionen und orthographische Verfremdungen [...]“⁴⁷ entwickelten Sprachelementen ersetzt. Schließlich hat der Übersetzer die Möglichkeit, soziolektale, dialektale oder andere Markierungen in der Übersetzung völlig zu neutralisieren. Dann werden solche Erscheinungen durch normativen Sprachgebrauch, also durch Standardsprache ersetzt. Das Kolorit des Ausgangstextes sowie alle Funktionen von Sprachvarietäten werden dadurch eingeebnet und das gesamte Bedeutungspotenzial sowie die intratextuelle, stilistische Differenzierung des

⁴⁵ Vgl. *Ibidem*, S. 279.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

AS-Textes wird deutlich abgeschwächt.

Jeder Text, der mit Sprachvarietäten arbeitet, ist problematisch für den Übersetzer. Er „bewegt sich in einem ständigen Spagat: einerseits ist es angeraten, dialektale Markierungen beizubehalten, da sie ein wichtiges Element der Bedeutungskonstruktion literarischer Texte darstellen können [...], andererseits sollte [der Übersetzer] aus pragmatisch-kommunikativen Gründen nicht mit der authentischen Nachbildung der Sprechweise der Figuren übertreiben, um die Akzeptabilität des Zieltextes zu gewährleisten.“⁴⁸ Jede Entscheidung des Übersetzers hat gravierende Folgen für die Qualität des Translats. Und jede Übersetzung in diesem Zusammenhang „[...] scheint hier ein Kompromiß zu sein, wenn nicht gar das utopische Unternehmen.“⁴⁹ Anna Kucharska behauptet zudem, „[...] regional gebundene Sondersprachen gehören zu jenen Phänomenen, die aufgrund ihrer Verwurzelung in der Ausgangssprache, Ausgangsliteratur und -kultur nicht übersetzt, sondern allenfalls ersetzt werden können.“⁵⁰

Grundsätzlich hat der Übersetzer zweierlei Wege, die auf die theoretischen Ansätze Friedrich Schlegels zurückzuführen sind. Der Theoretiker hat zwei konträre Begriffe in den übersetzungswissenschaftlichen Diskurs eingeführt – Einbürgerung und Verfremdung. Dem Prinzip „[der] Hinbewegung des Originals zum zielsprachlichen Leser, [also der] Einbürgerung“⁵¹ steht das verfremdende Übersetzungsprinzip, also die Anpassung des Ausgangstextes an die zielsprachlichen Normen, entgegen.⁵² Schlegel schreibt dementsprechend:

„Meines Erachtens giebt es deren [der Wege] nur zwei: Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“⁵³

Die übersetzerische Arbeit Olaf Kühls, die sich im Spannungsfeld zwischen Einbürgerung und Verfremdung vollzieht, soll im Folgenden anhand einzelner Textpassagen einer Analyse unterzogen werden.

6. Sprachspezifische Ausdrücke im Roman *Drach* von Szczepan Twardoch und seiner deutschen Übersetzung – eine vergleichende und übersetzungsrelevante Analyse

Der 1979 in Pilchowice in Schlesien geborene Szczepan Twardoch ist ein polnischer Schriftsteller, der gegenwärtig zu einer der wichtigsten Stimmen in der polnischen Literatur gehört. Er ist Preisträger zahlreicher renommierten Literaturpreise, wie z. B. des Politika-Passport-Preises (2012) oder des Nike-Publikumspreises (2013).⁵⁴ Sowohl

⁴⁸ B. Sommerfeld, *Problemfelder...*, S. 91.

⁴⁹ W. Kolb *Sprachvarietäten...*, S. 280.

⁵⁰ A. Kucharska, *Übersetzungsstrategien paraliterarischer Texte am Beispiel der Essays von Robert Musil, Elias Canetti und Thomas Mann*, Poznań 2001, S. 243.

⁵¹ J. Albrecht, *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998, S. 74.

⁵² Vgl. *Ibidem*.

⁵³ F. Schlegel, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, 3. Abth., Bd. 2, Berlin 1838, S. 218, zit. nach: J. Albrecht, *Literarische Übersetzung...*, S. 74.

⁵⁴ Vgl. J. R. Kowalczyk, *Szczepan Twardoch – życie i twórczość*, <http://culture.pl/pl/tworca/szczepan-twardoch#beginning> (Zugriff: 5.10.2017).

sein 2012 erschienener Roman *Morfina*⁵⁵ als auch seine deutsche Übersetzung von Olaf Kühl unter dem Titel *Morphin*⁵⁶ waren für den Autor der literarische Durchbruch. Ein wichtiges Ereignis auf beiden literarischen Märkten war auch das Erscheinen von *Drach*⁵⁷ – einem Roman, in dem die schlesische Identität des Autors zu Wort kommt und eine wesentliche Rolle spielt.

Die in *Drach* geschilderte Familiensaga umfasst über hundert Jahre und vier Generationen – von Josef Mangor bis zu seinem Urenkel Nikodem Gemander. Im Roman wird die Geschichte zweier fiktiver Familien in der Nicht-Linearkomposition beschrieben, der Erzähler bewegt sich in den Epochen hin und her, was in den Kapitelüberschriften signalisiert wird. Die Erzählung wird damit quasi simultan, vielschichtig und die Handlung wird im ungleichmäßigen Rhythmus des Zeitverlaufs dargestellt. Die Chronologie wird damit aufgehoben, zudem wird der Geschichte der Eindruck der Zeitlosigkeit oder einer Art von Universalität verliehen. Dies geschieht durch Einführung einer spezifischen, allwissenden Erzählinstanz, Drach, der sich in der ersten Person Singular äußert, alles weiß und alles gleichzeitig sieht. Der Drach ist mit der Erde gleichzusetzen, aus der alle Personen stammen und in die sie wieder eingehen – „Alle aus mir und in mir. [...] Alles endet in mir. Ausnahmen gibt es nicht, ich brauche nur zu warten, und dafür habe ich die Ewigkeit.“⁵⁸ Die Geschichte handelt also von der Vergänglichkeit eines menschlichen Wesens und von seinem Leben, das mit dem Leben anderer Menschen untrennbar verbunden ist. Im Roman gelang es, durch den allwissenden Erzähler sowie die Störungen der Chronologie der geschilderten Ereignisse die Tatsache sinnfällig zu machen, dass das menschliche Leben vom Leben anderer Personen in geringerem oder größerem Ausmaß beeinflusst wird. Drach, Beobachter und auch gleichzeitig Teilnehmer sämtlicher Erfahrungen zu jedem Zeitpunkt, behauptet, alles, was erst künftig komme, habe seinen Anfang in der Vergangenheit. Oft beginnt er die Geschichten mit den Worten „Zur gleichen Zeit, nur ein bisschen später [...]“⁵⁹, „Zur gleichen Zeit, nur vierundzwanzig Jahre später [...]“⁶⁰ oder „Zur gleichen Zeit, nur dreiundneunzig Jahre früher [...]“⁶¹.

Twardoch provoziert in seinem Roman den Leser. Er will, dass die Handlung sich in einem konkreten geografischen sowie kulturellen Gebiet abspielt, das zugleich eine spezifische und deutlich abgrenzbare Mikrowelt ist. Er verleiht manchen Figuren eine bestimmte Sprechweise, die dem standardsprachlichen Gebrauch des Polnischen nicht entspricht. So erscheinen im Text – insbesondere in der Figurenrede – Ausdrücke und Sätze im oberschlesischen Dialekt. Der Dialekt klingt für viele Leser fremd, rau, unfreundlich, manchmal sogar unverständlich. Es gibt zwar eine gemeinsame Sprache, das Polnische, aber man hat innerhalb dieser Sprache mit vielen Subsprachen zu tun. Vom

⁵⁵ Vgl. o. V., *Morfina*, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/2422/Morfina---Szczezan-Twardoch> (Zugriff: 16.11.2017).

⁵⁶ Vgl. o. V., *Morphin*, https://www.rowohlt.de/buch/Szczezan_Twardoch_Morphin.3096746.html (Zugriff: 16.11.2017).

⁵⁷ Vgl. o. V., *Drach*, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/3102/Drach---Szczezan-Twardoch> (Zugriff: 16.11.2017).

⁵⁸ S. Twardoch, *Drach*, übers. v. O. Kühl, Berlin 2016, S. 109-110.

⁵⁹ Ibidem, S. 274.

⁶⁰ Ibidem, S. 264.

⁶¹ Ibidem, S. 251.

Autor wird damit die Heterogenität der Kultur betont, die sich in verschiedenen Varianten einer Sprache manifestiert. Es entsteht also ein schlesischer Roman mit einem Konstrukt der schlesischen Identität, die zur Idee einer gesamt-polnischen, vereinheitlichten Identität im Widerspruch steht. Twardochs Provokation besteht auch darin, dass er dem Leser weder Fußnoten oder Wortschatzlisten, Erläuterungen und Kommentare des Autors, noch Übersetzung des schlesischen Dialektes liefert. Auch Stellen im Text, die in der deutschen oder russischen Sprache formuliert wurden, werden nicht ins Polnische übertragen. Der Text wirkt also fremd, ist jedoch für den polnischen Muttersprachler weitgehend verständlich und somit akzeptabel.

Der Autor macht also den Leser darauf aufmerksam, dass eine Nation, die eine kohärente Einheit bildet, eine gemeinsame Sprache spricht, und von denselben Staatssymbolen repräsentiert wird, trotzdem mannigfaltig sein kann. Die sprachlichen Varietäten sind also ein wesentliches Stilmerkmal Twardochs, die nicht nur ästhetischen Wert besitzen, sondern auch und vor allem dem Text eine individuelle Färbung verleihen und als Ausdruck seiner Persönlichkeit, als Signatur seiner Herkunft zu begreifen sind. Im Falle Twardochs scheint es somit verfehlt, Stil ausschließlich als Wahl zwischen den innerhalb einer Sprache bestehenden Möglichkeiten zu begreifen. Die schlesische Mundart ist vielmehr ein bedeutungstragendes Element der Texte, sie ist kein Ornament, sondern sein persönlicher ‚Fingerabdruck‘.

Der Roman ist insgesamt reich an Textpassagen, in denen der Übersetzer auf zahlreiche schwer zu lösende Übersetzungsprobleme stoßen kann. Eine besondere translatorische Herausforderung bilden jedoch die schon oben erwähnten Textabschnitte – Sätze, Formulierungen, Wendungen im schlesischen Dialekt. Die Übersetzung solcher Ausdrücke ist recht problematisch, denn der Übersetzer sollte die zielsprachigen Normen der Akzeptabilität nicht verletzen und trotzdem hinsichtlich des Ausgangstextes adäquat übersetzen – er bewegt sich also im Spannungsfeld zwischen einer einbürgern- und verfremdenden Übersetzungsstrategie.

Das charakteristische Merkmal des im Roman eingesetzten oberschlesischen Dialekts ist die große Zahl von Lehnworten aus dem Deutschen oder Tschechischen, was aus der historischen Zugehörigkeit Oberschlesiens zum Königsreich Böhmen und den deutschen Staaten resultiert. Die erste Lösung beim Umgang mit Erscheinungen solcher Art ist in der Übersetzung von Twardochs Roman das Ersetzen durch eine andere Mundart, die für den Zieltextleser verständlicher ist, aber vom Standard abweicht, und somit den Text verfremdet.

Dies soll an den folgenden Beispielen veranschaulicht werden:

<p>„[...] Jest więc w wymiarze ludzkim wieś Deutsch Zernitz, w niej drewniany stary kościół i jeszcze niebyt stary <u>farōrz</u> Stawinoga [...], jest Gleiwitz, gdzie mieszczą się sąd, <u>landrat</u> [...] i Berlin, gdzie mieszka <u>kajzer</u>.” S. 11</p>	<p>„[...] Da ist also, menschlich gesehen, das Dorf Deutsch Zernitz, darin stehen eine alte Holzkirche und dazu der weniger alte <u>Pforrer</u> Stawinoga [...], es gibt Gleiwitz mit dem Gericht, dem <u>Landrat</u>, [...] und es gibt Berlin, dort wohnt der <u>Kaiser</u>.” S. 13</p>
<p>„– <u>Pōdź</u> sam <u>yno</u>, <u>pierōnowo</u>, <u>zatracōno</u>...! [...].” S. 12</p>	<p>„«Komm <u>schoa</u>, <u>Miststick</u>, <u>ferfletstes</u> ...!» [...]” S. 15</p>
<p>„Josef wchodzi do domu. Jest bardzo głodny. – <u>Wrōcilech!</u> – krzyczy. Drzwi otwiera ojciec. – W wy to <u>niy</u> na grubie, <u>fater?</u> – pyta Josef, ściągając plecak z ramion. Stary Magnor przewraca oczami, kręci głową. – <u>Taki wojōk</u>, a <u>dycki gupi</u>... [...] – <u>A fater czamu tacy znerwowani</u>, <u>mamulko?</u> – <u>Bo żeś się pytōł gupie</u>. – Czamu zaś <u>gupie?</u> – <u>Jezderkusie</u>, a czamu ōni <u>niy sōm</u> na grubie? Co ty, <u>niy wiysz?</u> Na wojnie żeś zapomniał? Roboty przy chałpie a na polu <u>niy ma?</u>” S. 28-29</p>	<p>„Josef betritt das Haus. Er ist sehr hungrig. «<u>Bin rem!</u>», ruft er. Der Vater öffnet die Tür. «Seid ihr <u>nich</u> in der Grube, <u>Voater?</u>», fragt Josef und legt den Rucksack ab. Der alte Magnor verdreht die Augen und schüttelt den Kopf. «So ein Krieger <u>un so tumm</u> ...» [...] «<u>Woas is denn Voater so beese</u>, <u>Mama?</u>» «<u>Weilst so tumme Fragen stellst</u>.» «Warum <u>dumm?</u>» «<u>Jes's</u>, warum se nich in der Grube nich sind? <u>Weeßt du doas ock nich?</u> Hast du's im Krieg <u>ver-gessa?</u> Gibt es vielleicht im Haus un uf dem Feld nichts zu tun?»“ S. 32-33</p>

Der Übersetzer von *Drach*, Olaf Kühn, entschied sich, den oberschlesischen Dialekt durch das den deutschen Lesern nähere Niederschlesische zu ersetzen an diesen Stellen, an denen auch im Originaltext dialektal gefärbte Wendungen zu finden sind. Die dialektalen Akzente werden nicht auf andere Passagen verschoben. Der Übersetzer bemüht sich, den individuellen Charakter des Romans zu bewahren, indem er einen Dialektes durch einen anderen ersetzt. Bei dieser Strategie ist er aber nicht konsequent. Oft geschieht es, dass ein Wort im schlesischen Dialekt zweierlei übersetzt wird – mal normativ, mit Ablehnung des nicht-standardsprachlichen Gebrauchs, mal dekonstruiert, also dialektal. Dies ist in den oben zitierten Beispielen bei den wörtern Wort „dumm“ und „tumm“ der Fall. Die übersetzerische Inkonsequenz ist schwer zu erklären. Es könnte eine Art des Erklärens, eine intralinguale, versteckte Übersetzung beabsichtigt sein. Anders verhält es sich mit Germanismen, die aus dem Deutschen stammen und im polnischen Text phonetisch niedergeschrieben wurden. Diese Schreibweise, bei Verletzung der orthographischen Korrektheit, zeugt auch von Natürlichkeit des Dialektgebrauchs. Die Schlesier verwenden zahlreiche Germanismen oder sogar deutsche Wörter, aber viele von ihnen sprechen sie ohne Bewahrung mancher phonetischen Eigentümlichkeiten aus. Dies wird im Originaltext signalisiert, aber im Zuge des Übersetzens nicht mehr bewahrt. Diese sprachlichen Elemente werden, wie in den angeführten Beispielen „kajzer“ oder „landrat“, normativ wiedergegeben. Der zielsprachige Leser empfindet also weder einen Großteil der Umgangssprachlichkeit noch die Verwurzelung der Germanismen im Oberschlesischen. Der Ausdruck der Vergänglichkeit, wie z. B. „wrōcilech“ mit Hilfe von aoristischen ‘ch’, ist typisch für die schlesische Mundart.

Der Übersetzer entschloss sich, im Niederschlesischen nach einer semantischen Entsprechung zu suchen und die Wendung „Bin rem!“ zu benutzen, wobei er auf das in der deutschen Sprache obligatorische Subjekt verzichtet. Diese Maßnahme verstärkt zudem die Konnotationen der Mündlichkeit. Das Oberschlesische ist heutzutage in überwiegender Mehrheit eine gesprochene Sprache. Das Vorkommen des Dialekts in Prosatexten ist immer ein Versuch, die natürlichen Erscheinungen aus der Realität in einen fiktiven Text einzuführen, um ihn beispielsweise lebendig zu machen oder um Distanz des Lesers zu den dargestellten Ereignissen zu verkürzen. Der Übersetzer begründet und erklärt seine Entscheidung sowie das Spezifische des polnischen Originaltexts in einer am Ende des übersetzten Romans platzierten editorischen Notiz:

Im polnischen Originaltext finden sich – neben deutsche Wörtern und Idiomen – Ausdrücke und Sätze im oberschlesischen Dialekt. Um diese Sprachfarbe zu erhalten, wurden die entsprechenden Passagen dort, wo es möglich war, in das dem Deutschen nähere Niederschlesische übertragen. Als Vorlage dienten literarische Werke (etwa Gerhart Hauptmanns) sowie Dokumente der Sprachinsel von Schönwald, die im Roman eine besondere Rolle spielte.⁶²

Solch eine Anmerkung könnte als Rechtfertigung des Übersetzers betrachtet werden, aber zugleich muss betont werden, ähnlich wie schon im theoretischen Teil dieses Artikels signalisiert wurde, dass die treue Wiedergabe einer permanenten Sprachvarietät, also im Falle vom *Drach* eines regional gebundenen Dialekts, nicht möglich ist. Trotzdem bemühte sich Olaf Kühl, den idiosynkratischen Ausdruck des Originaltextes zu bewahren und auch ins Translat „ein [vernünftiges, überlegtes und] gutes Stück Fremde“⁶³ einzuführen. So erhält der übersetzte Text, mindestens zum gewissen Teil, das Kolorit des Originals sowie die kulturelle und geografische Einbettung der Geschichte. Auf der anderen Seite sollte man betonen, dass diese um Breslau und um die Oder gesprochene Mundart jedoch deutsche Leser an Plattdeutsch erinnert, also an eine im Norden Deutschlands verbreite Sprachform, was bei ihnen zum Missverstehen zumindest in Bezug auf die topografische Dimension der erzählten Geschichte führen kann.

Die Verwendung des Dialekts im Roman *Drach* soll die Authentizität der Figurenrede herausstreichen. Er ist kein Ornament, sondern Identitätsträger, deshalb darf er in der Übersetzung nicht einfach weggelassen werden, denn er trägt einerseits zum Kolorit des Romans bei, macht die Geschichte glaubwürdig, andererseits ist er eine Art Schlüssel zum Verständnis vieler Ereignisse. Wichtig ist auch die Herkunft des Autors – Szczepan Twardoch kommt aus Schlesien und „[...] ist stolz darauf, wie seine Vorfahren in der oberschlesischen Kleinstadt Pilchowice zu wohnen.“⁶⁴ Der Autor ergreift auch oft in öffentlichen Diskussionen das Wort, die Schlesien und das Bemühen der Schlesier um die Anerkennung der Autonomie der Region betreffen. Der Übersetzer Olaf Kühl war sich bei der Arbeit an der deutschen Version des *Drach* dessen bewusst und bemühte sich, das Oberschlesische mit Hilfe einer anderen Mundart ins Deutsche zu übertragen. Allerdings entsteht eine Inkongruenz in der Übersetzung, denn der Dialekt wird mal

⁶² Ibidem, S. 415. (Bei der Analyse stammen sämtliche Beispiele aus dem Roman von Szczepan Twardoch *Drach* und seiner deutschen Übersetzung von Olaf Kühl.)

⁶³ E. Kinsky, *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen*, Berlin 2013, S. 22.

⁶⁴ K. Hillgruber, *Lied von der geschundenen Erde*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/drach-von-szczepan-twardoch-lied-von-der-geschundenen-erde/13753972.html> (Zugriff: 24.05.2017).

durch das Niederschlesische, dann wieder durch das Hochdeutsche wiedergegeben.

In der früher angeführten editorischen Notiz wurde unterstrichen, dass das Oberschlesische nur an diesen Stellen durch das Niederschlesische ersetzt wurde, wo dies möglich war. Der Übersetzer betont also, dass er hauptsächlich zwei Verfahren beim Umgang mit Sprachvarietäten verwendet. Die zweite Strategie hinsichtlich des Dialekts ist die Neutralisierung, d. h. die nicht-standardsprachlichen Markierungen im Text werden durch den Standard ersetzt:

„– <u>Jõ cie zabija!</u> [...]“ S. 12	„ <u>«Ich bring dich um!»</u> “ S. 14
„– <u>Możnõ trochã inakszyj</u> – dodaje Josef po zastanowieniu [...]“ S. 226	„ <u>«Vielleicht ein bisschen anders»</u> , fügt Josef nach kürzer Überlegung hinzu [...]“ S. 240
„– <u>Negry, chopy, jerõna, Negry tam siedzõm!</u> – krzyczy gefreiter Piskula.“ S. 220	„ <u>«Neger, Jungs, verdammt, dort sitzen Neger!»</u> , schreit der Gefreite Piskula.“ S. 234
„– <u>Tyju bych sie napiyła yno.</u> [...] – <u>Siadej. Synek miõł gyburstak. Gorzõłki sie napijemy.</u> “ S. 129	„ <u>«Tee würde ich nur gern trinken.»</u> [...] <u>«Setz dich. Mein kleiner Sohn hat Geburtstag. Lass uns Schnaps trinken.»</u> “ S. 138

Deutlich sieht man, dass die Stilmerkmale des Originaltextes abgeschwächt werden. Die Figuren sprechen im Original „Wasserpölnisch“, man stößt auch auf die Bezeichnung „Schlonsakisch“ – immer wird diese Mundart mit Einflüssen aus der deutschen (und auch tschechischen) Sprache versetzt. Interessant ist diese Bezeichnung „Wasserpölnisch“, also ein Pölnisch, das im Zuge zahlreicher historischer und kultureller Ereignisse durch andere Sprachen (wie etwa das Deutsche) quasi ‘verwässert’ wurde. Die deutschen Einflüsse sind in den zitierten Beispielen aus dem Original deutlich sichtbar, sind aber in der deutschen Version nicht mehr spürbar. Dadurch geht ein Großteil der schlesischen Identität der Figuren verloren, denn zu dieser gehört eben die Sprache, die sie sprechen. Dadurch zeichnen sie sich aus und betonen ihre Traditionen sowie ihre separate, besondere historische Situation. Im Original ist die Figurenrede konsequent dialektal markiert, sie verwenden stetig einen Dialekt, im übersetzten Text fehlt es hingegen an dieser Konsequenz – die Sprache der Figuren variiert: Manchmal ist es Mundart, manchmal Hochdeutsch. Dies kann das Gesamtbild der Figuren als Personen mit tief verwurzelten Traditionen und Identität verformen. Die standardsprachliche Wiedergabe des Dialekts verarmt also nicht nur das sprachliche Potenzial des gesamten Textes. Zum Teil resultieren die Entscheidungen des Übersetzers aus der Unmöglichkeit der Wiedergabe aller dialektal gefärbten Ausdrücke. Sie lassen sich aber auch dadurch erklären, dass er den Text dem zielsprachigen Leser näher bringen und akzeptabler machen wollte.

Als separates Übersetzungsproblem im Roman *Drach*, dem ein Kommentar gewidmet werden muss, gelten Sätze, idiomatische Wendungen oder Ausdrücke in der deutschen Sprache. Diese werden im Original ohne polnische Version (beispielsweise in Fußnoten) angeführt, was das Gefühl der Fremdheit beim Leser des Originaltextes noch verstärkt. Dies ist eine gezielte Strategie des Autors, der in einem der Interviews zugab, dass der „Mangel an Fußnoten im *Drach* dem Gefühl der Verfremdung dienen soll. In diesem Roman erklingen verschiedene Sprachen, weil verschiedene Sprachen

auch in der fiktiven Welt erklingen. So muss es sein.⁶⁵ Das Deutsche erscheint im ganzen Roman in zahlreichen Dialogen:

<p>„– <u>Her, mit dem Jungen, dann passiert euch nicht!</u> – krzyczy Gillner.“ [...]</p> <p>– <u>Macht die Tür auf, sonst treten wir sie ein!</u> – krzyczy Gillner. – <u>Schade um die Tür!</u>“ S. 155</p>	<p>„<u>«Her, mit dem Jungen, dann passiert euch nicht!»</u>, ruft Gillner. [...]</p> <p>«<u>Macht die Tür auf, sonst treten wir sie ein!</u>», ruft Gillner. «<u>Schade um die Tür!</u>»“ S. 165</p>
<p>„– <u>Beeilt euch, Jungs, hauen wir ab</u> – pogania młodszych kolegów.“ S. 158</p>	<p>„<u>«Beeilt euch, Jungs, hauen wir ab»</u>, hetzt er die jüngeren Kollegen.“ S. 168</p>
<p>„– <u>Ich möchte noch einmal zu dir kommen. Mich treibt die Sehnsucht zu dir</u> – szepcze Lamla do ucha Caroline. [...]</p> <p>– <u>Kann ich nochmal kommen?</u></p> <p>– <u>Nein</u> – odpowiada Caroline.</p> <p>[...]</p> <p>– <u>Du zeichnest es falsch.</u> – mówi. – <u>Ich habe dir gezeigt, wie man die Schattierung legt.</u>“ S. 184</p>	<p>„<u>«Ich möchte noch einmal zu dir kommen. Mich treibt die Sehnsucht»</u>, flüstert Lamla Caroline ins Ohr. [...]</p> <p>«<u>Kann ich noch mal kommen?»</u>»</p> <p>«<u>Nein</u>», antwortet Caroline.</p> <p>[...]</p> <p>«<u>Du zeichnest es falsch</u>», sagt er. «<u>Ich habe dir gezeigt, wie man die Schattierung legt.</u>»“ S. 195</p>

Zu einem besonders spürbaren Missklang kommt es in den Textpassagen, wo der Leser des Ausgangstextes zugleich in der deutschen Sprache liest und mit dialektal gefärbten Wendungen zu tun hat. In der Übersetzung erscheint hier keine weitgehende und bedeutungstragende Verfremdung des Textes, da es nicht zu einer Abweichung vom standardsprachlichen Gebrauch der Sprache kommt. Im Zieltext fehlt es also am Kontrast Deutsch – Oberschlesisch. Die deutsche Fremdsprache innerhalb des Originals kann in der deutschen Übersetzung naturgemäß nicht als Fremdes erhalten bleiben. Aus den zitierten Beispielen ergibt sich damit die Schlussfolgerung, dass die Übersetzung nicht in so hohem Maße verfremdend ist wie das Original.

Im Ausgangstext ist das Verständnis nicht immer durch den Kontext gewährleistet. Nur an manchen Stellen im Text werden deutsche Aussagen vom Erzähler in polnischer Sprache wiedergegeben, als Kommentare oder zusätzliche Bemerkungen des Drachs. Es überwiegen jedoch die Passagen, wo der polnische Leser ohne solche Hilfeleistung mit dem Deutschen konfrontiert wird. Dies ist vom Autor so konzipiert – er will dem Leser das Verständnis des Textes nicht erleichtern, sondern ihn sogar unverständlich machen, um das Fremde – oder das Andere – im Einheimischen zu zeigen. Dieses ästhetische Konzept ergibt sich wesentlich aus der eigenen hybriden Identität des Autors.

Während der Originaltext mehrsprachig ist, geht diese Binnendifferenzierung im Zuge des Übersetzens verloren. Ähnlich verhält es sich im Roman *Morfina*, wie die polnische Übersetzungswissenschaftlerin Małgorzata Jokieli feststellt: „die Mehrsprachigkeit des Romans, die hauptsächlich im Wechsel zwischen Polnisch und Deutsch in der Figurenrede besteht und im Originalroman die Handlung glaubwürdig macht [...], erwies sich allerdings als eine unpassierbare Grenze der Translation, da es sich dabei um ein grundsätzliches, bisher ungelöstes Problem der sprachlichen Asymmetrie [...] handelt.“⁶⁶

⁶⁵ J. Sobolewska, *Śląsk jako ciasto. Szczepan Twardoch opowiada o swojej najnowszej powieści „Drach”*, übers. v. D.Ł., <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1600119,1,szczepan-twardoch-opowiada-o-swojej-najnowszej-powieści-drach.read> (Zugriff: 1.09.2017).

⁶⁶ M. Jokieli, *Dimensionen der Transgression in Szczepan Twardochs Morfina*, in: *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung*, hg. von B. Sommerfeld, Frankfurt/Main 2016, S. 223.

7. Fazit

Die oberschlesische Mundart im Roman dient als Maßstab der kulturellen Identität. Zugleich tragen die nicht-standardsprachlichen Wendungen zum deutlichen Ausdruck der schlesischen Eigenart bei. Der Autor wollte mithilfe von Fremdsprachen sowie Subsprachen im polnischen Originaltext dem Leser zeigen und klarmachen, was Fremdheit bedeutet und „dass diese Schlesier eben nicht nur ein Teil von Polen sind, den man so verschlucken kann, sondern er liegt im Rachen quer wie eine Gräte.“⁶⁷ Im Falle dieses Dialekts werden gegenwärtig Bemühungen unternommen, „Schlonsakisch“, das ein wichtiger Bestandteil ethnischer und territorialer Identität ist, als separate Regionalsprache anzuerkennen. Man wird sich zunehmend dessen bewusst, dass man die Sprache „nicht nur als Kommunikationssystem [betrachten sollte], sondern vielmehr als die Sammlung von solchen Elementen, die die kulturelle oder sogar zivilisatorische Eigentümlichkeit einer jeweiligen Gesellschaft zum Ausdruck bringen können. [...] Mit anderen Worten: eine Sprache, oder genauer: eine Sprachvarietät, wird zu einem der Mittel für die gemeinschaftliche Identitätsäußerung.“⁶⁸ Eben aus diesen Gründen ist festzustellen, dass sprachliche Varietäten im Roman *Drach* Identitätsträger sind und bewusst von Twardoch in den Text eingeflochten wurden. Sie sind nicht nur ein stilistisches Mittel im Sinne eines schmückenden Elements, sondern Ausdruck der Identität des Autors, deshalb ist es besonders wichtig, dass dieser idiosynkratische Charakter des Textes in der Übersetzung möglichst genau wiedergegeben wird.

Dem Übersetzer Olaf Kühl gelingt dies zum Teil. Er interpretierte richtig die Funktion des Dialekts bei Twardoch und bei der Arbeit an der Übersetzung des Romans suchte er Lösungen zwischen Adäquatheit (gemäß dem Original) und Akzeptabilität (seitens der ZIELLESER). Kühl will den deutschen Text nicht komplett unverständlich machen, denn so ist der Originaltext auch nicht. Zwar ist das Original sehr verfremdend, schwer verständlich, aber Twardoch erleichtert den Lesern das Verstehen von manchen auf Deutsch verfassten Dialogen, indem er den Erzähler, den Drach, zu Wort kommen lässt oder einige fremdsprachliche Inhalte beschreibend und kommentierend auf Polnisch wiedergibt. Der schöpferische Umgang mit der Sprache und die Strategie des Übersetzers, den oberschlesischen Dialekt durch das Niederschlesische zu ersetzen, gewährleistet die Verständlichkeit des Zieltextes. Die Einführung des Niederschlesischen folgt also einer Strategie der Einbürgerung. Die polnische Version ist dabei für polnische Leser schwerer zu verstehen als die deutsche für zieltextseitige Leser. Das Niederschlesische, das im deutschen Text vorkommt, wurde von Kühl genau in Theaterstücken von Gerhart Hauptmann recherchiert. Die Regionalismen wurden damit vor der Reduktion zu einem beliebigen Ornament bewahrt. Fraglich sind allerdings die Konnotationen, die diese Lösung bei deutschen Lesern hervorrufen kann.

Insgesamt wurde Twardochs Stil vom Übersetzer als bedeutungstragendes Element wahrgenommen. Olaf Kühl bemühte sich, die Figurenrede in schlesischem Dialekt als Hauptkategorie der sprachlichen Dimension des Textes nicht einzuebnen oder abzuschwächen. Er nahm auch zugleich Rücksicht auf den ZIELLESER, dem er keinen Roman

⁶⁷ G. Weirauch, *Das ist ein ganz neues Geschichtsbild*, <http://www.pnn.de/potsdam-kultur/1132822/> (Zugriff: 17.06.2017)

⁶⁸ M. Lubaś, *Polityka tożsamościowa i języki*, in: W. Lubaś, *Polityka językowa*, übers. v. D.Ł., Opole 2009, S. 97.

liefern wollte, dessen sprachliche Erfassbarkeit zu sehr erschwert wäre. Weitgehend bleiben die nicht-standardsprachlichen Elemente in der Übersetzung in akzeptablem Maße erhalten. Zwar ist die textuelle Binnendifferenzierung in Form von deutschen Sätzen, Wendungen und Wörtern nicht mehr erkennbar, aber die sprachliche Varietät bleibt im Translat gewahrt.

Bibliografie

- Albrecht, Jörn, *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998.
- Anderegg, Johannes, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, in: *Rhetorik und Stilistik. Rhetoric and Stylistics. An International Handbook of Historical and Systematic Research. Vol. 1*, hg. v. Fix, Ulla; Gardt, Andreas; Knape, Joachim, Berlin/New York 2008.
- Anderegg, Johannes, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen 1977.
- Barthes, Roland, *Der Tod des Autors*, in: Barthes, Roland, *Das Rauschen der Sprache*, übers. v. Hornig, Dieter, Frankfurt/Main 2005.
- Bruns, Alken, *Strindbergs Hemsöböarna. Stilanalyse beim Übersetzen*, in: *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Forschung*, hg. v. Kittel, Harald; Frank, Armin Paul; Lauer, Reinhard; Paul, Fritz; Schultze, Brigitte; von Stackelberg, Jürgen; Turk, Horst; Wolpers, Theodor, Berlin 1988.
- Greiner, Norbert, *Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten*, in: *Übersetzung, Translation, Traduction*, hg. v. Kittel, Harald; Frank, Armin Paul; Greiner, Norbert; Hermans, Theo; Koller, Werner; Lambert, José; Paul, Fritz, Berlin 2004.
- Hillgruber, Katrin, *Lied von der geschundenen Erde*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/drach-von-szczepan-twardoch-lied-von-der-geschundenen-erde/13753972.html> (Zugriff: 24.05.2017).
- Jokiel, Małgorzata, *Dimensionen der Transgression in Szczepan Twardochs Morfina*, in: *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung*, hg. von Sommerfeld, Beate; Kęsicka, Karolina; Korycińska-Wegner, Małgorzata; Fimiak-Chwilkowska, Anna, Frankfurt/Main 2016.
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1948.
- Kinsky, Esther, *Fremdsprechen. Gedanken zum Übersetzen*, Berlin 2013.
- Kolb, Waltraud, *Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt)*, in: *Handbuch Translation*, hg. von Snell-Hornby, Mary; Höning, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A., Tübingen 2003.
- Kowalczyk, Janusz R., *Szczepan Twardoch – życie i twórczość*, <http://culture.pl/pl/tworca/szczepan-twardoch#beginning> (Zugriff: 5.10.2017).
- Kucharska, Anna, *Übersetzungsstrategien paraliterarischer Texte am Beispiel der Essays von Robert Musil, Elias Canetti und Thomas Mann*, Poznań 2001.
- Lubaś M., *Polityka tożsamościowa i języki*, in: W. Lubaś, *Polityka językowa*, Opole 2009.
- Sandig, Barbara, *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin 1986.
- Sobolewska, Justyna, *Śląsk jako ciało. Szczepan Twardoch opowiada o swojej najnowszej powieści „Drach”*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1600119,1,szczepan-twardoch-opowiada-o-swojej-najnowszej-powieści-drach.read> (Zugriff: 1.09.2017).
- Sommerfeld, Beate, *Problemfelder der literarischen Übersetzungsanalyse. Lehr- und Übungsbuch für Studierende und Lehrende der Translationswissenschaft*, Poznań 2015.
- Sommerfeld, Beate, *Übersetzungskritik: Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016.
- Sowinski, Bernhard, *Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart 1991.
- Twardoch, Szczepan, *Drach*, Kraków 2014.
- Twardoch, Szczepan, *Drach*, übers. v. Olaf Kühl, Berlin 2016.
- Weirauch, Grit, *Das ist ein ganz neues Geschichtsbild*, <http://www.pnn.de/potsdam-kultur/1132822/> (Zugriff: 17.06.2017).

<https://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/2422/Morfina---Szczepan-Twardoch>
(Zugriff: 16.11.2017).

<https://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/3102/Drach---Szczepan-Twardoch>
(Zugriff: 16.11.2017).

https://www.rowohlt.de/buch/Szczepan_Twardoch_Morphin.3096746.html
(Zugriff: 16.11.2017).

KATARZYNA ZIĘBA (ADAM-MICKIEWICZ-UNIVERSITÄT POZNAŃ)

Archaizacja jako problem przekładu literackiego. Na podstawie analizy fragmentów tłumaczenia *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza na język niemiecki

Archaization as a problem in literary translation. On the basis of the fragments of the translation of *Trans-Atlantyku* by Witold Gombrowicz into German

The aim of this paper is to illustrate a problem of archaization in translation on the basis of the fragments of the translation of *TransAtlantyku* by Witold Gombrowicz. In this novel *gawęda* was used as a stylization pattern. *Gawęda* was distinctive for the Polish Nobility. It means that the stylization in the work by Gombrowicz is not homogenous. On the one hand the text was stylized on everyday, colloquial speech and on the other hand – archaized. In this paper the aspect of the stylization was discussed and the emphasis was put on the archaisms related to the Polish culture. Thanks to these references to the culture the stylization on the connotative level was effective in the original work but not in the translation. The results of the analysis show that the archaic stylization and the *gawęda* were not accurately translated into German. The other observation is that often the form of the word was maintained at the cost of the meaning or stylization.

key words: archaic stylization, archaism, stylization, Gombrowicz, Nobility

słowa kluczowe: stylizacja, archaizacja, archaizm, Gombrowicz, gawęda

1. Wstęp

Niniejszy artykuł poświęcony jest problemowi archaizacji w przekładzie na przykładzie fragmentów *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. W tym utworze stylizacja jest tylko jednym z kilku potencjalnych problemów (czy też trudności) tłumaczeniowych, ale jest za to problemem złożonym. Ponadto Gombrowicza kojarzymy z neologizmami, co może być powodem do marginalizacji archaizmów w tekście utworu.

2. Tło historyczne

Gombrowicz napisał *Trans-Atlantyku* na emigracji. Był wówczas jednym z gości zaproszonych na pierwszy rejs statku *Chrobry*. Pisarz nie wrócił do Polski. Został w Argentynie. Tam właśnie w roku 1939 rozgrywa się akcja *Trans-Atlantyku*. Pierwsze wydanie książki ukazało się w 1953 r. w Paryżu. W Polsce dzieło zostało opublikowane dopiero w roku 1957. Powieść została przetłumaczona na język niemiecki dwa razy. Pierwsze tłumaczenie Waltera Tiele ukazało się w 1964 r. Autorem drugiego był Rolf Fieguth. To tłumaczenie zostało opublikowane w 1985 r. Kolejne wydania w Niemczech

ukazywały się już jako tłumaczenia Rolfa Fiegutha¹ Jest to powód, by przyjrzeć się temu tłumaczeniu bardziej krytycznie.

3. Problem stylizacji w powieści

Gombrowicz stylizował *Trans-Atlantyk* na *gawędę szlachecką*.² Zgodnie z tym założeniem można mówić o dwustopniowej stylizacji. Z jednej strony jest to archaizacja, z drugiej – stylizacja na mowę potoczną. Ewa Sławkowa stwierdziła, że Gombrowicz wykorzystał zarówno leksykalno-frazeologiczne środki językowe współczesnej polszczyzny, jak i historycznej. Efektem takiego zabiegu są elementy szlacheckiej *parole*, czyli *de facto* subkodu językowego. Według Sławkowej dzięki temu w powieści na plan pierwszy wysuwa się nie pierwotna – reprezentatywna – funkcja tekstu, tylko sekundarna – ekspresywna.³

Ponadto w typowych powieściach archaizowanych mamy od czynienia z intralingwalną opozycją wzorca stylizacyjnego do naturalnego języka autora. W *Trans-Atlantyku* natomiast spotykamy się z opozycją archaicznego kodu do jego parodystycznego przedstawienia.⁴ Archaizacja w powieści Gombrowicza ma więc funkcję manierystyczną⁵ i nie dotyczy jedynie warstwy językowej. Sławkowa pisze o tym, że Gombrowicz w swojej powieści posługuje się słowami i realiami budzącymi skojarzenia z polską szlachtą. W taki sposób osiąga on silniejszy efekt archaizacji – nie tylko na poziomie języka, ale też konotacji.⁶ Do takich realiów w *Trans-Atlantyku* można zaliczyć, np. pojedynki, kuligi, polowanie. Dostrzegając złożoność procesu archaizacji prof. Jerzy Bartmiński pisze, że *archaizacja nie może być traktowana jako powierzchowny zabieg, polegający na zapożyczeniu do języka współczesnego paru elementów*.⁷

Stylizując swoją powieść, Gombrowicz używał też germanizmów. W *Trans-Atlantyku* nierzadko archaizmy są jednocześnie germanizmami, co widać w badanym materiale. Takie słowa wzmacniają efekty groteski w tekście utworu i nie powinny być marginalizowane w tłumaczeniu.

4. Gawęda

Gawęda to specyficzny, typowo polski gatunek literacki. Wykształciła się w późnym romantyzmie i była właściwa kulturze polskiej szlachty. Gawęda miała formę żywego opowiadania skierowanego do konkretnego odbiorcy. Opowiadacz był przeważnie naocznym świadkiem przytaczanych zdarzeń, ale też czasami odwoływał się do

¹ por. Strona internetowa o Gombrowiczu, <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-Deutsche-Version> (dostęp: 15 III 2017)

² por. E. Sławkowa, *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981, s. 16.

³ por. *ibidem*, s. 49.

⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁵ S. Dubisz, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa 1991, s. 36.

⁶ por. Sławkowa, *op. cit.* s. 53.

⁷ J. Bartmiński, *Problem archaizacji językowej w powieści [w:] Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, pr.zbior, Wrocław 1956, S. 218-233, [za:] Dubisz, *Archaizacja...*

opowiadań wiarygodnych świadków. Narracja *gawędy* ma często postać amorficzną o niskim stopniu koherencji.⁸ Przede wszystkim jednak *gawęda* przyciąga uwagę sposobem opowiadania. Melchior Wańkowicz powiedział nawet, że „język gawędy ma większą jędrność niż inne gatunki”.⁹ *Gawęda* jako sposób opowiadania umożliwia także opowiadaczowi wyrażanie własnych przemyśleń, powiedzeń, sentencji itp. Wypowiedzi są formułowane zgodnie ze światopoglądem opowiadacza i z jego (lub narodowym bądź też społecznym) systemem wartości.¹⁰

Gawęda jest więc stylem minionym. Elementem należącym do przeszłości i każdorazowe nawiązanie do niej w formie stylizacji jest więc związane z użyciem archaizmów, o ile chcemy przywołać koloryt minionej epoki lub język tej epoki.

5. Definicja i funkcje stylizacji

Stanisław Dubisz zdefiniował stylizację i jej funkcje. Wyróżnił on pięć znaczeń stylizacji. Dla analizy *Trans-Atlantyku* ważne są następujące ujęcia:

- stylizacja jako czynność – polega na nasyceniu dzieła należącego genetycznie do jednego stylu elementami zapożyczonymi z innego stylu;
- stylizacja jako efekt – pod względem stylu może mieć strukturę jednorodną lub niejednorodną – w powieści Gombrowicza stylizacja jest wyraźna, ale nie polega na ukształtowaniu tekstu zgodnie z normami jakiegoś gatunku, tylko na nasyceniu tekstu jednego gatunku elementami zaczerpniętymi z innego gatunku; taka stylizacja ma więc strukturę heterogeniczną;
- warstwa elementów stylizacyjnych lub wzorzec konstrukcyjny należące do innego stylu – w *Trans-Atlantyku* stylizacja obejmuje warstwę fonetyczną, składniową, leksykalną, frazeologiczną¹¹.

6. Definicja archaizmu

Definiując pojęcie archaizmu warto znów powołać się na Dubisza, który pod pojęciem archaizmu rozumie „jakąkolwiek jednostkę systemu językowego, która z punktu widzenia norm współczesnego języka nie jest już używana czy też jest przestarzała lub jako taki wariant jednostki językowej, który reprezentuje miniony etap rozwoju języka i który – jako wyjątek – przeciwstawiany jest innemu elementowi współczesnego języka”.¹²

⁸ por. definicja gawędy w Słowniku literatury polskiej, redakcja naukowa: M. Piechota – Oświecenie, Romantyzm, Pozytywizm, M. Pytasz – Młoda Polska, 1918–1947, 1948–1998, Przełom wieków i później, P. Wilczek – Średniowiecze, Renesans, Barok, Katowice 2006, [za:] strona internetowa: www.edupedia.pl/dictionary

⁹ A. Bartoszewicz, *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1963; [in:] *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1973, S. 163, [za:] M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione, Poetyka Gatunek-Obraz w kręgu poezji romantycznej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, (= *Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 48), Wrocław 1977; s. 36.

¹⁰ por. definicja gawędy w Słowniku literatury polskiej, redakcja naukowa: M. Piechota – Oświecenie, Romantyzm, Pozytywizm, M. Pytasz – Młoda Polska, 1918–1947, 1948–1998, Przełom wieków i później, P. Wilczek – Średniowiecze, Renesans, Barok, Katowice 2006, [za:] strona internetowa: www.edupedia.pl/dictionary

¹¹ por. Dubisz, *Stylizacja...*, s. 20-21.

¹² Dubisz, *Archaizacja...*, s. 22.

Pojęcie języka współczesnego natomiast należy rozumieć jako stan języka, który był aktualny w momencie powstawania dzieła.

7. Podział archaizmów

Dubisz dzieli archaizmy na dwie grupy – specyficzne i funkcjonalne. Archaizmy funkcjonalne to takie jednostki językowe (lub warianty jednostek językowych), które różnią się od standardowego języka, ale chronologicznie są z nim zgodne. W grupie archaizmów specyficznych zostały wyróżnione archaizmy językowo-stylistyczne (rzeczywiste) oraz intencjonalne. Archaizmy językowo-stylistyczne zostały zaczerpnięte z historycznego materiału językowego, a przy tworzeniu archaizmów intencjonalnych historyczny materiał językowy danej epoki służy jedynie jako wzorzec stylizacyjny. Powstałe w wyniku stylizacji jednostki językowe mogą faktycznie należeć do języka używanego w minionej epoce, która jest jednak inna niż ta przedstawiona w dziele. Mogą to być także, paradoksalnie, neologizmy. Jeśli chodzi o nomenklaturę, to pierwszą podgrupę archaizmów intencjonalnych powinniśmy nazywać za Dubiszem neoarchaizmami, drugą podgrupę – pseudoarchaizmami.¹³ Podział ten jest o tyle ciekawy, że zwraca uwagę na to, że archaizmy wcale nie muszą być „realne”, „prawdziwe”.

Archaizmy w *Trans-Atlantyku* badała także Sławkowa, ale nie miała pomysłu na ich szczegółową i pomocną w przypadku badania stylizacji klasyfikację. Wyróżniła sześć typów zgodnie z językoznawczą klasyfikacją opartą na dziełach tradycyjnej gramatyki. Ciekawe jest jednak, że Sławkowa dostrzega archaizację także w takich zabiegach gramatycznych, jak np. sufiksacja (w *Trans-Atlantyku* sufiks *-ość*) czy też modyfikacje w szyku zdania (w *Trans-Atlantyku* przesunięcie czasownika na koniec zdania, trudne do oddania w jęz. niemieckim).¹⁴

8. Analiza wybranych przypadków

Skróty:

DUDEN – Online-Wörterbuch für die deutsche Sprache

DW – Deutsches Wörterbuch von Hermann Paul (1961)

PWN – internetowy słownik języka polskiego PWN

WSD – Wielki Słownik W. Doroszewskiego (1958-1969)

TA – *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza (polski oryginał – 1986; niemiecki przekład – 1998)

8.1. Oryginał: [...] a z dala, zza krzaków, Kawalkada się ukazała; i najprzód więc dwóch Forysiow, z których jeden dwa, a drugi cztery miał charty na postronku, w ślad za niemi Damy i Kawalerowie w szumnym korowodzie jadą, pogadują, podśpiewują... i otoż tak przejeżdżają, przejeżdżają, pierwszy zaś z prawej strony JW. Poseł w myśliwskim rajtroku, na ogierze dużym, srokatym, dalej Radca a obok Pułkownik (TA, 1986, s. 77).

Tłumaczenie: [...] und von weiter her lies sich hinter dem gebüsch hervor die kavalkade sehen; zuvorderst zwei Vorreiter, von denen der eine zwei, der zweite vier Windhunde am strick hatte, und ihnen nach reiten, reden und summen die Damen und Kavalieri in rauschendem reigen... und so reiten sie da vorbei, vorbei an der tete rechts seine Hwg. der

¹³ por. ibidem, s. 27-29.

¹⁴ por. Sławkowa, op. cit. s. 33.

Gesandte im weidmannischen Reitrock, auf einem grossen, gescheckten hengst, weiter der Rat und daneben der Oberst (TA, 1998, S. 99).

Rajtrok to określenie surduta z rozcięciem z tyłu, który zakłada się przeważnie do jazdy konnej (WSD). Niemiecki odpowiednik oznacza właściwie to samo. Ponadto polskie słowo samo w sobie nie jest przestarzałe, jednak surduty kojarzy się przeważnie z wyższymi warstwami społecznymi lub ze staromodną (czasem w pozytywnym tego słowa znaczeniu) częścią garderoby. Dziś *rajtroki* zakłada się np. na pokazy czy zawody jeździeckie, ale samo słowo *rajtrok* jest rzadko używane. Sytuacja wygląda nieco inaczej w języku niemieckim. *Reitrock* może być także nowoczesny i nie musi kojarzyć się ze staromodną garderobą. Kontekst jednak precyzuje znaczenie i wiadomo, że chodzi o ubiór typowy dla szlachty, zakładany na polowania. To tłumaczenie jest dobre, ale mogłoby być lepsze uwzględniając fakt, że w języku niemieckim inaczej nazywa się surduty do jazdy konnej i do polowań. Mamy odpowiednio *Reitrock* i *Jagdrock*. *Reitrock* zakłada się często podczas turniejów jeździeckich. Jeśli zaś chodzi o *Jagdröcke*, to dzielą się one dalej jeszcze na *Turnierjackett* zum Springreiten i *Reitjackett* zum Reitjagden. W *TransAtlantyku* można jednak użyć pojęcia nadrzędnego – *Jagdrock*, które w kontekście polowania byłoby wystarczająco dobre i sytuacja byłaby opisana bardziej adekwatnie. Wybór tłumacza można jednak usprawiedliwić po pierwsze dążeniem do zachowania formy słowa lub też tym, że w *TransAtlantyku* opisane zostało polowanie zorganizowane na pozór. Ponadto osoby, które miały być świadkami tego wydarzenia, nie są Polakami i najprawdopodobniej nie znają takiej tradycji. W związku z tym nie mogą zorientować się, czy osoby biorące udział w polowaniu są ubrane profesjonalnie. A skoro w lekturze chodzi o pozorne polowanie, to „aktorzy” mogą też być tylko pozornie ubrani adekwatnie do sytuacji. Podsumowując można powiedzieć, że wybór słowa nie jest zły. Formalnie mamy do czynienia z homonimami, przy czym *rajtrok* jest kalką z języka niemieckiego, zachowującą w języku polskim swoje obce brzmienie. Semantycznie trafniejszym wyborem byłby *Jagdrock*.

W tym fragmencie jest jeszcze jeden archaizm, mianowicie *Forysie*. *Foryś* to pomocnik stangreta jadący na jednym z przednich koni w poczwórnym lub poszóstym zaprzęgu, albo też pachołek konny jadący z trąbką lub światłem, poprzedzający karete (PWN). *Vorreiter* jako słowo nie jest przestarzałe. Odwołuje się jednak do realiów minioniej epoki. Dziś już raczej nie spotyka się dużych zaprzęgów konnych z *Vorreiterami*. Lekko archaizująca wymowa wynika jednak wyłącznie z kontekstu, nie ze słowa. Ten brak został nadrobiony w innym miejscu w zdaniu. W tekście wyjściowym mamy: *pierwszy zaś z prawej strony*, w tłumaczeniu: *an der tete rechts*. I tu dopiero pojawia się przestarzałe słowo *tete* (zapisane małą literą). W ten sposób archaizacja niemożliwa do przeprowadzenia w jednym miejscu została zrekompensowana w innym.

8.2. Oryginał: Poszedłem tedy, a wciąż z Synczyzną ową [...] do Szopy, która za Rajtszulą, po drugiej stronie podwórza [...] (TA, 1986, S. 63).

Tłumaczenie: Da bin ich, und zwar immer noch mit dem bewusten Sohnland [...], in den Stall hinter der Reitschule auf der anderen seite vom hof gegangen [...] (TA, 1998, S. 79).

Polskie słowo *Rajtszula* oznacza szkołę jazdy konnej lub maneż, ujeżdżalnię (WSD). Niemieckie słowo oznacza tylko szkołę jazdy konnej (DUDEN). Zakresy znaczeniowe pokrywają się jedynie częściowo. Do ustalenia konkretnego znaczenia słowa

potrzebna jest interpretacja fragmentu, w jakim się ono pojawia. Narrator w *Trans-Atlantyku* mówi, że poszedł do szopy za *Rajtszulą*, po drugiej stronie podwórza. Można sobie więc wyobrazić, że szopa i *Rajtszula* znajdują się na terenie szkoły jazdy konnej. Wtedy *Rajtszula* oznacza tylko ujeżdżalnię i w tłumaczeniu mamy przesuniecie znaczenia. Widać wyraźnie, że tłumacz przedkłada formę nad treść. W dodatku należy zaznaczyć, że polska *Rajtszula* jest archaizmem leksykalnym, niemiecka – nie. W oryginale omawiane słowo jest także germanizmem, co nie jest obojętne dla wymowy tekstu, jest natomiast niemożliwe do oddania w tłumaczeniu na język niemiecki.

8.3. Oryginał: Człowiek ten (a pewnie tak dziwnego człowieka ja pierwszy raz w życiu oglądałem) nadzwyczaj był wydelikacyony, a do tego jeszcze siebie delikacyon, w sakpalcie, za dużymi czarnymi okularami, jak za płotem, od wszelkiego świata odgradzony, wokół szyi szalik jedwabny w groszki półperłowe, na rękach rękawiczki czarne, zefirowe, półpalcowe, na głowie kapelusz czarny półrondowy (TA, 1986, S. 36).

Tłumaczenie: Dieser Mensch (und gewislich habe ich einen so sonderbaren mensch zum ersten mal in meinem leben erblickt) war ausergewöhnlich verfeinert und Verfeinerte sich dazu noch unentwegt selbst. In einem Sack-Paletot hinter grosen Schwarzen brillenglasern wie hinter einem zaun von jeglicher welt abgegrenzt, um den hals einen seidenshawl mit halbperlem tupfelmuster, an den handen schwarze halbfinger Handschuhe von batist, auf dem kopf einen schwarzen hut mit halber krempe (TA, 1998, S. 43).

Sakpalto oznacza według WSD płaszcz męski wiosenny lub letni. w XIV/XV w. takie płaszcze były noszone przez młodych szlachciców. Niemieckie określenie *Paletot* obowiązywało od 1836 r. wcześniej używano pisowni *Paletoque* oder *Paltock*. Jeśli chodzi o znaczenie, to *Paletoque* (*Paltock*) był męskim płaszczem sięgającym ud, z szerokimi klapkami z przodu i rozcięciem z tyłu (na dole). Niedługo po pojawieniu się w modzie tego typu odzienia do mody weszły także dwurzędówki w różnych wariantach. Jednym z tych wariantów był właśnie *Sack-Paletot*, wyróżniający się luźnym krojem. DW określa *Sack-Paletot* jako odzienie wierzchnie. Dodatkowo w słowniku mamy informację, że słowo to było używane około roku 1840. Można więc stwierdzić, że w tym przypadku dążenie do zachowania formy opłaciło się. Zarówno oryginał jak i tłumaczenie są archaizmami leksykalnymi. A biorąc pod uwagę fakt, że takie płaszcze wyszły z mody, można pokusić się też o zakwalifikowanie ich jako archaizmów rzeczowych.¹⁵

8.4. Oryginał: JW. Panie! Z polecenia JW. Posła jam tu karyjolką przyjechał. Jedźmy tedy! (TA, 1986, S. 34).

Tłumaczenie: Hwg. Herr! Im Auftrage seiner Hwg. des Gesandten bin ich mit einer karriole gekommen. So fahren wir denn also! (TA, 1998, S. 40).

Kariolka to określenie niewielkiej, lekkiej otwartej dorożki na dwóch kołach (WSD). Niemieckie słowo *karriole* oznacza lekki, dwukołowy wóz konny do przewożenia jakiegoś ładunku, pakunków itp. Słowo *karriole* w drugim – przestarzałym – znaczeniu odnosi się do wozu pocztowego (DUDEN). Zasadniczo oba określenia nazywają jazdy konne, ale różnego rodzaju.

Jak wynika z przykładów użycia słowa w WSD, z kariolek korzystali właściciele

¹⁵ Strona internetowa *Die bunte Welt der Mode*, http://www.kleidung-web.de/paletot_mantel.html (dostęp: 15 III 2017).

ziemscy i inni zamożni ludzie. Niemiecka *karriole* to raczej pojazd chłopski. *Kariolka* jest zatem przykładem słowa mocno związanego z polską kulturą, z polską szlachtą. Niemieckie tłumaczenie może wywoływać u czytelników inne skojarzenia niż powinno, a mianowicie skojarzenia z chłopami zamiast ze szlachtą. Poza tym kariolki w Polsce były używane do połowy lat 20. XIX w. Słowo jest więc archaizmem rzeczowym. Niemiecki odpowiednik nie jest przestarzały nawet według współczesnego DUDENA. Archaiczne jest tylko drugie znaczenie, ale to znaczenie niestety nie znajduje zastosowania w *Trans-Atlantyku*. W dodatku w oryginale mamy zdrobnienie, które może być związane z kolokwialnością wypowiedzi, charakterystyczną dla *gawędy*. Ponadto stylizacja na gawędę to stylizacja na wypowiedź ustną. Zdrobnienia częściej pojawiają się w wypowiedziach ustnych. Zdrobnienie może też oznaczać luźniejszy stosunek do sytuacji, pewien dystans. Tego właśnie zdrobnienia brakuje w niemieckim przekładzie. Co prawda techniczna możliwość istnieje, ale zdrobnienia w języku niemieckim nie są tak częste jak w języku polskim nawet w mowie potocznej. Podsumowując ten przykład można zauważyć, że forma znów została zachowana kosztem treści. Jednak dzięki takiemu zabiegowi tłumacz wzmocnił nieco efekt groteski w opisie sytuacji. Groteska jest elementem składowym *Trans-Atlantyku*. W tej sytuacji również jest wyraźnie obecna. W książce śledzimy losy bohaterów, którzy powinni zachowywać się jak członkowie wyższej klasy społecznej. W takim kontekście dobrze pasuje reprezentacyjna *kariolka*. Wiejski lub pocztowy wóz już niekoniecznie.

9. Wnioski

Na podstawie analizy wybranych fragmentów tłumaczenia *Trans-Atlantyku* Gombrowicza można stwierdzić, że archaizacja nie została dobrze oddana w tłumaczeniu, chociaż da się zauważyć, że nie została też całkowicie zmarginalizowana przez tłumacza (przykład 8.1.). Widać także wyraźną tendencję zachowania formy kosztem znaczenia lub archaizacji (przykłady: 8.1., 8.2., 8.4.). Potoczność stylu również nie została odpowiednio oddana przez rezygnację ze zdrobnień (przykład 8.4.). Dobrze przetłumaczony został wyraz *rajtrok*, jednak trafność doboru wynika w tym przypadku przede wszystkim z podobieństwa kulturowego.

Pomimo dbałości tłumacza o formę słowa nawet kosztem znaczenia lub nacechowania stylistycznego należy zauważyć niekonsekwencję w pisaniu rzeczowników dużą literą.

Bibliografia

- Dubisz, S., *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa 1991
Dubisz, S., *Stylizacja Gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (nurt ludowy w latach 1945-1975)*, Wrocław 1986
Gombrowicz, W., *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986
Gombrowicz, W., *Trans-Atlantik*, tłumaczenie: Rolf Fieguth, Frankfurt am Main 1998
Maciejewski, M., *Gawęda jako słowo przedstawione, Poetyka Gatunek-Obraz w kręgu poezji romantycznej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, (= Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej, t. 48), Wrocław 1977
Sławkowa, E., *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981

Strony internetowe

Die bunte Welt der Mode, http://www.kleidung-web.de/paletot_mantel.html (dostęp: 15 III 2017)

Strona internetowa o Gombrowiczu, <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-Deutsche-Version> (dostęp: 15 III 2017)

Słowniki

Hermann, P., *Deutsches Wörterbuch*, Halle (Saale) 1961.

Internetowy słownik języka polskiego PWN, www.sjp.pwn.pl (dostęp: III 2017).

Online-Wörterbuch für die deutsche Sprache, www.duden.de (dostęp: III 2017).

Słownik literatury polskiej. Redakcja naukowa: M. Piechota – Oświecenie, Romantyzm, Pozytywizm, M. Pytasz – Młoda Polska, 1918–1947, 1948–1998, Przełom wieków i później, Wilczek P. – Średniowiecze, Renesans, Barok, Katowice 2006.

Wielki Słownik W. Doroszewskiego, Warszawa 1958-1969, <http://doroszewski.pwn.pl> (dostęp: III 2017).

Intertextual references in crime fiction by Zygmunt Miłoszewski and their translation into German

Crime novels have come to be appreciated by literary critics and have been booming over the last few years. Translations of Polish crime stories into foreign languages made them recognisable abroad as well. Difficulties arising from the impossibility to translate certain notions, ideas and implications are the subject of our analysis. Culturally loaded ideas and notions, which are understandable for the recipient of the source text but which the reader of its translation is not familiar with, constitute the largest group of translation difficulties that can be encountered when translating Polish crime novels. Various references within literary texts constitute a source of numerous translation problems. Foreign or 'exotic' elements are an indispensable feature of translations and might even be desired by target readers as they broaden their knowledge of the world and make the translated text more interesting for them. At the same time, they should be skilfully adapted and suited to the prior knowledge of such readers allowing them to easily understand the target text.

Keywords: literary translation, translation strategies, intertextual references, crime fiction

Słowa kluczowe: przekład literacki, strategie tłumaczeniowe, intertekstualność, powieść kryminalna

The beginnings of Polish crime fiction date back to the turn of the 19th and 20th centuries. However, initially such literature was quite modest with respect both to quality and quantity¹. In fact, Polish crime fiction was born in the interwar period with the publication of Antoni Marczyński's works, whose popular stories of all types assured him the position of the best interwar period crime fiction writer and who is considered to be its precursor². World War II interrupted the development of crime fiction and its rebirth was only possible after October 1956 when it started to follow two separate paths. On the one hand, Polish militia novels were written. This talentless writing trend with its intrusive persuasion exerted a strong influence on the manner of telling a story which served propaganda purposes³. The most widely known authors of militia novels were Zygmunt Zydler Zborowski and Jerzy Edigey. On the other hand, there developed the so-called pseudo-western trend of crime fiction whose authors used English aliases and set the action of their novels in Western Europe. The most prominent figure representing this formula was Maciej Słomczyński using the alias Joe Alex. Apart from the aforementioned trends, there appeared works by Joanna Chmielewska, which – owing to their humorous character – escaped literary conventions and became a totally unique phenomenon.

¹ Cf. K. Varga, *Czekając na zbrodnię*, „Polityka” nr 26 (2043), 29.06.1996, p. 46.

² *Powieść kryminalna*, in: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000, p. 66.

³ V. Wróblewska, *Tendencje rozwojowe polskiej literatury kryminalnej po 1989 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No. 3323 *Literatura i Kultura Popularna XVII*: 2011, p. 131.

After a period of stagnation that started in such literature round late 1990s, we can presently observe a multidirectional expansion of crime fiction rooted in our native culture and even say that it is in the spotlight today. The popularity of this genre started in 2004 when a journalist and author of crime stories, Ireneusz Grin, founded the Association of Crime Story and Sensation Lovers *Corpse in the Wardrobe* [*Trup w szafie*]. The Association was founded in order to present, along with the Book Institute, the best crime or sensation fiction of the year with the High Calibre Award.

Diversified trends and movements within crime fiction are to be found in Polish literature of today. The largest group of stories consists of the ones whose authors love reaching to the present in order to incorporate a criminal thread into the perfectly familiar post-modern reality. They are eager to exemplify weighty features of contemporary Polish social life⁴. Crime fiction explores everyday life and writers thus penetrate all nooks and crannies of public and private lives. The realistic convention is necessary to illustrate the real world to be presented and so factual representation, detailed description of the surroundings and showing the elements of the contemporary social life turn a modern detective story into a detailed cultural testimony of the times of its creation⁵.

This inclination of crime novels towards the novel of manners has considerable consequences for a translator. First of all, it brings about the density of culturally loaded elements, referred to by both theoreticians and practitioners of translation as *unfamiliar realities*, which pose a specific challenge for translators. They face the following dilemma: shall the text be translated at a cost of disturbing its fluency for the target reader, or maybe the richness of cultural implications shall be reduced if such do not contribute at all to the main issue, namely solving a mystery?

Both theoreticians and practitioners of translation have been confronted with this dilemma for years now and it is still difficult to find unequivocal solutions with respect to it. There are two opposing strategies of 'domestication' and 'foreignization', which have their followers and opponents, their advantages and disadvantages. The differentiation is attributable to the 19th-century theoretician of translation, Friedrich Schleiermacher who wrote about 'naturalisation' and 'alienation'. The notions of 'domestication' and 'foreignization' were introduced in 1995 by an American translation theorist, Lawrence Venuti. The domestication strategy frequently faces criticism as it fails to create new values and merely preserves the already existing beliefs. The features of the source culture become obliterated and everything seems to be alike and unified as a result. Cultural diversity disappears.

A translator applying the rules of foreignization follows totally opposite assumptions, though. They try to preserve the notions that are specific to the source culture and forms that are either close or identical to those used in the source text. Linguistic and cultural differences should be emphasized, sometimes even at the cost of the target language rules. Of course, such text is more difficult to understand as the recipient faces cultural phenomena that do not exist in their culture, however presently this approach

⁴ Cf. J. Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, in: *Śledztwo w sprawie gatunków. Literatura kryminalna.*, ed. A. Gemra, Kraków 2014, p. 21; V. Wróblewska, *Tendencje rozwojowe polskiej literatury kryminalnej po 1989 roku*, p. 140.

⁵ Cf. J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej: cechy współczesnej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja społeczna”, nr 9: 2013, p. 92.

is believed to be the best way to be true to the original.

In the theory of translation, a lot of attention has been paid to translating cultural elements. Krzysztof Hejwowski, a leading translation theoretician, devotes considerable attention to the notion of cultural elements in translation and especially these ones that are unfamiliar to recipients from the target culture. He carries out a typology for translating cultural elements differentiating the following among them: transfer (in a pure form or with adapting modification), syntagmatic translation (with or without explanations), descriptive equivalent, explicitation, recognised equivalent, functional equivalent, hypernym, hyponym and omission⁶. It is Olgierd Wojtasiewicz, the pioneer of Polish translation, who first mentioned cultural contexts being one of the sources of untranslatability. He pointed to the lack of connotational mechanisms evoked by the same words in two different cultures⁷. Roman Lewicki understood the question of culture in translation in a slightly different manner. He supports the introduction of elements to a translation that would aim at evoking associations with foreign countries, cultures and languages in the minds of readers⁸.

Intertextuality, whose beginnings are connected with the name of Julia Kristeva, the creator of the term, constitutes quite an extensive discipline within literary studies. Generally speaking, intertextuality determines all sorts of more or less complicated relationships that can be observed among various texts and indicates traces of some of them within others⁹. However, these relationships go beyond references to other works of literature and encompass all sorts of connections with other types of art and culture due to which they have come to receive significant attention of theoreticians of translation. Anna Majkiewicz has created a typology of intertextual references, which not only sets the directions of analysis for theoreticians of translation but also indicates the areas whose omission leads to impoverishing the source text and sometimes even to a significant distortion of its primary intention:

The issue of making the intertextual area present with reference to literary texts, [...], should be connected with seeking the intention of a text, proper interpretation and adequate transposition in the target work as a result. [...] from the viewpoint of a recipient who comes from another culture, the degree of transparency [...] of the object being referred to is significantly suppressed as the target recipient, in comparison with the source one, treats these [...] as the elements of text which are clearly rooted in the source culture¹⁰.

The innovative character of Polish contemporary crime novels consists in the introduction of numerous references to other works of literature along with the criminal thread. A translation that does not include these features fails to reflect the intentions of the author of the source text.

In this article I would like to present the challenges that translators of contemporary crime novels face. The full appreciation and understanding of such fiction requires from source readers some knowledge of culture and literature. This poses translation

⁶ K. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Śląsk: Katowice 2015, pp. 87-98.

⁷ O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa 1992, p. 65.

⁸ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000, p. 23.

⁹ *Intertekstualność a przekład*, in: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, ed. U. Dąmbaska-Prokop, Częstochowa 2000, p. 103.

¹⁰ A. Majkiewicz, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa 2008, p. 17.

problems because most often source and target readers do not share the same knowledge about the objects and phenomena referred to (as is usually the case with the source-culture).

The subject of my analysis are two novels of a three-part crime series by Zygmunt Miłoszewski: *Uwikłanie – Entanglement* [*Verstrickungen*] translated by Friedrich Griese and *Ziarno prawdy - A Grain of Truth* [*Ein Körnchen Wahrheit*] translated by Barbara Samborska. Before I move to discussing individual examples and translation solutions, I would like to present the author of these crime novel series.

Zygmunt Miłoszewski began his career as a journalist and editor. True stories that he noted down as a reporter continue to provide a source of inspiration for his novels. The main character of his crime series is a mean-spirited bureaucrat and a brilliant prosecutor at the same time – Teodor Szacki. The author does not only tempt readers with a complicated intrigue, but also wanders with them around the stray paths of the investigation or lures with hypotheses that aim at solving the mystery as quickly as possible. These are, of course, indispensable elements that allow him to grab the readers' attention. Basically the author presents a clear background of events, as well as time frames within which his characters are placed.

Miłoszewski received the High Calibre Award for Best Polish Crime Novel for *Entanglement* and *A Grain of Truth* (in 2008 and 2012)¹¹. His books can both terrify readers and make them laugh or cry. The author knows how to turn an ordinary everyday scene into a stand-up that would make a regular comedian proud. What strikes one right away is his extraordinary precision while selecting the details and his extensive knowledge. Miłoszewski impresses readers with each and every chapter. His technique of opening the episode by quoting newspaper extracts concerning the world, the country and the region, intertwined with sarcastic remarks and completed with comments on the current weather is an extraordinary literary device that supplements the action. Throughout the series, one can observe the changes Teodor Szacki is undergoing. From a young ambitious prosecutor (*Entanglement*) to a divorcé experiencing a crisis and getting into still new love affairs (*A Grain of Truth*) until he becomes a staid gentleman trying to start his life anew (*Rage*). What masterly dialogues capable of making readers laugh till they cry despite the macabre bloody scenery and perfectly contrasted characters provide to the novel is this specific flavour which has become Miłoszewski's trademark. It is an extremely demanding task to translate the stories featuring prosecutor Szacki, mainly due to their intertextual character. However, despite that difficulty, they have already been translated into thirteen languages.

References to literature constitute the largest group of intertextual references in Miłoszewski's series. Prosecutor Teodor Szacki is not one of these nice characters – as the series progresses, one can see him become more and more cynical, grumpy and bad-tempered. Yet, despite all these drawbacks, one cannot but admire him for his intelligence and talent. Miłoszewski wonderfully emphasises his character's manner of reasoning. Szacki thinks quickly, often unconventionally, and his scathing retorts frequently make one astounded. In one scene the narrator makes a comment that the prosecutor appreciates Jarosław Iwaszkiewicz's work. However, during a conversation with a suspect who is equivocating and trying to obstruct the case, being highly arrogant

¹¹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Wielkiego_Kalibru

at the same time, Szacki strikes back at his chauvinistic opponent without thinking much:

- Szyller - powiedział z namaszczeniem Szacki. -Prawdziwie polskie nazwisko.
- Niech pan nie kpi, to nazwisko starej polskiej arystokracji z Ukrainy, proszę przeczytać **Sławę i chwałę**.
- Nie przepadam za **Andrzejewskim**.
- **Iwaszkiewiczem**.
- **Zawsze mi się mylą te socrealistyczne pedały**. - Szacki uśmiechnął się głupkowato. (*Ziarno prawdy* 134)

Szyller sagte Szacki salbungsvoll. Ein echter polnischer Name.

Spotten Sie nicht, das ist ein Name aus der alten polnischen Aristokratie der Ukraine, Sie sollten mal **Ruhm und Ehre** lesen.

Ich mag **Andrzejewski** nicht sonderlich.

Iwaszkiewicz

Ich verwechsle immer diese sozrealistischen Schwulen. Szacki lächelte dümmlich. (*Ein Körnchen Wahrheit* 168-169)

Seeking a note of nostalgia in this saucy insulting retort in the source text is to no avail. The task is made easier for the translator in the quoted extract as Jarosław Iwaszkiewicz's novel *Sława i chwala* was translated into German and although it is hard to assume the prose by Iwaszkiewicz could be particularly popular in the target culture, the prosecutor's crude joke is perfectly clear. However, recreating the intertextual game of the original text is not always possible.

A complicated personal life of the main character runs in parallel to the criminal thread. When 'a new flame' appears in the life of the handsome prosecutor, one witnesses the passion that is developing along with the character's dilemmas. While analysing his emotional conditions, Szacki reprimands himself:

Tekst jak z Mniszkówny, Chryste Panie! (*Uwikłanie* 300)

This reference, easily understood by Polish readers (and especially of the older generation) to the queen of literary melodrama¹² has no chance to become clear to foreign readers. The application of functional equivalence seems to be perfectly justified:

Das klang ja wie aus einem altbackenen Kitschroman. (*Warschauer Verstrickungen* 356)

As only the classic novel of the author – *Trędowata – Folge dem Ruf des Herzens* – was published in German, one cannot expect German readers to be familiar with the uninspiring and kitschy convention of her works.

The translator's struggle with intertextual references is illustrated by these fragments in which the prosecutor resorts to famous fabulous characters. Tired by the boredom of everyday life he tries to postpone coming back to the well-known routine:

¹² Novels of manners by Helena Mniszkówna were extremely popular among uncultured readers. These texts abounded with melodramatic situations, replicated stereotypes such as the triumph of virtue over aristocratic prejudices or overcoming impious intrigues by being noble.

W takich chwilach czuł się jak słowik z wiersza Tuwima.—Wybacz, moje złoto, ale wieczór taki piękny, że szedłem piechotą — powiedział na głos i roześmiał się. (*Uwikłanie* 276)

The poem *The Overdue Nightingale* [*Spóźniony słowik*] by a Polish poet Julian Tuwim can easily be called one of the most known rhymes in Poland – there is hardly a person unfamiliar with the story of a couple of nightingales along with its disarming and honest punch line from which one learns the reason for Mr Nightingale’s coming late to dinner. This poem is taught at primary schools and is deeply rooted in Polish culture and consciousness of Polish readers. However in the target culture it requires additional clarification:

In solchen Momenten fühlte er sich wie der Herr Nachtigall aus dem Gedicht von Tuwim, der verspätet zu seiner Frau im Nest heimkehrt. Oh, meine Liebe — Herr Nachtigall flötet — verzeih mir, das ich heute verspätet habe! Der Abend war so wunderschön, da wollt ich zu Fuß nach Hause gehen. Sagte er vor sich und lachte laut auf. (*Warschauer Verstrickungen* 329)

It is unrealistic to expect that the target reader should know the aforementioned poem even though Tuwim’s works were released on German publishing market and therefore the clarification by the translator is fully justified.

In the next extract the translator is forced to completely abandon the intertextual reference. After his marriage had broken down, Teodor tried to find solace in accidental affairs:

Prokurator Teodor Szacki nie mógł znaleźć prezerwatywy. (...) Szacki miotał się po pokoju **niczym pan Hilary w wersji dla dorosłych** (...). (*Ziarno prawdy* 158)

This humorous juxtaposition of a figure from Julian Tuwim’s fable *Pan Hilary* with a serious situation exposes the true image of the character who, although a model for others, is at the same time not free from human imperfections. Unfortunately, the effect is lost in the German translation and it should not be blamed on the translator whose application of functional equivalence omits the implication present in the original text:

Staatsanwalt Teodor Szacki konnte das Präservativ nicht finden. (...) Er **suchte sein Zimmer ab, er geriet zunehmend in Panik** (...). (*Ein Körnchen Wahrheit* 199)

The measures applied by the translator seem to be perfectly justified as in the German version of Tuwim’s poem belonging to the classic children’s literature, Sir Hilary is only present as an absent-minded nameless figure¹³.

The application of functional equivalence is fully understandable and perfectly justified. In case of translating texts deeply rooted in the culture which target readers are not that much familiar with, a translator faces a particularly difficult task. Most culturally loaded elements require additional clarification, but then such book would become a textbook on Polish culture. Therefore, as these elements are merely implications, one might say these books lose a lot in translation.

References to films and TV series popular in the source culture constitute another group of intertextual references in Miłoszewski’s novels. He portrays towns and regions where the action takes place in a very genuine manner and with a dose of sarcasm and black humour he describes Poland as it really is. It is at the very beginning of the novel

¹³ Cf. J. Tuwim, *Firefanz. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*. Berlin 2014, p. 13.

that the narrator provides readers with a huge portion of sarcastic irony while solemnly reporting the events experienced by the fictional character of the tiresome crime and drama series *Ojciec Mateusz* (*Father Mateusz*) whose main character, a priest called Mateusz Żmigrodzki, played by a well-known Polish actor Artur Żmijewski, is an amateur detective solving crime mysteries that occur in the town of Sandomierz.

To był największy sukces sandomierskiej policji od czasu, kiedy odzyskali skradziony rower ojca Mateusza (...). (*Ziarno prawdy* 21)

Es war der größte Erfolg der Polizei von Sandomierz seit der Zeit, als sie das gestohlene Fahrrad von Pater Mateusz wiedergefunden hatten (...). (*Ein Körnchen Wahrheit* 24)

Then, he ironically assesses the neat and clean hospital interiors bringing to mind yet another soap opera *Na dobre i na złe* (*Good times, bad times*) in which Artur Żmijewski used to appear as the leading actor, as well:

Artur Żmijewski powinien tu zamieszkać — powiedział Szacki, rozglądając się po zadbanej izbie przyjęć sandomierskiego szpitala. — **Mógłby jeździć na rowerze ze swojej parafii prosto do Leśnej Góry.** (*Ziarno prawdy* 74)

Artur Żmijewski sollte hier wohnen, sagte Szacki, während er sich in der gepflegten Aufnahmehalle des Sandomierzer Krankenhaus umsah. **Sie wissen schon, der Schauspieler. Dann könnte er auf dem Fahrrad von seinem Pfarrhaus direkt nach Leśna Góra fahren, also quasi von einer Fernsehserie in die andere.** (*Ein Körnchen Wahrheit* 91)

In the above presented examples interference by the translator is clearly visible as she clarifies the information – the fact that Artur Żmijewski is an actor appearing in both these series at the same time. The title of the second series is not directly mentioned but is implied by the name of the fictional town in which its action is placed. The irony contained in the narrator's commentary seems to be the most evident element for a foreign reader:

[...] Jerzy Szyller i prokurator Teodor Szacki z kilku rzeczy nie zdawali sobie sprawy. (...) **Obaj, że należą do bardzo nielicznej grupy sandomierzan, którzy mogą, a mimo to nie oglądają siódmego odcinka przegód ojca Mateusza.** (*Ziarno prawdy* 135)

Sowohl Jerzy Szyller als auch Staatsanwalt Teodor Szacki waren sich [...] einiger Dinge nicht bewusst. (...) **Beide wussten sie nicht, weder Szacki noch Szyller, dass sie zu einer zahlenmäßig verschwindend kleinen Gruppe von Menschen in Sandomierz gehörten, die zwar die Möglichkeit gehabt hätten, sich aber trotzdem die siebte Folge der Abenteuer von Pater Mateusz nicht anschauten.** (*Ein Körnchen Wahrheit* 169-170)

However, it is doubtful whether a German (or any other foreign language) reader would experience the same range of feelings and emotions towards the mill-run Polish crime series; therefore, the load of irony in the quoted extracts is significantly lost in translation.

It is also difficult to preserve in translation references to the iconic comedies of the era of People's Republic of Poland – the so-called *PRL* (*Miś, Rozmowy kontrolowane, Brunet wieczorową porą*). Szacki does not exist and work in isolation and Miłoszewski perfectly constructs secondary characters as well. In the course of one investigation, Szacki meets a man who is an expert on the security services and when this character provides in-

formation about the activity of a former secret service unit, he allows himself to make suggestive digressions:

Ludzie myślą, że to była taka tam milicyjna biurokracja, a ci wszyscy esbecy, jak **porucznik** grany przez **Kowalewskiego w Rozmowach kontrolowanych**, ot, nierozgarnięci funkcjonariusze, którzy zbierali zbędne informacje. Tak na marginesie: **nie cierpię Barei**. A Chęcińskiego za te rozmowy też nie lubię.

(...)

Szacki z kolei uwielbiał filmy Barei.

(...)

Wenzel wyraźnie się wściekł — nie rozumiesz, **że oni cały czas chcą, żebyś wierzył w Misia i Bruneta wieczorową porą?** (*Uwikłanie* 307)

The above mentioned titles create a comedy canon for Polish readers of the older generation but a person translating this text into German must restrict themselves to using descriptive phrases which shall make a foreign language reader familiar with the phenomenon of Polish comedies illustrating the absurd of the *PRL* reality:

„Die Leute glauben, das sei so eine Bürokratie der Miliz gewesen, und all die SB-Leute wie Oberleutnant, **der in dem Film *Rozmowy Kontrolowane von Krzysztof Kowalewski* gespielt wird**, ein Haufen beschränkter Funktionäre, die überflüssige Informationen sammeln. Nebenbei: **Ich kann solche lustigen Filmchen nicht ausstehen.**

(...)

Szacki mochte diese Art von Komödie sehr.

(...)

Wenzel wurde richtig böse - kapierst du denn nicht, dass **sie die ganze Zeit wollen, dass du an die Filme glaubst, die uns ein lustiges Leben unter den Kommunisten vorgaukeln?**“ (*Warschauer Verstrickungen* 364-365)

„Prawdziwi Niemcy mają całą wspaniałą swastykę, a Polacy w Niemczech tylko pół, **gut, gut, sicher, bahdzo grzetszna polnische schweine, verstehen?**

– **Dlaczego nie verstehen, ja wszystko verstehen — zacytował Szacki Misia.**“ (*Ziarno prawdy* 99)

„Die echten Deutschen haben das ganze großartige Hakenkreuz und die Polen in Deutschland, nur das halbe, gut, gut, sicher bachdso gschetschna — sehr brav — polnische schweine, verstehen?

– Warum nicht verstehen, ich alles verstehen, **machte sich Szacki über Bärchen lustig.**“ (*Ein Körnchen Wahrheit* 123)

Therefore in this translation into German the names of Polish film directors Stanisław Bareja and Sylwester Chęciński are missing, as well as the titles of popular comedies of the communist period in Poland. They are replaced with descriptive phrases in which the translator tries to reconstruct their comic character. The extract in which she made a decision to quote the title remains unclear for target recipients (incidentally the translation *Bärchen* is totally inadequate as the film functions under the

name *Teddybär*¹⁴ in the German speaking area). While translating cultural elements connected with Polish series, the translator, not having too much choice, applied pure transfer. Translation of the novel devoid of these features does not wholly reflect the author's intentions and deprives German readers of the opportunity to fully appreciate their charm contained in allusions made by the author in order to make readers laugh.

All the above presented extracts, as well as numerous other examples taken from the analysed novels, emphasise the difficulties encountered while trying to skilfully transfer crime stories to another cultural area. A partial loss of information is a consequence of the phenomenon of untranslatability of the discussed elements:

As evidence of the genre's popularity, more than 50 people crammed into a small bookshop in London [...] to attend a night devoted to Polish crime fiction. [...] Part of the evening also focused on the issue of translation, which has so far presented the biggest obstacle for Polish crime fiction getting more of a foothold on the global literary scene. Rosie Goldsmith, an arts journalist who led the London event, said in an interview that the quality of translation of Polish crime prose is improving but it is a matter of keeping the momentum¹⁵.

Despite the presented translation difficulties, Polish crime fiction is successful on the global publishing market, which is proved by numerous translations of these works into foreign languages. Translators of Polish novels skilfully operate among the multiple intertextual references applied by the authors of the original texts, employing diverse translation strategies.

Expectation of cultural distinctness is inscribed in the essence of translation. Readers that come from another cultural area must be prepared to encounter new, unfamiliar elements of culture when they decide to read works that were translated from other languages. Encountering such elements should provide an impulse to broaden one's mind rather than to feel strange. It is a translator's task to make sure this unfamiliar culture in a translation is not overwhelming and does not constitute an obstacle. It should be perceived more like a bridge connecting both cultures. A translator acts a mediator between the two cultures and plays a key role in translating cultural contexts as well. They should at the same time display realistic approach and be aware that each translation is a source of certain losses that cannot be avoided.

Bibliography

Works by Zygmunt Miłoszewski:

Miłoszewski, Zygmunt, *Uwikłanie*, Warszawa 2011.

Miłoszewski, Zygmunt, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2013.

Miłoszewski, Zygmunt, *Warschauer Verstrickungen*, Berlin 2015.

Miłoszewski, Zygmunt, *Ein Körnchen Wahrheit*, Berlin 2016.

¹⁴ Cf. <https://www.uni-giessen.de/ueber-uns/veranstaltungen/sonstige/filmreihe-das-alltaeglich-absurde-lachen-im-sozialismus-teddybaer-mis-von-stanislaw-bareja> [accessed on 05.02.2018].

¹⁵ G. Browell, *Move Over Scandinavian Noir, Here Comes the Polish Gumshoe*, „The New York Times”, March 19, 2014 [accessed on 29.06.2017].

Literature on the subject:

- Browell, Ginanne, *Move Over Scandinavian Noir, Here Comes the Polish Gumshoe*, „The New York Times”, March 19, 2014.
- Chłosta-Zielonka, Joanna, *Zamiast powieści obyczajowej: cechy współczesnej powieści sensacyjnej*, in: *Media – Kultura – Komunikacja społeczna*, nr 9 /2013, pp. 87-98.
- Dąbbska-Prokop, Urszula, *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Częstochowa 2000.
- Hejrowski, Krzysztof, *Iluzja przekładu*. Śląsk: Katowice 2015.
- Lewicki, Roman, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000.
- Lichański, Jakub Z., *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, in: *Śledztwo w sprawie gatunków. Literatura kryminalna.*, ed. Gemra, Anna, Kraków 2014, pp. 9-44.
- Majkiewicz, Anna, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa 2008.
- Tuwim, Julian, *Firelfanz. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder*. Berlin 2014.
- Varga, Krzysztof, *Czekając na zbrodnię*, „Polityka” nr 26 (2043), 29.06.1996, pp.45-46.
- Wojtasiewicz, Olgierd, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa 1992.
- Wróblewska, Violetta, *Tendencje rozwojowe polskiej literatury kryminalnej po 1989 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No. 3323 *Literatura i Kultura Popularna XVII*: 2011, pp. 127- 145.

Der vorliegende Band versammelt eine Reihe von theoretischen Zugriffen und Fallstudien zu Problemfeldern der literarischen Übersetzung. Die Erwartungen an die Übersetzungswissenschaft sind heute hoch, zumal die Translationswissenschaft sich als eine recht heterogene Theorielandschaft darbietet. Der stetig anwachsende Fundus an theoretischen Arbeiten lässt es angeraten erscheinen, den Forschungsstand von Zeit zu Zeit zu hinterfragen und eine (selbst-)kritische Zwischenbilanz zu ziehen. Dies wollen die im Band versammelten Beiträge aus der Perspektive junger TranslationswissenschaftlerInnen versuchen. Sie rücken den Übersetzungsprozess als ein komponentenreiches und aspektreiches Handlungsgefüge in den Blick, der sich damit auch einfacher und eindeutiger Bewertung entziehen muss.

Die Herausgeberin Univ.-Prof. Dr. habil. Beate Sommerfeld ist Leiterin des Lehrstuhls für Komparatistik und Theorie der literarischen Übersetzung im Institut für Germanische Philologie an der Neophilologischen Fakultät der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań. Joanna Bukowska und Damian Wątrobiński sind Doktoranden an der an der Neophilologischen Fakultät der Adam-Mickiewicz-Universität.



DOI 10.14746/9788394760984