

13

STUDIA TRANSLATORICA

13

STUDIA TRANSLATORICA

TERAŻNIEJSZOŚĆ I PRZYSZŁOŚĆ BADAŃ NAD TRANSLACJĄ –
WSPÓŁCZESNE TRENDY ORAZ KIERUNKI ROZWOJU

THE PRESENT AND FUTURE OF TRANSLATION STUDIES –
CURRENT TRENDS AND NEW DIRECTIONS

GEGENWART UND ZUKUNFT DER TRANSLATIONSFORSCHUNG –
AKTUELLE TRENDS UND ENTWICKLUNGSTENDENZEN

Pod redakcją
Anny Małgorzewicz, Michała Gąski i Kwiryny Proczkowskiej



Neisse
Verlag

Wrocław – Dresden 2022

Rada redakcyjna *Studia Translatorica*

Redaktor Naczelny: dr hab. prof. UW r Anna Małgorzewicz (Uniwersytet Wrocławski)

dr Michał Gąska (Uniwersytet Wrocławski)

dr Patricia Hartwich (Uniwersytet Wrocławski)

dr Kwiryna Proczkowska (Uniwersytet Wrocławski)

Vol. 13: *Teraźniejszość i przyszłość badań nad translacją – współczesne trendy oraz kierunki rozwoju*

Redakcja: Anna Małgorzewicz (Uniwersytet Wrocławski), Michał Gąska (Uniwersytet Wrocławski),

Kwiryna Proczkowska (Uniwersytet Wrocławski)

RADA NAUKOWA

prof. dr hab. Sambor Grucza (Uniwersytet Warszawski)

prof. Pius ten Hacken (Universität Innsbruck)

prof. Gyde Hansen (Copenhagen Business School)

prof. Heike Jüngst (Hochschule für Angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt)

dr hab. prof. UW Monika Płużyczka (Uniwersytet Warszawski)

prof. Alessandra Riccardi (Università degli Studi di Trieste)

prof. Annelly Rothkegel (Universität Hildesheim)

prof. Michael Schreiber (Johannes-Gutenberg-Universität Mainz)

prof. Michael Ustaszewski (Universität Innsbruck)

prof. Lew N. Zybatow (Universität Innsbruck)

prof. dr hab. Jerzy Żmudzki (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin)

RECENZENCI

dr hab. Agnieszka Andrychowicz-Trojanowska, prof. dr Marián Andričik, prof. dr Reiner Arntz, dr Monika Bałaga-Rubaj, prof. dr Paul F. Bandia, prof. dr hab. Iwona Bartoszewicz, dr hab. prof. UR Paweł Bąk, prof. dr hab. Edward Białek, dr hab. Lucja Biel, prof. dr hab. Zofia Bilut-Homplewicz, dr hab. prof. UW Silvia Bonacchi, dr hab. Anna Borowska, prof. dr Lothar Černý, dr hab. prof. UAM Andrzej Denka, dr Małgorzata Drwał, prof. dr Johan Franzon, prof. dr Alexandru Gafton, dr hab. prof. UW r Michał Garcarz, dr hab. prof. PŚ Przemysław Gębał, dr Mariusz Górnicz, dr hab. Ewa Gruszczyńska, prof. dr Pius ten Hacken, dr hab. prof. UW Krzysztof Hejwowski, dr Jolanta Hinc, prof. dr hab. Heike Jüngst, prof. dr hab. Andrzej Kątny, dr hab. prof. UP Artur Kubacki, prof. dr hab. Gabriela Lehmann-Carli, dr hab. prof. UZ Cezary Lipiński, dr hab. Magdalena Lisiecka-Czop, prof. dr Aihua Liu, dr hab. prof. UŚ Jolanta Lubocha-Kruglik, prof. dr Małgorzata Maćkowiak, dr hab. prof. UR Krystyna Miłułka, prof. dr Daniela Müglóvá, dr hab. prof. AJP Igor Panasiuk, prof. dr Alla Pasławska, dr hab. Grzegorz Pawłowski, dr hab. prof. UO Daniela Pelka, prof. dr Alena Petrova, prof. dr Karin Pittner, dr hab. Monika Płużyczka, prof. dr Wolfgang Pöckl, prof. dr Annelly Rothkegel, prof. dr Peter Sandrini, prof. dr hab. Klaus Schubert, prof. dr Fred Schulz, dr Małgorzata Sieradzka, prof. dr hab. Barbara Skowronek, dr hab. prof. US Piotr Sulikowski, dr hab. Paweł Szerzeń, dr hab. Piotr Twardzisz, dr hab. Michael Ustaszewski, dr hab. Marcin Walczyński, prof. dr hab. Zenon Weigt, prof. dr hab. Mariola Wierzbicka, dr hab. prof. UMK Lech Zieliński, prof. dr hab. Ewa Żebrowska

REDAKCJA JĘZYKOWA

Viktoria Szmid

Kwiryna Proczkowska

Kamil Gach

PROJEKT OKŁADKI

Paulina Zielona

DTP I LAYOUT

Aleksandra Snitsaruk

Pierwotną formą publikacji jest wersja drukowana

© Copyright by Anna Małgorzewicz

ISSN 2084-3321; e-ISSN: 2657-4802



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
50-439 Wrocław, ul. Kościuszki 142, tel. +48 71 342 20 56 do 58
www.atutoficyna.pl; e-mail: wydawnictwo@atutoficyna.pl

Neisse
Verlag

Neisse Verlag
Detlef Krell, Strehleener Str. 14, 01069 Dresden
tel. 0351 8 10 70 90, e-mail: mail@neisseverlag.de

Spis treści · Inhalt · Contents

ARTYKUŁY · ARTIKEL · ARTICLES

Jerzy Żmudzki Tłumacza obcowanie z obcością w translacji	9
Jan Iluk, Łukasz Iluk Wierność przekładu z perspektywy źródeł prawa oraz <i>Kodeksu zawodowego tłumaczy przysięgłych</i>	23
Chongyue Li, Xiangmei Chen Ken Liu's subjectivity in the English translation of <i>Santi</i> from the perspective of Eco-translatology.	39
Francesco Vitucci Interpunctive analysis in the interlingual subtitles of <i>Manbiki kazoku</i> (2018, Koreëda Hirokazu): A comparison between Japanese and four European languages.	55
Małgorzata Czubińska Wokół metod przekładu i ról aktora-tłumacza w spektaklach wystawianych w języku migowym	95
Edmond Kembou Explicitness and implicitness of (linguistic) hybridity in translation	109
Dominik Kudła History of video game localization in Poland	127
Marcin Michoń Datenerhebung im Lokalisierungsprozess von Computerspielen – zur Vorbereitung einer Studie.	147
Konrad Żyśko, Hubert Wójcik Translating voices in a polyphonic novel: A contrastive analysis of Polish renditions of dialect in <i>The Sound and the Fury</i> by William Faulkner	161

Karina Jakuc	
O tłumaczeniu antroponimów intencjonalnych (na materiale powieści Wiktora Pielewina)	181
Krzysztof Jeleń	
Punkt widzenia jako element kształtujący poczucie humoru w wierszu Wisławy Szymborskiej <i>Mała dziewczynka ściąga obrus</i> – analiza oryginału i rosyjskiego tłumaczenia	193
Paweł Kruglik	
O przekładzie leksyki podstandardowej (na materiale powieści <i>Nocarz</i> Magdaleny Kozak)	209
Monika Prysok	
Metaphors of <i>love</i> in English-Spanish literary translation. A corpus-based study	221

RECENZJE · REZENSIONEN · REVIEWS

Patricia Hartwich	
Elementy trzeciej kultury w translacji	239
Magdalena Maziarz	
Czy polska szkoła tłumaczy? O tłumaczeniu w nauczaniu języka niemieckiego jako obcego w polskich szkołach ponadpodstawowych	247

ARTYKUŁY • ARTIKEL • ARTICLES

Jerzy Żmudzki

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie/Polska

Tłumacza obcowanie z obcością w translacji

ABSTRACT

Translator's dealing with foreignness in translation

The following text transparently shows the specific nature of foreignness in translation by special regard to its ontological and processual relativism within the dynamic model of translation relationship. This article outlines the complex character of foreignness on the one hand and on the other the details of singular operations as translator's management in the process of translation. The author bases his interpretation on the polish Anthropocentric Theory of Translation.

Keywords: foreignness in translation, ontological, semiotic and communication dimension, model of translation situation, translation task, ontological and semiotic transcendence/transcending

Pełne i dogłębne rozumienie/interpretacja obcości jako kategorii charakteryzującej i inherentnej dla każdego procesu translacji, niezależnie od jego rodzaju, możliwa jest przede wszystkim i po pierwsze w wyniku jej odniesienia do tłumacza i rozpatrywania jej specyfiki w ramach operacji, które on wykonuje w swej kognicji. Tłumacz jest bowiem zawsze podmiotem procesu translacji i zarazem centrum układu translacyjnego jako konstelacji holistycznej, która ze względu na swą specyfikę stanowi bazę paradygmatyczną przy koniecznym uwzględnieniu zarówno inicjatora translacji (jako komunikacji), jak też jej adresata zawsze w całości perspektywy interpretacyjnej oraz kompleksowej dynamiki sytuacyjnie zdeteminowanego układu translacyjnego, będącego związkiem specyficznych relacji pomiędzy określonymi obiektami tego układu. I dopiero w drugiej kolejności, wynikającej z procesu translacji, jego faz, możliwe i zasadne jest rozpatrywanie

.....

kategorii obcości w relacji do specyfiki aktualnego profilu adresata translacji oraz w ramach perspektywy jego recepcji tekstu docelowego uwarunkowanej strategicznie.

Motywacje dla podjętych rozważań i analiz stanowią dwie kluczowe wypowiedzi autorstwa: Helgi Hirsch – renomowanej tłumaczki literatury polskiej na język niemiecki i Michała Pawła Markowskiego – publicysty „Tygodnika Powszechnego”¹. Pojawianie się obcości w przekładzie/translacji oboje autorzy charakteryzują trafnie i podobnie wyróżniając jej istotne cechy. Będzie tu chodziło zatem z jednej strony o „oswajanie” obcości, z drugiej zaś o jej względną neutralizację. Dlatego też dla niemieckiej tłumaczki sens każdej translacji, każdego przekładu stanowi umiejętne „oswajanie” obcego (Zähmung), elementów obcości przez tłumacza². Bowiem to zawsze człowiek i tylko człowiek-tłumacz dokonuje zarówno tego „oswojenia” jak też i asymilacji, czyli tzw. akceptacyjnego przyswojenia i wprowadzenia do docelowego systemu języka i kultury co najmniej w danym momencie translacji, ponieważ procesy te zachodzą wyłącznie w jego umyśle. Markowski natomiast uważa, że dzięki niezmordowanej pracy tłumacza(/-y) literatury, która jest przecież opowieścią o innym i przez innego prowadzoną, ów właśnie inny przestaje być obcym przede wszystkim dla adresata translacji jako komunikacji. Obie te wypowiedzi trafnie charakteryzują istotną właściwość każdego procesu translacji, a mianowicie stosowne identyfikowanie przez tłumacza konkretnych tekstowych eksponentów względnie wykładników obcości w tekście wyjściowym i ich ewaluację w kategoriach predykatu zawierającego wartościującą ocenę zawsze w odniesieniu do specyfiki profilu kompetencyjnego danego adresata translacji. Tłumacz wykonuje tego typu operację przecież nie dla siebie, ponieważ funkcjonuje w określonym układzie translacyjnym jako komunikacyjnym i pełni określoną rolę „służebną” względem zarówno inicjatora translacji, jak również jej adresata w kategoriach szeroko pojmowanej komunikacji międzyludzkiej³. Bowiem predykat ‘obcy’/’bycie

-
- 1| Por. Markowski: 2014: „Jeśli globalizacja wyeliminowała obcość z naszego świata, to także – dzięki niestrudzonej pracy translacji – pokazała, że odmienności z naszego świata wymagać nie sposób. Tym właśnie jest literatura: opowieścią o innym, który przestaje być obcy. [...] Dzięki tłumaczeniom na niemal wszystkie języki świata Kafka jest, jak by powiedział Grochowiak, „bliżej krwiobiegu”. Zapewne Kafka przełożony nie jest tym samym Kafką, który pisał swoje utwory na niemieckiej wysepce otoczonej czeskim żywiołem, ale właśnie na tym polega przekład: na uniknięciu tego samego, na wprowadzeniu różnic, na odmianie przez różne przypadki.”
 - 2| Por. także Czerwiński (2013: 251): „Każda kultura konfrontując się z obcością (dotyczącą innej kultury lub czasów minionych) musi ową obcość oswoić (przezwyćżyć), nadając jej formę dla siebie bardziej zrozumiałą. Inaczej mówiąc, musi ją wpisać we własny horyzont sensu, a wraz z tym – we własny system semantyczny. Zrozumienie przeszłości bądź odmiennej kultury to właśnie ich oswojenie.”
 - 3| Por. J. Żmudzki (2015: 49–51).

obcym' stanowi w każdym przypadku wielkość relatywną i oznacza określony typ postawy mentalnej podmiotu względem bytu doświadczonego, ożywionego względnie nieożywionego, materialnego lub niematerialnego. „Obcy” jest zatem według koncepcji Waldenfelsa (1990 *passim*) czymś i/lub kimś dla kogoś, kto z tym innym konfrontowany jest najpierw i przede wszystkim w jego perspektywie/polu postrzegania perceptywnego, a dopiero w drugiej fazie w przestrzeni mentalno-kognitywnej, uruchamiając operacje rekonceptualizacji oraz stosownej ewaluacji. Dzięki czemu ten inny lub to inne jest zakwalifikowane jako obcy/obce, kiedy aktywny tak właśnie podmiot rozpoznaje i identyfikuje brak kompatybilności między tym co inne, odmienne, a tym co jest własne, co skutkuje wyznaczeniem granicy i wyodrębnieniem innego jako obcego względem tego, co własne, poprzez stwierdzenie ich niezgodności, niespójności. W układzie translacyjnym jako modelu sytuacji da się wyróżnić następujące typy względnie rodzaje relacji, które można scharakteryzować przy pomocy 'obcości' jako predykatu zawierającego ocenę aktantów tworzących dany układ translacyjny jako sytuacyjnie zdeterminowany. Relacje te wynikają ze zróżnicowanej specyfiki obiektów tworzących ten układ. Należą do nich:

1. inicjator translacji/zleceniodawca ↔ translator (tłumacz),
2. opcjonalnie twórca tekstu wyjściowego, bezpośrednio lub niebezpośrednio zaangażowany w proces translacji ↔ translator,
3. translator ↔ zlecenie translacyjne jako komunikacyjne (przeprofilowane przez tłumacza do postaci własnego zadania translacyjnego jako komunikacyjnego),
4. translator ↔ tekst wyjściowy,
5. translator ↔ adresat docelowy,
6. adresat docelowy ↔ tekst wyjściowy,
7. adresat docelowy → tekst docelowy,
8. adresat tekstu docelowego ↔ adresat tekstu wyjściowego,
9. opcjonalnie: adresat tekstu wyjściowego ↔ inicjator translacji/zleceniodawca.

W dalszej części tekstu rozróżniona specyfika tej kategorii jako określone rodzaje zaprezentowanych relacji zostanie poddana szczegółowym komentarzom wyjaśniającym, poprzedzonym podstawowym rozumieniem obcości w sensie definicyjnym. Opierając się na tej definicji, na pierwszym miejscu niniejszych rozważań dotyczących kategorii obcości pozostanie jej rozpatrywanie w specyficznej relacji do tłumacza, ponieważ to on przede wszystkim nie tylko identyfikuje tę cechę obcości, lecz w ramach strategii translacyjnej zarządza nią w odpowiedni sposób. I dopiero w drugiej kolejności brana będzie pod uwagę perspektywa oceny adresata translacji w jego reakcji na tekst docelowy.

Występowanie „obcego” względnie obcości, zwłaszcza w komunikacji międzyludzkiej bez względu na sposoby jej realizacji, tworzy nieprzypadkowo

podstawę i jednocześnie warunek każdego procesu translacji. Tłumacz, podobnie jak każdy inny aktywny uczestnik komunikacji (również w ramach realizacji komunikacji monolingwalnej), tłumaczy wprost – w rozumieniu translacji jako komunikacji – i zawsze albo z kognitywnego obszaru własnego, wewnętrznego, z tego, co jest jego najbardziej „własne”, wewnętrzne, na to, co obce, zewnętrzne, materialne i standaryzowane, jako tzw. produktywne „(prze-/)tłumaczenie siebie” dla innych, albo też to, co obce, zewnętrzne (np. tekst innego uczestnika komunikacji), pochodzące od innych, na to, co własne i wytworzone we własnym obszarze kognitywnym, co jest równoznaczne z (prze-/)tłumaczeniem innych dla siebie w celu ich zrozumienia i dążenia do osiągnięcia skuteczności procesu komunikacji. Wszystko to dokonuje się w ramach wzajemnych relacji komunikacyjnych podmiotów działających intencjonalnie oraz ich indywidualnego i specyficznego odnoszenia się do świata, jego postrzegania i konceptualizacji. W tym procesie wzajemnego oddziaływania komunikacyjnego i doświadczeniowego to, co jest indywidualnie wewnętrzne, wewnętrzność psychiczna, kognitywna, czyli to, co własne, co jest po stronie podmiotu jako jego wewnętrzna własność zostaje wg Loenhoffa (1992: 152) wytransferowane⁴ na zewnątrz, w zewnętrzność społeczną, na drugą stronę podmiotu i w pewnym sensie poza niego, tzn. w obcość, a dokładnie odwrotny proces zachodzi po stronie adresata komunikacji, który jest aktywny receptywnie. Taki mechanizm interpretowany jest przez Waldenfelsa (1990: 32) jako zniesienie niezgodności dwóch rozłącznych sfer i tym samym dualistycznie skonstruowanej kartezjańskiej koncepcji świadomości. Bowiem, jak wyjaśnia badacz, przez intersubiektywne doświadczenie świat nasz konstytuuje się w taki sposób, że to, co jest własne (własnością indywidualną, kognitywną), czymś, co znamy i do czego mamy zaufanie, otaczamy wyraźną granicą, odgraniczamy od tego, co obce, co sytuujemy poza tę granicę. W konsekwencji tych działań dokonuje się dyferencjacja tego, co jest specyficzną własnością podmiotu, jego właściwością, względem tego, co jest specyficznie obce danemu podmiotowi a tym samym zewnętrzne. Tak jak ludzie nie stanowią hermetycznie zamkniętych systemów, tak podobnie rzecz się ma w przypadku systemów społecznych, systemów języka, wspólnot językowych i kulturowych, które charakteryzuje analogiczna otwartość a tym samym kompatybilność w najszerszym sensie tego słowa, stwarzająca możliwość ich wzajemnej komunikatywności. W konsekwentnym rozumieniu translacji jako komunikacji interlingwalno-interkulturowej, co znakomita większość badaczy z tego zakresu a także praktyków nie poddaje w wątpliwość, wyżej opisane procesy identyfikacji obcości (tego, co obce, inne, względnie odmienne) zachodzą przede wszystkim w obszarze percepcji i recepcji tekstu wyjściowego realizowanych zastępczo przez tłumacza w relacji do adresata translacji oraz względem jego uwarunkowań

4| Więcej na ten temat: J. Żmudzki (2019a: 11).

językowo-kulturowo-komunikacyjnych. Owa identyfikacja ewaluacyjna wynika także z odniesień struktur zrekonceptualizowanych w tej fazie translacji przez tłumacza do głównych konstytuentów zadania translacyjnego⁵, jak cel translacji, zamierzony efekt komunikacyjny, całościowy profil adresata docelowego, tryby transferowania i inne. Poprzez projekcje⁶ elementów zrekonceptualizowanego świata tekstu wyjściowego na wymienione systemy docelowe tłumacz jest w stanie określić stopień kompatybilności tych elementów i struktur, a na podstawie ich systemowej wzajemności odnieść ustalić komunikacyjnie niezbędne kompatybilności oraz fundamentalne możliwości wyrażenia, tzn. zasygnalizowania, w języku docelowym.

Elementy obcości a także obcość jako jedna z ważniejszych kategorii translacji i komunikacji w ogóle bywa określana zarówno w historii nauki o translacji, jak i współcześnie za pomocą różnych nazw i terminów, które sygnalizują w ten sposób różne warianty i aspekty konceptualizacyjne całości kompleksu pojęciowego. Spotykamy zatem takie nazwy/terminy jak ‘obcość’ (‘Fremdheit’), ‘inność’ (‘Andersheit’) już w takich klasyków jak św. Hieronim, Luther, Goethe, Schlegel, Humboldt, Schleiermacher, a w ramach współczesnej, szeroko pojętej nauki o translacji, którą tworzą zarówno paradygmaty lingwistyczne, literaturoznawcze, jak też i kulturologiczne, występują terminy w rodzaju: ‘alteryczność’ (‘Alterität’) w sensie ‘inności’ lub ‘odmienności’ u Steinera (1981 *passim*, 1990: 132, 207), ponownie ‘obcość’ (‘Fremdheit’) w pracach Reiss i Vermeera, Nord, Wilssa a także ‘obcość’ w wielu publikacjach polskiego teoretyka i badacza tego obszaru translacji, R. Lewickiego, a w tekstach innych polskich przedstawicieli tej dyscypliny używane są terminy takie jak: ‘inność’, ‘odmienność’ u Hejwowskiego (2004: *passim*) czy też u Lipińskiego (2004: *passim*).

We współczesnej nauce o komunikacji na gruncie niemieckim pojawiają się prace T. Luckmanna, A. Schütza, B. Waldenfelsa i J. Loenhoffa, którzy ‘obcość’ i to, co ma charakter obcości, sytuują w centrum analiz komunikacji interkulturowej, która zachodzi między ludźmi różnych języków i kultur. U podstaw całego kompleksu pojęciowego, nawet w jego zróżnicowanym wyprofilowaniu, leży jego istotna **cecha relatywności**, charakterystyczna dla tych różnych ujęć obcości i tego, co obce, która wynika z komparatywnej aktywności danego podmiotu w ramach jego doświadczania świata. Z jednej strony ewaluacji porównawczej poddawane są jako wielkości statyczne: systemy kultury, komunikacji oraz systemy języka, z drugiej zaś produkty ich instrumentalizacji w dynamicznym procesie komunikacji, tzn. teksty, które w większości przypadków funkcjonują jako najbardziej skuteczne nośniki i narzędzia realizacji każdej kultury. W celu

5| Por. J. Żmudzki (2007: *passim* i 2015: 54–56).

6| Por. J. Żmudzki (2019c: 81–90), gdzie wyróżnione zostały typy projekcji w procesie translacji.

dokładnego usystematyzowania należy zatem wyróżnić dwie domeny: domenę systemową i komunikacyjną domenę tekstu. Obie te domeny uzyskują swą aktualizację w każdym przypadku realizacji procesu komunikacji. Domena tekstu umożliwia praktyczny i doświadczeniowy dostęp do pierwszej systemowej (ze względu na symptomatyczny charakter) zewnętrznej materializacji znaków językowych w tekście i samych tekstów, a z tego sposobu korzysta wielu teoretyków tej problematyki badań. Ocena ta wynika zawsze, ze względu na opisaną wyżej relatywną naturę tego zjawiska, z określonego punktu subiektywnego odniesienia, który dotyczy przede wszystkim osoby/podmiotu, dla którego oryginał lub jego konstytutywne elementy otrzymują ocenę orzekającą bycia obcym, nieprzystawalnym do wszystkich systemów reprezentowanych przez dany podmiot oceniający. Elementy te dotyczą zarówno formy zewnętrznej językowych znaków tekstowych, jak też semantyczno-tematycznych, komunikacyjno-pragmatycznych oraz estetycznych treści i aspektów tekstu, uwzględniając przy tym także ich odniesienia intertekstualno-dyskursywne. Występowanie elementów obcości w tekście oryginału wynika zawsze z konieczności zastosowania operacji projekcji i porównania, a w przypadku translacji ze specyficznej ewaluacji tekstu wyjściowego przez tłumacza, co w efekcie końcowym stosowania takiej procedury powoduje wygenerowanie oceny wartościującej i orzekającej o określonej dystynktywności/nacechowaniu kulturowym określonych elementów tekstu i stopniu ich zgodności z systemami docelowymi. W celu interpretacyjnego pogłębienia zarysowanego obszaru omawianej problematyki przywołana zostanie dynamiczna koncepcja translacji usytuowana w paradygmacie translatoryki antropocentrycznej.

Geneza translacji jako komunikacji wynika i zawarta jest w dominującej strategii inicjatora translacji. Ma swoje korzenie/źródło w określonym nadrzędnym układzie wzajemnych algorytmicznych zależności wykazujących jej pozycję i rolę, a mianowicie, że służy ze swej istoty koordynacji innych działań w nadrzędnym układzie kooperacji międzyludzkiej. Stąd też translacja „zamawiana” jest i realizowana w przeważającej liczbie przypadków w celu jej komunikacyjnego zafunkcjonowania zawsze w wyniku intencji „obcej”, z „zewnątrz”. Jednakże jako specyficzny rodzaj komunikacji tworzona jest conceptualnie i zawarta w strukturze intencji tłumacza, przez niego organizowana, sterowana i realizowana. Ta struktura intencji tłumacza posiada rangę jego rzeczywistości kognitywnej w formie wyprofilowanego zadania translacyjnego. W fazie konstruowania i realizacji zadania translacyjnego tłumacz wykonuje odpowiednie operacje ewaluacji i tworzenia presupozycji dotyczących celów adresata, które tenże w ramach komunikacji zamierza osiągnąć. Presupozycje te odnoszą się do fundamentalnej kategorii kolokucyjności⁷ celów aktywnych uczestników komunikacji. Kategoria ta warunkuje występowanie tzw.

7] Por. M. Heinemann/W. Heinemann (2002: 19), także J. Żmudzki (2015: 54–56).

konsensualnej zwrotności perspektyw działania⁸ jako ich wzajemnego odnoszenia się i zapewnia tym samym skuteczność każdego z działań kooperacyjnych. Wspomniane ukonstytuowanie się zwrotności perspektyw może dokonać się wtedy, gdy w wyniku działania translatorskiego zrealizowany będzie transfer tych perspektyw w wymiarze kognitywnym uczestników komunikacji i współdziałania. Realne występowanie kolokucyjności celów w układzie interakcyjnym i translacyjnym jest warunkiem rozwijania przez tłumacza stosownej wrażliwości komunikacyjno-receptywnej względem adresata translacji, a tym samym zapewnia skuteczność całości działania translacyjnego. Dzięki uwzględnieniu tej kategorii tłumacz w większym stopniu jest w stanie odtworzyć perspektywę recepcji adresata, a w związku z tym zastępczo za niego identyfikować elementy obcości charakteryzujące tekst wyjściowy. Ponieważ każdy tekst, w tym także tekst wyjściowy, jedynie w dość ograniczonym stopniu aktywizuje i sygnalizuje systemową specyfikę danego języka, zatem w wyniku kognitywnych projekcji⁹ zidentyfikowanych i zrekonceptualizowanych elementów tekstu wyjściowego na stosowne systemy docelowe tłumacz jest w stanie w ramach swojej kompetencji translatorskiej oraz metakompetencji¹⁰ stwierdzić systemowe występowanie zarówno konwergencji, dywergencji i innych nieprzystawalności a także tzw. międzysystemowych luk¹¹. To właśnie w ich przypadku, w ramach realizacji procesu translacji, tłumacz powinien wykazać się praktyczną umiejętnością skutecznego zarządzania transferem jako strategicznie stosownym/adekwatnym przetwarzaniem tekstu wyjściowego na docelowy i rozwiązywania zdiagnozowanych w ten sposób problemów translacyjnych na poziomie mikrostrategicznym w oparciu o określone wzorce skutecznych procedur i technik translacyjnych. W związku z tym, w obszarze działania tłumacza należy wyróżnić makrostrategię realizacji celów komunikacyjnych i mikrostrategię opartą na technikach i metodach¹² rozwiązywania lokalnych problemów translacyjnych wspomnianych już i zidentyfikowanych dywergencji systemowych oraz nieprzystawalności komunikacyjno-pragmatycznych, dotyczących specyfiki recepcyjnej perspektywy tłumacza. Występowanie różnic systemowych uzależnione jest przede wszystkim od danej pary językowo-kulturowej.

8| Więcej na ten temat w M. Heinemann/W. Heinemann (2002: 11) w odniesieniu do T. Luckmanna (1992: 113): „– das aus all diesen Faktoren resultierende Charakteristikum der sozialen Interaktion, die *Reziprozität/Wechselseitigkeit des Handelns*, die die innere Orientierung auf den Partner (seine Einstellungen, Ziele) und das jeweilige Handlungsfeld zwischen den Partnern einschließt.”; także w J. Holz-Mänttari (1984: 20).

9| Por. J. Żmudzki (2019c: 81–90).

10| Por. bardzo szczegółowo i obszernie wyspecyfikowane kategorie kompetencji tłumacza w A. Małgorzewicz (2008: 56, 2014: 8), a zwłaszcza w dotychczas najbardziej obszernym i dogłębnym opracowaniu monograficznym A. Małgorzewicz (2012: 91–160).

11| Więcej o tym zjawisku: w A. Małgorzewicz (2018: 82) i I. Panasiuk (2016: 119 i 162–163).

12| Por. G. Wotjak (1985: passim).

W ujęciu syntetycznym perspektywy tworzenia tekstu mają wpływ na rozumienie procesu translacji oraz występowania zjawiska tematyzowanej obcości i zarządzania nią. Należy wyróżnić następujące perspektywy i wymiary¹³:

- **wymiar ontologiczny 1:** rzeczywistość mentalna: operacje i procesy kognitywne **twórcy tekstu**,
- **wymiar ontologiczny 2:** rzeczywistość materialna: operacje i procesy artykulacyjne **twórcy tekstu**,
- **wymiar ontologiczny 3:** rzeczywistość materialna: operacje i procesy percepcji i identyfikacji postaci materialnych tekstu w perspektywie postrzegania **przez jego adresata**,
- **wymiar ontologiczny 4:** rzeczywistość mentalna: operacje i procesy kognitywnej rekonceptualizacji dokonanej **przez adresata**, a wywołanej w wyniku percepcji substancjalnych sygnałów językowych materialnej postaci tekstu.

Pokonywanie granic ontologicznych możliwe jest dzięki zastosowaniu mechanizmu transcendencji w procesie komunikacji i translacji. Twórca tekstu jako komunikujący uruchamia w trakcie tworzenia tekstu **semiotyczny mechanizm transcendencyjny**¹⁴, w wyniku którego generowana jest finalna materialna symbolizacja określonej konstrukcji konceptualnej i umożliwienie jej sygnalizowania jako językowego działania tekstowego, a tym samym pośrednie pokonanie istniejących granic ontologicznych pomiędzy światem mentalnym a materialnym w człowieku. Mechanizm ten warunkuje i umożliwia zaistnienie komunikacji językowej za pomocą tekstu. Pokonywanie tych granic ontologicznych charakteryzuje zarówno proces tworzenia tekstu w umyśle komunikującego, jak też proces konceptualnej rekonstrukcji świata tekstu w przestrzeni mentalno-kognitywnej adresata. A wszystko przy pomocy i zastosowaniu takich procedur semiotycznych jak: semioza, semantyzacja, symbolizacja i sygnalizacja. U podstaw funkcjonowania mechanizmu transcendencji leży podstawowa i inherentna właściwość każdego znaku i oznaczania, a mianowicie jego referencyjność¹⁵. Można tego dokonać pod warunkiem posiadania przez uczestników komunikacji zdolności formowania i emitowania oraz identyfikowania znaków językowych w funkcji tekstu. Według S. Gruczy (2013: 111) zdolności formacyjne są determinowane przez kognitywne, co stanowi podstawę kompetencji językowo-komunikacyjnej.

W oparciu o powyższą specyfikację opisową, bazującą także na typologii transcendencji A. Schütza i T. Luckmanna (1984: 143, 145)¹⁶, można wyróżnić następujące główne rodzaje obcości:

13| Por. J. Żmudzki (2018: 135–136, 2019a: 19–20, 2019b: 236–237).

14| Więcej i obszerniej na ten temat w: J. Żmudzki (2015: 63, 2018: 137, 2019a: 20–22, 2019b: 237–238).

15| Więcej na ten temat w: U. Fix (1996: 119) i A. Pieczyńska-Sulik (2010: 237–241).

16| Por. także J. Loenhoff (1992: 100–101).

- a) obcość ontologiczną w procesie tworzenia tekstu i komunikacji,
- b) obcość w procesie komunikacji dotyczącą odrębności autonomicznej poszczególnych uczestników komunikacji, ich ról oraz obiektów,
- c) obcość w określonym układzie translacyjnym jako komunikacyjnym przedstawioną w schemacie początkowym, dotyczącą odrębności autonomicznej poszczególnych uczestników komunikacji, ich ról oraz obiektów,
- d) obcość w procesie translacji w wymiarze ontologicznym,
- e) obcość systemową.

W polskiej nauce o translacji na przestrzeni ostatnich lat wyróżnia się w dyskusji nad problemem obcości koncepcja R. Lewickiego (1993 i 2000), charakteryzująca się wysokim stopniem precyzji, pragmatyczno-kulturowym umotywowaniem, zakresem modelowania tego obszaru rzeczywistości translacyjnej oraz zakotwiczeniem w praktyce translacji. Zjawisko/kategorię obcości R. Lewicki sytuuje w specyficznym rozumieniu kultury człowieka, która charakteryzuje dane indywidualum w jednostkowo szczególnie sposób i tworzy podstawę jego tożsamości. W oparciu o samoidentyfikację w ramach przynależności do danej społeczności/grupy społecznej dokonuje się według R. Lewickiego autodefiniowanie jednostki i dzięki temu wartościujące wyznaczanie granicy między tym, co własne, moje, a tym, co obce, inne, nie moje własne. Uświadomione w ten sposób różnice między ludźmi jako ich odmienność lub inność występują w obszarze następujących systemów ewaluacji:

1. systemów języka,
2. systemów religijnych i aksjologiczno-moralnych,
3. systemów organizacji grup społecznych i wspólnot,
4. aktywności i stylu życia ludzi.

Stosując je w odniesieniu do translacji, R. Lewicki traktuje kategorię obcości jako istotny element tego procesu i jego produktów, ponieważ wynika ona z sekundarnej natury zarówno działania translacyjnego, jak też i samych translatów. Dlatego przyporządkowuje tę właściwość wtórności tekstów docelowych w ich wymiarze komunikacyjno-pragmatycznym i kulturowym świadomości odbiorców (w terminologii R. Lewickiego), którzy wiedzą o tym, że mają do czynienia z translacjami „informującymi” (zapewne w znaczeniu: tematyzującymi i sygnalizującymi) o odmiennej, innej rzeczywistości. Poprzez taką interpretację R. Lewicki przesuwa kategorię obcości/zjawisko obcości w obszar receptywnych oczekiwań odbiorcy i traktuje ją w takim kontekście jako obcość oczekiwaną, dzięki której można ustalić normy przekładu, jak również stosowne konwencje recepcyjne przekładu. Postrzeganie obcości w przekładzie uważa jako zależne od następujących czynników:

1. od językowej odmienności wyrażań, które są nietypowe dla języka docelowego i niejasne dla odbiorcy docelowego, i które związane są ze strukturami konceptualnymi zleksykalizowanymi w sposób typowy dla danego języka indywidualnego;

2. od kulturowej odmienności określonych sytuacji przedstawionych tematycznie w tekście wyjściowym w porównaniu do doświadczeń adresata docelowego i jego odmiennej interpretacji tej właśnie sytuacji;
3. od odmienności pod względem religijnym i aksjologicznym.

Traktowanie/uwzględnianie obcości w ramach recepcji przekładu przez adresatów jest według R. Lewickiego funkcją stosunku do obcości charakteryzującą daną kulturę, ponieważ obcość jest jej kategorią. Te dwie postawy, ściśle związane ze sobą, są wynikiem aktualnego stanu kontaktów między branymi pod uwagę wspólnotami, wynikających ze stopnia znajomości, obeznania z obcą/inną kulturą, po części także z językiem, sytuacjami komunikacyjnymi, z określonymi nazwami własnymi, a nawet z pewnymi mini-tekstami. Aktualny stan tych kontaktów jest odzwierciedleniem dystansu oddzielającego te kultury, który determinuje ich wzajemne relacje. Zależna od niego otwartość na obcą kulturę lub zamknięcie się na nią ma bezpośredni wpływ na jej postrzeganie, na jej akceptowalność oraz generalnie na wrażliwość na nią. Lewicki uważa, że aktywowanie tej kategorii w perspektywie recepcji przekładu przez odbiorcę (czyli adresata) dokonuje się – co najmniej i w każdym przypadku – poprzez operację przedadresowywania tekstu wyjściowego na docelowy, w czym zawiera się cały kompleks różnorodnych operacji transferowania. Odnośnie do stopnia aktywowania tej kategorii w perspektywie recepcji przekładu R. Lewicki wyróżnia dwa główne rodzaje: **obcość konkretną i ogólną**. Obcość **konkretna** dotyczy określonej jednostki tekstu w postaci nazwy własnej lub oznaczenia klasy realiów a także specyficznie sformułowanego typu tekstu itd., co zawsze będzie kojarzone z konkretnym językiem i kulturą poprzez bezpośrednie odniesienie do specyficznych obiektów występujących w danym kraju. Zatem obcość **konkretna** w takim rozumieniu pojawia się przede wszystkim w zakresie denotatywnym a dopiero potem w drugorzędnym konotacyjnym. Obcość **ogólna** natomiast dotyczy oceny określonych jednostek tekstu jako niezwykajne wzgl. nietypowe, co jednakże nie będzie przez interpretujących adresatów wiązanie skojarzeniowo ani z żadnym konkretnym krajem, ani też z żadnym konkretnym językiem. W takim przypadku nie będzie możliwe skonkretyzowanie oceny dotyczącej tej niezwykajności użycia, niezgodności z uzusem; diagnoza tego typu będzie się opierać jedynie na wiedzy odbiorcy, dzięki której może on stwierdzić, że takie zjawiska w jego kraju po prostu nie występują lub że tak się nie mówi. Lewicki określa poza tym system uwarunkowań umożliwiających identyfikację obcości w perspektywie recepcyjnej adresata. Warunkami subiektywnymi są:

- ocena obcości w przekładzie jako zjawisko nieprzydatne i do pominięcia lub też jako strategicznie ważne, które należy uwzględnić w przekładzie;
- pojawienie się obcości w tekście docelowym jako nieświadome, niezamierzone przez tłumacza i będące błędem, lub zupełnie świadomie wprowadzone do tekstu docelowego jako zamierzone wywołanie efektu egzotyżacji.

Natomiast do czynników obiektywnych zalicza ocenę, czy obcości można było obiektywnie uniknąć czy też nie.

W otwartej opozycji do poglądów R. Lewickiego stoi koncepcja K. Hejwowskiego (2004) występująca w jego komunikacyjno-kognitywnej teorii translacji. K. Hejwowski sprzeciwia się wręcz używaniu terminu 'obcość', a zwłaszcza zdecydowanie wobec obcości w recepcji przekładu (K. Hejwowski 2004: 93). Uzasadnia to w ten sposób, twierdząc, że ludzie, którzy biorą do ręki przekład, zasadniczo bardzo dobrze wiedzą, że mają do czynienia z dziełem literackim, które powstało w innych realiach. W związku z tym oczekują, że dany egzemplarz tekstu będzie charakteryzował się odmiennością lub innością. Z tego względu K. Hejwowski postuluje zamiast określenia „obcość w recepcji” używanie sformułowania „percepcja inności/odmienności”. Ową inność chce rozumieć jako swego rodzaju egzotykę, która w tekście literackim (bo tylko w ramach tekstów literackich i ich przekładów rozpatruje tę kategorię) funkcjonuje/działa jak swoista przyprawa. A tłumacz ma tylko zadbać o to, aby zachować umiar i jej zanadto nie mnożyć w przekładzie, by zachować te same proporcje występujące w przepisie oryginału. Według K. Hejwowskiego główne zadanie tłumacza polega na udostępnieniu adresatowi wszystkich śladów interpretacyjnych, odniesień, intertekstualności i aluzji charakteryzujących i występujących w tekście wyjściowym. Poprzez to udostępnienie odbiorca otrzymuje szansę i możliwość rozumienia tekstu docelowego opierając się na kognitywnej bazie wyrażenia i w ten sposób zrekonstruowania chociaż części bazy kognitywnej autora. Stanowi to gwarancję zaistnienia komunikacji pomimo istniejących różnic zarówno w indywidualnych, jak też w kolektywnych kognitywnych modelach świata zdeterminowanych kulturowo. Z tego też względu K. Hejwowski sprzeciwia się używaniu terminów 'egzotyzacja' i 'udomowienie' w ramach zarządzania obcością w translacji, ponieważ w jego przekonaniu ani jeden, ani drugi termin nie znajduje potwierdzenia w praktyce translacyjnej. Odmienność indywidualna, kolektywna względnie wspólnotowa ma w interpretacji K. Hejwowskiego taki skutek, iż według niego nie istnieje porozumienie absolutne ani wewnątrz danej wspólnoty językowo-kulturowej, ani też między przedstawicielami różnych społeczności narodowych, kulturowych i językowych, ponieważ ludzie nigdy nie postrzegają świata ich otaczającego i nie tylko w identyczny sposób. Zatem porozumiewanie się między ludźmi dokonuje się w sposób przybliżeniowy, aproksymatywny w trybie osiągnięcia określonych stopni owego przybliżenia, które jest na tyle skuteczne, że umożliwia osiągnięcie celów komunikacyjnych. Hejwowski odnajduje potwierdzenie i zasadność tego twierdzenia w obszarze komunikacji interlingwalno-interkulturowej realizowanej przy pomocy translacji, w ramach której w oparciu o kulturowo specyficznie zdeterminowany tekst wyjściowy, szczególnie zakotwiczony w realiach innej kultury, adresaci jego przekładu w sposób zasadny będą go inaczej rozumieć aniżeli adresaci oryginału, mając nawet prawo do tego. Tę różnicę, nie do uniknięcia, między recepcją oryginału a recepcją przekładu uznaje K. Hejwowski za naturalną dla

każdej translacji. Bardzo ważną rolę odgrywa tu czynnik przygotowania, otwartości adresatów aktywnych recepcyjnie. A poza tym niemały wpływ ma także funkcjonowanie mechanizmu praktycznej adaptacji ludzi do innych wzorców zachowań, co sprawia, że doświadczenie własne może zostać przeformułowane na kategorie innych systemów konceptualnych. Skuteczność funkcjonowania tego mechanizmu K. Hejwowski określa mianem empatii kognitywno-emocjonalnej, która w znacznej mierze wzmacnia efektywność procesu rozumienia w każdej komunikacji.

Jednakże w oparciu o praktykę komunikacji międzyludzkiej, zasady kooperacji, występowanie określonego stopnia kolokucyjności i potrzeb osiągnięcia celów kooperacji i komunikacji, a w sensie podstawowym w oparciu o występowanie ogólnych uniwersaliów egzystencji i aktywności ludzkiej porozumienie i jego skuteczność w ramach zarówno monolingwalnej komunikacji między ludźmi, jak również w ramach komunikacji zapośredniczonej translacyjnie jest nie tylko możliwe, ale stanowi obszar powszechności faktów tego rodzaju w rzeczywistości codziennej. Bowiem wspólną bazę tworzy charakterystyczna potrzeba kooperacji i komunikacji ludzi istniejących wewnątrz określonych wspólnot specyficznych aktywności.

Bibliografia

- Czerwiński, Maciej (2013). „Rzutowanie semiotyczne, czyli językowe osvajanie obcości w kulturze. Szkic lingwistyczno-antropologiczny”. W: *Etnolingwistyka* 25. Lublin. S. 251–264.
- Diller, Hans-Jürgen/Kornelius, Joachim (1978). *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübingen.
- Fix, Ula (1996). „Textstil und KonTextstile. Stil in der Kommunikation als umfassende Semiose von sprachlichem, Parasprachlichem und Außersprachlichem”. W: Fix, U./Lerchner, G. (red.). *Stil und Stilwandel. Bernard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet*. Frankfurt/Main. S. 106–123.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1950–71). „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Diwans”. W: Beutler, E. (red.). *Artemis Gedenkausgabe*. Tom 3. S. 413–566.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1950–71). „Zum brüderlichen Andenken Wielands”. W: Beutler, E. (red.). *Artemis Gedenkausgabe*. Tom 12. S. 693–716.
- Grucza, Sambor (2013). *Lingwistyka tekstów specjalistycznych*. Warszawa.
- Heinemann, Margot/Heinemann, Wolfgang (2002). *Grundlagen der Textlinguistik*. Tübingen.
- Hejwowski, Krzysztof (2004). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa.
- Hieronimus (1973). „Ad Pammachium de optimo genere interpretandi. Epist. 57”. W: Störig, H.-J. (red.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt. S. 1–13.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki.

- Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul (1982). *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen.
- House, Juliane (1981). *A Model for Translation Quality Assessment* (Tübinger Beiträge zur Linguistik 205). Tübingen.
- Humboldt, Wilhelm von (1903–1936). „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“ (1983). W: Leitzmann, A. (red.). *Gesammelte Werke Wilhelm von Humboldts*. Tom 7. Berlin. S. 1–344.
- Lewicki, Roman (1993). *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin.
- Lewicki, Roman (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin.
- Lipiński, Krzysztof (2004). *Mity przekładoznawstwa*. Kraków.
- Loenhoff, Jens (1992). *Interkulturelle Verständigung. Zum Problem grenzüberschreitender Kommunikation*. Opladen.
- Luther, Martin (1973). „Ein Sendbrief D.M. Luthers. Von Dolmetschen vund Fürbitt der Heiligen“ (Nürnberg 1530). W: Störig, H.-J. (red.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt. S. 14–32.
- Małgorzewicz, Anna (2012). *Die Kompetenzen des Translators aus kognitiver und translationsdidaktischer Sicht*. Wrocław.
- Markowski, Michał Paweł (2014). „Obcość, odmienność, przekład”. W: *Tygodnik Powszechny* 19.05.2014. (<https://www.tygodnikpowszechny.pl/obcosc-odmiennosc-przeklad-22897>, dostęp: 13.09.2022).
- Nord, Christiane (1988/1991). *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg.
- Panasiuk, Igor (2016). *Polyvarietät der Übersetzung*. Hamburg.
- Pieczyńska-Sulik, Anna (2010). „Zieltext als Zeichen”. W: Bąk, P./Sieradzka, M./Wawrzyniak, Z. (red.). *Texte und Translation*. Frankfurt am Main. S. 237–244.
- Platon (1977). *Werke in 8 Bänden*. Hrsg.: Eichler, Gunther. Hamburg.
- Platon (1988). „Kratylos oder Über die Richtigkeit der Namen”. W: Apelt, O. u.a. (red.). *Sämtliche Werke*. Hamburg.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans-Jürgen (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen.
- Schlegel, August Wilhelm (1846). „Homers Werke von Johann Heinrich Voß”. W: Schlegel A.W., Böcking, E. (red.). *Werke*. T. 9–10. Leipzig. S. 115–193.
- Schlegel, August Wilhelm (1796/1962). „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters”. W: Schlegel A.W., Lohner, E. (red.). *Kritische Schriften und Briefe*. T. I. Stuttgart. S. 88–122.
- Schleiermacher, Friedrich (1838). „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”. W: *Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke*, Dritte Abtheilung: *Zur Philosophie*. T. II. Berlin. S. 207–245.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (1984). *Strukturen der Lebenswelt*. Frankfurt am Main.

- Snell-Hornby, Mary (red.) (1988). *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen.
- Steiner, George (1981). *Nach Babel. Aspekte der Sprache und Übersetzung*. Frankfurt am Main. (tłum. Monika Plessner we współpracy z Henriette Beese).
- Steiner, George (1990). *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München (tłum. Jörg Trobitius).
- Störig, Hans-Joachim (red.) (1973). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt.
- Waldenfels, Bernhard (1990). *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main.
- Wilss, Wolfram (1988). *Kognition und Übersetzen: Zu Theorie und Praxis der menschlichen und maschinellen Übersetzung*. Tübingen.
- Wotjak, Gerd (1985). „Techniken der Übersetzung”. W: *Fremdsprachen* 29. S. 24–34.
- Żmudzki, Jerzy (2004). „Translationsaufgabe als Kommunikationsaufgabe – Etablierung eines Kategorie-Begriffs”. W: Bartoszewicz, I./Hałub, M./Jurasz, A. (red.). *Werte und Wertungen. Sprach-, literatur- und kulturwissenschaftliche Skizzen und Stellungnahmen. Festschrift für Eugeniusz Tomiczek zum 60. Geburtstag*. Wrocław. S. 320–330.
- Żmudzki, Jerzy (2007). „Das Fremde in der Translation”. W: Maksymćuk, B./Eggert, H./von der Lühle, I. (red.). *Kulturräume und Erinnerungsorte aus sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlicher Sicht*. Lwiw. S. 107–128.
- Żmudzki, Jerzy (2015). *Blattdolmetschen in paradigmatischer Perspektive der anthropozentrischen Translatorik*. Frankfurt am Main.
- Żmudzki, Jerzy (2018). „Der Translator und die Fremdheit im Translationsprozess”. W: Piasta, E./Hajduk J./Leimbach, M. (red.). *Das Fremde in Kultur, Literatur und Sprache des 20. Und 21. Jahrhunderts*. Bonn. S. 129–146.
- Żmudzki, Jerzy (2019a). „Transcendencje w translacji i transcendowanie translacyjne”. W: Małgorzewicz, A./Płużyczka, M. (red.). *Studia Translatorica* 10. S. 11–25.
- Żmudzki, Jerzy (2019b). „Zur Ontologie des Textes”. W: Wiktorowicz, J./Just, A./Owsiński, P.A. (red.). *Facetten der Sprachwissenschaft. Bausteine zur diachronen und synchronen Linguistik*. [Schriften zur diachronen und synchronen Linguistik]. T. 21. Berlin. S. 227–241.
- Żmudzki, Jerzy (2019c). „Projektionsoperationen im Translationsprozess – eine Basischarakteristik”. W: Małgorzewicz, A./Płużyczka, M. (red.). *Studia Translatorica* 10. S. 81–90.

Jerzy Żmudzki

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

DS Kronos

ul. Sowińskiego 17, p. 323

20–610 Lublin

jzab@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID: 0000–0003–3617–5569

Jan Iluk

Uniwersytet Śląski w Katowicach/Polska

Łukasz Iluk

Wyższa Szkoła Finansów i Prawa w Bielsku-Białej/Polska

Wierność przekładu z perspektywy źródeł prawa oraz Kodeksu zawodowego tłumaczy przysięgłych

ABSTRACT

Accuracy of translation from the perspective of legal sources
and the *Professional Code of Sworn Translators*

The introductory part of the paper discusses legal sources and court rulings in relation to the assessment of the quality and principles of translation of written texts. The main part contains a critical analysis of selected translational dispositions contained in the *Professional Code of a sworn translator* and their impact on the approach to the translation of legal and other texts.

Keywords: translation of legal acts, translational approaches, quality of translation, translational dispositions

1. Wstęp

Bodźcem do podjęcia problemu wierności przekładu tekstów prawnych były krytyczne oceny jakości tłumaczeń, jakie zostały przedstawione w literaturze przedmiotu lub zasygnalizowane przez adresatów tłumaczeń, którzy na ich podstawie mieli dokonać określonych czynności prawnych¹. W części wstępnej zostaną omówione źródła prawa oraz orzeczenia sądowe dotyczące oceny jakości i zasad przekładu tekstów pisanych. Na tym tle w części zasadniczej artykułu zostanie

1| M.in. Matulewska 2014; Król 2019; Porzycki 2004.

przeprowadzona krytyczna analiza wybranych dyspozycji translacyjnych zawartych w *Kodeksie zawodowym tłumacza przysięgłego* (KZTP) (2019) i ich wpływu na podejście do przekładu tekstów prawnych².

Rzeczony kodeks został opracowany przez Radę Naczelną Polskiego Towarzystwa Tłumaczy Przysięgłych i Specjalistycznych TEPIS, która zaleca jego stosowanie tłumaczom przysięgłym na potrzeby tłumaczenia poświadczonego i ustnego w ramach wykonywania czynności tłumacza przysięgłego oraz odpowiednio tłumaczom pełniącym funkcje tłumaczy sądowych powołanych ad hoc (Kodeks 2019: Preambuła). Zebrane w nim zasady mają przyczynić się do polepszenia jakości przekładanych tekstów poprzez zachowanie zawartych w nim dyspozycji translacyjnych.

2. Źródła prawa i orzeczenia sądowe w sprawie zasad i jakości przekładu tekstów

Na arenie międzynarodowej jakość tłumaczenia w postępowaniach procesowych reguluje dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/64/UE z dnia 20 października 2010 r. w sprawie prawa do tłumaczenia ustnego i tłumaczenia pisemnego w postępowaniu karnym. W art. 3 pkt 9 jakość tłumaczenia pisemnego została scharakteryzowana w następujący sposób:

Tłumaczenie pisemne zapewnione na mocy niniejszego artykułu musi mieć jakość wystarczającą do zagwarantowania rzetelności postępowania, w szczególności poprzez zapewnienie, aby podejrzani lub oskarżeni rozumieli zarzuty i dowody przeciwko nim i byli w stanie wykonywać swoje prawo do obrony.

Treść tego artykułu podkreśla jedynie znaczenie rozumienia przełożonego tekstu. Jest to zatem podstawowy warunek, który osobom objętym postępowaniem sądowym ma umożliwić wykonywanie przysługującego im prawa do obrony, a sam przewód mógł być prowadzony rzetelnie. Inne parametry jakościowe nie zostały wymienione, co może znaczyć, że np. poprawność gramatyczna, ortograficzna i in. są presuponowane lub mniej istotne. Interesujące stanowisko w kwestii jakości przekładu pisma procesowego i jego mocy dowodowej zajął Wyższy Sąd Krajowy (Oberlandesgericht) w Norymberdze w orzeczeniu z dnia 15 lutego 2005 r., syg. akt: 4VA 72/05. Pismo powoda zostało przełożone przez tureckiego tłumacza przysięgłego na język niemiecki w taki sposób, że z trudem można było domyśleć się jego treści. Mimo to sąd uznał, że jakość jest na tyle wystarczająca, aby strona pozwana zrozumiała (odgadnęła) powód wystosowania pisma procesowego i mogła podjąć kroki prawne na rzecz swojej obrony.

2| Pod pojęciem *teksty prawne* rozumiemy tu akty prawne, teksty praktyki orzeczniczej oraz dokumenty wystawiane przez organy państwowe.

Z orzeczenia wynika, że najważniejszym kryterium jakościowym jest ogólne rozumienie zawartości informacyjnej przekładu mimo czynników utrudniających jego szczegółowe rozumienie³.

W polskiej ustawie o zawodzie tłumacza przysięgłego z dnia 25 listopada 2004 r. nie zdefiniowano kryteriów adekwatnego przekładu, w tym pojęcia wierności lub dokładności. W art. 14 ust. 1 ustawy jest tylko mowa o tym, by tłumaczenie było wykonane ze szczególną starannością i bezstronnością. Profesor prawa i notariusz M. Król (2019: 283) wyjaśnia, że „[w] języku prawniczym szczególna staranność to staranność najwyższa, „należyta”, jakiej możemy oczekiwać od profesjonalisty”. Wymogi profesjonalnego tłumaczenia można określić, powołując się na rozporządzenie Ministra Sprawiedliwości w sprawie szczegółowego sposobu przeprowadzenia egzaminu na tłumacza przysięgłego z dnia 24 stycznia 2005 r. Zgodnie z § 8 ust. 1 i 1a tego rozporządzenia poprawnie dokonany przekład dla celów egzaminacyjnych nie powinien zawierać błędów krytycznych, naruszających sens tekstu źródłowego, oraz być poprawny pod względem terminologicznym, frazeologicznym i formalnym, w tym gramatycznym, ortograficznym oraz interpunkcyjnym⁴. Skoro wymienione parametry egzaminacyjne uznaje się za wyznaczniki profesjonalnego poziomu kompetencji translacyjnej kandydata na tłumacza przysięgłego, to można je stosować również w ocenie każdego przełożonego tekstu, o ile zleceniodawca nie określi innych wymogów jakościowych. Natomiast bezstronność istotna jest w przekładzie wieloznacznego tekstu. W takiej sytuacji tłumacz nie może wybierać tych znaczeń, które są korzystne dla zlecającego tłumaczenie lub pomijać tych fragmentów przekładanego tekstu, które są dla niego niekorzystne (Jachimowicz 2019: 73).

Sposób przekładu w tłumaczeniu ustnym w niemieckich postępowaniach sądowych reguluje § 189 ust. 1 zdanie 1 VGV (ustawa o ustroju sądowym) z dnia 12 września 1950 roku. Przepis ten zobowiązuje tłumacza do wiernego i sumiennego przekładu⁵. Zgodnie z definicją słownika *Kompaktwörterbuch Deutsch als Fremdsprache* (2005: 880 i 468) przymiotnik *treu* ma znaczenie „dem Original entsprechend [zgodnie z oryginałem]” lub „so, dass alle Details berücksichtigt werden [uwzględniając wszystkie szczegóły]”, a *gewissenhaft* → „so, dass man sehr genau jedes Detail überprüft [dokładnie weryfikując każdy szczegół]”⁶.

3| Na zajęte przez sąd stanowisko miały również wpływ inne normy prawa procesowego. Ich omówienie wykracza ramy niniejszego artykułu.

4| Vide: Obwieszczenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 10 stycznia 2020 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu rozporządzenia Ministra Sprawiedliwości w sprawie szczegółowego sposobu przeprowadzenia egzaminu na tłumacza przysięgłego Dz.U. 2020 poz. 124.

5| § 189 ust. 1 VGV: Der Dolmetscher hat einen Eid dahin zu leisten, daß er *treu* und *gewissenhaft* übertragen werde.

6| Por. <https://www.dwds.de/wb/treu> i <https://www.dwds.de/wb/gewissenhaft>, dostęp: 14.01.2022.

Natomiast § 127 ust 4 austriackiego kodeksu postępowania karnego (1975) zobowiązuje tłumacza do dokonywania przekładu zgodnie ze swoją wiedzą i sumieniem⁷.

Z powyższego widać, że przywołane źródła prawa akcentują etyczne aspekty wykonania zadania translacyjnego, które mają gwarantować wierne odtworzenie zawartości informacyjnej tekstu wyjściowego w przekładzie. Na szczególne znaczenie tłumaczenia dosłownego w postępowaniu sądowym zwrócił uwagę szwajcarski Federalny Sąd II Wydział Socjalnoprawny w orzeczeniu z dnia 26 maja 2014 r. sygn. akt 140 V 260. Rzeczone sądy uznały tłumaczenie dosłowne jako niezbędny warunek w badaniach psychiatrycznych, ponieważ inny sposób przekładu uniemożliwiłby ustalenie formalnych zakłóceń w myśleniu („bei der Erfassung formaler Denkstörungen”). Powodem do zajęcia tak jednoznacznego stanowiska jest obserwowana u powoływanych tłumaczy, zwłaszcza tych nieprofesjonalnych, tendencja do bardziej swobodnego przekładu, wygładzania wypowiedzi badanej osoby lub usuwania w nich wyraźnych psychopatologicznie uwarunkowanych nielogiczności. Jednocześnie sądy dostrzegły możliwość powstania nieporozumień w trakcie przekładu dosłownego, o ile nie uwzględni ono aspektów transkulturowych.

Zdarza się, że w sporach dotyczących jakości przekładów niepoświadczonych rozstrzyga sąd. Wydając orzeczenie w tego typu sprawach, organ sądowy musi ustalić zakres zadania tłumacza oraz kryteria jakościowe. I tak na przykład Sąd Okręgowy w Bydgoszczy uznał w wyroku z dnia 30 lipca 2019 r., sygn. akt VI U1452/18, że rolą tłumacza w sporządzonym tłumaczeniu umów jest „jak najwierniejsze oddanie treści w innym języku, a zatem jedynie ściśle (precyzyjne) odwzorowanie”. Z konstatacji tej wynika, że zasadniczym kryterium wierności przekładu jest ściśle odwzorowanie treści tekstu wyjściowego. Wyrażony przez sąd pogląd jest zgodny z europejską normą dotyczącą usług tłumaczeniowych PN-EN ISO 17100, która w rozdziale 2.1.1 ujmuje proces tłumaczenia jako przekładanie treści z języka źródłowego na treść w języku docelowego systemu prawnego w formie pisemnej. W przytoczonych źródłach nie ma wypowiedzi dotyczących szczegółowych technik czy procedur translacyjnych gwarantujących zrozumiałość lub wierność przekładu, czyli „ściśle odwzorowanie” tekstu wyjściowego. W normie europejskiej ISO 17100 pkt 5.3.1 podkreśla się jedynie, że jakość przekładu zależy od zachowania konwencji językowych języka docelowego. Obejmują one kwestie terminologiczne, gramatyczne, leksykalne, stylistyczne i formatowania oraz aspekty kulturowe. Nie mniej ważne są zalecane procedury sprawdzania, weryfikacji i korekty przekładu. Natomiast Sąd Rejonowy Poznań – Stare Miasto w Poznaniu w sprawie rozpatrywanej pod sygnaturą

7 | § 127, ust. 4: Dolmetscher haben nach bestem Wissen und Gewissen zu übersetzen, [...].
Stan prawny na dzień 19.01.2022.

XII GC 669/17 z dnia 13 sierpnia 2020 r. zajął następujące stanowisko w kwestii jakości przekładu:

Pozostawienie w tekście poddanym redakcji nieprzetłumaczonych słów, oczywistych błędów językowych i ortograficznych oraz niezrozumiałych fragmentów stanowi o wystąpieniu błędów krytycznych dyskwalifikujących tłumaczenie z perspektywy wykorzystania go do celów profesjonalnych. „Zrozumiałość” to niezbędne minimum w przypadku tłumaczeń wykonywanych w trybie ekonomicznym w celach informacyjnych na potrzeby własne klienta. W sytuacji tłumaczenia, które ma służyć do zastosowań profesjonalnych, sam fakt „zrozumiałości tekstu”, który jednocześnie jest trudny w odbiorze, niekompletnie przetłumaczony i obciążony wieloma usterkami językowymi, nie pozwala na uznanie tłumaczenia za wykonane prawidłowo.

Z przytoczonego cytatu wynika, że poprawnie wykonane tłumaczenie musi być zrozumiałe w odbiorze i wolne od błędów krytycznych, do których zalicza się nieuzasadnione opuszczenia w tekście, nieprawidłowy przekład terminów, części lub całych zdań oraz rażące błędy językowe i ortograficzne. Zdaniem sądu, błędy w przekładzie mogą bowiem utrudnić rozumienie treści w języku docelowym, co z kolei „może rzutować [...] na obiór przekładu poprzez zmniejszenie zaufania do jego treści merytorycznej”. W uznaniu sądu błędy krytyczne dyskwalifikują „tłumaczenie z perspektywy wykorzystania go do celów profesjonalnych”. Z prawnego punktu widzenia błędy krytyczne wyczerpują znamiona wady istotnej. Oddanie tłumaczenia z błędami krytycznymi, czyli wadami istotnymi, zwalniają zamawiającego z obowiązku odebrania dzieła i zapłaty wynagrodzenia⁸. Z powyższego wynika, że w spornych sytuacjach ocena jakości przekładu zależy od stopnia dotrzymania warunków umowy, o ile w umowie zawarto parametry jakościowe dotyczące zleconego tłumaczenia.

Relevantną wzmiankę o zasadach tłumaczenia aktu prawnego zawiera wstęp do przekładu *Kodeksu cywilnego* obowiązującego na ziemiach zachodnich Rzeczypospolitej Polskiej (przekład urzędowy) z 1923 r. z języka niemieckiego, dokonany przez powołanych do tego zadania prawników. Zastosowane przez nich podejście translacyjne zostało scharakteryzowane w następujący sposób:

Dążono usilnie do tego, aby pogodzić zasadę zachowania właściwości języka ojczystego ze ścisłością przekładu. [...] Tej samej zasady trzymano się również przy przekładzie pojęć prawnych. [...] Niemniej jednak odstąpiono od dosłownego przekładu pojęć prawnych tam, gdzie przekład taki byłby wręcz językowi polskiemu obcy lub zgoła niezrozumiały. W takich wypadkach posługiwano się opisem danego pojęcia (s. VI i VII).

W zacytowanym komentarzu podkreśla się, że naczelną zasadą przekładu było zachowanie ścisłości, czyli prawniczej precyzji i niezacieranie niuansów

8| Por. art. 643 k.c. i art. 642 § 1 k.c.

pojęciowych, oraz stylu i składni języka docelowego⁹. Granicę tłumaczenia dosłownego wyznaczała zrozumiałość przełożonego tekstu oraz jego zgodność ze stylem języka polskiego, czyli jasność pojęciowa i dobra czytelność translatu¹⁰. W drugim wydaniu tego kodeksu z 1933 r. przyznano jednak, że dla ścisłości prawnej przekładu trzeba było zrezygnować z „piękności i gładkości językowej formy”¹¹.

Łukę w kwestii określenia kryteriów poprawności przekładu dokumentów urzędowych wypełnia *Kodeks zawodowy tłumaczy przysięgłych* (KZTP) (2019), który ze względu na branżowy charakter kluczowe zagadnienia adekwatności przekładu rozstrzyga w bardziej szczegółowy sposób. Analiza zawartych w nim dyspozycji translacyjnych zostanie przedstawiona w kolejnych rozdziałach artykułu.

3. Odpowiedzialność tłumacza za zgodność tłumaczenia z tekstem źródłowym

KZTP (2019) już na samym początku informuje czytelnika o odpowiedzialności tłumacza przysięgłego za wadliwe wykonanie przekładów poświadczonych. Kwestię tę reguluje § 3 KZTP (2019) w brzmieniu:

Tłumacz przysięgły ponosi osobistą odpowiedzialność za wierność tłumaczenia, to znaczy za zachowanie zgodności tłumaczenia z treścią dokumentu źródłowego z zachowaniem zasad tłumaczenia specjalistycznego.

Zgodnie z treścią tego paragrafu wymienione w § 17 ust. 1 odstępstwa od oryginału w tłumaczeniu poświadczonym należałoby traktować jako delikty translacyjne, które na wniosek zleceniodawcy za pośrednictwem Ministra Sprawiedliwości lub Wojewody mogą być przedmiotem postępowania Komisji Odpowiedzialności Zawodowej przy MS¹². Tak więc osobista odpowiedzialność za wierność tłumaczenia, to znaczy zachowanie pełnej zgodności tłumaczenia z formą i treścią dokumentu źródłowego, wymusza na tłumaczach szczególną ostrożność i maksymalne zbliżenie tłumaczenia do oryginału. W dalszych

9| Cechę ścisłości charakteryzują następujące określenia: *bezpośredni, wierny szczegółom, faktom, wykonany z dużą dbałością o szczegóły, precyzyjny, dokładny*. Por. *Mały słownik języka polskiego* (1968 810) oraz *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/scisly;5505422.html>, dostęp: 31.10.2022.

10| Jednakże zbyt wierne przekłady niemieckich terminów prawnych i posługiwanie się nimi w polskim języku prawnym i prawniczym w Polsce odrodzonej wywoływały ostrą krytykę ówczesnych prawników. Więcej na ten temat w Koźmiński 2020.

11| *Kodeks cywilny obowiązujący na ziemiach zachodnich Rzeczypospolitej Polskiej*, wydanie II, opracował Z. Lisowski, Poznań 1933, s. 9.

12| Por. art. 24 ust. 2 ustawy o zawodzie tłumacza przysięgłego z dnia 25 listopada 2004 r.

paragrafach kodeks wymienia niestosowne czynności translacyjne oraz warunki poprawności przekładu.

Jednakże – jak dowodzi Kielar (2003: 131) – „nadmierna dosłowność również nie chroni odbiorców tłumaczeń przed fałszywymi skojarzeniami co do istoty instytucji funkcjonujących w lingwokulturze źródłowej”. Dlatego w konkretnych sytuacjach spornych wierność przekładu w praktyce zawodowej jest oceniana *ad casum* i wzruszalna, tzn. może być obalona (Król 2019: 284). Z powyższego wynika, że wierność przekładu wobec tekstu wyjściowego w ujęciu kodeksu nie zabezpiecza w pełni tłumacza przed odpowiedzialnością prawną. Potwierdzają to wyżej omówione wyroki sądowe.

4. Formalne i merytoryczne kryteria wierności i poprawności przekładu w ujęciu KZTP

Zachowanie pełnej dokładności formalnej i treściowej w przekładzie wydaje się być „swego rodzaju *aksjomatycznym standardem* tłumaczenia przysięgłego, które tym samym korzysta z *domniemania wierności, a zatem prawdziwości*” (Król 2019: 284)¹³. Standardy wierności i poprawności przekładu poświadczonego precyzyje KZTP (2019) w § 17 ust. 1 Kodeksu w następujący sposób:

Tłumacz przysięgły powinien tłumaczyć dokument dokładnie w takiej formie, w jakiej został zapisany lub wypowiedziany, oddając całą treść i niczego nie ujmując, nie dodając ani nie zmieniając.

Treść § 17 ust. 1 ma charakter dyspozycji i nawiązuje do zasad wykładni gramatycznej (literalnej)¹⁴. Zgodnie z nią do tekstu przepisu prawnego nie wolno ani niczego dodawać, ani odejmować (słów, znaków interpunkcyjnych), a zwrotom języka prawnego nie należy, bez wyraźnego powodu, nadawać innego znaczenia niż to, które zwroty mają na gruncie języka naturalnego (Morawiecki 2010: 122). Taki zakaz wynika ze stosowanej w orzecznictwie zasady *per non est*, która oznacza, że nie można interpretować przepisów tak, aby ich fragmenty okazały się zbędne¹⁵. Rzeczona dyspozycja translacyjna rozszerza zakres stosowania tej reguły na wszystkie dokumenty, na podstawie których sporządza się poświadczony przekłady.

13| Wyróżnienie kursywą zgodne ze źródłem.

14| Ograniczoność wykładni gramatyczno-językowej podkreślił polski Sąd Najwyższy w swoim orzeczeniu z 8.01.1993 r. (syg. akt III ARN 84/92), w którym stwierdza: „Wykładnia gramatyczno-językowa jest tylko jednym ze sposobów wykładni, a wnioski z niej płynące mogą być mylące i prowadzić do rezultatów merytorycznie błędnych, niezgodnych z intencją ustawodawcy, a czasami do rezultatów niesprawiedliwych i krzywdzących.”

15| Por. Wyrok z 5 czerwca 2002, III SA 3241/00, LEX nr 54109; Wyrok Wojewódzkiego Sądu.

Zacytowana dyspozycja translacyjna wskazuje, że problem wierności i poprawności tłumaczenia dotyczy dwóch zasadniczych, ale w swojej istocie różnych aspektów: makrostruktury i mikrostruktury tekstu źródłowego. Zostaną one szczegółowo omówione w kolejnych rozdziałach.

4.1. Dyspozycja zachowania makrostruktury tekstu

Pod pojęciem makrostruktury rozumie się tu układ graficzny tekstu, tj. układ w obrębie wierszy i ustępów, który powinien być podobny do tekstu wyjściowego (Kodeks 2005: 11). W literaturze przedmiotu zachowanie makrostruktury tekstu wyjściowego w przekładzie nie budzi żadnych wątpliwości. Analogiczne stanowisko w tej kwestii zajmuje m.in. Federalny Związek Tłumaczy w Niemczech. W swoich wytycznych problem poprawność przekładu na płaszczyźnie formalnej został ujęty jednoznacznie w następujący sposób:

Druckanordnung und Schriftbild sollen aus Gründen der Nachvollziehbarkeit möglichst genau nachempfunden werden.¹⁶

Również teoretycy przekładu, jak np. Wiesmann (1999: 173) i Kielar (2003: 133) postulują, by przekład tekstu prawnego lub praktyki orzeczniczej odzwierciedlał układ tekstu wyjściowego i w tym celu należy stosować odpowiedniki formalne¹⁷. Zbieżność poglądów w tej sprawie, wynika m.in. z funkcji translatu. Przekład dokumentu urzędowego pełni jedynie funkcję pomocniczą, ułatwiającą zapoznanie się z treścią tekstu źródłowego, ponieważ moc prawną ma wyłącznie oryginał dokumentu lub jego poświadczony odpis. Ponadto struktura tekstów prawnych lub praktyki orzeczniczej jest określana przez odpowiednie przepisy obowiązujące w wyjściowym systemie prawnym. Wynika stąd konieczność zachowania wierności na płaszczyźnie makrotekstowej, tj. budowy tekstu, oraz typograficznych wyróżnień, jak np. wytłuszczenia w tekście, podkreślenia lub zapis wersalikowy wybranych wyrażeń. Wszelkie odstępstwa w strukturze tekstu docelowego można sygnalizować w przekładzie poświadczonym za pomocą stosownych informacji (np. w prawym górnym rogu, na prawym marginesie itp.). Takie informacje są zbędne, o ile zgodnie z wolą zleceniodawcy tekst przekładu ma zostać zredagowany inaczej.

4.2. Dyspozycja zachowania mikrostruktury tekstu źródłowego

Druga część dyskutowanej normy wymienia niedopuszczalne czynności translacyjne, które dotyczą mikrostruktury tekstu, czyli poziomu zdań i ich składników.

16| Por. Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer LV Bayern e.V. Allgemeine Leitlinie für die Anfertigung von Urkundenübersetzungen in Bayern. Stand 06/2012, Pkt. 6.1.

17| Dotyczy to m.in. dzielenia przestrzeni tekstowej na jednostki redakcyjne lub sposobów przywoływania konkretnego elementu aktu normatywnego obowiązujących w danym systemie prawnym.

W § 17 ust. 1 KZTP (2019) zakazuje się dodawania, opuszczania fragmentów zdań lub dokonywania innych zmian na poziomie zdania¹⁸. Zacytowany zakaz akcentuje zmiany o charakterze kwantytatywnym w planie wyrażania i nie powinien budzić zastrzeżeń, o ile ograniczy się go, czego nie wyrażono eksplicitnie w kodeksie, do wymienionych czynności, o ile dokonywane są samowolnie i które prowadzą do wyraźnej deformacji informacyjnej. Mogą one być zamierzone lub niezamierzone i wynikać z nieporadności, braku koncentracji, kompetencji lub niestarannej korekty przekładu. Niezależnie od przyczyny mają one tę samą wagę w ocenie wierności/dokładności przekładu.

Porównując przywołaną wyżej zasadę wykładni gramatycznej z zapisem analizowanej dyspozycji translacyjnej w kodeksie, łatwo można dostrzec istotną różnicę. W normie kodeksowej pominięto wyrażenie „bez wyraźnego powodu”. Brak tego wyrażenia wyklucza możliwość dokonywanych jakichkolwiek zmian o charakterze kwantytatywnym w tłumaczeniu, czyli dodawanie lub opuszczanie informacji, jeśli są ku temu uzasadnione powody. Zasygnalizowany tu problem stanowi przedmiot rozważań w odrębnej publikacji (Iluk 2022).

4.3. Dyspozycja zachowania zasad tłumaczenia specjalistycznego

W końcowej części § 3 KZTP (2019) wskazuje się, że tłumaczenie należy wykonywać zgodnie „z zachowaniem zasad tłumaczenia specjalistycznego”¹⁹. Problematyczność tak sformułowanej dyspozycji wynika z faktu, że poglądy translatorsów, zwłaszcza w kwestii tłumaczenia tekstów prawnych, są często tak rozbieżne, że się wręcz wykluczają²⁰. Niektórzy teoretycy rekomendują tłumaczenie źródłopodobne, dokumentacyjne, jawne, bazujące na ekwiwalencji formalnej, czyli na najbliższych naturalnych odpowiednikach leksykalnych lub stosowaniu ekwiwalentów „źródłopodobnych”, możliwie neutralnych kulturowo. Takie podejście uznaje Kierzkowska za Louise Rayar za jedynie słuszne rozwiązanie (Kierzkowska 2007: 60–61). Ma ono bowiem gwarantować dokładniejsze odróżnienie systemów prawnych w tłumaczeniu przy jednoczesnym zachowaniu „związku treści tłumaczenia z kulturą języka źródłowego” (Kodeks 2005: 95). Uwaga ta ma dotyczyć przede wszystkim terminologii.

Odmienny pogląd na temat sposobu tłumaczenia tekstów prawnych ma m.in. Pieńkos. Jego jednoznaczne stanowisko wyraża następujący cytat:

18| Uwaga ta dotyczy m.in. zasady niedzielenia lub łączenia zdań z tekstu wyjściowego.

19| Być może Autorom kodeksu chodziło o zasady przekładu prawniczego, jakie zawiera jego wcześniejsza wersja, czyli *Kodeks tłumacza przysięgłego z komentarzem* (2005: 86–100). Eksplicitne odesłanie do tej pozycji byłoby bardziej klarownym komunikatem dla czytelnika. Metodologię przekładu tekstów prawnych i prawniczych omawiają m.in. Pieńkos (1999: 119), Jopek-Bosiacka (2006), Kierzkowska (2007: 55–71), Kielar (2003, 2007, 2010).

20| Ze względu na ograniczone ramy artykułu konieczne jest ograniczenie się do wybranych poglądów w sprawie przekładu tekstów prawnych i prawniczych.

Jeśli chodzi o działalność przekładową, dotyczącą tekstów prawnych i prawniczych, opowiadamy się za ekwiwalencją funkcjonalną, najbardziej przydatną i skuteczną dla tego rodzaju przekładu (Pieńkos 1999: 119–120).

Pogląd ten wynika z przekonania, że:

Zbyt skrupulatna reprodukcja tekstu oryginalnego za pomocą dosłownych odpowiedników może uczynić tłumaczenie niezrozumiałym dla większości odbiorców (Pieńkos 2003: 111)

jak również, że:

[...] tłumacz powinien wystrzegać się zanieczyszczenia języka „niewolniczymi kalkami” nie respektującymi ducha i struktury języka, a z drugiej strony zaś nie może przekłamywać sensu komunikatu z powodu niedoskonałości tego rodzaju ekwiwalencji” (Pieńkos 1999: 125).

Z przytoczonych cytatów wynika, że podejście funkcjonalne lepiej spełnia wymogi ekwiwalencji tekstowo-normatywnej, dzięki czemu przekład uzyskuje większą dokładność przekazu informacyjnego oraz dopasowanie tekstowe do konwencji języka docelowego. Te dwa wymiary tłumaczeń tekstów prawnych i prawniczych – zdaniem Biel (2011: 19) – bywają zaniedbywane. Ponadto podejście funkcjonalne nie wyklucza kalkowania struktur składniowych lub terminologicznych, o ile procedura ta zapewnia referencyjną (pojęciową) ekwiwalencję w stosunku do oryginału i nie narusza reguł języka docelowego systemu prawnego.

Przedstawione poglądy w sprawie zasad przekładu tekstów specjalistycznych, tu prawnych i prawniczych, potwierdzają, że reprezentowane stanowiska w zasadniczych kwestiach są dość rozbieżne. Mimo to należy uznać, że odniesienie w § 3 KZTP do zasad tłumaczenia specjalistycznego, warunkujące poprawność przekładu, jest uzasadnione. Takie ujęcie sprawy pozostawia tłumaczom wprawdzie niewielki margines swobody w wyborze podejścia do przekładu tekstów prawnych i prawniczych, ale w razie potrzeby daje realną podstawę do uzasadnienia dokonanych przez siebie rozwiązań translacyjnych. Umiejętność ta jest zaliczana do tzw. zasadniczych kompetencji krytycznych tłumacza (Baker/Maier 2011: 4).

5. Wpływ dyspozycji translacyjnych na wybór strategii i technik przekładu

Tłumaczenie tekstów prawnych stało od samego początku pod wpływem przekładów Biblii, w których obowiązywała maksymalna wierność wobec tekstu źródłowego. Do tej tradycji nawiązuje również KZTP (2019). § 17 ust. 2 w brzmieniu:

Wierność tłumaczenia oznacza zachowanie zgodności tłumaczenia z treścią i w miarę możliwości stylem dokumentu źródłowego i nie jest tożsama z dosłownością tłumaczenia.

Przytoczony fragment zawiera swego rodzaju definicję wiernego tłumaczenia. Podstawowym jego warunkiem jest zachowanie dokładności przekazu informacyjnego w tekście docelowym. Drugi warunek ma charakter opcjonalny (drugorzędny) i dotyczy zachowania stylu dokumentu źródłowego. Nie wymienia się tu jednak żadnych cech stylowych, na które należałoby zwrócić szczególną uwagę. Swego rodzaju *novum* w stosunku do poprzednich edycji kodeksu dla tłumaczy przysięgłych jest konstatacja, że wierności przekładu nie należy utożsamiać z dosłownością tłumaczenia. Zastrzeżenie to sugeruje, że zasadę dosłowności należy stosować z rozsądkiem, tak aby można było zapewnić naturalność języka przekładu. Jest ono zapewne pozytywną reakcją autorów kodeksu na krytyczną ocenę literalnych tłumaczeń tekstów prawnych, dokonaną przez Barbarę Kielar (2010: 144):

Zdarza się [...], że tłumacze wchodzą na bezdroża przypadkowych wyborów środków językowych, nie nawiązujących do myśli translatorycznej i prawniczej i – nie zważając na cel komunikacji – produkują ciągi wyrazów, które albo zniekształcają komunikat źródłowy, albo są całkowicie pozbawione sensu.

Dyspozycje zawarte w § 17 ust. 1 i 2 KZTP narzucają *nolens volens* zasady i techniki przekładu, implikujące określone wybory translacyjne. Aby nie uchybić zalecanym w nich zasadom przekładu i nie narazić się na groźące konsekwencje za niewystarczająco dokładne odzwierciedlenie treści tekstu wyjściowego, tłumacze przysięgli wybierają z reguły rozwiązania translacyjne, których efektem jest jak najwierniejszy przekład. Dominującą strategią w takim podejściu staje się substytucja, polegająca m.in. na zastępowaniu elementów języka wyjściowego podobnymi środkami językowymi w języku docelowym, zachowaniu tej samej liczby wyrazów, ich kolejności w zdaniu oraz formy gramatycznej i „pierwszym rozumieniu słowa, które pojawia się w słowniku” (Asensio 2016: 311).

Wymienione w kodeksie warunki wierności najlepiej spełnia tłumaczenie źródłopodobne (dokumentacyjne). Polega ono m.in. na linearnym tłumaczeniu tekstu, zastępowaniu wyrażen ich stereotypowymi odpowiednikami w języku docelowym, używaniu określeń lub terminów w postaci niezmienionej, kalkowaniu schematów składniowych i wzorów semantycznych w zakresie terminologii i nazw instytucji prawodawczych, administracyjnych, sądowych i in.

W przekonaniu wielu tłumaczy przysięgłych wymienione techniki translacyjne gwarantują uzyskanie w przekładzie maksymalnego podobieństwa formalno-gramatycznego i leksykalnego w stosunku do tekstu wyjściowego. Ponadto w sytuacjach spornych stopień zachowania wierności oryginałowi można relatywnie

łatwo zweryfikować za pomocą retranslacji, czyli tłumaczenia tekstu docelowego z powrotem na język źródłowy (back translation). Inne strategie przekładu są mniej preferowane, ponieważ obciążone są znacznym ryzykiem oddalenia się od sformułowań tekstu wyjściowego²¹. Tezę tę potwierdzają analizy 152 tłumaczeń dokonanych przez tłumaczy przysięgłych języka francuskiego, w których stwierdzono wyraźną preferencję norm językowych tekstu źródłowego, czym narusza się normy akceptowalności w tekście docelowym (Solová 2013: 208). Podobną konkluzję na podstawie wieloletniej praktyki notarialnej formułuje Król (2018: 112–113):

[...] łatwo zauważyć, że w przypadku tłumaczeń przysięgłych w dziedzinie prawa standardy tłumaczeniowe oparte są zasadniczo na ekwiwalencji formalnej tekstu źródłowego i tekstu docelowego, czyli podobieństwie formalno-gramatycznym, leksykalnym.

W innym miejscu stwierdza, że zachowanie

wierności oryginałowi oznacza ściśle ograniczenie się do słownikowego znaczenia użytych wyrażen językowych w dokumencie źródłowym, oraz dokonywanie przekładu opartego na sztywno pojmowanych zasadach formalno-gramatycznych, czyli dokonanie przekładu dosłownego (Król 2019: 289).

W opinii Hejwowskiego (2006: 25) „[wiele] tłumaczeń dosłownych to przejaw niezrozumienia oryginału, teksty łamiące podstawowe reguły języka docelowego, często niezrozumiałe dla docelowego czytelnika, a zawsze brzmiące nieporadnie czy wręcz śmiesznie”. Ta ogólna konstatacja ma również pełne odniesienie do przekładu tekstu prawnych i prawniczych. Potwierdzają to przytoczone wyżej orzeczenia sądowe oraz analizy przekładów²². Szczególnie cenne są tu krytyczne uwagi prawników, dla których przygotowywane są przekłady tekstów prawa. Król (2018: 112) potwierdza, że tłumaczenie oparte na:

[...] ekwiwalencji formalnej tekstu źródłowego i tekstu docelowego, czyli podobieństwie formalno-gramatycznym i leksykalnym często prowadzi do „stylistycznych „lamańców” w języku docelowym, a nawet braku sensu przekładu i przyczynia się do niemożności zrealizowania nadrzędnej funkcji i celu pracy zawodowej

21] Preferowane podejście translacyjne w przekładach poświadczonych nie pozostaje bez wpływu na inne przekłady tekstów prawa. Por. np. nieautoryzowane przez urzędy państwowe przekłady polskich kodeksów na inne języki.

22] Szczegółowych analiz wadliwych przekładów wybranych artykułów z polskiego i niemieckiego kodeksu postępowania karnego i cywilnego dokonał Iluk (2017, 2018a, 2018b). Wykazane błędy merytoryczne i językowe wynikały z przyjętego podejścia translacyjnego bazującego na ekwiwalencji formalnej. Wiele błędnych przekładów wynika z niezajomości bądź niewystarczającej wiedzy na temat kultur i systemów prawnych właściwych dla tekstów źródłowych i docelowych (Jopek-Bosiacka 2006: 232).

tłumacza przysięgłego, czyli komunikacji między wystawcą dokumentu/autorem wypowiedzi a adresatem dokumentu lub wypowiedzi.

Ponadto tłumaczenie zbyt wierne generuje problem tzw. terminologii pozornie bezekwiwalentnej, ponieważ zalecane w kodeksie podejście translacyjne z rezerwą podchodzi do interlingwalnych odpowiedników funkcjonalnych, często o odmiennej motywacji nazwotwórczej (Iluk 2020: 82–84). Zmusza ona tłumacza do poszukiwania rozwiązań zastępczych, które prowadzą do egzotykcji przekładu, niezręcznych konstrukcji składniowych i in. (Kaczmarek/Matulewska 2007/2008: 91–92).

Bibliografia

- Asensio, Roberto M. (2016). „Wielowymiarowość tłumacza (prawniczego i przysięgłego)”. W: *Rocznik Przekładoznawczy*. Nr 11. S. 299–316. (tłum. Agata Pankow).
- Baker, Mona/Maier, Carol (2011). „Ethics in Interpreter & Translator Training. Critical Perspectives”. W: *The Interpreter and Translator Trainer* 5(1). New York. S. 1–14. (<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2011.10798809>, dostęp: 22.12.2021).
- Biel, Łucja (2011). „Jakość przekładu prawnego i prawniczego w świetle normy europejskiej PN-EN 15038 oraz hipotezy uniwersaliów translatorycznych”. W: *Rocznik Przekładoznawczy*. Nr 6. S. 13–27.
- Hejrowski, Krzysztof (2006). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa.
- Iluk, Łukasz (2017). „Nazwa *termin* w prawie procesowym i problemy jej przekładu”. W: *Studia Niemcoznawcze*. T. LX. S. 787–804.
- Iluk, Łukasz (2018a). „*Chwila* w polskim prawie procesowym i jej odpowiedniki w niemieckim języku prawnym”. W: *Studia Niemcoznawcze*. T. LXI. S. 797–815.
- Iluk, Łukasz (2018b). „Lokalizator temporalny *data* w polskim prawie procesowym i jego odpowiedniki w języku niemieckim”. W: *Studia Niemcoznawcze*. T. LXI. S. 818–833.
- Iluk, Łukasz (2020). „Prawnicze i nieprawnicze podejście w ustalaniu odpowiedników terminologicznych w procesie translacji na przykładzie wybranych aktów normatywnych”. W: *Comparative Legilinguistics*. Vol. 43/2020. S. 77–99.
- Iluk, Jan (2022). „Granice eksplicitacji i implicytacji w przekładzie tekstów prawnych”. W: *Wortfolge. Szyk Wyrządów*. Nr 6. S. 1–16.
- Jachimowicz, Marcin (2019). „Tłumacz w regulacjach procesowych i jego karno-materialna ochrona”. W: *Kwartalnik Krajowej Szkoły Sądownictwa i Prokuratury*. Nr 2. (34). S. 59–91.
- Jopek-Bosiacka, Anna (2006). *Przekład prawny i sądowy*. Warszawa.

- Kaczmarek Karolina/Matulewska, Aleksandra (2007/2008). „Wykładnia normy prawnej a metodologia przekładu”. W: *Rocznik Przekładoznawczy*. S. 81–94.
- Kielar, Barbara (2003). „TS w układzie międzynarodowej komunikacji zawodowej (na przykładzie tłumaczenia tekstów prawnych)”. W: *Języki specjalistyczne 3. Lingwistyczna identyfikacja tekstów specjalistycznych*. Warszawa. S. 121–133.
- Kielar, Barbara (2007). „Wiedza specjalistyczna tłumacza – na przykładzie tekstów prawa”. W: *Języki specjalistyczne. Teksty specjalistyczne jako nośniki wiedzy fachowej*. Warszawa. S. 19–33.
- Kielar, Barbara (2010). „Drogi i bezdroża tłumaczenia tekstów prawnych”. W: *Publikacja jubileuszowa III. Lingwistyka stosowana – języki specjalistyczne – dyskurs zawodowy*. Warszawa. S. 131–147.
- Kierzkowska, Danuta (2007). *Tłumaczenia prawnicze*. Warszawa.
- Koźmiński, Krzysztof (2020). „Język prawny II Rzeczypospolitej”. W: *Studia Iuridica. Miscellana*. T. 86. S. 112–128.
- Król, Małgorzata (2018). „O tłumaczach przysięgłych oraz tłumaczeniach przysięgłych w dziedzinie prawa”. W: *Rejent*. Nr 10. S. 102–117.
- Król, Małgorzata (2010). „O paradygmacie normatywnym tłumaczenia przysięgłego w dziedzinie prawa”. W: *Konińskie Studia Językowe* (3). S. 279–298.
- Mały słownik język polskiego* (1968). Warszawa.
- Matulewska, Aleksandra (2014). „Horror tłumaczeniowy czy tłumacze z piekła rodem? Czyli kilka słów o efektywności komunikacji interlingwalnej”. W: *Scripta Neophilologica Posnaniensia*. T. XIV. S. 101–118.
- Morawiecki, Lech (2010). *Zasady wykładni prawa*. Toruń.
- Pieńkos, Jerzy (1999). *Podstawy juryslingwistyki. Język w prawie – Prawo w języku*. Warszawa.
- Pieńkos, Jerzy (2003). *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*. Zakamycze.
- Porzycki, Marek (2004). „Lawina bełkotliwych przekładów”. W: *Rzeczpospolita*, 26.03.2004 r. (<https://archiwum.rp.pl/artukul/479748-Lawina-belkotliwych-przekladow.html>, dostęp: 16.03.2020).
- Solová, Regina (2013). *Norma i praktyka w przekładzie tekstów skonwencjonalizowanych*. Wrocław.
- Wiesmann, Eva (1999). „Berücksichtigung von Textsortenkonventionen bei der Übersetzung von Rechtstexten am Beispiel der Übersetzung italienischer *Atti di citazione* ins Deutsche”. W: Sandrini, Peter (red.). *Übersetzen von Rechtstexten. Fachkommunikation im Spannungsfeld zwischen Rechtsordnung und Sprache*. Tübingen. S. 155–182.

Źródła prawne i inne

Allgemeine Leitlinie für die Anfertigung von Urkundenübersetzungen in Bayern. Stand 06/2012.

- Deutsche Behörden und Einrichtungen. Bezeichnungen, Abkürzungen, Akronyme zusammengestellt vom Sprachendienst des Auswärtigen Amts. Stand: 11.06.2015. (<https://www.auswaertiges-amt.de/blob/215260/5798469dce8a0fc93de4886097e5e72a/behoerdeneinrichtungen-data.pdf>, dostęp: 22.12.2021).
- Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/64/UE2 z dnia 20 października 2010 r. w sprawie prawa do tłumaczenia ustnego i tłumaczenia pisemnego w postępowaniu karnym. Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej. L 281/11.
- Kodeks cywilny: obowiązujący na ziemiach zachodnich Rzeczypospolitej Polskiej (przekład urzędowy). Warszawa–Poznań 1923.
- Kodeks cywilny. Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964.
- Kodeks tłumacza przysięgłego z komentarzem. Warszawa 2005.
- Kodeks zawodowy tłumacza przysięgłego. Warszawa 2019. (<https://tepis.org.pl/wp-content/uploads/Kodeks-zawodowy-t%C5%82umacza-przysie%CC%8g%C5%82ego.pdf>, dostęp: 1.10.2021).
- Norma tłumaczeniowa PN-EN ISO 17100. Usługi tłumaczeniowe – Wymagania dotyczące świadczenia usług tłumaczeniowych (2015). Polski Komitet Normalizacyjny. Warszawa.
- Obwieszczenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 10 stycznia 2020 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu rozporządzenia Ministra Sprawiedliwości w sprawie szczegółowego sposobu przeprowadzenia egzaminu na tłumacza przysięgłego Dz.U. 2020 poz. 124.
- Gesamte Rechtsvorschrift für Strafprozeßordnung 1975, Fassung vom 19.01.2022.
- Ustawa o zawodzie tłumacza przysięgłego z dnia 23 listopada 2004 r. Dz.U. 2019.0.1326.

Jan Iluk

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny
ul. Grota-Roweckiego 5
41–200 Sosnowiec
jan.iluk@us.edu.pl
ORCID: 0000–0003–2539–1936

Łukasz Iluk

Wyższa Szkoła Finansów i Prawa w Bielsku-Białej
Dziekanat Wydziału Prawa i Nauk Społecznych
ul. Tańskiego 5
43–382 Bielsko-Biała
lukasz@iluk.katowice.pl
ORCID: 0000–0003–1741–8350

Chongyue Li

School of Foreign Languages, Jiangsu University/P.R. of China

Xiangmei Chen

Experimental Primary School of Suzhou Science and Technology Town,
Jiangsu/P.R. of China

Ken Liu's subjectivity in the English translation of *Santi* from the perspective of Eco-translatology¹

ABSTRACT

Ken Liu's subjectivity in the English translation of *Santi* from the perspective of Eco-translatology

The Three-Body Problem, English version of the Chinese novel *Santi*, is the first translated novel to have received "Hugo Award for Best Novel", the world's best laurel for science fiction. This paper studies how the translator Ken Liu's subjectivity contributed to the success of the translation from the perspective of Eco-translatology. The study focuses on how Ken Liu adapted himself to the translational eco-environment and what translation strategies and skills he selected in the linguistic, cultural, and communicative dimensions. Moreover, the quality of the translation is evaluated with the criteria proposed in Eco-translatology. With the help of Python, a quantitative and qualitative analysis of readers' comments on *The Three-Body Problem* is conducted. The research finds that (1) In the adaptation stage, Ken Liu was not passively constrained by the translational eco-environment. His subjectivity based on his bilingual and bicultural competence satisfied both his own internal requirements and the external requirements of the translational eco-environment; (2) In the selection stage, Ken Liu creatively succeeded in achieving the correspondence between the source text and target text in the linguistic, cultural and communicative dimensions; (3) The English version of *Santi* has survived in the western translational eco-environment by way of a high degree of holistic adaptation and selection.

Keywords: *Santi* (*The Three-Body Problem*), Ken Liu, translator's subjectivity, Eco-translatology, selection, adaptation

1| This paper has been sponsored by Jiangsu Philosophy and Social Science Key Program for Universities and Colleges (Grant No.: 2018SJZDI160).

1. Introduction

The *Three-Body Problem* is the English version of *Santi*, a Chinese novel written by Liu Cixin. In an imagined setting, the story revolves around the Earth's first contact with an alien civilization, provoking a storm of discussion on what the science and technology has brought to mankind, as well as on the existence and extinction of human beings. Following its publication in 2014 and hitting the jackpot in 2015, *The Three-Body Problem* embarked on its overseas circulation journey in more than twenty countries, garnering nine nominations for international awards and five awards. It is the first translated novel to have received "Hugo Award for Best Novel", the world's best laurel for science fiction. Ken Liu, English translator of the novel, contributed much to the success of the novel by way of his subjectivity. "Translation as adaptation and selection" and "Translator-centeredness in translating process", the core theories of Eco-translatology, lay a theoretical groundwork for us to study the translator's subjectivity.

2. Literature review

The Three-Body Problem has garnered international acclaim and is dubbed "the Chinese Star Wars" after its publication. Scores of book reviews showed genuine appreciation for the plot settings, characterization and translation of the book. *The New York Times* delivered the first review, in which the *Three-Body* series is credited with reviving a genre that is often marginalized by the literature community. Research on *The Three-Body Problem* flourished after it won the Galaxy Award and the Hugo Award, prestigious awards for sci-fi writings. According to CNKI database, more than 150 journal articles, theses and dissertations have investigated the translation from mainly two perspectives: translating strategies and communication effect. Such theories as hermeneutics, feminist translation theory, and reception aesthetics have been applied to the study of translation strategies adopted by Ken Liu (Zhang/Qin 2018; Lu 2017; Han 2019). Inasmuch as the novel achieved considerable success, some scholars brought into focus its translation model and communicative effect (Chen/Ma 2016; Liao/Bi 2016; He 2019; Li 2019; Wu/He 2019). By analyzing communication effects from award-winning overseas, sales volume, spread, and reviews, it is well-acknowledged that the book's accomplishment is attributed to the originality of conception, the competent translator, innovative international market strategies, and the Sino-foreign joint publishing model. When compared to academic achievements in the study of traditional serious literature, research articles on *The Three-Body Problem* received a meager number. Previous studies on the translator either exclusively focus on the text or emphasize the factors beyond the text, but few manage to provide a comprehensive account of the translator's subjectivity.

3. Eco-translatology and translator's subjectivity

"Eco-translatology views translation as a large-scale ecosystem in which concepts such as 'translation as adaptation and selection' and 'translation as a textual transplant' that promotes eco-balance are incorporated into a holistic vision" (House 2016: 38). This new approach originating in China makes a comprehensive and holistic study of translation from the ecological perspective.

3.1. Key Concepts of Eco-translatology

3.1.1. Translational eco-environment

It is "the addition of all external conditions that affect the survival and development of subjects in translation", and the subject "covers any lifeforms relevant to translation activities, such as writers, translators, readers, patrons, sponsors, publishers, retailers, and so forth" (Hu 2013: 88). Absorbing the essence of ecology, the translational eco-environment stresses the importance of harmonic existence and balanced development. Subjects in the environment are interwoven and interact with each other. The translational eco-environment is hierarchical and can be interpreted at three levels: micro, meso and macro. At the macro level, the focus is on diverse linguistic, social, political, and translational policies across numerous linguistic classes, nations, and regions. At the meso level, even within the same region, the translational eco-system for literary translation varies by genre. At the micro level, the translation eco-environment is classified into the external world and the internal one, which encompasses the inner structure of translation studies that involve theories, applications, criticism, history, and so forth. Concerning the uniqueness of the translational eco-environment, emphasis is placed on translators' specialties, whose works leave traces imparted by their family, education, beliefs, and the era. Those who work for corporations are fettered by a shedload of rules, while freelancers are much more flexible but lack stability (Hu 2013: 89).

3.1.2. Selective adaptation and adaptive selection

Derived from Darwin's theory, *adaptation* and *selection* in Eco-translatology are dyed with metaphorical sense with the principle of natural selection that hinges on the ability of organic beings to survive by adapting to the natural environment. According to Hu (2004: 72–73), the process of translating comprises two stages. In the first stage, the translational eco-environment "selects" the translator, and the ST (source text) takes the central position. This reversible selection may be viewed as the translator's adaptation to the ST. In the second stage, the translator takes the central position since he selects or decides on the form of the final TT (target text). The translator's identity is critical for describing the translation

process in the translational eco-environment. The emphasis in the first stage is on selecting translators. In the second stage, his identity changes from a translator to *the* translator, and he has adapted to and accepted the constraints of the translational eco-environment. As an integral part of the eco-environment, the translator plays a dual role: a selectee and a selector.

3.1.3. Three-dimensional transformations

Transplanting an original text from one ecosystem to another is a tricky business. In typical cases, multi-dimensional transplantations are epitomized in three dimensions: linguistic, cultural, and communicative. Adaptive transformation from a linguistic perspective emphasizes the multifaceted transformation of linguistic forms. In the cultural dimension, highlights lie in conveying cultural connotation. “Adaptation in the communicative aspect requires translators, in the translation process, to achieve the original intention of the author in the context of the target language” (Hu 2004: 137–138).

3.1.4. Translator-centeredness

The translator is the dominator or master of the translation process, adapting first to the translational eco-environment and then choosing TT adaptively in response. Translation is a cyclic process in the charge of the translator who coordinates the writer, original text, target text, reader and other elements by adaptive selection and transformation. “Translator-centeredness” justifies the translator’s subjectivity, creativity and authority in the process of translation.

3.2. Translator’s subjectivity from Eco-translatology

Eco-translatology is an ideal framework for studying the translator’s subjectivity. First, it can account for the operation of the translator’s subjectivity as well as its constraints stemming from the translational eco-environment at both adaptation and selection stages. Second, “post-event penalty, a metaphor of translator’s commitment, referring to the judgment and disposition of the TT following the translation activity, comes into its own in Eco-translatology” (Hu 2013: 226). The translator as “the center” makes selection and adaptation according to the principles of “survival of the fittest” and “elimination of the weak”, and the translator’s “power of dominance” becomes more remarkable, and, correspondingly, his “responsibility” becomes greater as well (Venuti 2004: 290). Evaluation of the degree of holistic adaptation and selection is treated as the benchmark to assess the translator’s performance.

Then, how is Ken Liu’s subjectivity demonstrated in *The Three-Body Problem*? And how to evaluate Ken Liu’s subjectivity from the perspective of Eco-translatology?

4. Ken Liu's subjectivity in light of Eco-translatology

The translator's subjectivity can be explored from his adaptation to the translational eco-environment and his selection in three dimensions.

4.1. Adaptation to translational eco-environment

The translator is required to fully adapt to and select the environment for his survival and development. Survival and realization of self-value is the motivation for the translator's initial adaptation. Meanwhile, to increase the "degree of holistic adaptation and selection", the translator chooses works that match his abilities. Liu's adaptation is in line with his survival needs and self-value realization, and his power is also fully adapted to the requirements of the translational eco-environment.

4.1.1. Adaptation to internal and external needs

Ken Liu's internal requirements are as follows: First, earning money to support his family; Second, introducing Chinese sci-fi to the West, for he learned that "there was a lot of wonderful science fiction being published in China" but "almost none of it was accessible to Western readers due to lack of quality translations".² His affinity for sci-fi and appreciation for *Santi* is the inner need for him to translate the book. The novel, which is set against China's tumultuous history in the latter half of the twentieth century, contains fascinating speculation on physics, astrophysics, mathematics, and the possible forms of intelligent life. The translator states: "I'm excited by the opportunity, and I hope English readers enjoy it as much as Chinese readers have"³

The achievements in Chinese sci-fi writing are growing, so is its desire to enhance communication with the international sci-fi community. Sci-fi could be a robust ladder for Chinese culture "going out". Translating *Santi* is Ken Liu's adaptation to China's cultural strategy. The less-mentioned political issue, Cultural Revolution, and the copious description of Chinese culture render *Santi* an excellent choice for translating since the western readership has an intense curiosity about China's political material. Furthermore, sci-fi novels have long been warmly received by the western market, which would, to some extent, increase the acceptability of translated works in the same literary form.

4.1.2. Adaptation to bilingual and bicultural competence

Ken Liu, an American Chinese sci-fi writer, poet, lawyer, and computer programmer, has published his short stories in *F & SF*, *Asimov's*, *Analog*, *Lightspeed*,

2| <https://www.kseniaanske.com/blog/2013/1/5/ken-liu-on-translation.html>, accessed: 7.01.2020.

3| Ibid.

Clarkesworld, and other magazines, and several anthologies, including *The Year's Best Science Fiction*. Doubtlessly, Ken Liu's experience and achievements in sci-fi would make him the ideal candidate to translate *Santi*. Besides, the education he received in multidisciplinary fields helps him handle the interesting speculations on physics, astrophysics, math, and the intelligent forms life can take.

Born in China, Ken Liu has lived in the United States since the age of 11 and benefited from an inclusive upbringing. Unlike general Anglophone translators, his exposure to Chinese literature ranges from the classics to modern web serials. His dual nationality may enable him to leap over cultural barriers and examine diversified cultures from an objective and sensitive perspective. By and large, Ken Liu complies with the requirements of the translational eco-environment.

4.2. Ken Liu's Selection in Three Dimensions

Santi has a profusion of multidisciplinary scientific and technical terms, and Chinese culture-loaded expressions, which pose great challenges for the translator. The ultimate goal of translation is to facilitate contact in the communicative dimension, which is interwoven with linguistic and cultural dimensions.

4.2.1. Linguistic dimension

It is the great discrepancy between Chinese and English languages that brings a formidable challenge to the translator. "Being faithful to the original text" is a highly efficient strategy for Ken Liu's better adaptation to the translational eco-environment. The translator's polished translation techniques contribute much to achieving the same effects as the original through masterly treatment of the linguistic difficulties, such as coinages, vulgar words and four-character phrases in the ST. What is more, the translator fully exploits his subjectivity and adapts to the original textual environment to retain the ST's flavor.

One distinctive feature of *Santi* is the extensive use of new coinages and technical terms. Proper treatment of the new coinages and technical terms was essential to the success of the translation. The coinages "乱纪元", "人列计算机", "物种共产主义", "降临派", "智子", "三体人", "三日凌空" are aptly translated into "Chaotic Era", "Human-formation computer", "Pan-species Communism", "the Adventists", "Sophon", "Trisolaran", "Tri-solar Day" respectively, which demonstrates the translator's prowess. To translate the technical terms, Ken Liu consulted many books and turned to friends for help, some of whom are physicists and astronomers. "When translating technical words, translators had better look beyond the literal meaning of the terms and into the signified" (Yang 1986). For some obscure phrases, the translator immaculately renders them by adding annotations. His translation of technical terms is transparent and readable.

Vulgar language is generally prohibited to avoid offending or embarrassing people. In *Santi*, some vulgar words and phrases are used to achieve the dramatic

effect, and more often, these obscene expressions occur in day-to-day conversations between characters. These expressions present a challenging and intriguing task for the translator. On most occasions, Ken Liu does not translate the vulgar expressions literally but renders them according to the context and the cognitive model of the target readers. “警方算个狗屁”, which literally means the police are dog's shit, illustrates the helplessness of the police in the face of the three-body organization. Contrary to the traditional contempt and derogatory signification of “狗” in Chinese culture, dog, as a loyal and friendly companion of humankind, is highly regarded and appreciated in the West. Ken Liu shows respect for the TL culture while preserving as much of the ST as possible by rendering the vulgar expression into “The police are *worthless*”. In the sentence “一个娘们儿把她丈夫的那玩意割下来了”, “娘们儿”, a disparaging address to women, shows the speaker's male chauvinism and disrespect toward women, and “那玩意”, literally meaning something, is a euphemism for the male's reproductive organ. Ken Liu freely translates the sentence into “Some *bitch* cut off her husband's *family jewels*” to achieve a great stylistic equivalence. The translator endeavors to retain some vulgar words in the ST, which benefits characterization in the TT. Another example is “我……我他妈说不下去了”. The vulgar expression “他妈” literally means “his mother”, but functions as a modal particle, sharpening the speaker's consternation. Thus, the sentence is translated into “I...I...can't *fucking* talk about this anymore”.

Chinese four-character phrases are generally simple in form and literal meaning, and most of them are figurative expressions. Rather than reproduces the phrases' literal meanings, Ken Liu grasps their figurative meanings and seeks equivalence in the target language. When translating “咱俩是难兄难弟” (We're in the same boat), instead of conveying the underlined phrase's literal meaning “brothers in misfortune”, the translator uses an equivalent collocation in the target language “in the same boat”, which could be well-accepted and easily-understood by the readers. In Chinese, “鸡毛” literally means chicken feather, and “蒜皮” refers to garlic husks. Tellingly, the four-character phrase “鸡毛蒜皮” contains two metaphors, portraying something not necessary or not worth considering. Ken Liu reproduces the underlying meaning rather than stiffly conveys the literal meaning of the phrase by translating “还有其他一些看上去是鸡毛蒜皮的事儿” into “... and other apparently *trivial* matters”.

4.2.2. Cultural dimension

Santi is set against the Cultural Revolution, so there are many discourses concerning the special event in the source text. Ken Liu, in most cases, literally translates the phrases about the revolution. For example, “红卫兵”, “革命小将”, “复课闹革命”, “要文斗不要武斗” are literally translated into “Red Guards”, “revolutionary youths”, “Return to Class, Continue the Revolution”, “rely on

eloquence rather than violence” respectively. And “大串联” and “又红又专” are freely translated into “Chinese Revolution” and “both technical acumen and revolutionary zeal”. The above phrases were popular during the Cultural Revolution. For readability, Ken Liu adds no explanation or background information but follows the original expressions. Compared with “文革” and “红卫兵”, “大字报”, “牛棚”, “返城知青” etc. are less-mentioned in Chinese history, and let alone in the English-speaking world. When rendering these phrases, Ken Liu adopts literal translation plus footnotes to retain the flavor of Chinese culture. For example, “大字报” is literally translated into “big-character posters” with a note that “Hand-written posters using large Chinese characters have become associated with the Cultural Revolution in the popular imagination. They, however, have a long history in China as tools of propaganda as well as protest both before and after the Cultural Revolution.” “牛棚” is also literally rendered into “cowsheds” with the footnote that “Cowsheds’ were locations set up by work units (factories, schools, towns, etc.) during the early phases of the Cultural Revolution to detain the counter-revolutionary ‘Monsters and Demons’ (reactionary academic authorities, rightists, the Five Black Categories, etc.) at the work unit.” Ken Liu attempts to restore the eco-environment of the original text to benefit the text’s survival in the target eco-environment.

To translate culture-loaded expressions about material is no easy task. Different from the Western catering culture, a significant part of Chinese cuisine is made with animal’s organs, such as hearts, stomachs, livers, kidneys and so forth. When translating those expressions, Liu places culture-reservation first, pursuing readable and marketable translation on the premise of being faithful to the ST. For instance, 爆肚, a popular traditional course, is prepared with pig’s, cow’s or sheep’s stomachs. The name “quick-fried tripe” suggests its material and preparation method. Usually, alcoholic drinks are good company for quick-fried tripe. “二锅头” is rendered by transliteration into *er guo tou*, and the translator compares 二锅头 to a well-known vodka in the west in the annotation, which helps readers grasp the connotation that the alcoholic drink is time-honored, economical, and popular among the Chinese low classes. With no doubt, the translator’s towering translation strikes a balance between retaining the flavor of Chinese culture and the translation’s readability.

Ken Liu flexibly renders the Chinese ancients’ names. Placing the target readers in the first position, he follows the current widely disseminated names overseas, and transliterates the less renowned with supplementary information in the foot notes. 秦始皇 is transliterated into Qin Shi Huang, accompanied by an annotation “the first emperor”. In contrast, 周文王 and 纣王 are transformed into King Wen of Chou and King Zhou of Shang respectively with annotation. As the first emperor of China, Qin Shi Huang unified the six countries and established a centralized and unified multi-ethnic country. Thus, Qin Shi Huang, the first emperor, is enough to

articulate who he is. In contrast, King Wen of Chou and King Zhou of Shang are less famed internationally. If supplementary information is absent in the TT, the audience would almost sink into bafflement. Ken Liu's flexible translations are also applied to translating 墨子 and 孔子. As the founder of Confucianism, 孔子 is a familiar figure named "Confucius" in western countries. In the TT, Ken Liu follows the conventional address of 孔子, namely, Confucius. For 墨子, the founder of a less popular school Mohism, Ken Liu provides additional information to enhance the chance of survival of the translated text. The event of 坑儒 happened in 212 BC when different schools of thought clashed during the Spring–Autumn Period and Warring States Period (770 BC–221 BC). After unifying the six countries, Qin Shi Huang issued ideological and cultural policies to stabilize feudal autocracy, one of which is "killing Confucian scholars". In this incident, "more than 460 scholars were buried alive who disagreed with the first emperor politically" (Chen 2011). The translator offers background information about the event, suggesting his consideration to the readership. By and large, these instances retain the communicative effect while somewhat falling short of preserving the cultural diversity.

4.2.3. Communicative dimension

The higher requirement for translators is to realize communicative transformation, an extension of both linguistic and cultural transformations (Hu 2013: 138). The translated text should echo the original communicative intention in order to ensure that the communicative effect can be achieved by the target readership.

Ken Liu moderates the alienness of the translation by virtue of reader-friendly information, which fulfills preliminary adaptation to readerships. *Santi* portrays multitudinous characters that connect loosely or closely, also embracing some historical celebrities, which could be a handicap for the target readers to follow the plot. The translator makes a grouping of characters, and a list of characters is added at the beginning of the TT. The characters' jobs and interpersonal relationships are clearly illustrated in the list. Male-centered depictions in *Santi* collide with the social climate in the West where feminine consciousness has awakened and cast a surging influence on the cultural market. When rendering the Chinese expressions with patriarchy, Ken Liu knowingly understates them to ensure smooth communication between the translation and the translation readers and, as presented in the translation, bias against women is erased. For example, the original "女作家", "科学女性", "女孩子", "女性" are respectively rendered into "the author", "a scientist", "a kid", "people" instead of "the female writer", "a female scientist", "a girl", "a woman". Allowing for the Western context, Ken Liu blurs the gender difference when rendering some Chinese words or phrases that are loaded with bias against women. These purposeful alterations, which indicate the translator's high caliber in selection and adaptation, contribute much to the translator's success in the communicative dimension.

In the postscript in the English version, Ken Liu talks about the principles by which he produces the translation. First, Ken Liu announces his intention of adding footnotes. *Santi* contains many paragraphs about the Cultural Revolution and allusions to Chinese historical events, which without a doubt complicates the translation. Compared to 12 footnotes in the ST, 36 more footnotes are provided in the English version, and 30 out of the 36 notes involve Chinese cultural background information. According to Ken Liu, to make the translation fluent, he has kept the footnotes to a minimum and the relevant changes are the outcome of his consultation with Liu Cixin, the author of the novel. Second, the translator explains why he adopts narrative techniques different from the original. In comparison to what American readers expect, the Chinese literary tradition shapes and is shaped by its readers, resulting in different emphases and tastes in literature. Ken Liu observes that, in certain instances, he attempts to adapt the narrative methods to those more familiar to American readers, and in other instances, he has left them alone, assuming that it is preferable to keep the original's flavor. Third, Ken Liu tells the readers his goal: "When I translate, my goal is to be a faithful interpreter, preserving as many of the nuances of meaning in the original as possible without embellishment or omission" (Liu 2014: 433). The above are the translator's adaptation and selection in the communicative dimension.

4.3. Translation Evaluation from Eco-translatology

"There is a necessity for the translology theory to be equipped with assessment criteria for translation" (Graham 1985: 26). In Eco-translatology, "the evaluation benchmark of translated works is the degree of holistic adaptation and selection, which is mainly composed of three points, namely, the degree of multi-dimensional transformations, reader's feedback, and translator's quality" (Hu 2004: 148). In this section, Ken Liu's *The Three-Body of Problem* is evaluated with the help of these three criteria.

4.3.1. Degree of multi-dimensional transformations

The translator adapts to the translational eco-environment and, meanwhile, makes decisions from multiple dimensions when selecting translation by employing translation strategies and skills. In the linguistic dimension, Ken Liu exercises his subjectivity fully and flexibly when rendering coinages, technical terms, vernacular words and four-character phrases to achieve linguistic consistency with the ST. In the cultural dimension, the translator manages to convey "foreignness" of the ST, representing Chinese culture as thoroughly as possible. Concerning the communicative dimension, the translator endeavors to realize the intentions of the ST. Taking the readers' reception into account, he has done much at the communicative level. Ken Liu's adaptable application of translation strategies is viable and valuable as a model for future literary works. Besides, the

three dimensions are interwoven, and Ken Liu strikes a good balance between factors of each dimension based on comprehensive analysis.

4.3.2. Readers' feedback

The Three-Body Problem is assessed with the readers' feedback on the website of Amazon.com.⁴ Quantitative and qualitative analyses of readers' comments are conducted with the help of Python, a programming language. After data cleaning and noise reduction, the quantitative data systematically presents readers' star rating,⁵ emotional attitudes, and word cloud. Meanwhile, comments are selected to make a further qualitative study on readers' specific emotional attitudes and concern for the quality of the translation. The analyses include the following procedures:

1. Acquisition of data: a general algorithm is coded to collect relevant reader comments on Amazon. The title link, thumbnail, avatar, etc. are deleted, and the reader's name, comment date, high influence index (like count), and review text are collected. A total of 2301 data are obtained.
2. Data cleaning: manual deletion of non-English text comments, duplicate texts, no text comments, irrelevant content, and pure emoticons, etc., leaving 2300 valid texts.

As of 31st May 2020, there are 3516 ratings on *The Three-Body Problem*, and the translation wins 4.3 stars on a scale of 1–5. According to automatic website classification provided by Amazon, the intelligent analysis of emotional tendencies has been conducted based on 2301 readers' comments. It turns out that there are 1726 positive comments and 575 negative ones. Readers' 5-star ratings and 4-star rating account for 67% and 19% respectively.

Python filters out useless text information by setting stop words and drawing a cloud map of readers' comment topics. The word cloud image can present the "keywords" that frequently appear in the evaluation texts. The evaluation keywords are divided into two categories. One is about the text itself, and the other is reading experience.

Many readers believe that it is the elegant and straightforward lyrical English that subtly conveys philosophical propositions and conceptualized concepts found in a science fiction novel: "I could feel the pattern of that language under the translation, but the reading was smooth and easy" (an anonymous Amazon customer, 2019, February 11). Though it is originally a Chinese work,

4| https://www.amazon.com/-/zh/Three-Body-Problem-Cixin-Liu/product-reviews/07-65382032/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews, accessed: 23.10.2022.

5| Amazon assigns star rating to products using machine learning models rather than the mean value of raw data. The model considers a variety of factors, including the score's age, whether it came from a confirmed purchaser, and factors indicating the reviewer's reputation.

the impeccable translation makes it easily accessible for English-speaking readers, straddling the conversion into idiomatic English when needed. “Awesome book. Translation from Chinese is very smooth and readable. If you like Sci-Fi, you will like this first book of the trilogy. Interesting take in the future and aliens” (Ronald Brown, 2019, October 10).

Among this book’s readership, there are plenteous bilinguals who rate the English version high:

Having read the whole trilogy several times, I got a chance to refresh it through Ken Liu’s translation. The translation is impeccable: precious, faithful, and beautiful. I can see why some readers may not enjoy it that much (Zachary, 2014, October 17).

The translation is beautiful, preserving a prose style that is just alien enough to the ear of the English-speaking audience but offering them the tremor of Chinese. Some comment that while reading it, they feel as though they are reading something foreign, which is a perfect thing and fresh experience. Ken Liu’s utmost cultural fidelity to Chinese characteristics exemplifies the translation’s accuracy. The addition of footnotes to gloss much of the cultural context makes this story rooted in a foreign culture approachable for American readers: “Translation was very smooth, with good translator’s notes in footnotes and a helpful list of characters at the beginning” (CarlB, 2017, May 8). While a few readers think that too many footnotes would break reading fluency, the overall appreciation of this cultural commentary was overwhelming. Along with annotating Chinese culture, the translator also annotates some untranslatable elements in Chinese, such as puns. From the feedback, most readers were satisfied with this form of translation compensation:

Great book. Fantastic translation. I think the translator achieves his goal of a well written book that retains enough Chinese to be clear it wasn’t originally written in English. Translator makes excellent but restrained use of footnotes to explain cultural references and certain untranslatable content like puns (Shane Mayer, 2016, January 17).

Readers also appreciate the translation postscript as a marvelous window to understand Ken Liu’s motivation and aims while translating:

I even enjoyed the postscript written by the book’s English translator! I never considered the challenges that confront a thoughtful translator that wishes to faithfully convey the spirit, beauty, and truth of a foreign-language text they feel deeply about (Mr Trisuit, 2019, February 1).

We have found such negative comments as “choppy”, “stilted”, “clunky” and “off-key”. For instance, some criticize translated conversations are stilted and prosaic, like remarks from robots. Meanwhile, we find that some readers dissatisfied

with the translation also hold a negative attitude towards the ST on closer inspection. “Many times the story was choppy, short sentenced and stilted, at others it flowed much better with some hint at what I think is the originals style” (Darren: 2017, May 24). Such kind of negative comments should not, actually, be aimed at the translation.

4.3.3. Translator quality

Propped up by “translator-centeredness”, “Eco-translatology accentuates the bond between the holistic degree of adaptation and selection and the translator’s quality (such as achievements, experience, capability, credibility, and popularity, etc.). Generally speaking, the former is directly proportional to the latter under normal circumstances” (Hu 2004: 154). How about Ken Liu’s quality? Ken Liu’s attainment in sci-fi is proven by his books’ popularity and his reputation in the field. His short story *The Paper Menagerie* won the Hugo Award and became a hit in the American Science Fiction world in 2012. In the same year, his novelle *The Man Who Ended History: A Documentary* (hereinafter referred to as *Documentary*) was nominated for the Hugo Award and the Nebula Award. Since the documentary depicts crimes conducted by Japanese Unit 731 during World War II, it is less mentioned, especially in western society due to its political implication. His short story *Mono No Aware* won Hugo Award (2013) and was nominated for the Locus Award as the best short story. Ken Liu, a past master at translation, translated 18 Chinese sci-fi novels into English from 2011 to 2014. The translation principle he adheres to is “being faithful to authors and original texts.” What’s more, his bilingual and especially bicultural identity is a boon to him. His sensitivity to the cultural conflicts and linguistic differences is conducive to his selection and adaptation.

Generally, Ken Liu is qualified enough in terms of bilingual competence, cross-cultural awareness, background knowledge, and especially translation experience. The translator quality is exceptional enough to enhance the degree of holistic adaptation and selection in the translation of *Santi*.

5. Conclusion

In the adaptation stage, Ken Liu and the translational eco-environment are interactive. The achievements made by the Chinese sci-fi field are growing, so is its desire to communicate with the world’s sci-fi literature. High-caliber Chinese-English translators are in urgent need to interpret and export the Chinese literary works. Ken Liu chooses *Santi* to translate, which is in accordance with his literary taste and aspiration of self-challenge. In the selection stage, Ken Liu’s subjectivity is radiated in striking eco-balance in linguistic, cultural, and communicative aspects. His selections and adaptations are the outcomes of taking careful consideration.

The survival of *The Three-Body Problem* resulted from fitting the translational eco-environment. Ken Liu's selections and adaptations are competent to fulfill the multidimensional transformations. His adjustments, such as adding a list of characters, annotations, and a postscript, are well-welcomed by most western readers. Commendation and critical comments from the readers prove the success of the translation. So, *The Three-Body Problem* is an excellent translation in light of Eco-translatology.

Ken Liu is in the central position of his translation process of rendering *Santi* into *The Three-Body Problem*. He adapts himself to the translational environment well, enabling him to choose translation strategies and methods flexibly. Based on the analysis, it is sound to draw a conclusion that Eco-translatology offers a persuasive theoretical interpretation to Ken Liu's translation, and the explanatory power of the theory is strong and justified.

References

- Chen, Feng/Ma, Huihuan. (2016). "Sāntǐ fēngmǐ hǎiwài zhìlù: yìjiè móshì jí yuányīn" ["Overseas popularity of *Santi*: translation mode and its rationale"]. In: *International Communications* 11. Pp. 57–59.
- Chen, Shengxi (2011). "Qínshǐhuáng yuánhé fénshū kēngrú" ["Why Qinshihuang burning the books and burying the scholars"]. In: *Nankai Journal (Philosophy, Literature and Social Science Edition)*. Vol. 3. Pp. 123–132.
- Graham, Joseph F. (ed.) (1985). *Difference in Translation*. Ithaca.
- Han, Shuqin (2019). "Fāyì shìyìng xuǎnzé lùn shìyù xià Sāntǐ de yīngyì jiědù" ["Interpretation on translation of *The Three-Body Problem* under the guidance of translational adaptive selection"]. In: *Journal of China University of Petroleum (Edition of Social Sciences)* Vol. 3. Pp. 82–87.
- He, Mingxing (2019, September 4). "Sāntǐ de hǎiwài chuánbō: guānyú wǎng luò píngtái de dúzhě diàochá" ["*Santi*'s overseas dissemination: a survey of readers' comments on web-based platforms"]. In: *China Reading Weekly*. P. 6.
- House, Juliane (2016). *Translation as Communication across Languages and Cultures*. London/New York.
- Hu, Gengshen (2004). *Fānyì shìyìng xuǎnzé lùn [An Approach to Translation as Adaptation and Selection]*. Wuhan.
- Hu, Gengshen (2013). *Shēngtài fānyìxué: jiàngòu yǔ quánshì [Eco-translatology: Construction and Interpretation]*. Beijing.
- Hu, Gengshen (2019). "Xīn shēngtài zhùyì yǔ xīn shēngtài zhùyì fānyì guān" ["Neo-Ecologism and Neo-Ecosophy of Translation"]. In: *Journal of Poyang Lake*. Vol. 6. Pp. 5–11.
- Li, Hongxia (2019, July 26). "Liú yǔkūn zhùtuī zhōngguó kēhuàn wénxué zǒuchū qù" ["Ken Liu promotes Chinese science fiction's 'going out'"]. In: *Chinese Social Sciences Today*. P. 7.

- Liao, Ziwei/Bi, Wenjun (2016). “Cóng yìjiè xiàoguǒ kàn dāngdài wénxué de duìwài chuánbō (yǐ liúcxīn Sāntǐ xiliè wéili)” [“International communication of contemporary Chinese literature from the perspective of reception”]. In: *International Communications*. Vol. 7. Pp. 63–65.
- Liu, Cixin (2014). *The Three-Body Problem*. New York. (trans. Ken Liu).
- Lu, Xiaofei (2017). “Zhōngguó kēhuàn wénxué wàiyì de xìngbié kǎoliàng” [“The exploration of Chinese science fiction from the perspective of feminist translation studies”]. In: *Foreign Language and Literature Studies*. Vol. 4. Pp. 235–243.
- Venuti, Lawrence (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Shanghai.
- Wu, Yun/He, Min (2019). “Sāntǐ zài měiguó de yìjiè zhīlǚ: yǔjìng, zhǔ tǐ yǔ cèluè” [“*The Three-Body Problem's* Trip to the U.S.: Context, Actants and Translation Strategy”]. In: *Journal of Foreign Languages*. Vol. 42(1). Pp. 94–102.
- Yang, Zuo (1986). “Shìbài de jīngyàn (shì tán fānyì)” [“An experience of failure (a tentative talk about translation)”]. In: *Chinese Translators Journal*. Vol. 5. Pp. 23–29.
- Zhang, Shengxiang/Qin, Jun (2018). “Chǎnshì xué shì yù xià de lèixíng wénxué yīng yì guòchéng – yǐ ‘sān tǐ wéi lì” [“On genre literature translation process from the perspective of hermeneutics: a case study of English version of *The Three-body Problem*”]. In: *Contemporary Foreign Languages Studies*. Vol. 18(3). P. 57–63.

Chongyue Li

Jiangsu University
 School of Foreign Languages
 301 Xuefu Rd.
 Zhenjiang, Jiangsu Province 212013
 P.R. of China
 Lcy2003@ujs.edu.cn
 ORCID: 0000-0001-5883-8410

Xiangmei Chen

Jiangsu University
 School of Foreign Languages
 301 Xuefu Rd.
 Zhenjiang, Jiangsu Province 212013
 P.R. of China
 419437588@qq.com
 ORCID: 0000-0002-0420-6079

Francesco Vitucci

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna/Italy

Interpunctive analysis in the interlingual subtitles of *Manbiki kazoku* (2018, Kore'eda Hirokazu): A comparison between Japanese and four European languages

ABSTRACT

Interpunctive analysis in the interlingual subtitles of *Manbiki kazoku* (2018, Kore'eda Hirokazu): A comparison between Japanese and four European languages

This contribution intends to investigate punctuation in the prosubs of the Japanese feature film *Manbiki kazoku* (Kore'eda Hirokazu, 2018) by comparing it with the English, Italian, French and Spanish versions in order to trace trends and points of contact between the four European languages and the original Japanese version. Contrary to expectations, punctuation has not always been the subject of in-depth investigations in the context of audiovisual translation studies since the phenomenon has often remained linked to idiosyncratic uses that are not always shared or shareable by broadcasters, subtitlers, and clients. As recalled in many recent studies, the rules of punctuation differ considerably from one language to another and the subtitles – for the purposes of fluency and readability – should avoid imitating punctuation practices that do not belong to the target languages. This study shows how subtitling that does not start from the original source texts and that – while respecting the translation practice – refuses to make use of punctuation, assuming that what must be translated is the mere syntactic-semantic content of the texts, cannot be sustainable.

Keywords: prosubs, interlingual subtitling, Japanese-Italian subtitling, punctuation

Introduction

This contribution aims to investigate punctuation in Italian, English, French, and Spanish prosubs of the Japanese feature film *Manbiki kazoku* (Kore'eda Hirokazu,

2018) in order to trace trends and points of contact between the four European language versions and the source text. Contrary to expectations, punctuation has not always been the subject of in-depth investigations in the context of audiovisual translation studies since the phenomenon has often remained linked to idiosyncratic uses that are not always shared by broadcasters, subtitlers, and clients. In the first studies by Díaz Cintas and Remael (2007), as well as more recent studies by Díaz Cintas (2014) and Díaz Cintas and Remael (2021), it is emphasised that punctuation must be able to ensure *fluency* through so-called *legibility* (the ease with which a text is read on the screen, depending on the type and size of the characters, the contrast between the font and the background images, as well as the speed with which they appear), and the *readability* (the ease with which the meanings and the components of the text are recognised, from the complexity of the syntax, the density of information and the semantic load). Consequently, to be fluent or smooth, the text should follow the *ortho-typographic* rules of the target language, but still with some margin of freedom due to the intrinsic needs of the subtitles. As Díaz Cintas and Remael (2021: 119–120) state:

[...] it is evident that different national subtitling practices share some conventions, at least at the European level. [...] However, punctuation rules in other languages can differ greatly to English ones, and subtitlers ought to avoid aping the punctuation used in the English template files or the dialogue lists provided by the clients.

Therefore, due to the impossibility of relying on a *vademecum* or handbook shared by different languages, each one should be able to develop its own punctuation identity based on its own translation ‘practices.’ In fact, some years ago, in the context of Japanese, Nornes (1999) suggested that subtitlers should develop case-by-case translation solutions, at least at a semiotic level, which could stimulate a certain amount of experimentation, given that:

[...] the original [text] is not an origin threatened by contamination, but a locus of the individual and the international which can potentially turn the film into an experience of translation (Nornes 1999: 18).

In other words, the creative manipulation of language supported by Nornes at a grammatical, morphological and visual level, and, consequently, also at the level of punctuation, must give the viewers a unique user experience that can assist them in intercultural immersion. This, as recent studies of fansubbing and the quality of translation have shown (Dwyer 2019; Orrego-Carmona 2019), could also be conceivable in contexts where the translator closely identifies with the viewer (Cronin 2012), thus disrupting the view of the perpetually ‘external’ audience. However, without bringing into question the highly informative role played by fansubbing, this appears to be somewhat unfeasible in the context of

prosubs where not only the competency of the translator plays a part, but also the conditions in which the films are selected, imported and marketed in different target countries. In the case of films from Asia, the situation becomes even more complicated, especially if we consider the fact that films are distributed via ‘one to all’ paid subscription with anonymous translations, often lacking care, particularly with the less common linguistic pairs (Vitucci 2019; 2020; 2021a). In an upcoming study, the punctuation used in the Japanese captions of one film is compared with that in the Italian, English and French prosubs, highlighting the unique character of Japanese punctuation which, unlike the European languages, is almost completely devoid of punctuation marks in the subtitle text. There is an almost total lack of commas and full stops, little use of ellipsis and the now standardised use of inverted commas just to introduce direct discourse.¹ In contrast, the three European languages analysed seemed to express an identity that connected them to professional subtitling practices, but with the intrusion of mirroring punctuation practices that did not always contribute to the development of a distinct identity for each individual language. Although in different ways, the risk – as already noted in research by Díaz Cintas and Remael (2021) – is also confirmed in this study. In our opinion, the reasons behind this mirroring are probably not to be found in the internal causes of the translation (Díaz Cintas 2012; Von Flotow/Josephy-Hernández 2018), for example the space for and speed of the subtitles, but rather in the external causes, such as the conditions in which the subtitles are produced, the subtitlers’ hypothetical experience of translating Japanese films, and the relationship developed between the translated text and the source text. Nevertheless, it does not seem sustainable if the subtitles, while respecting translation practices, refuse to make use of punctuation due to the assumption that what needs to be translated is the mere syntactic-semantic content of the texts. In fact, this approach also raises the issue of training in the context of audiovisual translation, which is often debated in the literature related to this field (Pederson 2019; Orrego-Carmona 2018, 2019; Orrego-Carmona, Lee 2017; Vitucci 2021a). Punctuation, in our view, as well as guaranteeing the smoothness of the text, should preserve the flavour of diegetic immersion in every target language which is itself the fruit of the semiotic interaction between the written word and the images: the fact that subtitles render pseudo-spontaneous speech constructed by screenwriters in a way that reduces redundancies and maintains a consistently high density of information and effectiveness should help us to reflect upon the importance of the diamesic dimension between the visual code and the written word, as well as the effects of the rendering of punctuation. As Mas-trantonio and Orto-re (2019) suggest, since interlinguistic subtitles are influenced

1| For an in-depth study of the characteristics of Japanese punctuation see the studies by Wakabayashi (2021) and Nohara (2018) in the bibliography.

by on-screen dialogues, the relationship between the spoken word and the subtitles appears to have such an effect on the use of punctuation marks that it is fair to say that it constitutes a type of text with its own linguistic dynamics and characteristics related to brevity and clarity, but at the same time appears to be permeable to the influences of other types of writing (English subtitling, new forms of digital communication, spoken language) (Ortore 2019: 239). This assumes, therefore, that – compared to the standard uses of written language – the frequency and variety of punctuation in interlinguistic subtitles present peculiarities that are useful to analyse, not only to eventually arrive at a set of guidelines for each individual language, but also to more clearly define the qualitative parameters of the translation (Cronin 2012; Díaz Cintas 2014; Orrego-Carmona 2018, 2019; Orrego-Carmona/Lee 2017; Pederson 2019; Vitucci 2021a). The functions of the punctuation marks focused on in this study are illustrated below in the context of the dedicated literature, and secondly the actual use within the subtitles of the film, *Manbiki kazoku* (Kore'eda Hirokazu, 2018), will be analysed. For the sake of brevity, only the functions of punctuation in Japanese and Italian will be analysed below. Observations on the other European languages will then be introduced directly in the analysis of the scenes from the film.

1. Punctuation marks in Japanese

Unlike in Italian and other European languages, the use and analysis of punctuation has not yet found its proper place in Japanese studies of audiovisual translation. Even though there is a *vademecum* or handbook on the rendering of Japanese punctuation in English publications (*The Japan Style Sheet*) provided by the *Society of Writers* in 2018, it could be useful to report below some reflections on its intrinsic characteristics for the comparative analysis presented in this study. As Wakabayashi suggests (2021), the concept of the sentence as a formally defined unit did not exist in Japan until the Meiji period (1868–1912), when the introduction of European languages pushed Japanese translators, writers and scholars to introduce marks to separate sentences. Regarding this, Nohara (2018: 48) says:

Translating English [...] has inevitably introduced the stricter, more solid concept of the sentence, and officially authorized Japanese grammar accordingly came to recognize the bun, a unit equivalent to the sentence. The ambiguity of the sentence boundaries, however, remains a characteristic of Japanese today.

And it is precisely because of the abovementioned syntactic ambiguity that subtitlers, like other translators and interpreters who find themselves mediating from Japanese into contemporary European languages, are often forced to join sentences together or, paradoxically, divide them into several units in order to be effective (Hasegawa 2012; Sato-Rossberg/Wakabayashi 2012).

In this regard, in Japanese the end of the syntax is normally indicated by the round dot (°) called *maru* まる or 句点 *kuten*. However, according to Wakabayashi (2021), the use of punctuation marks often appears to be dictated by the writer's idiosyncratic choices, rather than by the actual links that develop with the grammar or prosody of the sentence. This is the case with the comma (*tōten*, 読点), for example, whose structural marker functions appear weaker than in English (ibid 2021: 71). Citing the studies of Maynard (1998) and Ikeda (1982), Wakabayashi recalls how the comma is often present to highlight the theme when it is not immediately followed by the predicate, to separate adjacent expressions or sentences of the same hierarchy, to open and close parenthetical clauses, after phrases that express limitation, cause, or condition. Commas are also used when postpositions are omitted, to isolate and accentuate terms within the sentence, in case of phrasal alterations that postpone the subject, to introduce direct and indirect speech, after connectives, to indicate reading pauses, or after expressions of time or place that modify the entire meaning of the sentence (ivi 2021: 71). Similarly, the use of ellipsis in Japanese (*tensen* 点線), like English, signals a change of theme, sudden interruptions in the syntax, silences within dialogues, omissions in the case of citations and, finally, introduces interactive values by activating inference processes in the case of implied or unspoken elements. As revealed by another study which is soon to be published, in the context of Japanese subtitling it is often possible to observe the insertion of spaces between words instead of a comma or inconsistent use of the question mark, which is used more in direct questions than in indirect questions expressing doubt, perplexity or surprise. In contrast, the full stop is almost always omitted, whereas ellipses tend to have the same function as in other forms of written language.

2. Full stops, commas, and ellipsis

The least problematic punctuation mark in Italian is the full stop because it signals the conclusion of a sentence or an entire text (Fornara 2011: 79). In contemporary writing, a repeated use is present in the so-called *style coupé* characterised by short utterances typically juxtaposed without any indication of logical connection (Ferrari 2018b). Often, *style coupé* is useful both for juxtaposition of autonomous syntaxes and for phrasal fragmentation. From the interpretative point of view, this solution produces a triple effect: it facilitates inferential pauses, erases the syntactic-pragmatic hierarchies, and broadly focuses the semantic component of the content of the clause (ibid 2018b: 87). In the context of subtitling, the use of the full stop indicates the conclusion of the line followed by a capital letter at the beginning of the subsequent subtitle or the next frame (Díaz Cintas/Remael 2021). In the writer's opinion, even the practice of the aforementioned *style coupé* seems to be useful in the context of subtitling because it makes it easier

for translators to forsake connectives and use more paratactic solutions in place of hypotaxis (also favored by the internal limits of subtitles). In addition, it fits perfectly with the need to convey prosodic aspects of speech (think of broken utterances due to emotional states). While it is true that some distribution companies usually eliminate the full stop, it must be admitted that this choice often creates disorientation in the viewer, since it is not possible to understand whether the line is over or not without the full stop; the reason for this choice is essentially linked to the need to economise on the number of characters in a single line. However, in other areas both professional and NPS (*Non-professional Subtitling*), as well as *pro-am* (*professional-amateur*), the full stop serves its original function and is inserted at the end of the sentence precisely to overcome the aforementioned problems (Vitucci 2016, 2021).

In Italian, the comma indicates a subordination or coordination of information between parts of speech of the same or different ranks (Mortara Garavelli 2008) and often plays the role of delimiting the various information units within the syntax (Ferrari 2018a). In recent years we have been witnessing the curious phenomena of over-extension in which the comma (called *seriale* or *passe-partout*) replaces the higher-level marks such as the semicolon, the colon, and the full stop in order to represent long speech without interruptions, groupings, or hierarchies (ivi 2018a: 55–61). In addition to suggesting the syntactic-punctuative intonation of the text, the effect of this practice is the general flattening of the semantic hierarchies as a consequence of thought (think of the flow of consciousness) without a real overall structural design: neither from the point of view of intonation, nor semantic-pragmatic. In the context of subtitling, we can distinguish uses that adhere to written language standards from others that deviate from them, following trends promoted by word processing or stimulated by contact with proto-texts in English (Mastrantonio/Ortore 2019: 223). In the context of its standard uses the comma is often used to separate elements in a list or to isolate discursive signals, whereas in the context of subtitling it is often seen in proximity to circumstantial elements that precede the focus of the sentence (time complements, for example). The *passe-partout* function separates different linguistic acts or two sentences which, normally, should be divided by a colon (for example, main and subordinate explanatory or causal phrases) or also introduces direct speech. In written Italian, Fornara (2011) also reports its presence in vocative expressions, parenthetical clauses and appositions just as happens in English subtitles, even though Díaz Cintas and Remael (2021) advise against using a comma at the end of a sentence (especially when changing frames).

In written language three consecutive dots, the ellipses, are found during a textual suspension which can be followed by a resumption of the same topic or a change of theme (Fornara 2011). It is often possible to see them at the end of lists too (in this case, they eliminate the full stop). Thanks to new forms of typed

communication (email, SMS, chat), in recent years there has been a significant increase in the use of ellipsis: in the context of interlingual subtitling, Díaz Cintas and Remael (2021) suggest inserting them where a sentence or a period is not concluded, in order to continue into the next frame, emphasizing the following part of the sentence. Practice suggests not starting with a capital letter in the frame that follows, even if some clients insert only two points instead of three.² Mastrantonio and Ortore (2019) identify it as the most representative punctuation mark in subtitling as it can produce multiple mimetic relationships with speech and introduce interactive values (meaning they activate processes of inference). However, unlike theatrical and cinematographic scripts where an ellipsis gives indications for acting, the opposite occurs in the subtitles: due to the needs of intersemiotic cohesion (Taylor 2016; Vitucci 2018) the writing is informed by the dialogue, the suprasegmental traits of speech and extraverbal codes (mimicry, gestures, eye contact), especially when translators have the original script available (Mastrantonio/Ortore 2019: 227). This happens, for example, when the ellipsis is linked to acting pauses in speech (suspended recitative) or is produced by ongoing acting (often of an extraverbal type); among the over-extensions compared to standard written Italian, it is worth noting the use of ellipsis instead of a colon in the cataphoric-presentative function (specification) or the introduction of direct speech with a clear imbalance in favour of prosodic rendering of spoken language (ivi 2019: 236).

3. Subtitle dataset

In order to trace the trends and characteristics of the punctuation marks focused on in this study, the official DVDs of the feature film *Manbiki kazoku* (2018, Koreëda Hirokazu) were analysed in the following versions:

1. Japanese: distributed by *Pony Canyon Inc. Japan* including 120 minutes of audiovisual text, captions³ for the hearing-impaired, audio description for the visually-impaired, and an audio interview with the director (no interlingual subtitles in other languages);
2. English (title: *Shoplifters*): distributed for England by *Thunderbird releasing* including 116 minutes of audiovisual text, interlinguistic subtitles in English with original audio in Japanese, audio description for the visually-impaired (no English dubbed version);

2| Another solution may be to completely abolish the three ellipsis (act by default) and not to insert any punctuation between the frames. In this case, the full stop will signal the completion of the period or sentence (Díaz Cintas/Remael 2021).

3| It should be noted that the Japanese captions perfectly mirror the dialogues of the feature film.

3. Italian (title: *Un affare di famiglia*): distributed by *01 Distribution* including 121 minutes of audiovisual text, interlinguistic subtitles in Italian for the hearing-impaired with original audio in Japanese, plus the Italian dubbed version;
4. French (title: *Une affaire de famille*): distributed by *Le Pacte* including 116 minutes of audiovisual text and interlinguistic subtitles in French with the original Japanese audio, audio description for the visually-impaired, subtitles for the hearing-impaired, dubbed version in French;
5. Spanish (title: *Un asunto da familia*): distributed by *Cameo Media S.L.* including 116 minutes of audiovisual text and interlinguistic subtitles in Castilian with original Japanese audio.

After a quick search on the Internet, it was possible to establish that – apart from the Japanese captions – the interlingual subtitles in the aforementioned languages have been uploaded to various sharing sites such as *Opensubtitles* (www.opensubtitles.org), *Subtitlesbank* (www.subtitlesbank.com), *Subscene* (www.subscene.com), *Subtitledb* (www.subtitledb.org) and *Sottotitolicc* (<https://www.sottotitolicc.com>). During this research, slightly modified versions were also found which included differences in the number and internal subdivision of the subtitles, for example in English there was a text that was practically identical to the official *Thunderbird releasing* subtitles but with 81 extra lines, most likely produced by amateur subtitlers. In Spanish there were two different amateur versions online. For future developments in the study of punctuation and to compare translated texts in different languages it could be helpful to use alignment software such as *LF Aligner* (<https://sourceforge.net/projects/aligner/>), but, for this microanalysis, given the number of lines and the quantity of language analysed, the original subtitle files were converted to .srt format for the purposes of consultation using *Aegisub* subtitles software (<https://aegisub.it.uptodown.com/mac>).

4. *Manbiki kazoku*: Synopsis

In 2018 Kore'eda Hirokazu presented his fourteenth feature film at Cannes, *Manbiki kazoku*, with the English title of *Shoplifters*. In line with his previous films, *Soshite chichi ni naru* (*Father and Son*, 2013), *Umimachi diary* (*Little Sister*, 2015) and *Umi yori mo mada* (*After the Storm*, 2016), *Manbiki kazoku* is centred on the theme of family. The story's protagonists are the Shibata family: Osamu and his wife, Nobuyo, live in a working-class area of Tokyo along with her younger sister, Aki, his aging mother, Hatsue, and their adolescent son, Shōta. Osamu is a casual worker for a construction company, whereas Nobuyo works in a laundrette. The main source of income for the family is Hatsue's pension, inherited from her deceased ex-husband. Despite not contributing to the household income, Aki is independent thanks to her job in an adult entertainment club. Although this is

the image they want to portray publicly, the reality is rather different: none of the members of the family are true blood relatives. They are a group of shoplifters (like the term *manbiki* in the original title, literally ‘shoplift, theft’) that form a collaboration – partly sentimental, partly opportunistic – in order to survive in contemporary Japanese society.

5. Interlinguistic analysis of punctuation

Two scenes selected from the film are presented below with the relevant subtitles in English, French, Spanish and Italian.⁴ For each scene there are two tables: the first with the Japanese captions, the second comparing the English, Italian, Spanish and French. As well as shedding light on translation solutions, the comparison of the subtitles with the original captions is intended to highlight the most commonly recurring punctuation marks and to analyse their main uses. For this study, two scenes were selected that provide a contrast between a dialogue, which is presented as a quasi-monologue, and a dialogue with multiple speakers which is developed in the style of a typical interrogation. For each scene there will be a quantitative and qualitative analysis of the punctuation.

5.1. Scene 1. Osamu speaks to Shōta in the car (min. 34:50–36:30)

5.1.1. Description

The scene’s protagonists are Osamu and little Shōta. The man finds the boy in the car, probably maddened by jealousy towards Yuri, a girl who was found in the street after being physically abused by her parents. Osamu tries to convince Shōta to accept the little girl and, at the same time, to recognise him as a father figure. However, the boy is reluctant to consider Osamu as his real father seeing as he was a foundling too. Although Shōta does respond timidly, the scene takes the form of a quasi-monologue.

5.1.2. Interlinguistic and quantitative analysis

As can be observed in Table 1, the analysis of the punctuation in the Japanese captions immediately highlights the subtitler’s elimination of the comma and full stop in favour of ellipses, question marks and exclamation marks, as well as blank spaces within individual lines. Here, it is significant to note how the question mark is not always respected in Japanese: one example is in line 10 (*Ja, nande* → Eng. *So, what’s wrong?*) where the question mark is omitted in a direct question. In lines 14/15 (*Nanka yakunitatta hō ga ano ie ni iyasui daro* → Eng. *But for Yuri, if she helps us out, it’s easier to live with us.*) the question mark is missing in the relative

4| The total of the two scenes examined is four minutes and thirty seconds.

question with the request for confirmation to the interlocutor and in line 33 (*Nandayo* → French.⁵ *C'est pas juste.*) where the question mark corresponding to the pseudo-offensive relative expression is abandoned. This choice, though, seems to contrast with line 9 (*Kiraika?* → Eng. *You don't like Yuri?*) and 21 (*Mmh?* → French. *c'est ta ...*) where the question mark is present to signal direct speech. Another element worth noting is the spaces evident within the lines which occur especially to stimulate mimetic processes related to the soundtrack and to signal the actors' pauses or specific prosodic focus. Clear examples of this are in line 7 (*Yuri shinpai shite zutto genkan ni suwattenno*)⁶ where the girl's name is separated from the rest of the phrase, line 9 (*Kiraika? Yuri no koto*) where the direct question with a question mark is separated from the rest of the following syntax by a phrasal alteration, and likewise in lines 4, 5, 12, 15, 23, 25 and 29 where the blank spaces are probably intended to improve the readability of the subtitle text (Image 1).



Image 1. Phrasal alteration with insertion of a space in subtitle line 9

A somewhat unusual element in European professional subtitles is the omission of dashes when there are two consecutive lines of dialogue: this can be seen in line 28 (*Ii/Ieyo hora*) which becomes rather complex in terms of legibility because at a cognitive level it hinders the understanding of the dialogue for the spectator/

5| In this study, following convention, the French translation is given in the absence of English.

6| This aspect is especially notable in the original Japanese and not in the transcription. To follow convention, transcriptions of the Japanese are used in the text.

reader. This strategy is, unsurprisingly, reverted to in all the translated versions of the four European languages examined here. One of the most distinctive elements of the captions in this sequence, however, is the presence of ellipses that appear in line 4 (*Ite itetete...*), line 20 (*Yuri wa omaeno...*), line 25 (*Ore was omaeno...*), line 26 (*To...to...*), line 27 (*Tō...tō...tō...*), line 32 (*Daa...chi*) and 35 (*Ja...itsukane*) mainly to encourage responses from the interlocutor in the scene. In contrast, the comparison between the four European languages highlights a tendency to maintain the three punctuation marks with the following prevalence: full stop (39.4% in English, 46.1% in Italian, 39.4% in French, 48.7% in Spanish); comma (28.9% in English, 17.9% in Italian, 28.9% in French, 28.2% in Spanish); ellipsis (13.1% in English, 12.8% in Italian, 10.5% in French, 23% in Spanish).⁷ First of all, there certainly seems to be a greater inclination towards the use of full stops in the Italian and Spanish versions, whereas the comma is more present in the French and English versions of the subtitles. The ellipsis, on the other hand – although far less common than the comma in all four European languages – appears relatively more present in Spanish. Below we will attempt to understand the reasons for this.

5.1.3. Qualitative analysis

As shown in Table 2, at the interlinguistic level it is significant that in the analysis of this scene the most commonly recurring punctuation mark in the four European languages is not the ellipsis but the full stop, used both to mark the succession of very short lines (such as in Spanish in lines 1, 3, 4, 5, 28, 29, 33, 34) or to enhance the smoothness of the text in the case of mini dialogues within the scene (particularly notable in lines 11, 12, 22, 23, 28 and 31 in all four European languages, despite slight differences in the subdivision of the text).

At the interlinguistic level, as was rightly noted by Mastrantonio and Ortore (2019), the Japanese captions confirm the assertion that ellipses are often identified as the most commonly used punctuation mark in subtitles. Among the four languages in this study though, it is clearly Spanish that makes the greatest use of ellipses with almost twice the frequency of the other three languages (23%); the main reason for this could be greater mimicry of speech and a precise intention to create anticipation in the spectator. Almost irrefutable evidence of this is in line 7 (*Yuri está preocupadísima anor...*), 7b (*...no le quita ojo a la anor*) as a similar punctuation solution is not found in the other three languages: in the same lines 7/7b in English, for example, there is a comma separating the main clause from the subordinate comparative (*Yuri's so worried, she's been waiting for you by the door the whole time.*), whereas the Italian combines two independent syntaxes with the comma, following the logic of *style coupé* (*Yuri è preoccupata, è tutta*

7| The percentages take into account the number of occurrences and the number of lines of subtitles for each language.

la sera che ti aspetta davanti alla porta.), while in French the same solution as the English version is recreated, but without the aid of any punctuation between the two phrases (*Yuri s'inquiète tellement pour toi qu'elle t'attend près de la porte.*). In Spanish, the same happens in line 13 (*Pero para Yuri...*), 14 (*...es ano que viva con nosotros.*) and 15 (*Además, también puede ayudarnos.*), presented in the following ways in the other languages: in English by merging it into a single subtitle using a conditional clause marked by commas (*But for Yuri, if she helps us out, it's easier to live with us.*), in Italian with a subdivision into two subtitles without punctuation between the initial focus and the two main clauses (*Ma per Yuri è più facile stare con noi e può anche rendersi utile.*), in French by maintaining three distinct subtitles (mirroring the Japanese) with the complement first followed by a comma (*Mais pour Yuri,*), the main clause marked by a comma at the end (*c'est plus simple de trouver sa place parmi nous,*), and the conditional at the conclusion of the line marked with a full stop at the end (*si elle peut se anor utile.*).

When comparing the captions with the four subtitles (Table 1), it is also significant to note that all four omit the original laughter which is transcribed in Japanese (lines 2, 6, 8, 19) and a certain tendency towards mirroring some translation solutions. This can be noted, for example, in the alignment of line 29 (*Hora ikkai chotto yondemiro tte*) which is translated as *Just trying saying it, once... Go ahead / Avanti, dimmelo almeno una volta. Forza. / Juste une fois. S'il te ano... / Venga, intenta decirlo una vez* respectively; or in line 37 (*Kaerō samui kara na*) which confirms the translational alignment: *Let's go home, it's cold. / Allez, on rentre, on se les gèle. / D'accordo. Rientriamo? Fa freddo, dai. / Vamos a casa, hace frío, venga.* In this case, while respecting a certain independence with punctuation, it is possible that previous translations influenced the interlinguistic rendering of the text or that the politics of distributing the film in Europe have probably imposed a *translation hierarchy* that substituted the Japanese source text with one or more of the aforementioned languages. Indeed, the complex relationship between the five languages in the context of this scene is also confirmed in the analysis of line 33 (*Nandayo*), 34 (*Ma itsuka oi*) and 35 (*Ja... itsuka ne*) as line 33 is completely eliminated in English and Italian, but is kept in the French-Spanish pair (*C'est pas juste. / No es justo.*), as well as an almost mirror-like solution in terms of translation in lines 34 and 35 in the English-Italian pair (*Oh, well. OK. Some day, then. / E va bene... un giorno.*) and the French-Spanish pair (*Bon, tant pis pour moi. Un jour, alors. / Da igual, no pasa nada. Ya lo dirás algún día.*). In particular, in this case the interlinguistic distance from the original is very clear because of the presence of the same oblique translation in line 33 in the French-Spanish pair which is very far from the pseudo-offensive Japanese expression (*Nandayo*, lit. *what the heck!* → *C'est pas juste. / No es justo.*). From the perspective of punctuation, the hypothesis of an alleged translation hierarchy between Spanish and French in the same passage could be proven by the mirrored use of the full stop that occurs in the same position in lines 33 and 35, while in Italian an

idiomatic expression is introduced followed by an ellipsis and an expression in an evocative tone in the gap between line 34 and 35 (*E va bene...un giorno.*) In English, however, the period is articulated in a different way using three full stops in the same passage but inserted in a phrasal solution which is very similar to the Italian version (*Oh, well. OK. Some day, then.*). In this context, the reason for inserting the full stops in these positions is unknown, but one of the numerous hypotheses could be traced back to the specific needs of the clients who often prefer full stops to ellipses in order to save space within the line of subtitles. Here, it is interesting to note how a quick comparison with the two versions of *fansubs* found online confirms the tendency of amateur Spanish subtitlers towards keeping the full stop, even if there is a slight alteration of the text at a lexical level (*Da igual, no pasa nada. Ya lo dirás algún día. ~ Oh bien. De acuerdo. Algún día, entonces.*

Table 1. Japanese captions and European prosubs

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
1	いたいた <i>Ita ita</i>	Here you are!	Eccoti qua!	Je t'ai trouvé !	Aquí estás.
2	へへへっ <i>Hehehe</i>	-	-	-	-
3	やっぱな <i>Yappa na</i>	I figured...	Lo sapevo.	Je savais que tu serais là.	Me lo he imaginado.
4	イテッ イテテテ... <i>Ite itetete...</i>	Ouch!	Ahia!	Aïe, ma jambe.	Vaya, qué difícil.
5	ああっ 寒い! <i>Aa samui!</i>	It's so cold!	Che freddo!	Ça caille !	Y qué frío.
6	へへへへっ <i>Hehehehe</i>	-	-	-	-
7	ゆり 心配してず-つと玄関に座ってんの <i>Yuri shinpai shite zūtto genkan ni suwattenno</i>	Yuri's so worried, she's been waiting for you by the door the whole time.	Yuri è preoccupata,	Yuri s'inquiète tellement pour toi qu'elle t'attend près de la porte.	Yuri está preocupadísima anor...

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
7b		-	è tutta la sera che ti aspetta davanti alla porta.	-	...no le quita ojo a la anor.
8	へへっ <i>Hehe</i>	-	-	-	-
9	嫌いか？ ゆりのこと <i>Kiraika? Yuri no koto</i>	You don't like Yuri?	Non ti piace Yuri, vero?	Tu l'aimes pas, c'est ça ?	¿Es porque Yuri no anor bien?
10	じゃあ なんで <i>Ja nande</i>	So, what's wrong?	Che c'è che non va?	Alors, c'est quoi le souci ?	Entonces, ¿qué es?
11	男二人のほ うが楽しい <i>Otoko futari no hō ga tanoshī</i>	It's more fun with just us guys.	È più divertente se siamo tra maschi.	C'est plus drôle quand on est entre mecs.	- Lo paso ano si estamos solos. - Claro, y yo también.
12	まあ そりゃ そうだけだよ <i>Ma sorya sōdakedo yo</i>	Of course, it is.	Hai ragione.	Oui, évidemment.	-
13	ゆりもな <i>Yuri mo na</i>	But for Yuri, if she helps us out, it's easier to live with us.	Ma per Yuri è più facile stare con noi	Mais pour Yuri,	Pero para Yuri...
14	何か役に立った ほうが <i>Nanka yakunitatta hō ga</i>	-	e può anche rendersi utile.	c'est plus simple de trouver sa place parmi nous,	...es ano que viva con nosotros.
15	あの家に いやすいだ ろ <i>Ano ie ni iyasui daro?</i>	-	-	si elle peut se anor utile.	Además, también puede ayudarnos.

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
16	なっ <i>Na</i>	Right?	Giusto?	Tu crois pas ?	¿No crees?
17	分かった？ <i>Wakatta?</i>	- Got it? - Got it.	- Hai capito? - Ho capito.	T'as compris ?	¿Me anor?
18	分かった <i>Wakatta</i>	-	-	Oui, j'ai compris.	Sí, te sigo.
19	へへっ <i>Hehe</i>	-	-	-	-
20	ゆりは お前の... <i>Yuri wa omae-no...</i>	Yuri is your what?	Yuri è tua...?	Yuri,	¿Qué es Yuri...
21	ん？ <i>Mmh?</i>	-	-	c'est ta...	...para ti?
22	妹 <i>Imōto</i>	My sister.	- Mia sorella. - Giusto, bravo.	Petite sœur.	Mi hermana.
23	そうだよ そうだ そうだ そうだ <i>Sōdayo ano ano sōda</i>	That's right. Right, right.	-	Exactement ! C'est bien.	Eso es, muy bien, muy bien.
24	じゃあな <i>Jaa na</i>	In that case, what am I?	E quindi, io sono...sono tuo...	Et moi, je suis quoi ?	Y entonces, ¿qué soy yo?
25	俺は お前の... <i>Ore wa omae-no...</i>	I'm your...	-	Ton...	Soy tu...
26	と...と... <i>To...to...</i>	-	-	-	-
27	とう...とう... とう <i>Tō...tō...tō...</i>	Da...Da... Da...	Pa...	Pa... Pa...	Pa... pa...

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
28	いい 言えよ ほら <i>Ii</i> <i>Ieyo hora</i>	– It's OK. – Say it, come on.	– E dai. – Dillo.	– J'ai pas envie. – Allez !	– Eso. – Venga, dilo.
29	ほら 1回 ちょっと 呼んでみろ って <i>Hora ikkai</i> <i>chotto yon-</i> <i>demiro tte</i>	Just trying saying it, once...Go ahead.	Avanti, dimmelo almeno una volta. Forza.	Juste une fois. S'il te ano...	Venga, intenta decirlo una vez.
30	ほら <i>Hora</i>	–	–	–	–
31	いつかね <i>Itsuka ne</i>	– I will, some day. – Shoot! Not fair.	– Un giorno, forse. – Accidenti. Che testa dura.	Un jour.	– Ya lo ano algún día. – ¡Mierda!
32	だあ...チツ <i>Daa...chi</i>	–	–	–	–
33	何だよ <i>Nandayo</i>	–	–	C'est pas juste.	No es justo.
34	まいっか おい <i>Ma itsuka oi</i>	Oh, well.	E va bene...	Bon, tant pis pour moi.	Da igual, no pasa nada.
35	じゃ...いつ かな <i>Ja...itsuka ne</i>	OK. Some day, then.	un giorno.	Un jour, alors.	Ya lo dirás algún día.
36	はい <i>Hai</i>	–	–	–	–
37	帰ろう 寒 いから な っ <i>Kaerō samui</i> <i>kara na</i>	Let's go home, it's cold.	D'accordo. Rientriamo? Fa freddo, dai.	Allez, on rentre, on se les gèle.	Vamos a casa, hace frío, venga.
38	イテテテ... <i>Itetete...</i>	–	Vieni, vieni.	–	–

Table 2. European prosubs

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
1	Osamu	Here you are!	Eccoti qua!	Je t'ai trouvé !	Aquí estás.
2	Osamu	–	–	–	–
3	Osamu	I figured...	Lo sapevo.	Je savais que tu serais là.	Me lo he imaginado.
4	Osamu	Ouch!	Ahia!	Aïe, ma jambe.	Vaya, qué difícil.
5	Osamu	It's so cold!	Che freddo!	Ça caille!	Y qué frío.
6	Osamu	–	–	–	–
7	Osamu	Yuri's so worried, she's been waiting for you by the door the whole time.	Yuri è preoccupata,	Yuri s'inquiète tellement pour toi qu'elle t'attend près de la porte.	Yuri está preocupadísima anor...
7b	Osamu	–	è tutta la sera che ti aspetta davanti alla porta.	–	...no le quita ojo a la anor.
8	Osamu	–	–	–	–
9	Osamu	You don't like Yuri?	Non ti piace Yuri, vero?	Tu l'aimes pas, c'est ça ?	¿Es porque Yuri no anor bien?
10	Osamu	So, what's wrong?	Che c'è che non va?	Alors, c'est quoi le souci ?	Entonces, ¿qué es?
11	Shōta	It's more fun with just us guys.	È più divertente se siamo tra maschi.	C'est plus drôle quand on est entre mecs.	– Lo paso ano si estamos solos. – Claro, y yo también.
12	Osamu	Of course, it is.	Hai ragione.	Oui, évidemment.	–
13	Osamu	But for Yuri, if she helps us out, it's easier to live with us.	Ma per Yuri è più facile stare con noi	Mais pour Yuri,	Pero para Yuri...

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
14	Osamu	–	e può anche rendersi utile.	c'est plus simple de trouver sa place parmi nous,	...es ano que viva con nosotros.
15	Osamu	–	–	si elle peut se anor utile.	Además, también puede ayudarnos.
16	Osamu	Right?	Giusto?	Tu crois pas ?	¿No crees?
17	Osamu/ Shōta	– Got it? – Got it.	– Hai capito? – Ho capito.	T'as compris ?	¿Me anor?
18	Shōta	–	–	Oui, j'ai compris.	Sí, te sigo.
19	Osamu	–	–	–	–
20	Osamu	Yuri is your what?	Yuri è tua...?	Yuri,	¿Qué es Yuri...
21	Osamu	–	–	c'est ta...	...para ti?
22	Shōta	My sister.	– Mia sorella. – Giusto, bravo.	Petite sœur.	Mi hermana.
23	Osamu	That's right. Right, right.	–	Exactement ! C'est bien.	Eso es, muy bien, muy bien.
24	Osamu	In that case, what am I?	E quindi, io sono...sono tuo...	Et moi, je suis quoi ?	Y entonces, ¿qué soy yo?
25	Osamu	I'm your...	–	Ton...	Soy tu...
26	Osamu	–	–	–	–
27	Osamu	Da...Da... Da...	Pa...	Pa... Pa...	Pa... pa...
28	Shōta/ Osamu	– It's OK. – Say it, come on.	– E dai. – Dillo.	– J'ai pas envie. – Allez !	– Eso. – Venga, dilo.
29	Osamu	Just trying saying it, once... Go ahead.	Avanti, dimmelo almeno una volta. Forza.	Juste une fois. S'il te ano...	Venga, intenta decirlo una vez.

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
30	Osamu	–	–	–	–
31	Shōta/ Osamu	– I will, some day. – Shoot! Not fair.	– Un giorno, forse. – Accidenti. Che testa dura.	Un jour.	– Ya lo ano algún día. – ¡Mierda!
32	Osamu	–	–	–	–
33	Osamu	–	–	C'est pas juste.	No es justo.
34	Osamu	Oh, well.	E va bene...	Bon, tant pis pour moi.	Da igual, no pasa nada.
35	Osamu	OK. Some day, then.	un giorno.	Un jour, alors.	Ya lo dirás algún día.
36	Osamu	–	–	–	–
37	Osamu	Let's go home, it's cold.	D'accordo. Rientriamo? Fa freddo, dai.	Allez, on rentre, on se les gèle.	Vamos a casa, hace frío, venga.
38	Osamu	–	Vieni, vieni.	–	–

5.2. Scene 2. The police interrogation (min. 1:31:15–1:34:05)

5.2.1. Description

The scene's protagonists are two police investigators, Miyabe and Maezono, who are interrogating, in order, little Juri (nicknamed Yuri) who they believe was kidnapped by Osamu and Nobuya, Shōta who is in hospital after an accidental fall, and Aki, the girl who makes her living in adult clubs despite living with Osamu and Nobuyo. In the second part of the interrogation, the same investigators question Nobuyo and her partner Osamu: the former is asked to recount the murder of her husband, while the latter is asked about kidnapping Juri.

5.2.2. Interlinguistic and quantitative analysis

As can be seen in Table 3, the analysis of the Japanese captions again reveals the almost total abandonment of punctuation with a slightly unorthodox use of question marks that are inserted in a good number of direct questions (lines 9, 11, 14, 15, 18, 29, 35, 38, 44), but omitted in indirect questions which include speculation, like in line 6 (*Umi ni wa nannin de ittanokana* → Eng. *How many of*

you went to the beach?),⁸ surprise, as in line 17 (*Kuruma no naka de* → Eng. *In a car?*), or doubt, such as in line 20 (*Kabatteru no kana* → Eng. *Are you covering up for someone?*). At the interlinguistic level, it is also notable that the subtitles are aligned left when organised over two lines, like in subtitle 24 (*Minna nimotsu matomete nigeyō to shiteru toko dattanda yo* → Eng. *They were all packing their things up and trying to run away*) which, for translation needs, is subdivided into two separate subtitles in the other four languages analysed here (Image 2, left). In order to enhance readability, it is worth noting the insertion of the reading aid characters (*rubi*) corresponding to a few terms, which are placed under the word when related to the second line of the subtitle, instead of above as usually happens in standard written Japanese. An example of this is in subtitle 38 in Image 2 on the right where we also see left alignment again (*Sore to konkai no ken to ano kankei ga arundesuka?* → Eng. *And what does that have to do with this situation?*). As for punctuation marks, the abovementioned scene more or less confirms the trend identified in the previous one: full stop (45% in English, 49% in Italian, 45% in French, 52.8% in Spanish); comma (21.5% in English, 21.5% in Italian, 29.4% in French, 22.6% in Spanish); ellipsis (5% in English, 9.8% in Italian, 7.8% in French, none in Spanish). Just as in the first scene analysed, in Italian and Spanish there certainly appears to be more inclination towards the use of full stops, whereas in this case the comma is more commonly used in the French and Spanish versions of the subtitles. Ellipses, on the other hand – again with a far inferior usage than the full stop or comma in all four European languages – appear relatively more frequently in the Italian version in this case.⁹



Image 2. Left alignment and unification of the original line.

5.2.3. Qualitative analysis

In the four languages analysed in this study, it is interesting to note first of all how exclamation marks are introduced in the English, Italian and French versions,

8| In the transcriptions in the alphabet, the punctuation marks are not shown in the table.

9| The usage of ellipses in Japanese, however, is 26% in the first scene and 7.8% in the second.

while they are completely absent in the Japanese and Spanish versions. A good example of this is subtitle 1 (*Wow, what a pretty colour! / Ma che bel disegno che hai fatto! / Quelles jolies couleurs!*); in contrast, in all four of the European languages the elimination of laughter is significant (confirmed in the previous scene too) and the elimination of some interjections expressing surprise, as seen in subtitle 2 (*Fufu*) and 13 (*Mmh*). Concerning the transcription and order of Japanese proper nouns, it is significant that there is a lack of vowel elongation in the names Shōta and Yūko in English, Italian and Spanish in subtitles 27–28 (*The man's real name is Enoki Shota, the woman is Tanabe Yuko. / Il vero nome dell'uomo è Enoki Shota, quello della donna invece è Tanabe Yuko. / El hombre se llama Enoki Shota, y el nombre de la mujer es Tanabe Yuko.*), as well as the inversion of surname-name order in the only French version of the same subtitles, 27–28 (*L'homme s'appelle en réalité Shōta Enoki. La femme, Yūko Tanabe.*).

Regarding punctuation in this scene, one can note a clear predominance of the full stop in the Spanish version (52.8%), which is presumably related to the type of text translated (interrogatory) and the widespread presence of adjacent pairs (question/response) that allow the subtitler to build an almost mimetic relationship with the soundtrack, enhancing immersion in the film's diegesis and synchronisation with the actors' speech through the use of question marks in the questions and full stops in the responses.¹⁰ This hypothesis is confirmed in subtitles 6–7 (*¿Cuántos fuistes a la playa? Cinco.*), 9–10 (*¿Qué hicisteis en la playa? Saltamos.*), 15–16 (*¿Dónde has vivido hasta ahora? En un coche.*), 18–19 (*¿Vivías solo? Sí.*), 29–30 (*¿Mataron a alguien hace tiempo? A su anterior marido.*) and 44–45 (*¿Cuándo fue eso? En febrero pasado.*). As mentioned earlier though, the full stop fulfils other functions in Spanish, such as concluding medium/long periods that develop over consecutive lines organised according to the widespread practice of parataxis. There are examples of this in subtitles 23, 23b, 24, 25 and 26 where, although the brief monologue by Miyabe develops with a temporal focus at the start characterised by the comma in line 23 (*Cuando llegamos a la casa,*) and with an isolated main clause without any punctuation in 23b (*le pillamos a todos*), it is marked by a modal subordinate with a full stop at the end in line 24 (*recogiendo sus pertenencias y preparándose para huir.*) and by two isolated main clauses marked by full stops in subtitles 25 (*Tè abandonaban.*) and 26 (*Una familia de verdad nunca te trataría así.*). It is significant that the aforementioned passage undergoes a different reworking of punctuation in the other languages: in English, for example, while the temporal beginning remains almost the same in line 23 (*When we got to the house,*), the main clause in line 24 is not marked with a full stop (*They were all packing their things up*) and the subordination takes place

10| This phenomenon is found in all four languages examined here. Spanish is cited because in this language the full stop is also present in other contexts of usage.

in line 25 through the insertion of a comma after a new main clause with a full stop at the end (*and trying to run away, abandoning you.*). On the other hand, the paratactic solution continues, mirroring the Spanish version, in line 26 with the clause marked by a full stop at the end of the phrase (*A real family would never treat you like that.*). Unlike the English version, the Italian one, which also tends to rely heavily on full stops (49%), has a different strategy as it maintains two focuses marked by commas – one after the subject, one the time – in line 23 (*Quelle persone, quando siamo arrivati a casa vostra,*) then continues with the main clause and a second independent clause, again separated by a comma in an additional modality and the latter is marked by a full stop in line 24 (*stavano scappando via senza di te, ti avrebbero abbandonato.*); in line 25, however, a textual dislocation is aided by an independent clause with a full stop (*Avevano fatto le valigie.*) and a solution that almost mirrors the other languages in line 26 (*Una vera famiglia non si sarebbe comportata così.*). Conversely, the French version appears to be more independent in terms of punctuation as an imperative clause is introduced in line 23 followed by an ellipsis and then the temporal subordinate marked by a comma (*Figure-toi que... quand on est arrivés à la maison,*) before evolving into an independent clause in line 24, again marked by a comma (*ils étaient en train de s'enfuir avec leurs bagages,*) which is concluded in line 25 by a modal subordinate with a full stop at the end (*en t'abandonnant.*). In the same way as the other languages (Japanese included), the rendering of line 26 appears mirror-like in terms of both punctuation and semantics (*Une vraie famille ne ferait jamais une chose pareille.*). As for readability (Díaz Cintas/Remael 2021), or understanding of the semantic content with respect to the syntactic complexity typical of spontaneous speech, in this context it is difficult to establish which of the four translations is most effective as all four of the European languages have attempted to remain equivalent to the source text. Nevertheless, of the four, Italian is probably the least coherent because investing in the paratactic juxtaposition using the comma does not allow the viewer to grasp the logical connection between the temporal subordinate and the two main clauses that follow (*Quelle persone, quando siamo arrivati a casa vostra, stavano scappando via senza di te, ti avrebbero abbandonato.*). This example represents a clear phenomenon of over-extension because, although it suggests the syntactic-punctuative intonation of the text, it results in the flattening of the semantic hierarchies without indicating the overall structural design. As previously illustrated, in the other languages this connection is clarified by more streamlined punctuation and syntactic solutions in lines 25 and 26. Another area for attention from a punctuation standpoint could probably emerge from a comparison of the prosubs and the amateur fansub versions. In the case of Spanish, for example, in one of the two versions available online the same scene reveals the substitution of the comma with an ellipsis. The rendering of the aforementioned passage therefore appears as: *Cuando llegamos*

*a la casa... / ...los atrapamos a todos... / ...recogiendo sus pertenencias y preparándose para huir*¹¹. This tendency is also found in the comparison of the original subtitles 33 (*Es el vínculo*) and 34 (*que les une a ambos.*) with both the amateur versions available online (*Es el vínculo.../...que los une a ambos. ~ Así es como esos dos... / estan conectados.*). Unlike the previous scene, in the context of fansubbing the type of text in the examined passage (recounting/flow of consciousness) has influenced the choice of punctuation differently: in this case, the use of ellipses has allowed the amateur subtitler to enhance the immersion in the film's diegesis, guaranteeing viewers the chance to gradually add pieces of meaning to the scene while remaining in sync with the spoken text and the actor's pauses.

Table 3. Japanese captions and European prosubs

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
1	わあ きれいな色だねえ <i>Waa kireina iro danee</i>	Wow, what a pretty colour!	Ma che bel disegno che hai fatto!	Quelles jolies couleurs!	Qué color tan bonito.
2	ふふっ わっ <i>Fufu wa</i>	-	-	-	-
3	これ いいお天気だったんだ <i>Kore ii otenki dattanda!</i>	So it was a beautiful day.	Dev'essere stata proprio una bella giornata.	On dirait qu'il faisait beau, ce jour-là.	Así que fue un día maravilloso.
4	すごいねえ <i>Sugoi nee</i>	Amazing.	Bravissima!	C'est magnifique.	Genial.
5	じゅりちゃん <i>Juri chan</i>	Juri...	Senti, Juri...	Juri.	Juri, guapa.
6	海には何人で行ったのかな <i>Umi ni wa nannin de ittano kana</i>	How many of you went to the beach?	quanti eravate quando siete andati al mare?	Vous étiez combien au bord de la mer ?	¿Cuántos fuiste a la playa?

11| In the other Spanish version available online there are no ellipses, instead a somewhat mirror-like solution to the prosubs version that uses the comma after the temporal focus of the first period and after the second gerund: *Cuando llegamos a la casa, / estaban todos. / empacando sus cosas y tratando de huir, / abandonandote.*

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
7	5人 <i>Gonin</i>	Five people.	– Cinque. – Cinque.	Cinq per- sonnes.	Cinco.
8	5人 5人 <i>Gonin</i> <i>Gonin</i>	– Five people. – Five people.	–	Cinq per- sonnes...	– Cinco. – Cinco.
9	何して遊ん だの？ <i>Nani shite</i> <i>asondano?</i>	What were you doing at the beach?	E a cosa avete giocato?	À quoi tu as joué ?	¿Qué hicisteis en la playa?
10	ジャンプ <i>Jampu</i>	– Jumping. – Jumping?	– Abbiamo saltato. – Avete sal- tato?	À sauter.	– Saltamos. – ¿Saltasteis?
11	ジャンプ？ <i>Jampu?</i>	–	–	À sauter?	–
12	ふーん <i>Mmh</i>	-Hm? -Hm.	–	–	–
13	ふーん <i>Mmh</i>	–	–	–	–
14	この時は おばあちゃん いなか った？ <i>Kono toki</i> <i>wa obāchan</i> <i>inakatta?</i>	Was your grandma with you then?	E sulla spiag- gia con voi c'era anche la nonna?	Ce jour-là, ta mamie n'était pas là ?	¿Estaba tu abuela con vosotros aquel día?
15	君は どこ で生活して たの？ <i>Kimi wa doko</i> <i>de seikatsu</i> <i>shitetano?</i>	Where were you living?	Shota... tu dove abitavi, prima?	Où est-ce que tu vivais ?	¿Dónde
15b		–	–	–	has vivido hasta ahora?

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
16	車の中で <i>Kuruma no naka de</i>	In a car.	In una macchina.	Dans une voiture.	En un coche.
17	車の中で <i>Kuruma no naka de</i>	In a car?	In una macchina?	Dans une voiture ?	¿En un coche?
18	それは一人で？ <i>Sore wa hitori de?</i>	- All alone? - Yes.	- E stavi da solo? - Sì.	Tout seul ?	¿Vivías solo?
19	うん <i>Uhm</i>	-	-	-	Sí.
20	かばってるのかな <i>Kabatteru no kana</i>	Are you covering up for someone?	Stai coprendo qualcuno? Puoi dirmelo.	Tu protèges quelqu'un, je me trompe ?	¿Proteges a alguien?
21	誰かを <i>Dareka wo</i>	-	-	-	¿Es eso?
22	あの人たちね <i>Ano hitotachi ne</i>	-	-	-	-
23	私たちが家に着いた時 <i>Watashitachi ga ie ni tsuita toki</i>	When we got to the house,	Quelle personne, quando siamo arrivati a casa vostra,	Figure-toi que... quand on est arrivés à la maison,	Cuando llegamos a la casa,
23b		-	-	-	le pillamos a todos
24	みんな荷物まとめて逃げようとしてるところだったんだよ <i>Minna nimotsu matomete nigeyō to shiteru toko dattanda yo</i>	They were all packing their things up	stavano scappando via senza di te, ti avrebbero abbandonato.	ils étaient en train de s'enfuir avec leurs bagages,	recogiendo sus pertenencias y preparándose para huir.

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
25	あなたを置いて <i>Anata wo oite</i>	and trying to run away, abandoning you.	Avevano fatto le valigie.	en t'abandonnant.	Te abandonaban.
26	ほんとうの家族だったらそんなことしないでしょ <i>Hontō no kazoku dattara sonna koto shinai desho</i>	A real family would never treat you like that.	Una vera famiglia non si sarebbe comportata così.	Une vraie famille ne ferait jamais une chose pareille.	Una familia de verdad nunca te trataría así.
27	男の本名は榎 勝太 <i>Otoko no honmyō wa Enoki Shōta</i>	The man's real name is Enoki Shota, the woman is Tanabe Yuko.	Il vero nome dell'uomo è Enoki Shota,	L'homme s'appelle en réalité Shōta Enoki.	El hombre se llama Enoki Shota,
28	女のほうは田辺由布子 <i>Onna no hō wa Tanabe Yūko</i>	–	quello della donna invece è Tanabe Yuko.	La femme, Yūko Tanabe.	y el nombre de la mujer es Tanabe Yuko.
29	人を...殺してたんですか？ <i>Hito wo...koroshitetandesuka?</i>	They had killed someone?	E loro... hanno ucciso qualcuno?	Ils avaient tué quelqu'un ?	¿Mataron a alguien hace tiempo?
30	前の夫をね <i>Mae no otto ne</i>	Her previous husband.	L'ex marito di lei.	Son précédent mari.	A su anterior marido.
31	刺して殺して埋めてるの <i>Sashite koroshite umeteruno</i>	Stabbed him, killed him and buried him.	L'hanno accoltellato e poi l'hanno seppellito.	Ils l'ont poignardé, tué et enterré.	Apuñalado hasta la muerte y enterrado.

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
32	まあ 痴情 のもつれね <i>Maa chijō no motsure ne</i>	Tangled up in a crime of passion.	Un delitto passionale, forse.	Un crime passionnel.	Fue un crimen pasional.
33	あの2人は <i>Ano futari wa</i>	That's how those two are connected.	Però è su questo...che si basa il loro legame.	C'est ça, le lien qui les unit l'un à l'autre.	Es el vínculo
34	そういうつ なかり <i>Sō iu tsunagari</i>	-	-	-	que les une a ambos.
35	あれは正当防 衛でしょ？ <i>Are wa seitōbōei desho?</i>	That was self-defence, right?	Ma è stata legittima difesa.	C'était de la légitime défense.	Fue en autodefensa, ¿verdad?
36	殺さなかつ たら2人とも やられて たわけだし <i>Korosanakat-tara futarito-mo yarareteta wake dashi</i>	If we hadn't killed him, he would've killed us both.	Se non l'aves-simo ucciso noi, ci avrebbe ammazzati lui.	Si on l'avait pas tué, on serait morts tous les deux.	Si no le matamos, nos habría matado a los dos.
37	まあ 判決で は そうでし たけどね <i>Maa hanketsu dewa sō deshi-ta kedo ne</i>	Well, that's how the judge ruled.	Sì, la sentenza dice questo.	Oui, et l'acquittement a été prononcé par le juge.	Sí, eso mismo falló el juez.
38	それと今回 の件と何の 関係がある んですか？ <i>Sore to konkai no ken to nanno kankei ga arundesuka?</i>	And what does that have to do with this situation?	Ma comunque che c'entra con quello che è successo ora?	Et pourquoi on en parle maintenant ?	¿Qué tiene que ver eso con lo de ahora?

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
39	いや 誘拐 じゃないん ですよ <i>Iya yūkai ja- naindesu yo</i>	No, it wasn't a kidnapping.	Che dite? Ma quale rapi- mento.	Non, ce n'est pas un enlève- ment.	No, nunca se trató de un se- cuestro.
40	えっと... <i>Etto...</i>	-	-	-	-
41	腹透かして んの見かね て <i>Hara sukashit- enno mikanete</i>	She looked like she was starving,	Noi abbiamo visto che aveva fame	Elle était affa- mée, donc...	Para nada, estaba des- nutrida, tenía hambre.
42	信代が連れ てきて <i>Nobuyo ga tsurete kite</i>	so Nobuyo brought her home...	e allora Nobuyo l'ha portata a casa.	Nobuyo l'a ra- menée.	Por eso, No- buyo la trajo a casa.
43	いや でも それ...無理 やりとかじ ゃなくて <i>Iya demo sore...mu- riyari toka janakute</i>	and the girl was happy to come with her.	Sì, però...non l'ha costretta con la forza.	Mais sans la forcer, ni quoi que ce soit.	La niña vino voluntaria- mente, era feliz.
44	それは い つ? <i>Sore wa itsu?</i>	When was that?	E questo quando è suc- cesso?	C'était quand ?	¿Cuándo fue eso?
45	今年の2月 <i>Kotoshi no nigatsu</i>	Last February.	Lo scorso febbraio.	En février dernier.	En febrero pasado.
46	そういうの を誘拐って 言うんです よ <i>Sō iu no wo yūkai tte iundesu yo</i>	That's what we call kid- napping.	Per noi questo si chiama rapimento.	C'est ce qu'on appelle un en- lèvement.	A eso lo consideramos secuestro.

Line	Captions and transcriptions	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
47	うん... <i>Mmh...</i>	–	–	–	–
48	いや 俺も そう言った ただけど <i>Iya ore mo sō ittanda kedo</i>	That's what I told her too,	Sì, infatti è quello che ho detto anch'io,	C'est ce que je lui ai dit,	Bueno, tam- bién se lo dije.
49	あいつが <i>Aitsu ga</i>	but she said...	ma lei diceva che era di- verso	mais elle m'a dit...	Pero dijo
50	身代金とか 要求してな いから違っ て <i>Minoshirokin toka yōkyū shitenai kara chigau tte</i>	We weren't demanding a ransom,	perché non avevamo chie- sto un riscatto.	que comme on ne de- mandait pas de rançon, c'était diffé- rent,	que no pedíamos un rescate, al contrario,
51	保護してる んだって <i>Hogo shiteru ndatte</i>	so we were protecting her.	Noi volevamo solo proteg- gerla.	et qu'on l'avait recueillie.	la protegía- mos.

Table 4. European prosubs

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
1	Miyabe	Wow, what a pretty col- our!	Ma che bel disegno che hai fatto!	Quelles jolies couleurs!	Qué color tan bonito.
2	Miyabe	–	–	–	–
3	Miyabe	So it was a beautiful day.	Dev'essere sta- ta proprio una bella giornata.	On dirait qu'il faisait beau, ce jour-là.	Así que fue un día mara- villoso.
4	Miyabe	Amazing.	Bravissima!	C'est magni- fique.	Genial.

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
5	Miyabe	Juri...	Senti, Juri...	Juri.	Juri, guapa.
6	Miyabe	– How many of you went to the beach?	quanti eravate quando siete andati al mare?	Vous étiez combien au bord de la mer ?	¿Cuántos fuistesi a la playa?
7	Juri (Yuri)	Five people.	– Cinque. – Cinque.	Cinq personnes.	Cinco.
8	Miyabe/ Maazono	– Five people. – Five people.	–	Cinq personnes...	– Cinco. – Cinco.
9	Maazono	What were you doing at the beach?	E a cosa avete giocato?	À quoi tu as joué?	¿Qué hicisteis en la playa?
10	Juri (Yuri)	– Jumping. – Jumping?	– Abbiamo saltato. – Avete saltato?	À sauter.	– Saltamos. – ¿Saltasteis?
11	Maazono	–	–	À sauter?	–
12	Miyabe	– Hm? – Hm.	–	–	–
13	Maazono	–	–	–	–
14	Miyabe	Was your grandma with you then?	E sulla spiaggia con voi c'era anche la nonna?	Ce jour-là, ta mamie n'était pas là ?	¿Estaba tu abuela con vosotros aquel día?
15	Maazono	Where were you living?	Shota... tu dove abitavi, prima?	Où est-ce que tu vivais ?	¿Dónde
15b	Maazono	–	–	–	has vivido hasta ahora?
16	Shōta	In a car.	In una macchina.	Dans une voiture.	En un coche.
17	Maazono	In a car?	In una macchina?	Dans une voiture ?	¿En un coche?

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
18	Maezono	– All alone? – Yes.	– E stavi da solo? – Sì.	Tout seul?	¿Vivías solo?
19	Shōta	–	–	–	Sí.
20	Maezono	Are you covering up for someone?	Stai coprendo qualcuno? Puoi dirmelo.	Tu protèges quelqu'un, je me trompe?	¿Proteges a alguien?
21	Maezono	–	–	–	¿Es eso?
22	Miyabe	–	–	–	–
23	Miyabe	When we got to the house,	Quelle persone, quando siamo arrivati a casa vostra,	Figure-toi que... quand on est arrivés à la maison,	Cuando llegamos a la casa,
23b	Miyabe	–	–	–	le pillamos a todos
24	Miyabe	They were all packing their things up	stavano scappando via senza di te, ti avrebbero abbandonato.	ils étaient en train de s'enfuir avec leurs bagages,	recogiendo sus pertenencias y preparándose para huir.
25	Miyabe	and trying to run away, abandoning you.	Avevano fatto le valigie.	en t'abandonnant.	Te abandonaban.
26	Miyabe	A real family would never treat you like that.	Una vera famiglia non si sarebbe comportata così.	Une vraie famille ne ferait jamais une chose pareille.	Una familia de verdad nunca te trataría así.
27	Miyabe	The man's real name is Enoki Shota, the woman is Tanabe Yuko.	Il vero nome dell'uomo è Enoki Shota,	L'homme s'appelle en réalité Shōta Enoki.	El hombre se llama Enoki Shota,

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
28	Miyabe	–	quello della donna invece è Tanabe Yuko.	La femme, Yûko Tanabe.	y el nombre de la mujer es Tanabe Yuko.
29	Aki	They had killed someone?	E loro... hanno ucciso qualcuno?	Ils avaient tué quelqu'un ?	¿Mataron a alguien hace tiempo?
30	Miyabe	Her previous husband.	L'ex marito di lei.	Son précédent mari.	A su anterior marido.
31	Miyabe	Stabbed him, killed him and buried him.	L'hanno accoltellato e poi l'hanno seppellito.	Ils l'ont poignardé, tué et enterré.	Apuñalado hasta la muerte y enterrado.
32	Miyabe	Tangled up in a crime of passion.	Un delitto passionale, forse.	Un crime passionnel.	Fue un crimen pasional.
33	Miyabe	That's how those two are connected.	Però è su questo...che si basa il loro legame.	C'est ça, le lien qui les unit l'un à l'autre.	Es el vínculo
34	Miyabe	Oh, well.	–	–	que les une a ambos.
35	Nobuyo	That was self-defence, right?	Ma è stata legittima difesa.	C'était de la légitime défense.	Fue en autodefensa, ¿verdad?
36	Nobuyo	If we hadn't killed him, he would've killed us both.	Se non l'avessimo ucciso noi, ci avrebbe ammazzati lui.	Si on l'avait pas tué, on serait morts tous les deux.	Si no le matamos, nos habría matado a los dos.
37	Miyabe	Well, that's how the judge ruled.	Sì, la sentenza dice questo.	Oui, et l'acquittement a été prononcé par le juge.	Sí, eso mismo falló el juez.

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
38	Nobuyo	And what does that have to do with this situation?	Ma comunque che c'entra con quello che è successo ora?	Et pourquoi on en parle maintenant ?	¿Qué tiene que ver eso con lo de ahora?
39	Osamu	No, it wasn't a kidnapping.	Che dite? Ma quale rapimento.	Non, ce n'est pas un enlèvement.	No, nunca se trató de un secuestro.
40	Osamu	-	-	-	-
41	Osamu	She looked like she was starving,	Noi abbiamo visto che aveva fame	Elle était affamée, donc...	Para nada, estaba desnutrida, tenía hambre.
42	Osamu	so Nobuyo brought her home...	e allora Nobuyo l'ha portata a casa.	Nobuyo l'a ramenée.	Por eso, Nobuyo la trajo a casa.
43	Osamu	and the girl was happy to come with her.	Sì, però... non l'ha costretta con la forza.	Mais sans la forcer, ni quoi que ce soit.	La niña vino voluntariamente, era feliz.
44	Maezono	When was that?	E questo quando è successo?	C'était quand ?	¿Cuándo fue eso?
45	Osamu	Last February.	Lo scorso febbraio.	En février dernier.	En febrero pasado.
46	Maezono	That's what we call kidnapping.	Per noi questo si chiama rapimento.	C'est ce qu'on appelle un enlèvement.	A eso lo consideramos secuestro.
47	Osamu	-	-	-	-
48	Osamu	That's what I told her too,	Sì, infatti è quello che ho detto anch'io,	C'est ce que je lui ai dit,	Bueno, también se lo dije.
49	Osamu	but she said...	ma lei diceva che era diverso	mais elle m'a dit...	Pero dijo

Line	Speakers	English prosubs	Italian prosubs	French prosubs	Spanish prosubs
50	Osamu	We weren't demanding a ransom,	perché non avevamo chiesto un riscatto.	que comme on ne demandait pas de rançon, c'était différent,	que no pedíamos un rescate, al contrario,
51	Osamu	so we were protecting her.	Noi volevamo solo proteggerla.	et qu'on l'avait recueillie.	la protegíamos.

6. Final considerations

The comparison of punctuation in the Italian prosubs with those in English, French, and Spanish and the Japanese captions in the two scenes examined here has provided several useful points for reflection on the use of punctuation in the context of translating subtitles. First, what emerges from this analysis is the exclusive character of Japanese punctuation which – unlike European languages – almost completely disinvests in the use of punctuation marks in the subtitled texts. In the film *Manbiki kazoku*, it was possible to observe a total lack of commas and full stops, offset by a parsimonious use of ellipses and a now standardised use of blank spaces to aid the readability of the text. As already suggested in some Japanese studies, this disinvestment could be due to the late arrival of punctuation marks in written Japanese (Wakabayashi 2021), as well as an unusual development of these within Japanese interlinguistic subtitles (Nakamura 2013; Ōta 2007). Also worth noting are the left alignment of the text and the insertion of reading aids under the second line when the subtitles are organised over two separate lines.

In contrast, the four European languages analysed in this study appear to express themselves through a common identity of punctuation that necessarily links them to subtitling practices, just as emerges from recent professional audiovisual translations. Nevertheless, the politics of distribution of audiovisual works in Europe seems to have pushed the subtitlers of *Manbiki kazoku* towards mirror-like punctuation practices that do not contribute to the development of a truly distinct identity for each individual language. The risk, as has been noted by Díaz Cintas and Remael (2021), is confirmed in this study too. Truth be told, some differences were observed only in the context of fansubbing where the punctuation of the aforementioned film in some languages (in Spanish for instance) showed a more relaxed use of ellipses and full stops, often in place of

commas. The reason for this is likely to be found in the desire to recreate greater intersemiotic cohesion between the subtitle text, the soundtrack and the images: in fact, as has been illustrated, the full stop aids the juxtaposition of autonomous syntaxes and phrasal fragmentation, facilitates inferential pauses, erases the syntactic-pragmatic hierarchies, and helps to focus the semantic component of the content of the clause. Equally, ellipses seem to stimulate more mimetic relationships with speech, facilitating the viewers' processes of inference: most of all when they are related to pauses in the actors' speech (recitative suspense) or when they are produced by the actors' current actions (specifically extra verbal). Another point worth noting, which deserves to be investigated in more depth, is the relationship that the four analysed languages develop with the transcription of the original text: in fact, we have seen how in the case of Japanese proper nouns, English, Italian and Spanish have not yet adopted a shared method for rendering elongated vowels, leaving the precedence to French to render them with specific diacritic marks (*Shôta*, *Yûko*). As they are not yet shared by the European languages, it could be interesting to reflect upon an eventual common usage of these. Moreover, another significant element is the alteration of the order of Japanese surname and name in the French version (*Shôta Enoki*, *Yûko Tanabe*) which is not found in the other three European languages. Even though the criteria of the other languages certainly appear to be based on the principle of *high translatability*, from this perspective the French version confirms a kind of stylistic independence, already observed in previous studies conducted by the author (Vitucci 2021b).

To return to punctuation, concerning the prosubs analysed here, it is significant to note that the full stop is confirmed as the most frequently used punctuation mark in translation (43.4% occurrence on average in the four languages in the first scene, 47.9% occurrence on average in the four languages in the second scene) with various aims: in the context of this film it is particularly useful in marking the succession of very short lines in mini dialogues within the first scene, marking dry responses during the interrogations in the second scene, or concluding medium/long periods that develop over consecutive lines organised according to clear paratactic strategies. In our view, this final example appears extremely helpful in enhancing the climax of the scenes: of the analysed languages, it is without a doubt Spanish that makes the most use of full stops with this aim. As regards the comma, in the context of this study the average occurrence in the first scene is 25.9% compared to 23.7% in the second. Calculating the typological distance of the two texts chosen and analysed here, it can be noted how the comma is mainly used in proximity to circumstantial elements that precede the focus of the utterance and in its so-called *passe-partout* function in the act of separating utterances that should be divided by other punctuation marks, such as the colon or semi-colon. Purely as an example, there is an instance in Italian in subtitle 23

(*Quelle persone, quando siamo arrivati a casa vostra,*) and 24 (*stavano scappando via senza di te, ti avrebbero abbandonato.*) that first isolates the time complement at the start with a comma and then merges two independent clauses in an additional modality to avoid semantic hierarchisation and move the text towards a flattening of the intonation, with neither a real overall structural design nor semantic-pragmatic. The same type of over-extension is also visible in English and French, but with less frequency in Spanish given the more extended use of the full stop.¹² Even though Díaz Cintas and Remael advise against using it at the end of a sentence (especially in instances of frame changes), in the prosubs context presented here there are cases of commas being used in frame changes, but only on occasions when the passage is a pseudo-monologue. English and French appear to be the two languages most inclined to the use of the comma in any case. Regarding ellipses, however, the analysis of the two scenes shows an average usage of 14.85% in the first scene with a higher percentage in Spanish, whereas an average of 5.6% is found in the second scene and there is a complete absence of this punctuation mark in Spanish. Certainly, this discrepancy is motivated by the typological difference of the two passages studied here, but – as was previously illustrated – it is equally important to remember that in the context of fansubbing there was a significant use of ellipses in the same passages and, moreover, precisely in Spanish. In the prosubs analysed here, Italian is the language that uses them most often (with an average occurrence of 11.3% in the two scenes).

The rather similar use of punctuation in some linguistic pairs, in our opinion, is not to be explained by the internal causes of the translation (Díaz Cintas 2012; Von Flotow/Josephy-Hernández 2018), for example the space for and speed of the subtitles, but rather by the external causes, such as the conditions in which the various subtitles are produced, the subtitlers' hypothetical experience of translating Japanese films, as well as the source text provided by the clients. In particular, this final element seems to have a profound influence on the punctuation practice of the European languages examined here in terms of quantity and quality: indeed, if it is true that the occurrence of each punctuation mark is different in the four languages in the two textual genres analysed here, it is also possible to find cases of punctuation calques that do not refer to the Japanese captions, but always to one of the European languages that played the role of *bridge text*. This hypothesis could be supported by the mirror-like occurrence of the comma and full stop in the English and French versions of the first scene (28.9% and 39.4% respectively), or of the full stop and comma in the second scene (45% in English and French, 21.5% in English and Italian). In this context though, it is not possible to establish what the translational hierarchy was between the four languages presented. Nonetheless, as the punctuation rules differ from one language to

12| Regarding this, the comparison of the same lines (23 and 24) could be interesting.

another, it would be advisable for the punctuation marks to be translated in the future, thus avoiding imitation of *bridge texts* which often function as a reference for subtitlers. In our view, it does not seem sustainable if subtitling does not start from the original source text and, while respecting translation practices, refuses to make use of punctuation due to the assumption that what needs to be translated is the mere syntactic-semantic content of the texts. The almost mirroring practice of punctuation found in this study raises the issue of training in the context of audiovisual translation, which is often debated in the literature related to this field (Pederson 2019; Orrego-Carmona 2018, 2019; Orrego-Carmona/Lee 2017; Vitucci 2021). Despite the differences with Japanese, in our opinion, as well as guaranteeing the smoothness of the text, punctuation should preserve the flavour of diegetic immersion in every target language which is itself the fruit of the semiotic interaction between the written word and the images. As suggested by Nornes (1999), the time is now ripe for an abusing writing, if for no other reason than the fact that we are in an era in which alphabetisation in audiovisual translation already allows for the management of complex relationships that develop between the written text and images. The fact that subtitles render pseudo-spontaneous speech constructed by screenwriters in a way that reduces redundancies and maintains a consistently high density of information and effectiveness should help us to reflect upon the importance of the diamesic dimension between the visual code and the written word, as well as the effects of the rendering of punctuation. In order to further explore these themes, however, it will be necessary to analyse a wider database, making comparisons from a diachronic perspective too. Surely, the comparison with Asian languages will assist scholars and viewers to reflect upon possible future horizons of punctuation in Europe.

References

- Cronin, Michael (2012). *Translation in the Digital Age*. London/New York.
- Díaz Cintas, Jorge (2012). “Clearing the Smoke to see the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation”. In: *Meta* 57(2). Pp. 279–292.
- Díaz Cintas, Jorge (2014). “La questione della qualità nel sottotitolaggio”. In: Garzelli, B./Baldo, M. (eds.). *Subtitling and Intercultural Communication*. Pisa. Pp. 291–312.
- Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. London/New York.
- Dwyer, Tessa (2019). “Audiovisual translation and fandom”. In: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook on Audiovisual Translation*. London/New York. Pp. 436–452.
- Ferrari, Angela (2018a). “La virgola”. In: Ferrari, A. et al. (eds.). *La punteggiatura italiana contemporanea – Un’analisi comunicativo-testuale*. Roma. Pp. 49–63.

- Ferrari, Angela (2018b). “Il punto”. In : Angela Ferrari *et al.* (eds.). *La punteggiatura italiana contemporanea – Un’analisi comunicativo-testuale*. Roma. Pp. 83–91.
- Fornara, Simone (2011). *La punteggiatura*. Roma.
- Hasegawa, Yōko (2012). *The Routledge Course in Japanese Translation*. New York.
- Ikeda, Yasaburō (1982). *Gendaijin no tame no jōshiki daihyakka*. Tokyo. Kōdansha.
- Mastrantonio, Davide/Ortore, Michele (2019). “La punteggiatura nei sottotitoli interlinguistici di serie televisive anglosassoni”. In: *Italiano Linguadue* 1(1). Pp. 215–239.
- Maynard, Senko (1998). *Principles of Japanese Discourse: A Handbook*. Cambridge.
- Mortara Garavelli, Bice (ed.) (2008). *Storia della punteggiatura in Europa*. Bari.
- Nohara, Kayoko (2018). *Translating Popular Fiction: Embracing Otherness in Japanese Translations*. Oxford.
- Nornes Abé, Mark (1999). “For an abusing subtitling”. In: *Film Quarterly* 52(3). Pp. 17–34.
- Nakamura, Momoko (2013). *Honyaku ga tsukuru nihongo*, Tokyo.
- Orrego-Carmona, David/Lee, Yvonne (2017). *Non-Professional Subtitling*. Newcastle-upon-Tyne.
- Orrego-Carmona, David (2018). “New Audiences, international distribution, and translation” in *Reception Studies and Audiovisual Translation*, Elena di Giovanni and Yves Gambier (eds.). Amsterdam. Pp. 321–342.
- Orrego-Carmona, David (2019). “A holistic approach to non-professional subtitling from a functional quality perspective”. In: *Translation Studies* 12(2). Pp. 1–23.
- Ōta, Naoko (2007). *Jimaku wa ginmaku no katasumi de nihongo ga hen da to*. Tokyo.
- Pecorari, Filippo (2018). “I puntini di sospensione”. In: *La punteggiatura italiana contemporanea – Un’analisi comunicativo-testuale*. Ferrari, A. et al. (eds.). Roma. Pp. 167–181.
- Pedersen, Jan (2019). “Fansubbing in subtitling land – An investigation into the nature of fansubs in Sweden”. In: *Meta* 31/1. Pp. 50–76.
- Sato-Rossberg, Nana/Wakabayashi, Judy (2012). *Translation and Translation Studies in the Japanese Context*. London/New York.
- Taylor, Christopher (2016). “The multimodal approach in audiovisual translation”. In: *Target* 28/2. Pp. 222–235.
- Vitucci, Francesco (2016). *Ciak ! Si sottitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*. Bologna.
- Vitucci, Francesco (2018). “La coesione semiotica del testo audiovisivo – Tipologie di esplicitazioni intersemiotiche nella sottotitolazione interlinguistica in italiano di lungometraggi giapponesi”. In : *Quaderni di semantica* 2. Pp. 1077–1101.

- Vitucci, Francesco (2019). “Intercultural Cohesion in the Japanese-Italian Netflix Subtitles – The Failure of Cultural Mediation”. In: *I-Land Journal* 2. Pp. 23–37.
- Vitucci, Francesco (2020). “The translation of gay characters in the feature film *Hush!* by Hashiguchi Ryōsuke: challenges and perspectives of interlinguistic subtitling”. In: *Quaderni di semantica* 6. Pp. 401–435.
- Vitucci, Francesco (2021a). “Il progetto Japanese Film Selection nell’ambito della sottotitolazione interlinguistica pro-am”. In: Vitucci, F. (ed.). *La traduzione audiovisiva per le lingue extraeuropee*. Alessandria. Pp. 245–264.
- Vitucci, Francesco (2021b). “Interpunctive analysis in the interlingual subtitles of *An* (2015, Kawase Naomi): a comparison between Japanese and three European languages”. In: *Kervan* 25. Pp. 339–359.
- Von Flotow, Luise/Josephy-Hernández, Daniel (2018). “Gender in audiovisual translation studies –Advocating for gender awareness”. In: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook on Audiovisual Translation*. London/New York. Pp. 296–311.
- Wakabayashi, Judy (2021) *Japanese-English Translation – An advanced Guide*. London/New York.

Francesco Vitucci

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
via Cartoleria 5
40124 Bologna
francesco.vitucci@unibo.it
ORCID: 0000-0003-3907-8377

Małgorzata Czubińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu/Polska

Wokół metod przekładu i ról aktora-tłumacza w spektaklach wystawianych w języku migowym

ABSTRACT

Methods of interpretation and roles of the actor-interpreter
in sign language performances

Over the past few years, we have witnessed in Poland the discovery of the performative potential of sign language by theatre makers, which translates into a growing number of performances staged in this language. Due to the experimental nature of the performances, their translation/interpretation also takes new and creative forms. The aim of this article is to analyze the role “played” by translation in productions staged in sign language, and to show how both actors, interpreters and audience step out of their stereotypical roles. Two performances will serve as sources of examples for the analysis – first one is performance directed by Wojtek Ziemilski entitled *Jeden gest* (2016), produced at *Nowy Teatr* in Warsaw, and the second one is *Nie mów nikomu* (2016) – a performance by Adam Ziajski staged at *Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza* in Poznań. In the analyzed performances, regardless of the translation method, the act of translation is deeply rooted in the structure of the performance, marking its various layers – from the visual to the narrative level. The following analysis of the ways of using various methods of translation/interpretation will be conducted on three levels: the presence of specific forms of translation/interpretation on stage, the redefinition of stereotypical roles of the translator/interpreter, the actor and the audience, and the reception of this type of innovative performances by the audience.

Keywords: deafness, deaf studies, drama, sign language, theatrical translation, surtitles

1. Wstęp

Jak zauważa Piotr Morawski w swoim artykule zatytułowanym *Głos w ciele*: „W teatrze miga się coraz częściej [...]. Język migowy – niezwykle performatywny

[...] inspiruje do poszukiwania nowego języka teatralnego” (2018). Potencjał artystyczny języka migowego przekłada się na rosnącą obecnie w Polsce liczbę spektakli, w których aktorzy-amatorzy, migający na scenie historie własnych doświadczeń bolesnego wykluczenia ze wspólnoty komunikacyjnej, przyczyniają się do wytworzenia nowej społecznej więzi, gdyż „jednym z niewielu języków, który rozumieją wszyscy ludzie, zarówno słyszący, jak i niesłyszący jest język sztuki” (Woźniak-Czech 2019: 271).

Celem poniższej analizy jest przedstawienie, jaką rolę *odgrywa* przekład sceniczny w spektaklach wystawianych w języku migowym oraz tego, w jaki sposób zarówno aktorzy, tłumacze, jak i widzowie wychodzą w ich trakcie ze swoich stereotypowych ról. Za źródło przykładów posłużą dwa przedstawienia skierowane do dorosłych widzów – spektakl wyreżyserowany przez Wojtkę Ziemilskiego zatytułowany *Jeden Gest* (2016), zrealizowany w Nowym Teatrze w Warszawie oraz *Nie mów nikomu* (2016) – spektakl autorstwa Adama Zińskiego wystawiany w Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu. Zaproponowana w artykule analiza sposobów wykorzystania konkretnych metod translacji przeprowadzona zostanie na trzech płaszczyznach – obecności tłumaczenia na scenie, redefinicji stereotypowych ról tłumacza, aktora i widza oraz odbioru tego typu nowatorskich przedstawień przez publiczność.

2. „Milczący cudzoziemcy”

Zwiększenie stopnia dostępności sztuk teatralnych dla osób niesłyszających oraz obecność osób g/Głuchych¹ na scenie, czy to w charakterze aktorów, czy twórców, jest naturalną konsekwencją zmian, które dokonały się w Polsce na przestrzeni ostatnich lat i których świadkami jesteśmy obecnie. W ostatnim dziesięcioleciu w Polsce sytuacja osób g/Głuchych znalazła się w centrum publicznej debaty oraz stała się przedmiotem szeregu nowych regulacji prawnych. Stało się tak między

1| W niniejszym artykule używane są różne formy zapisu ortograficznego określenia „głuchy” (forma pisana wielką literą, małą literą, a także forma hybrydowa) w zależności od kontekstu. Dwie odrębne formy zapisu pozwalają na odróżnienie dwóch odmiennych grup osób – tych, które borykają się z wrodzonym bądź nabytym deficytem słuchu (osoby głuche) oraz osób identyfikujących się ze społecznością i kulturą osób Głuchych w Polsce. Szerszym znaczeniem jest to pierwsze – pisane małą literą, jednak bardzo często mamy do czynienia z koincydencją obu znaczeń (wtedy preferowany jest zapis hybrydowy). Trzeba również zwrócić uwagę na stygmatyzujący charakter określenia „głuchoniemy”, które wciąż funkcjonuje w przestrzeni publicznej. Jest ono krzywdzącym utrwaleniem stereotypu, zgodnie z którym osoby głuche nie posiadają własnego języka (są „nieme”) i nie są w stanie komunikować się ze społeczeństwem. Stąd doniosła rola wszelkich inicjatyw, które mają na celu nie tylko otwieranie społeczeństwa na problemy osób g/Głuchych, lecz także zmianę stygmatyzującego języka, którym posługujemy się w odniesieniu do tej grupy osób (Czech/Kosiński/Wąchal 2014: 9).

innymi dzięki podpisaniu w dniu 30 marca 2007 roku, a następnie ratyfikowaniu przez nasz kraj 6 września 2012 roku konwencji ONZ o prawach osób niepełnosprawnych. Irena Lipowicz, ówczesna RPO, we wstępie do *Raportu Zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich z 2014 roku*, który był pierwszym tak wyczerpującym opracowaniem do dziś pozostającym ważnym punktem odniesienia, zauważa, że:

W swoich przepisach Konwencja bezpośrednio odnosi się do realizacji praw osób głuchych. Znajdujemy w niej zapis dotyczący m.in. uznania ich szczególnej tożsamości kulturowej i językowej, w tym języków migowych i kultury osób niesłyszących (art. 30 ust. 4). W innym artykule mowa jest o obowiązkach państwa w zakresie podjęcia działań mających na celu akceptowanie i ułatwianie korzystania przez osoby niepełnosprawne w sprawach urzędowych z języków migowych oraz zastosowania wszelkich innych dostępnych środków, sposobów i form komunikowania się według ich wyboru, a także uznania i popierania korzystania z języków migowych (art. 21 lit. b i e)” (Lipowicz 2014: 5).

Zapisy Konwencji przełożyły się na ustawodawstwo państwowe, w obrębie którego najważniejszym krokiem stało się uchwalenie ustawy o języku migowym i innych formach komunikowania się (Ustawa z dnia 19 sierpnia 2011 r. o języku migowym i innych środkach komunikowania się, Dz.U. z 2011 r. Nr 209, poz. 1243, z późn. zm.) Powyższa ustawa szczegółowo reguluje kwestie dostępu osób posługujących się na co dzień językiem migowym do usług publicznych czy zdrowotnych. Należy doprecyzować, iż język migowy nie został jeszcze w Polsce uznany ustawowo za język urzędowy, pod tym względem nasz kraj pozostaje daleko w tyle za ustawodawstwem innych krajów europejskich, które nie tylko w pełni uznały lokalne języki migowe, lecz nawet zagwarantowały możliwość ich użycia, promocję i ochronę w konstytucji (jak Austria, Finlandia czy Portugalia).

Jak pokazują kolejne raporty Zespołu ds. Głuchych przy RPO, a także opinie specjalistów, w tym druzgocący raport Najwyższej Izby Kontroli z 20 lipca 2015 roku, zapisy ustawy w przeważającej mierze wciąż pozostają martwą literą prawa. Jest to spowodowane nie tylko niewystarczającą liczbą i utrudnioną dostępnością usług tłumaczy języka migowego, lecz również niską świadomością potrzeb osób niesłyszących wśród urzędników. Skrajnym przykładem przywoływanym w raporcie z 2016 roku jest zakładanie osobie głuchej kajdanek w momencie aresztowania, uniemożliwiającej jej jakąkolwiek formę komunikacji z otoczeniem. Choć w Polsce według statystyk GUS żyje nawet milion osób dotkniętych wadami słuchu, z czego połowa to osoby głuche lub niedosłyszące, raport NIK pokazał, że:

Tylko 6 proc. skontrolowanych prawie 3 lata po wprowadzaniu w życie ustawy o języku migowym instytucji udostępniło kompletne informacje o przysługujących osobom niedosłyszącym prawach i sposobach ich realizacji. Tylko jedna z 60 skontrolowanych instytucji przetłumaczyła na język migowy informacje

kierowane do osób niesłyszących. Pozostałe urzędy ograniczyły formę przekazu do komunikatu w języku pisanym.”²

Najczęstszą przyczyną niezrozumienia potrzeb komunikacyjnych osób g/Głuchych jest brak świadomości kluczowego faktu, iż język polski jest dla osób niesłyszących od urodzenia językiem obcym. Według autorów raportu NIK „Dla blisko 50 tysięcy osób głuchych w Polsce język migowy jest językiem podstawowym, w pełni zrozumiałym. 70 proc. spośród tych osób ma problemy z pełnym zrozumieniem języka pisanego.”³

Jak przyznaje Marek Świdziński w cytowanym wcześniej raporcie przygotowanym na potrzeby biura Rzecznika Praw Obywatelskich:

Polszczyzna, zarówno brzmiąca jak pisana, jest dla głuchego językiem obcym, którego przyswojenie i rozwijanie wymaga wielkiego trudu i może się nie udać. Głusi to Milczący Cudzoziemcy. Głusi Polacy to mniejszość językowa, tak jak mieszkający w Polsce Litwini, Białorusini czy Romowie; mniejszość zresztą ilościowo znacząca, porównywalna choćby z białoruską (50–100 tysięcy)⁴. Diaspora głuchych jest zresztą wyjątkowa, bo żyje w rozproszeniu – innej takiej nie znamy. Od większości, czyli od słyszących Polaków, dzieli głuchych bariera językowa, bardzo trudna do przekroczenia – zarówno od wewnątrz, jak z zewnątrz. (2014: 8–9)

Na wskazany brak świadomości potrzeb językowych osób g/Głuchych w Polsce nakłada się krzywdzący, utrwalony sposób postrzegania ich jako osoby upośledzone umysłowo i lęk dużej części społeczeństwa przed kontaktem z tą grupą przyczyniający się do dalece bardziej posuniętego wykluczenia niż w przypadku innych grup językowych. Stąd „Milczący Cudzoziemcy” to najbardziej zmarginalizowana grupa społeczna. Jak zauważa Adam Ziajski – reżyser jednego z analizowanych spektakli w wywiadzie przeprowadzonym przez Martę Kaźmierską: „Naszą narodową dyscypliną stało się wzajemne wykluczanie. W życiu prywatnym, publicznym, a szczególnie w sieci [...]. Bardzo mnie to smuci i martwi. Długo myślałem nad tym, kogo bym upoważnił do zabrania głosu w tej sprawie. Wybrałem ludzi głuchych, [...] bo to najbardziej wykluczona grupa społeczna.”⁵

2| <https://www.nik.gov.pl/aktualnosci/nik-o-przygotowaniu-urzedow-do-kontaktowania-nieslyszacymi.html> (dostęp: 30.08.2021).

3| Ibidem.

4| Dokładne oszacowanie liczby osób głuchych w Polsce jest niezwykle trudnym zadaniem. Odnosząc się do różnych źródeł, możemy wskazać, iż grupa ta liczy od 30 do 100 tysięcy osób. Dodatkowo w Polsce mieszka około miliona osób z większym lub mniejszym ubytkiem słuchu. Według szacunków Polskiego Związku Głuchych między 30 tysięcy do 50 tysięcy osób w Polsce porozumiewa się za pomocą języka migowego.

5| <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21026979,adam-ziajski-nasze-kontakty-sajak-taniec-saperow-na-polu-minowym.html>, dostęp: 16.08.2021.

3. Język migowy na scenie

W celu jak najpełniejszego przedstawienia problematyki użycia języka migowego jako narzędzia ekspresji teatralnej należy w kilku punktach nakreślić jego charakterystykę. Otóż język migowy jest językiem naturalnym, wizualno-przestrzennym, który jest pierwszym językiem, którego uczą się dzieci głuchych rodziców. W Polsce używa się Polskiego Języka Migowego (PJM), który jest zróżnicowany geograficznie i społecznie, podlega naturalnej ewolucji, lecz także wykazuje różnice wobec innych języków migowych, których używa się w Europie czy też na świecie. Wbrew obiegowym opiniom, nie istnieje jeden, ogólnosiwiatowy i uniwersalny język migowy, co więcej, amerykański język migowy (ASL) oraz brytyjski język migowy (BSL), w przeciwieństwie do swoich fonicznych odpowiedników są od siebie bardzo odległe, a amerykański wariant ma więcej cech wspólnych z francuskim językiem migowym niż z językiem brytyjskim.

Polski Język Migowy jest językiem naturalnym, ponieważ spełnia wszystkie wymagania definicji języka: jest abstrakcyjny i na tyle uniwersalny, by można było używać go do rozmowy na każdy temat, uciekając się przy tym do pojęć abstrakcyjnych czy rozmowy o samym języku. Spełnia także warunki dwustopniowości i dwuklasowości. PJM jest również produktywny – mogą w nim powstawać nowe znaki, nawet te będące złożeniami. (Tomaszewski/Rosik 2002: 131–135).

PJM jest w powszechnej świadomości mylony z tzw. Systemem Językowo-Migowym (SJM), zwanym także językiem miganim, który został opracowany w drugiej połowie XX wieku głównie przez profesora Bogdana Szczepankowskiego i stanowi przełożenie polskiego języka naturalnego na kod wizualno-przestrzenny. Choć SJM jest wykorzystywany w edukacji dzieci niesłyszących oraz w komunikacji z osobami słyszącymi, jest to sztuczny twór językowy bazujący na języku, który jest dla osób głuchych językiem zupełnie obcym. Używanie SJM nie daje osobie mówiącej tak dużej swobody wypowiedzi, bezpieczeństwa i potencjału kreatywności jak użycie języka naturalnego.

Przechodząc do problematyki obecności języka migowego na scenie teatralnej, należy poczynić zastrzeżenie, iż owa obecność może być rozumiana dwojako. Po pierwsze odnosić się może do licznych obecnie inicjatyw mających na celu umożliwienie osobom g/Głuchym dostępu do kultury, a dokładniej uczestnictwa w spektaklu teatralnym wystawianym w języku polskim. W tym wypadku tłumacz języka migowego widoczny na scenie nie wychodzi poza swoją ściśle określoną rolę, pozostaje pośrednikiem, który umożliwi odbiór spektaklu grupie językowej osób g/Głuchych. Drugi przypadek to ten, w którym językiem spektaklu jest wyłącznie lub w przeważającej mierze język migowy. To właśnie druga sytuacja będzie obiektem analizy.

Jedną z właściwości języka migowego wykorzystywaną przez twórców spektakli, jest jego ikoniczność, czyli sytuacja, w której forma słowa, znaku czy struktury

językowej przypomina w pewien sposób swój desygnat. W językach fonicznych ikonizacja jest zjawiskiem marginalnym, gdyż znak językowy pozbywa się swojej ikonizacji stając się z biegiem czasu arbitralny. Obecnie przejawy ikonizacji możemy obserwować głównie w zjawiskach dźwiękowych np. onomatopejach czy wykrzyknikach (Fidrysiak 2009: 10–12). W języku migowym ikonizacja jest o wiele powszechniejszym zjawiskiem, choć badacze przestrzegają przed przecenianiem jej roli, ponieważ: „[g]dyby się okazało, że wszystkie znaki migowe są ikonizacyjne, to słyszącym osobom nie sprawiałby trudności odbiór komunikatów wizualnych, jakie przekazują sobie nawzajem głuche osoby” (Tomaszewski/Rosik 2002: 131–135).

W obu analizowanych spektaklach reżyserzy umiejętnie wykorzystują z jednej strony ikonizację niektórych znaków języka migowego (na przykład w spektaklu Wojtka Ziemilskiego rozbawienie publiczności wywołuje przegląd znaków określających stosunek seksualny w różnych językach migowych, w innym natomiast momencie aktorka migająca znak oznaczający strzelectwo płynnie przechodzi do pantomimy), a z drugiej strony ich arbitralność, prowadząc umiejętną grę ze słyszącym widzem, który raz ma wrażenie pełnego rozumienia dzięki arbitralności miganego znaku, by następnie zupełnie zgubić wątek, gdy zostaje pozbawiony tłumaczenia.

Oprócz ikonizacji, język migowy to doskonałe narzędzie twórczej ekspresji na scenie ze względu na zaangażowanie całego ciała aktora, mimiki, postury i gestów w akt komunikacji, który staje się jednocześnie grą sceniczną. Jak zauważa Piotr Morawski:

[w] „Jednym geście” Wojtka Ziemilskiego niektóre sceny to prawdziwe taneczne popisy. Bo gdy się miga, to zaangażowane jest całe ciało. Gra się całym ciałem, całe ciało jest w ruchu. I jest to ciało z założenia wystawione na widok – inaczej się nie da porozumieć [...], bo głusi grają całym ciałem – każdy grymas twarzy ma tu znaczenie, znaczenie ma dynamika ruchów. To całe układy choreograficzne (Morawski 2016).

Ostatnim z aspektów zaangażowania migających aktorów w spektakl jest wymiar społeczny tego typu inicjatyw. Jak zauważa francuski badacz Pierre Schmitt, język migowy jest czynnikiem wyzwalającym interakcję pomiędzy osobami g/Głuchymi i słyszącymi, gdyż obecność języka migowego na scenie wykracza poza wymiar artystyczny. Język staje się tutaj czynnikiem umożliwiającym nawiązywanie relacji pomiędzy dwiema grupami społecznymi, które w innych okolicznościach nie miałyby możliwości spotkania. Jak twierdzi cytowany badacz, z tego właśnie powodu powinniśmy otwierać teatry na tego rodzaju eksperymenty artystyczne, które działają uwrażliwiająco na publiczność i zmniejszają margines wykluczenia społecznego osób g/Głuchych (Schmitt 2011 : 110).

4. Wprowadzenie do tematyki analizowanych spektakli

Pomimo że w ostatnich kilku latach mamy do czynienia z prawdziwym odkryciem na scenach polskich teatrów języka migowego⁶, dwie analizowane w niniejszym artykule inscenizacje, a mianowicie spektakl wyreżyserowany przez Wojtkę Ziemilskiego zatytułowany *Jeden Gest* (2016), zrealizowany w Nowym Teatrze w Warszawie oraz *Nie mów nikomu* (2016) Adama Ziajskiego wystawiany w Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu, zarysowują w niezmiernie ciekawy, choć zupełnie odmienny sposób problem obecności tłumacza i tłumaczenia zarówno w warstwie narracyjnej, jak i formalnej. Oba utwory wykazują podobieństwa pod względem tematyki – w obu mamy do czynienia z czworgiem lub pięciorgiem aktorów, którzy po kolei opowiadają historie zaczerpnięte z własnych, bolesnych doświadczeń. Przywołanie wspomnień staje się punktem wyjścia do snucia szerszej refleksji na temat miejsca osób g/Głuchych w społeczeństwie, ich edukacji, panujących stereotypów czy ogólniej – braku komunikacji międzyludzkiej i empatii.

Ciekawą obserwacją dotyczącą obu spektakli jest fakt, iż paradoksalnie są one wypełnione dźwiękami. U Adama Ziajskiego jest to nieznośny szum, przed którym mają chronić widzów rozdawane przy wejściu specjalne słuchawki ochronne. Widz po zanurzeniu w ogłuszającym hałasie szybko zauważa, że nie warstwa dźwiękowa będzie tu nośnikiem sensu i przełącza się na wyostrzony odbiór bodźców wizualnych:

To chyba jedna z rzadkich bardzo sytuacji, kiedy okoliczności, w których się znajdują, są dostosowane do ich statusu i potrzeb, a nie nakierowane ku potrzebom i nawykom *normalsów*. To my teraz jesteśmy w sytuacji spychanej na margines mniejszości, to my musimy chronić nasz słuch przed atakującymi go niemilosierne falami dźwięków, podczas gdy oni znajdują się w sytuacji komfortowej – czują dźwięk, który im nie przeszkadza. Mamy tu bardzo wymowne ustawienie scenicznej sytuacji, które wywraca do góry nogami nasze codzienne relacje z osobami niesłyszącymi (Tyska 2016).

Wojtek Ziemilski natomiast stara się uzmysłowić widzom przy pomocy odtworzonych w trakcie przedstawienia nagrań, jak słyszy osoba głucha po wszczępieniu implantu, czy co odczuwa głuchy uczeń, gdy sfrustrowany nauczyciel uderza jego głową w szkolną tablicę.

6| Można tu dodać, że w ostatnich latach w Zachęcie Bogna Burska zrealizowała z Chórem POLIN *Bunt Głuchych*, w warszawskim Teatrze Studio Wojtek Zrałek-Kossakowski wystawił *Operę dla Głuchych*, Łukasz Zaleski przygotował zaś w Teatrze Nowym w Zabrzu spektakl *Morze ciche*. W teatrze offowym, oprócz omawianego spektaklu Adama Ziajskiego, spektakl migany został wystawiony przez Teatr Układ Formalny i był nim *Piotruś Pan*. Więcej na temat spektakli w języku migowym, które pojawiły się na polskich scenach w ciągu ostatnich lat: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy> (dostęp: 22.11.2021).

Scenografia obu spektakli została tak dobrana, by skupiać uwagę widzów na rękach aktorów, które są niezbędnym narzędziem porozumienia. W spektaklu Adama Ziajskiego ubrani w białe stroje aktorzy przed rozpoczęciem swojej opowieści nakładają na ręce kolorowe proszki fluorescencyjne, natomiast u Wojtki Ziemilskiego w pierwszym akcie sztuki obserwujemy wyłącznie kartony zasłaniające sylwetki aktorów, w których pojawiają się otwory, a następnie w nich migające dłonie artystów.

Warto podkreślić w tym miejscu, że w opinii krytyków obaj reżyserzy ustrzegli się popadania w schemat, z którym często mamy do czynienia w przypadku spektakli angażujących osoby z różnymi formami niepełnosprawności. Piotr Morawski pisząc o *Jednym gościu* stwierdza, że „Godzinny występ w *Sali Próbu Nowego Teatru* to żaden teatr edukacyjny” (Morawski 2016). Juliusz Tyszka, recenzując spektakl Ziajskiego, stwierdza bez ogródek: „Widziałem już kilka spektakli z udziałem osób niepełnosprawnych i nie wszystkie z nich były wolne od: 1) taniego sentymentalizmu; 2) taniego paternalizmu; 3) taniego uzalania się nad sobą”. Poznański spektakl stanowi pod tym względem wyjątek, gdyż opowiada historie konkretnych osób: „Bez sentymentalizmu, bez epatowania tragizmem ich losu, z czytelnym, pomysłowym uteatralnieniem ich narracji” (Tyszka 2016).

Do wszystkich powyższych nowatorskich rozwiązań obu sztuk należy dodać również nieszablonowe potraktowanie obecności tłumaczy i umiejętne wprowadzenie samego aktu tłumaczenia do obu spektakli, które będzie przedmiotem zaprezentowanej poniżej analizy.

5. Wszystkie odsłony tłumaczenia na scenie

Przed przystąpieniem do właściwej analizy, należy poczynić dwa zastrzeżenia. Otóż oba spektakle są z założenia przeznaczone dla osób słyszących – inaczej nie istniałaby konieczność ich tłumaczenia. Dodatkowo, wystawiając spektakl w języku migowym, reżyserzy mają do wyboru dwie drogi: albo nie tłumaczyć miganych kwestii na potrzeby osób słyszących, pozwalając im tym samym skupić się na wizualnych aspektach języka, jego ikonizacji i przestrzennym charakterze, albo tłumaczyć fragmenty migane na scenie. Jeśli zaś tłumaczyć, pozostaje kwestia doboru metody tłumaczenia. Wbrew pozorom, dzięki rozwojowi współczesnej technologii, wybór jest tu dość szeroki. Ze względu na nowatorską formę analizowanych przedstawień, przekład zapewniający sztukom dostępność dla szerokiego grona odbiorców również przyjmuje nietypowe formy, które zostaną omówione w dalszej części analizy.

W przypadku pierwszej z analizowanych inscenizacji zatytułowanej *Nie mów nikomu*, Adam Ziajski konsekwentnie stawia na jedną metodę translacji, a mianowicie napisy sceniczne. Napisy wyświetlane przy pomocy projektora na tylnej ścianie scenografii towarzyszą grze aktorskiej od początku do końca sztuki.

Warto podkreślić, iż spektakl jest tłumaczony symultanicznie – obserwujemy zatem litery i całe wyrazy pojawiające się na scenie dokładnie w momencie, w którym profesjonalna tłumaczka języka migowego wpisuje je na klawiaturze. Dzięki takiemu doborowi metody tłumaczenia aktorzy mogą skupić się wyłącznie na swojej opowieści. Zastosowanie jednego sposobu przekładu scenicznego nie oznacza monotonii, gdyż w kluczowych momentach spektaklu napisy zmieniają swą formę graficzną – ich kolor, kształt i wielkość czcionki stają się nośnikiem dodatkowego sensu. W ten sposób wyłącznie na podstawie elementów wizualnych (przypomnijmy, że w tym spektaklu warstwa dźwiękowa nie jest nośnikiem znaczenia), czyli ekspresywnego sposobu migania aktora, mimiki, a także stylu i wielkości liter w napisach, publiczność jest w stanie odebrać przekaz płynący ze sceny na przykład jako krzyk⁷.

W drugim z analizowanych spektakli zatytułowanym *Jeden gest* mamy do czynienia z całym wachlarzem zaproponowanych widzom metod tłumaczenia. Jak zauważa cytowany już wcześniej Pierre Schmitt, w przypadku spektakli *dwujęzycznych*, obecność na scenie zarówno języka fonicznego, który zajmuje przestrzeń dźwiękową, jak i języka migowego, który przejmuje kanał wizualny, może przybrać formę superpozycji lub zestawienia języków otwierającego szerokie możliwości realizacji spektakli (Schmitt 2011: 108). Potencjał ten został wykorzystany przez Wojtkę Ziemilskiego w jego sztuce.

W spektaklu *Jeden Gest* aktorzy uciekają się najczęściej do autoprzekładu scenicznego, w ramach którego osoba występująca na scenie jednocześnie miga i tłumaczy swoje słowa na język foniczny – język polski. Zastosowanie tej wymagającej dużego skupienia metody jest możliwe u osób, które znają język polski i posługują się nim płynnie – tak jak występująca w inscenizacji Marta Abramczyk, która nauczyła się języka polskiego w dzieciństwie dzięki wytrwałości swojej mamy, a następnie mogła doskonalić jego znajomość po poddaniu się operacji wszczepienia implantu. Dzięki zastosowaniu tej metody translacji widzowie spektaklu mogą usłyszeć głosy i sposób mówienia aktorów, który nierzadko jest na tyle odmienny, że osoby g/Głuche brane są za cudzoziemców – co podkreśla jedna z aktorek. Ponadto mogą oni zdać sobie sprawę ze stopnia różnicowania grupy osób g/Głuchych. W zależności od momentu utraty słuchu, otrzymanego wykształcenia, wszczepienia bądź nie implantu słuchowego, a także osobistych preferencji – osoby g/Głuche mogą mówić i posługiwać się językiem polskim lub

7| Można w tym miejscu przywołać słowo „BEKSA”, którego używali uczniowie w odniesieniu do swojego niesłyszącego kolegi w klasie i które pojawiło się na napisie w specjalnej oprawie graficznej, którą można zobaczyć na stronie: <http://www.scenarobocza.pl/spektakl/1600-nie-mow-nikomu/>. Więcej przykładów powiązania formy napisów scenicznych z treścią spektaklu można odnaleźć w artykule: Czubińska, Małgorzata (2019). « (Im) possibilité du dialogue ? Le rôle du surtitrage dans le théâtre inclusif ». W: *Neophilologica. Études sémantico-syntaxiques des langues romanes*. vol. 31 (2019). Katowice. S. 125–138.

nie (w drugim przypadku niejednokrotnie otrzymują krzywdzącą etykietę osoby „głuchoniemej”). W spektaklu Wojtki Ziemilskiego troje z czworga występujących na scenie aktorów posługuje się autoprzekładem w większym lub mniejszym stopniu. Dzięki wykorzystaniu w spektaklu autoprzekładu reżyser zaakcentował fakt, iż osoby niesłyszące, lecz posługujące się także językiem polskim bardzo często w życiu codziennym same wcielają się w rolę tłumaczy – pośredników między światem g/Głuchych i słyszących, co podkreśla Abramczyk. Co ciekawe, obserwujemy na scenie tłumaczenie w obu kierunkach, ponieważ gdy wspomniana aktorka opowiada swoją historię używając wyłącznie języka fonicznego, zaprasza na scenę tłumaczkę Polskiego Języka Migowego, która tłumaczy jej słowa na język migowy. Jak wskazuje Abramczyk, wynika to z jej szacunku dla osób posługujących się PJM i osób g/Głuchych zasiadających wśród publiczności.

Kolejną z zastosowanych metod translacji jest tłumaczenie symultaniczne wykonywane przez lektorkę, której głos widzowie słyszą przez większość spektaklu. Podobnie jak w pierwszym spektaklu jest to tłumaczenie spontaniczne. W przypadku napisów, jak i tłumaczenia ustnego symultanicznego mamy do czynienia z tłumaczeniem, które nie jest i w zamyśle nie powinno być doskonałe. W szybko pojawiających się na scenografii napisach zdarzają się częste literówki, a lektorka tłumacząca spektakl symultanicznie miewa chwile zawahania. Wskutek powyższych uwarunkowań tłumaczenie nie płynie w niezauważalny dla widza sposób. Owa *niedoskonałość* to część koncepcji reżyserów obu spektakli. Szczególnie wymowne staje się to w przypadku pierwszego z nich, w którym Adam Ziajski stawia na odwrócenie ról – to słyszący mają poczuć się choć przez chwilę jak osoby g/Głuche, które każdego dnia zmuszone są do konstruowania sensu z urywków docierających do nich informacji, do korzystania z niedoskonałych form tłumaczenia, do domyślania się i stałego dopowiadania. Siedzący na widowni i zanurzony w spektaklu widz konfrontuje się z deficytem informacji, z własną bezradnością komunikacyjną oraz z faktem, iż zdany jest wyłącznie na tłumacza.

Do omawianego powyżej wachlarza zaproponowanych metod przekładu należy jeszcze dodać potencjał tłumaczenia obu spektakli na inne języki foniczne i wystawiania w innych krajach. Spektakl Adama Ziajskiego w trakcie Malta Festival Poznań 2017 był wystawiany jednocześnie z polskimi i angielskimi napisami, natomiast Wojtek Ziemilski, początkowo bardzo sceptyczny, przekonał się również do tłumaczenia na inne języki i dzięki temu mógł wyruszyć ze sztuką na międzynarodowe tournée:

Reżyser przyznaje, że początkowo był przeciwny zagranicznym pokazom *Jednego gestu*, ponieważ obawiał się utraty wielu niuansów językowych. Podobnie jak w przypadku każdego spektaklu po polsku, do mówionego tekstu wyświetlane są podpisy po angielsku, ale tutaj aktorzy porozumiewają się nie tylko słowem, ale również miganiem. Dodatkowo za każdym razem Adam Stoyanov uczy się

lokalnego języka migowego, żeby podczas spektaklu wytłumaczyć widzom różnicę między poszczególnymi językami. Jednak Wojtek Ziemilski przyznaje z zadowoleniem, że ostatecznie udało się rozwiązać wszystkie kwestie techniczne, a efekt przerósł jego oczekiwania, ponieważ teraz sytuacja na scenie przypomina wieżę Babel (Wielga-Skolimowska 2017).

Jednakże w przypadku obu inscenizacji warto zwrócić uwagę nie tylko na to, co i w jaki sposób zostaje przetłumaczone, lecz także na to, co pozostaje intencjonalnie bez tłumaczenia na język polski. U Adama Ziajskiego jest to scena, w której aktorzy między sobą wypracowują kompromis dotyczący ustanowienia nowego znaku dla słowa, które proponuje publiczność (np. słowa onomatopeja). Z jednej strony tłumaczenie pisemne symultaniczne żywołowej dyskusji kilku osób byłoby nie lada wyzwaniem dla tłumaczki, natomiast z drugiej widzowie słyszący po raz kolejny mają wrażenie, iż nieznanostwo języka migowego pozbawia ich dostępu do pewnej ważnej, tajemniczej i intymnej sytuacji na scenie. To kolejny z przejawów odwrócenia ról, wskutek którego to słyszący są wytrącani ze swojego komunikacyjnego komfortu.

U Wojtka Ziemilskiego takich scen jest co najmniej kilka – najbardziej przejmujące są te, w których na scenie miga Adam Stoyanov – natywny użytkownik języka migowego, twórca poezji miganej i laureat wielu nagród. Jego interpretacja na język migowy fragmentu odtwarzanego filmu anime to poruszające połączenie migania, gry aktorskiej oraz pantomimy. Kolejnym nieprzetłumaczonym momentem jest wykonanie przez czwórkę aktorów stworzonego przez nich na potrzeby spektaklu *Hymnu Głuchych*. W każdej z powyższych sytuacji widz pozbawiony tłumaczenia początkowo konfrontuje się z własną niemożnością zrozumienia języka migowego, następnie nerwowo chwyta się jakichkolwiek przejawów ikoniczności języka, by po chwili skupić się na ekspresywności gry aktorskiej i odbiorze emocji płynących z ciała aktorów.

Po omówieniu problematyki doboru formy tłumaczenia pozostaje do przeanalizowania kwestia obecności, statusu i widoczności tłumaczy na scenie. Najogólniej rzecz ujmując, gdy mamy do czynienia z tłumaczeniem na język migowy, naturalnym jest, iż tłumacz jest widoczny – czy to w małym okienku w rogu telewizora, czy to obok polityka w trakcie konferencji prasowej. W obu analizowanych spektaklach spotykamy się jednak z sytuacją odwrotną, czyli tłumaczeniem z języka migowego na język foniczny. Teoretycznie zatem reżyserzy mogliby ukryć obecność osoby redagującej napisy czy zapewniającej tłumaczenie symultaniczne. W omawianych spektaklach tak się jednak nie dzieje – obie tłumaczki są widoczne na scenie – zasiadają w pierwszym rzędzie, a ich obecność jest o tyle wymowna, że nie może pozostać niezauważona. Dominika Mroczek-Dąbrowska, która zapewnia tłumaczenie w formie napisów w spektaklu *Nie mów nikomu* pojawia się nawet w obsadzie aktorskiej w materiałach promocyjnych i na stronie

internetowej spektaklu⁸, natomiast na koniec inscenizacji wychodzi razem z aktorami i wraz z nimi jest oklaskiwana. Katarzyna Głozak, która tłumaczy symultanicznie spektakl *Jeden gest* była natomiast konsultantką reżysera w trakcie przygotowywania spektaklu⁹. Nikt tu zatem nie ukrywa tłumaczy – gwarantów porozumienia między grupami językowymi obecnymi w trakcie przedstawienia – wręcz przeciwnie, ich fizyczna obecność ma wymiar symboliczny. Co ciekawe, w obu przedstawieniach mamy do czynienia nie tylko z nawarstwieniem języków czy form tłumaczenia, lecz także nawarstwieniem ról. Sami aktorzy biorą na siebie rolę tłumaczy – co widoczne jest w szczególności u Ziemińskiego – migają i jednocześnie tłumaczą swoje słowa stając się pośrednikami i mediatorami pomiędzy światem g/Głuchych i słyszących.

Na koniec warto dodać, iż w obu spektaklach wątek tłumaczenia czy dokładniej wykluczenia związanego z niewystarczającą dostępnością usług tłumaczy języka migowego w instytucjach publicznych jest poruszany w historiach bohaterów nader często. Z jednej strony spotykają się oni z wykluczeniem związanym z niemożnością komunikacji bez pośrednictwa tłumacza np. w ZUS-ie, z drugiej zaś wymowne są świadectwa osób, które jako dzieci głuchych rodziców, tak jak Piotr w spektaklu Adama Ziajskiego, biorą na siebie trudne zadanie zapewnienia tłumaczenia w granicznych momentach życia członków swych rodzin, jak na przykład podczas wizyty u lekarza i konieczności przekazania niepomysłnej diagnozy. Adam Stoyanov, dla którego polszczyzna jest językiem obcym, w poruszający sposób wymienia sytuacje, w których niezbędna jest mu pomoc tłumacza: w teatrze, na dworcu, w urzędzie, w sądzie, u lekarza, podczas poszukiwania pracy. Jedyne miejsce, w którym nie potrzebuje tłumacza to dom. W obliczu niedostępności tłumaczy języka migowego, pogłębia się izolacja osób g/Głuchych, zamykanie się w bezpiecznej przestrzeni czterech ścian własnego mieszkania – enklawy, która zapewnia spokój i zrozumienie. Spektakle z udziałem niesłyszących stanowią szansę na przełamanie tej bolesnej izolacji zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i ogólnospołecznym, gdyż stanowią przyczynek do dyskusji nad wykluczeniem komunikacyjnym w debacie publicznej.

6. Podsumowanie

Ewelina Godlewska-Byliniak w odniesieniu do *Jednego gestu* pisze, że jest to opowieść „o samym teatrze i sytuacji teatralnej komunikacji”, gdzie „obecność osób Głuchych w istotny sposób wpływa na teatralny język, nie tylko wprowadzając do niego nową jakość estetyczną, ale też wymuszając poszukiwanie nowych form wyrazu” (2017: 195). Do wspomnianych „nowych form” należałoby dodać również nowe formy przekładu w przestrzeni teatralnej.

8| <https://www.scenarobocza.pl/nie-mow-nikomui-a-ziajski/> (dostęp: 21.12.2021).

9| <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/jeden-gest> (dostęp: 20.12.2021).

Choć oba poddane omówieniu spektakle opierają się na podobnym zamyśle, polegającym na oddaniu głosu kilku osobom, które dzielą się z widzami historiami zaczerpniętymi ze swej pełnej wyzwania codzienności, obaj reżyserzy znaleźli odmienne sposoby na zakotwiczenie aktu translacji w swoich inscenizacjach. Co znamienne, w obu przypadkach wybór metody czy też metod przekładu nie jest przypadkowy, lecz stanowi dopełnienie spektaklu i jego wartość dodaną. W przypadku Adama Ziajskiego zastosowanie napisów scenicznych jako jedynej formy przekładu współgra z zamysłem reżysera spektaklu opierającym się na pozbawieniu widza bodźców słuchowych i przekierowaniu całej jego uwagi na stronę wizualną przedstawienia. U Ziemińskiego z kolei nawarstwienie różnorodnych metod translacji przywołujące na myśl wymowny symbol Wieży Babel, podkreśla sygnalizowane niejednokrotnie przez aktorów zróżnicowanie świata osób g/Głuchych. Ziemiński zdaje się w ten sposób potwierdzać, iż nie ma jednej historii osoby g/Głuchej, jednego podejścia do problematyki języka migowego, ani nawet jednego języka, każdy przypadek należy rozpatrywać indywidualnie, stąd wielość sposobów tłumaczenia. Na koniec należy podkreślić, iż obaj reżyserzy zaakcentowali status tłumacza jako mediatora międzykulturowego, wychodząc z założenia, że jeśli ktokolwiek ma prawo wypowiadać się na temat roli tłumacza w społeczeństwie, to jest to właśnie grupa osób g/Głuchych, której członkowie już od najmłodszych lat konfrontowani są z brakiem możliwości komunikacji w obrębie społeczeństwa, którego są częścią, żyjąc niczym imigranci we własnej kulturze. Rola tłumaczy w spektaklu jest wymowna i doniosła, są obecni i *widoczni* na scenie, co w obu przypadkach prowadzi do zamiany ról, gdyż sami aktorzy stają się tłumaczami, a tłumacze zaczynają odgrywać rolę aktorów. Takie potraktowanie kwestii przekładu przez reżyserów miganych spektakli może stanowić przyczynek do dyskusji na temat roli tłumacza w społeczeństwie nie tylko w kontekście języka migowego, lecz każdej innej formy tłumaczenia.

Bibliografia

- Czech, Franciszek/Kosiński, Bartosz/Wąchal Krzysztof (2014). *Raport z analizy obowiązujących w Polsce ram instytucjonalnych oraz podejmowanych przez instytucje publiczne i pozarządowe inicjatyw wpływających na aktywność kulturalną osób niesłyszących, zrealizowany metodą desk research*. Kraków. (<http://www.kulturagluchych.pl/photos/cms/PDF/Raport%20DR.pdf>, dostęp: 7.09.2021).
- Czubińska, Małgorzata (2019). « (Im)possibilité du dialogue ? Le rôle du surtitrage dans le théâtre inclusif ». W: *Neophilologica. Études sémantico-syntaxiques des langues romanes*. Vol. 31. Katowice. S. 125–138.
- Fidrysiak, Emilia (2009). „Ikoniczność znaku w fonicznym języku polskim”. W: *Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze*. Nr 3. S. 7–20.

- Godlewska-Byliniak, Ewelina (2017). „Między głosem a gestem”. W: Godlewska-Byliniak, E./Lipko-Konieczna, J. (red.). *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa. S. 183–198.
- Lipowicz, Irena (2014). „Słowo wstępne”. W: Świdziński, M (red.). *Sytuacja osób głuchych w Polsce Raport zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich*. S. 5–7. (https://www.rpo.gov.pl/sites/default/files/Raport_Sytuacja_osob_poz%203_srodki_2%20XII.pdf, dostęp: 10.09.2021).
- Morawski, Piotr (2016). „Poza słowa” W: *Dwutygodnik*, nr 195, 09/2016. (<https://www.dwutygodnik.com/artukul/6765-poz-a-slova.html>, dostęp: 07.10.2021).
- Morawski, Piotr (2018). „Głos w ciele”. W: *Dwutygodnik*, nr 252, 12/2018. (<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8129-glos-w-ciele.html>, dostęp: 10.09.2021).
- Schmitt, Pierre (2011). « *Les Survivants : l'interaction sourds/entendants, enjeu des créations en langue des signes ?* » W: *Synergies France*, n° 8. S. 105–112.
- Świdziński, Marek (2014). „Wprowadzenie”. W: Świdziński, M (red.). *Sytuacja osób głuchych w Polsce Raport zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich*. S. 8–12. (https://www.rpo.gov.pl/sites/default/files/Raport_Sytuacja_osob_poz%203_srodki_2%20XII.pdf, dostęp: 11.09.2021).
- Tomaszewski Piotr/Rosik, Paweł (2002). „Czy polski język migowy jest prawdziwym językiem?”. W: Jarzębowska, G./Tarkowski, Z. (red.). *Człowiek wobec ograniczeń. Niepełnosprawność-Komunikacja-Terapia*. Lublin. S. 133–165.
- Tyszką, Juliusz (2016). „Zza szyby po węgiersku”. W: *Teatralny.pl* (<https://teatralny.pl/recenzje/zza-szyby-po-wegiersku,1802.html>, dostęp: 18.08.2021).
- Wielga-Skolimowska, Katarzyna (2017). „Jeden gest. Teatr bez granic” (<https://www.dw.com/pl/jeden-gest-teatr-bez-granic/a-41346091>, dostęp: 10.09.2021).
- Woźniak-Czech, Ewelina (2019). „Estetyczne aspekty tworzenia i odbioru sztuki przez osoby z wadami słuchu”. W: *Przestrzenie Teorii 13*. Poznań. S. 271–291.
- Ziajski, Adam/Każmierska, Marta (2016). „Nasze kontakty są jak taniec saperów na polu minowym [ROZMOWA]”. W: *Gazeta Wyborcza Poznań*. (<https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21026979,adam-ziajski-nasze-kontakty-sa-jak-taniec-saperow-na-polu-minowym.html>, dostęp: 16.08.2021).

Małgorzata Czubińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Filologii Romańskiej

Al. Niepodległości 4

61-874 Poznań

malgorp@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-8929-488X

Edmond Kembou
University of Hildesheim/Germany

Explicitness and implicitness of (linguistic) hybridity in translation

ABSTRACT

Explicitness and implicitness of (linguistic) hybridity in translation

Today, hybridity has become a topic of interest in translation, especially when it comes to translating literature from postcolonial contexts. This is, for instance, the case with French-speaking African literature, where several authors embed a hybrid language in their writing, thus producing multilingual literary works. From a translation perspective, literary productions adopting this writing style expose the translator to a major challenge: translating not only from a single language into another, but also from two or more languages into another. The difficulty is compounded by the explicitness and implicitness of hybridity features. This article seeks to explore the explicitness and implicitness of (linguistic) hybridity in literature and its implication for translation. It uses French-speaking African literature to illustrate both concepts.

Keywords: hybridity, explicit, implicit, translation, function, purpose

1. Introduction

Hybridity as a topic and an issue has become a key subject of interest in postcolonial literature and a focus of research in French-speaking African literature, as will later be presented. However, “hybrid writing” did not emerge from postcolonial contexts (e.g., postcolonial French-speaking Africa), even though the postcolonial context has earned special attention regarding hybridity-related studies. Following the Russian Revolution in 1917, for instance, several Russian authors migrated to Western Europe and started writing in the language of their new country. Literary productions by Russian “émigré writers” of this period were

marked with what can be correctly termed as “cultural hybridity”, thereby reflecting both Russia (country of origin) and the new homeland. Forced or voluntary migration, political and other conflicts, along with personal interests, etc., have driven many authors across the globe to leave their homeland and settle abroad, where they continued publishing, most often in the language of the new homeland, thus producing literary works with hybridity markers, whether cultural or linguistic.

With respect to French-speaking African literature, on which the examples in this paper are based, hybrid writing has been adopted by authors in the diaspora and those living on the African continent. Hybridity in French-speaking African literature is the reflection of the status of French on the continent. Many African countries have been using French alongside several other local or national languages following French colonisation. In this context, the French language is highly influenced by local languages in its daily use, as the users constantly borrow from their native tongue(s) when speaking French or adapt the use of French to their native tongue(s). This is what French-speaking authors who have adopted a hybrid writing style try to reflect in their literary productions. The resulting literary works are often written in French but are highly influenced by local languages and specific usages of French.

From a translation perspective, hybrid texts by French-speaking African authors can be considered multilingual, i.e., a single text can harbour multiple languages. In fact, when translating a French-speaking African literary work, translators are not only confronted with the main language of writing (i.e., French); they also must deal with one or more languages that evolve alongside French in the text, which makes the translation process even more challenging. Often, the (multilingual) hybrid language in French-speaking African literature results from two main writing strategies: hybridity markers are embedded either explicitly or implicitly in the main language of writing (i.e., French). This paper seeks to explore the explicitness and implicitness of hybridity in literature (with a focus on French-speaking African literature) and its implication for translation.

2. Attitude of French-speaking African writers towards French

Before exploring the characteristics of hybridity in French-speaking literature, it is perhaps important to point out that the issue of hybridity is, in general, extensively explored in African literature. Though a hybrid-writing style may be perceived as a major characteristic of African literature, it is not, however, a writing style that is generally accepted by all authors. In discussing the attitude of French-speaking African writers towards French, Chevrier (1984; 1999)

identifies three categories in which he classifies French-speaking African writers: *les inconditionnels*, *les réticents*, and *les réalistes*.¹ The first category, *les inconditionnels* (unconditional acceptance), includes writers who embrace and advocate for the French language. *Les inconditionnels* are unconditional supporters of French who, like Leopold Sedar Senghor, consider the colonial language as a medium of cultural expression in a context where most local languages remain uncoded, and their great number and variety standing as a threat to newly-formed African nations (Bandia 2006: 352). The second category, *les réticents* (the reluctant), includes writers who stand for and encourage the use of African languages in literature. Bandia (2006: 352) points out that “[t]hey strongly encourage vernacular language writing, but generally acknowledge its limitations in reaching a wider readership” and consider French as “nothing more than a translation language, a mere channel or vehicular language”. French-speaking African writers like Ousmane Sembene, Birago Diop, or Zaghoul Morsy can be included in this second category. The third category, *les réalistes* (the realists), includes authors who have a realistic and pragmatic view of French. Bandia explains that “[f]or the ‘realists’, French becomes a kind of Trojan Horse, so to speak, through which they can encounter, resist and demystify the imperialist subtexts of neocolonialism” (2006: 352). For Ndeffo Tene (2004: 10–11), this category further includes authors who have deliberately chosen to write in French because the French language helps them reach a wider audience. However, in choosing to do so, they adopt a realistic use of the French language, which includes reflecting local or national use of the French language. One of the most prominent authors in this category is Ahmadou Kourouma, for whom writing in French and continuing to think in his mother tongue (Malinké) was a means of ‘intellectual liberation’ (*libération intellectuelle*), given that it is impossible to be completely free without owning the language that fosters the ability to express oneself freely and fully (Kourouma 1997: 117–118).

Hybrid texts by French-speaking African authors fall within the third category in Chevrier’s classification, i.e., *les réalistes* (or the *evolutionist/experimenters* using Okara’s (1990) terminology). Describing this last category of French-speaking

1| A similar categorization of the attitude of English-speaking writers has been put forward by Okara (1990). He also classifies African writers and their relationship to European languages – with a focus on English – in three categories, namely: the *neo-metropolitans* who advocate for the use of impeccable European languages in African literary works and assimilating to western canons (comparable to Chevrier’s *les inconditionnels*); the *rejectionist* who advocate the development of the literature of the colonial centre at the expense of the development of the continent’s literature using local languages (comparable to Chevrier’s *les réticents*); and the *evolutionist/experimenters* who advocate for the potential to subvert European languages in literary works and adapt them to the local African usage (similar to Chevrier’s *les réalistes*).

African writers, Bandia (2012: 430) explains that their “artistic use of puns, neologisms, orality, and linguistic codification serves to appropriate language and resist cultural domination”.

3. Exploring the characteristic of (linguistic) hybridity in French-speaking African literature

Building on Grutman’s concept of *hétérolinguisme* defined as “the presence in a text of foreign idioms, in any form, including varieties (social, regional or chronological) of the main language” (1997: 37; my translation²), and the concept of *extrastructuralism* (Flydal 1951) adapted to translation (Kembou Tsafack, 2019), hybridity in the French-African novel can be considered as the use of concepts, idioms, expressions, terms, etc. from other languages in the main language of writing, e.g., French, including its local use (Kembou 2020). From this definition, I will discuss two major aspects that characterise linguistic hybridity in the French-speaking African novel: orality and code-switching.

Orality: African literature has a long tradition of orality. Given that most African languages were not written before colonisation, literature (poetry, songs, tales, etc.) was orally passed on to the next generation. With colonisation and the adoption of European languages like French, written African literature in European languages emerged and, in part, drew inspiration from the African oral tradition. Orality is present in French-speaking African literature through translation, particularly the translation of songs, poetry, tales, and proverbs from African languages into French. Orality is undoubtedly the reason why African literature in European languages is often contrasted with translation since African literary productions in European languages like French are usually translations of the oral traditions and roots of their authors. Bandia (2008: 31) suggests that by virtue of their lifeworld, African writers are bicultural or bilingual (I will add plurilingual) subjects with the ability to negotiate the boundaries between a minor language and a major language. This, for instance, was the case of Ahmadou Kourouma, an advocate of hybrid writing, who could negotiate the boundaries of Malinke – his mother tongue – and French.

Code-switching: a major characteristic of French-speaking African literature is code-switching. For Gumperz (1982: 59), code-switching is “the juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech belonging to two different grammatical systems or subsystems”. Shana Poplack (2015: 2062) adds that it is “the mixing, by bilinguals or (multilinguals) of two or more languages in

2| “la présence dans un texte d’idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale” (Grutman 1997: 37).

discourse, often with no change of interlocutor or topic". For instance, in the novel *Temps de chien* of Patrice Nganang (2003), there are several instances of code-switching between French and Pidgin-English or another local Cameroonian language, as illustrated in the examples below:

- 1) En voilà une qui aura remis Massa Yo à sa place, me disais-je en jubilant. Et mon maître, lui, se retranchait dans son pidgin de crise, tout en déchirant sur son visage un sourire bleu : "*Dan sapack i day for kan-kan-o*" (Nganang 2003b: 64; my emphasis).
- 2) Massa Yo quant à lui frappa une fois de plus le comptoir de son bar du plat de sa main et répéta, suffisamment fort pour que même la rue puisse l'entendre : "*Ma woman no fit chasser me for ma long, dis-donc ! Après tout, ma long na ma long*" (Nganang, *Temps de chien*, 2003b: 97; my emphasis).

On discussing code-switching in African literature, Bandia (1996: 141) points out that:

The most common form of [code-switching] [...] used by African writers is that between vernacular language and the European language. When African writers cannot adequately express African sociocultural reality in a European language, they resort to the use of indigenous words and expressions. African novels in European languages are often replete with words and expressions from the native languages of the characters in the novel.

French-speaking African writers do not only use code-switching because they evolve in a multilingual environment. It is also a move towards appropriating French or even decolonising the language and rejecting the French influence over French-speaking African countries. Nganang (2004) states to this effect that "sooner or later, the French-speaking African writer comes to understand that he also must once again wage the battle with France, a battle that led to the independence of his country fifty years ago" (my translation).³

By adopting a hybrid writing style, French-speaking African writers not only put their readers who are not familiar with the author's sociocultural milieu in a challenging position (difficulty for understanding), but they also make the work of the translator even more difficult, as translating their literary works – beyond linguistic hybridity – also raises the issue of available resources in the target language. In the next section, I will elaborate on this as I explore two major strategies of hybrid writing in French-speaking literary works, i.e., explicitness and implicitness.

3| "[t]ôt ou tard l'écrivain Africain d'expression française se rend compte qu'il doit lui aussi mener une fois de plus avec la France ce combat qui il y a cinquante ans aboutit à l'indépendance de son pays" (Nganang 2004).

4. Translating the implicitness and explicitness of hybridity in French-speaking African literature

4.1. Defining the explicitness and implicitness of hybridity in French-speaking African

French-speaking African writers adopting hybridity as a writing style do this either implicitly or explicitly in their literary works. Both strategies contribute to the complexity of hybrid texts.

4.1.1. Explicit Hybridity

I use the term “explicit hybridity” to refer to hybridity markers that even a casual reader can easily identify as foreign elements embedded in the French language. A casual reader should be understood as a reader who has no knowledge about the linguistic and cultural peculiarities of the writer’s socio-cultural background and therefore ‘naively’ reads – i.e., without this knowledge (cf. Sunwoo 2012) – but still can identify hybridity markers as being such in a text (Kembou Tsafack 2019). Most often, explicit hybridity is present in French-speaking African hybrid texts as textual manifestations of multilingualism, making the interaction between the French language and other languages spoken in the writer’s socio-cultural and linguistic setting explicit (including the setting of the novel’s plot). In a written text, explicit hybridity is often present through lexical borrowing and code-switching, marking an explicit switch from the main language of writing.

Regarding (lexical) borrowing, let us consider a few examples of explicit hybridity in the French-speaking African novel:

- 3) Hayatou, fais le *daà*, prononce la prière. Qu’Allah leur accorde le bonheur, gratifie leur nouveau foyer d’une progéniture nombreuse et leur donne la *baraka*. [...] *Amine* répond mon père. [...] S’il te plait, *Baaba*, écoute-moi : je ne veux pas me marier avec lui ! (Amal 2020: 20; my emphasis).
- 4) On ne saurait être heureux tout seul alors que tout autour de soi, les gens crouissent dans la misère. Ma’awèlè a raison, la richesse de La’afal n’a d’autre origine que le *Kôn* (Salé 2014: 14; my emphasis).
- 5) [...] C’est même le contraire qui devait surprendre tout homme sensé. C’est à croire qu’il a signé un pacte avec la *Mami wata*. La’afal est trop riche (Salé 2014: 14; my emphasis).
- 6) Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana*. C’est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*. Un *cordoua* est un initié en phase purificateur, en phase cathartique (Kourouma 1998: 10; my emphasis).
- 7) [...] Mais la réalité d’un procès l’en avais blaisiré : il faudrait rester au pays pour le mener et malgré le blaisir qu’il avait découvert de se réveiller dans un lit

d'hôtel, sans être chassé par la petite Marie, il n'était pas prêt à cet effort pour Ngountchou, *bei aller Liebe* (Nganang 2018: 76).

- 8) *A fit do fô Cameroun wôsi ben Bella wé di do fô Algeria*. Parce que je peux faire ce que Ben Bella a fait en Algérie pour le Cameroun (Nganang 2018: 293; my emphasis).

In example 3, there are four cases of explicit hybridity: 'da'a', 'baraka', 'Amine', and 'Baaba' are borrowed by Amadou Amal from Fulani and respectively mean 'prayer to Allah', 'blessings', 'amen' and 'dad'. In examples 4 and 5, Charles Salé uses two explicit hybridity markers, 'Kôn' and 'Mami wata', which he borrows respectively from Ewondo⁴ and Cameroonian Pidgin-English. 'Kôn' is used in Ewondo to refer to witchcraft or any practice intended to harm mystically, while 'Mami wata' (literally "mother of water") refers to a mermaid. In example 6, Kourouma uses words from Malinke⁵ for which he provides explanations in the text: 'donso-manà', a purificatory tale, 'sora', a tale-teller, and 'cordoua', a person who has been initiated and undergoing purification. The last example is from Nganang, who uses the German expression 'bei aller Liebe' (in spite of all love). A major characteristic of explicit hybridity and its use in French-speaking African literature is that, in most cases, writers explain them in French using intralingual translations (see example 4) or footnotes and endnotes (this is the case for examples 3 and 7).⁶

4.1.2. Implicit Hybridity

Implicit hybridity is the opposite of explicit hybridity. I use the concept to describe hybridity markers in a text that require the reader (or the translator) to be knowledgeable about the social, cultural, and linguistic background of the writer. Implicit hybridity in the French-speaking African novel is built on French but borrows from the grammar and syntax of other languages through linguistic calques. Implicit hybridity may include proverbs, tales, songs, etc. translated into French, phrasal or compressed metaphors, euphemisms, semantic clagues, and/or shifts in denotation and connotation (see also Biloa 2006). To identify, understand and interpret an implicit hybridity marker appropriately, the reader (or translator) must have linguistic and cultural knowledge of both French and other languages embedded into French (Kembou Tsafack 2019). Implicit hybridity is often present in the text in the form of literal translation.

Let us consider the following examples of implicit hybridity in the French-speaking African novel:

-
- 4| Ewondo is the language spoken in the Centre region of Cameroon.
 5| Malinke is a West African language spoken in southern Mali, eastern Guinea, and northern Ivory Coast.
 6| Section 2 briefly discusses some of the ideological underpinnings behind the choices of these authors as well as their attitude towards French.

- 9) Les français *nous sortent par les yeux* avec leur francophonie et leur CFA [...], il est temps qu'ils foutent définitivement la paix (Beti 1999: 47; my emphasis).
- 10) [...] moi, Mboudjack, je n'allais pas me laisser humilier par leurs insinuations sans montrer mes crocs. En fait, *je tapai mon corps pour rien* (Nganang 2003b: 26; my emphasis).
- 11) Oui, Panthère parlait *comme si on l'avait attaché* (Nganang 2003b: 113; my emphasis).
- 12) Tu viens là, tu trouves que *les gens parlent leur affaire et tu mets ta bouche*. Qui a demandé *ta bouche même* ? (Beti 1999: 149; my emphasis).
- 13) Le soleil en face. Je *laisse pleuvoir mes yeux*, car le bonheur, il faut y être habitué (Beyala 1987: 169; my emphasis).
- 14) « Il était une fois ... », commença Grand-mère, et je posai la bassine sur ma tête. Elle avançait devant, en s'aidant de sa *troisième jambe* (Beyala 1998: 90; my emphasis).

As can be seen from the examples above, it is almost impossible to distinguish implicit hybridity from standard French as it is built on French grammar and syntax. In general, implicit hybridity requires the reader and/or translator to be extremely careful lest they misidentify or misinterpret their occurrences. To avoid any misunderstanding or misinterpretation, the reader and/or translator must have the appropriate linguistic and cultural knowledge to identify and properly interpret the implicit hybridity markers embedded in the French language. In example 9, the expression 'sortir par les yeux' – literally 'get out through the eyes' – is an example of semantic calque resulting from the translation and transposition of lexical semantic expressions from African languages into the French language (see Biloa 2003: 112). Therefore, 'sortir par les yeux' should be interpreted from its implicit meaning, i.e., 'to irritate' or 'to annoy'. A well-known French expression with a similar meaning is 'sortir par les oreilles' (i.e., have had enough). The same procedure is used in examples 10–13 with the expressions (10) 'taper son corps pour rien' (literally 'beat one's body for no reason'), (11) 'parler comme si on avait été attaché' ('speak as if one had been tied up'), (12) 'mettre sa bouche dans les affaires des gens' ('to put one's mouth in people's businesses') and (13) 'laisser pleuvoir ses yeux' ('to let it rain on the eyes'). With the necessary linguistic and cultural knowledge, these expressions will be interpreted respectively (by a reader or translator) as follows: 'to bother' (10) – 'there was no reason to bother me', 'to be talkative' (11) – 'Panther was a real talkative', 'to snoop' (12) – 'You meet people discussing, and you start snooping around', 'to cry' (13) – 'I start crying ...'. Example 13 shows a different procedure in creating/using implicit hybridity, i.e., syntactic calques. When Beyala uses 'troisième jambe' ('third leg'), she is metaphorically referring to a 'walking stick'. Beyond semantic or syntactic

calques, forms of implicit hybridity markers in a text may also include semantic, grammatical, register and structural shifts, and neologisms.

4.2. Translating explicit and implicit hybridity

4.2.1. Main issues and translation approaches

Approaching the translation of explicit and implicit hybridity, I will start by pointing out that I see translation as a three-step process, building on the observations of Nida and Taber that the translation process phases comprise:

- (1) analysis, in which the surface structure (i.e., the message as given in language A) is analysed in terms of (a) the grammatical relationships and (b) the meanings of the words and combinations of words,
- (2) transfer, in which the analysed material is transferred in the mind of the translator from language A to language B, and
- (3) restructuring, in which the transferred material is restructured in order to make the final message fully acceptable in the receptor language (Nida/Taber 1969: 33).

Therefore, the three translation phases include analysis, transfer, and restructuring. Further development of the three phases by Nida and Taber is proposed by (Gerzymisch-Arbogast 2008), who adapted the process into partially interrelated reception, transfer, and (re)production phases, as shown in Figure 1. This distribution of the translation process into three phases helps to consider translation problems which may arise at three levels, each requiring a different intervention. The reception phase is concerned with identifying salient features in the text, e.g., implicit or explicit hybridity markers in the text. The transfer phase deals with the contrastive analysis of the source and target cultural systems. The (re)production phase consists of (re)producing the target text against the language and cultural resources identified in the transfer phase.

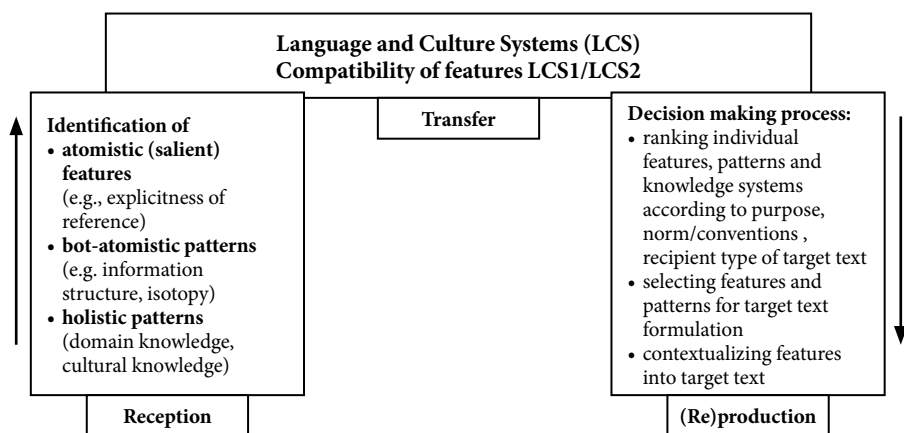


Figure 1. Three-phase translation process (Gerzymisch-Arbogast 2008)

Each of the phases illustrated in Figure 1 represents a translation problem when it comes to translating hybrid texts and specifically French-speaking African novels:

Reception phase – while identifying explicit hybridity markers in a text could be simple even for a casual reader, implicit hybridity can be trickier. It may lead to mistranslations if its markers are not properly identified in the reception phase. Furthermore, after identifying explicit and implicit hybridity markers, the translator still needs to secure their meaning, interpret them properly, and, by extension, identify their contextual function to serve as the basis for translation.

Transfer phase – at this level, the translator proceeds with a contrastive analysis of the linguistic and cultural systems of the source language/text against the linguistic and cultural systems of the target language. When translating explicit and implicit hybridity markers from the French-speaking African novel, the translator may be confronted at the transfer phase with the unavailability of linguistic or cultural resources that are ‘directly’ equivalent to the resources identified in the source text. These are cases of non-equivalence at the word- or text-level (see Baker 2011: 18–23).

Reproduction phase: the main challenge at this level is identifying the right translation strategy for explicit or implicit hybridity markers. Close attention must also be paid to the translation purpose and its implementation through the (re)production stages.

The translation of implicit and explicit hybridity is viewed and approached differently in literature. For classical translation theorists like Catford, every language can be said to be endowed with some type of hybridism (he uses the term *varieties*) which normally should remain untranslated, i.e., it should be preserved in the translation. Where translation is attempted, an equivalent variety (e.g., a dialect) should be identified and used for translation (Catford 1965: 84–85). For Nida (1976: 54), the role of those who participate in discourse is marked by language variation, which should be kept invariant in the translation. To achieve this, he suggests resorting to *concordant translation*, *more-or-less literal translation*, and *nonliteral translation* (footnotes).

Considering the translation of implicit and explicit hybridity in French-speaking African literature, the views of Catford and Nida align with the perspective of Bandia (1994: 101–104), who points out that implicit and explicit hybridity is used to assign the appropriate language to the protagonists in a novel. He further points out that the use of a hybrid language, whether implicit or explicit, aims to enhance the *Africanness* of the novel. The translator should therefore retain aspects of the text that account for the *Africanness* of the text. Therefore, the general tendency is to adopt *foreignizing* strategies (Venuti 1995; 2008) when dealing with explicit and implicit hybridity. The idea is to bring the reader of the translation as close as possible to the linguistic and cultural setting of the source text. Further discussing the

translation of hybrid language in postcolonial contexts, Bandia (2012: 430) states that “the translator must not only deal with different language registers but must also represent what are, in fact, different languages spoken by groups with different linguistic habits and traditions”. He, therefore, further advocates the idea of preserving the *Africanness* of the text because the writer adopts this form of writing to “salvage and translate the history of subaltern cultures in the postcolony” (ibid.).

4.2.2. Contextual function and purpose for translating hybridity

As discussed above, most studies tend to be in favour of the preservation of explicit and implicit hybridity in the translation. In the case of French-speaking African literature, this will be keeping hybridity in the translation in order to preserve the source text’s *Africanness* (Bandia 1994), style and tone of the source text (d’Almeida 1981), world-view (Klinger 2015). Although these strategies significantly contribute to the translation of implicit or explicit hybridity, they do not explore the important role of the contextual function and the translation purpose in translating hybridity, whether implicit or explicit. In fact, a combination of both can help achieve better results during the translation of implicit and explicit hybridity, thereby helping to solve the issue of *untranslatability* and unavailability of (equivalent) linguistic resources in the target language. Let us consider the following example to illustrate the contextual function and the role of the translation purpose:

- 15) [...] moi, Mboudjack, je n’allais pas me laisser humilier par leurs insinuations sans montrer mes crocs. En fait, *je tapai mon corps pour rien* (Nganang 2003b: 26; my emphasis).

In example 15 above, ‘*je tapai mon corps pour rien*’ is a case of implicit hybridity. Formally, it can be characterised as being a transposition of a local Cameroonian language into the French language. The sentence may be grammatically correct in French, but it requires a knowledge of Cameroon’s linguistic landscape to be correctly interpreted. If the passage were translated literally, it would mean, ‘I was beating myself for no reason’. However, if considered from the perspective of a Cameroonian language (like Yemba and Medumba), it would mean ‘my efforts were useless’ and have as its contextual function to express the uselessness of one’s efforts, or more simply, needless efforts. Failing to consider this contextual function in the translation process can potentially lead to misrepresentation and even a mistranslation in the target language. In the English translation of Nganang’s novel, the following translation is available for Example 15:

- I, Mboudjack, wasn’t about to let myself to be humiliated by their insinuations without baring my fangs. In the end, *I took a beating for no good reason* (Nganang 2006: 14; my emphasis).

Translating *je tapai mon corps pour rien* with *I took a beating for no good reason* gives the impression to English readers that Mboudjack got into a fight and was defeated, which, of course, does not match with the contextual function of the implicit hybridity in the French text. This can further be illustrated with another example from *Temps de chien*, but this time with a German translation:

16) “*Bo-o*, tu fais ça avec lui ?” me demanda le chien galeux quand il se fut mis en sécurité (Nganang 2003b: 52; my emphasis).

“*Oho*, machst du das mit ihm?“, fragte mich der räudige Hund, nachdem er sich in Sicherheit gebracht hatte (Nganang 2003a: 12).

In example 16, *Bo-o* is a case of explicit hybridity, whereby *Bo-o* is used by one communication partner to refer to another, consciously avoiding using his name to establish proximity with the communication partner he is addressing. *Bo-o* can therefore be said to have a phatic function in this context. In the German translation, it can be noticed that *Bo-o* has been rendered with *Oho*, which is rather an interjection. Thus, the German translation mistranslates the explicit hybrid element.

As can be seen from examples 15 and 16, the contextual function – i.e., the role played by a specific explicit or implicit hybrid in its immediate context of use, whether in relation to the communication situation, the communication partners, the author or the subject matter (Kembou Tsafack 2019: 67) – is a key indicator when it comes to the translation of explicit and implicit hybridity. By relying on the contextual function, the translator can therefore be certain of achieving better translation results for explicit or implicit hybridity, thus avoiding any form of mistranslation.

Using the contextual function as the basis for translating explicit and implicit hybridity may be rightfully perceived as a *domesticating* strategy (Venuti 1995; 2008), which may, at first sight, mean that the contextual function steers against the *foreignizing* trend observed in the literature (e.g., Bandia 1994). However, deciding on foreignizing or domesticating hybridity should not be a decision *ex nihilo*. This is where the translation purpose comes into play. The primary guiding element in decision-making during the translation of hybridity should be the translation purpose. Applying the translation purpose means that translation results can vary depending on the purpose that guided the translation process or, specifically, the translation of hybridity. When it comes to hybridity, three possible translation purposes are available to choose from (as discussed by Kembou 2020).

Firstly, the translation purpose set for translating explicit or implicit hybridity could be to introduce the target language readers to the linguistic and cultural realities of the source text, for instance, by preserving the *Africanness* (Bandia

1994: 101) in the French-speaking African novel, to bring the target language reader closer to the author (Schleiermacher 1992: 42) or to adopt a *foreignization* strategy (Venuti 1995).⁷ In this case, translation decisions will consist mostly in adopting strategies that help keep explicit and implicit hybridity in the target text to remind readers in the target language that they are reading a foreign text. Examples of translation strategies at this level may include borrowing, calque, glosses, footnotes, literal translation, etc.

- 17) *A bo dzé-a*, dit une chienne borgne qui s'était jointe à l'étonnement et à l'amusement du chien galeux. Tu vas devenir comme nous (Nganang2003b: 52; my emphasis).

"*A bo dzé-a*", said a one-eyed female who'd joined in on the surprise and amusement of the mangy mutt. "You'll be just like us" (Nganang 2006: 12; my emphasis).

Secondly, if the purpose of translation is to give the target audience the feeling they are reading an original work in their language, i.e., to bring the author closer to the target language reader (Schleiermacher 1992: 42) or adopting *domestication*⁸ strategies (Venuti 1995), translation decisions will mostly consist in adopting strategies that allow for an equivalent concept in the target language, such that explicit and implicit hybridity completely disappear in the target text, e.g., by using adaptation or equivalence strategies.

- 18) Un homme plus compatissant que Massa Yo s'approcha du malheureux et lui demanda: "*Tara*, ils t'ont *compressé*?" (Nganang 2003b: 70; my emphasis).

Einer, der mehr Mitgefühl aufbrachte als Massa Yo, näherte sich dem Unglücklichen und fragte: "Kumpel, haben sie dich *gefeuert*?" (Nganang 2003a: 103; my emphasis).

German gloss: Another, more compassionate than Massa Yo, approached the unfortunate man and asked: "*Mate*, did they fire you?".

In Example 18, the German translators chose to bring the author closer to the target audience by finding an equivalent to 'Tara' in the German language and using it in the translation. The German equivalent chosen is 'Kumpel' (which could mean 'buddy', 'mate', 'friend', 'pal', etc.) and clearly conveys the idea of closeness and proximity embedded in the explicit hybridity marker 'Tara'.

7| Venuti's concepts of *foreignization* and *domestication* were inspired by Schleiermacher's. Therefore, in Venuti's sense, *foreignization* and *domestication*, mean bringing "the target language reader closer to the author" and bringing "the author closer to the target language reader" respectively in Schleiermacher's sense.

8| See footnote 4 above.

Finally, the purpose of the translation may be to preserve both the linguistic and cultural realities of the source and the target language, in which case translation decisions will mostly consist of a combination of the two previous hypotheses, e.g., through a borrowing strategy coupled with an equivalent or explanatory translation.

“*Menmà, you tcho fia?*” Massa Yo lui répondit indifférent : “Je mange la paix? Si tu veux passer, passe tranquillement-o” (Nganang 2003b: 52; my emphasis).

“*Menmà, you tscho fia? – Sohn deiner Mutter, hast du Frieden?*” Massa Yo antwortete ihm gleichgültig: “Lebe ich von Frieden? Wenn du in meine Kneipe willst, gut – dann aber ruhig und friedlich!” (Nganang 2003a: 40; my emphasis).

German gloss: “*Menmà, you tscho fia? – Son of your mother, do you have peace?*” Massa Yo replied indifferently: “Do I live on peace? If you want to come to my pub, fine – but then quietly and peacefully!”

The strategy adopted by the German translator seeks to preserve both source language and target language linguistic (and cultural) knowledge. To do this, they resorted to a combination of borrowing and explanatory translation to translate the explicit hybridity marker ‘*Menmà, you tcho fia*’. It is worth pointing out that the explanation in this translation remains literal, as ‘*Sohn deiner Mutter, hast du Frieden*’ (literally ‘*Son of your mother, do you have peace?*’) remains an untypical construction in German, but still helps the reader to grasp the meaning of the explicit hybridity marker.

From the observations above, translation decisions and results in the target language depend on the purpose assigned to the translation in general, and specifically the translation of explicit and implicit hybridity.

5. Conclusion

This article discussed the concept of implicit and explicit hybridity and its relevance for translation studies. These two concepts were illustrated by French-speaking African literature. It was observed that hybridity is increasingly becoming a topic of interest in translation studies, although it has already been explored in literary studies for much longer. For translation, hybridity (explicit or implicit) poses several issues, the main challenge being the availability of resources in the target languages to translate hybridity markers compounded with possible untranslatability. Classical approaches to the translation of hybridity seem to all agree on keeping hybridity markers in the source text in the translation, thus foreignizing the translation (Venuti 1995) or bringing the target reader closer to the author (Schleiermacher 1992). Beyond these classical approaches, this article pointed to the fact that two key factors played a significant role when deciding on

the strategy to be used in translating explicit or implicit hybridity, i.e., the contextual function of hybridity markers and the translation purpose (three hypotheses for the translation purpose were made in this article). It is suggested here that the combination of both factors can help achieve not only better translation results but also evidence-based translation decisions.

References

- Amadou Amal, Djâili (2020). *Les impatientes*. Paris.
- Baker, Mona (2011). *In other words: A coursebook on translation*. London.
- Bandia, Paul (1996). “Code-Switching and Code-Mixing in African Creative Writing: Some Insights for Translation Studies”. In: *TTR traduction, terminologie, rédaction*. 9(1). Pp. 139–153.
- Bandia, Paul (2012). “Postcolonial literary heteroglossia: a challenge for homogenizing translation”. In: *Perspectives* 20(4). Pp. 419–431.
- Bandia, Paul F. (2006). “African Europhone literature and writing as translation: Some ethical issues”. In: Hermans, Th. (ed.). *Translating others*. Manchester. Pp. 349–361.
- Bandia, Paul F. (2008). *Translation as Reparation*. Manchester/New York.
- Bandia, Paul F. (1994). “On Translating Pidgins and Creoles in African Literature”. In: *TTR traduction, terminologie, rédaction*. 7(2). Pp. 93–114.
- Beti, Mongo (1999). *Trop de soleil tue l'amour*. Paris.
- Beyala, Calixthe (1987). *Tu t'appelleras Tanga*. Paris.
- Beyala, Calixthe (1998). *La petite fille du réverbère*. Paris.
- Biloua, Edmond (2003). *La langue française au Cameroun: Analyse linguistique et didactique*. Bern.
- Biloua, Edmond (2006). “De la néologie sémantique dans les productions littéraires africaines francophones”. In: *Sudlangues*. (6). Pp. 107–137.
- Catford, John Cunnison (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford.
- Chevrier, Jacques (1984). *Littérature nègre*. Paris.
- Chevrier, Jacques (1999). *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris.
- d'Almeida, Irene (1981). “Literary Translation: The Experience of Translating Chinua Achebe's Arrow of God into French”. In: *Babel*. 27(1). Pp. 24–28.
- Flydal, Leiv (1951). *Remarques sur certains rapports entre le style et l'état de langue*. Oslo.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (2008). *Einführung in die multidimensionale Translation (MuTra)*. Pp. 1–34. (presentation available at: http://www.translationconcepts.org/pdf/MultidimensionaleTranslation1_Wien_07-2008.pdf, accessed: 25.12.2021).
- Grutman, Rainier (1997). *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Saint-Laurent.

- Gumperz, John Joseph (1982). *Discourse strategies*. Cambridge.
- Kembou, Edmond (2020). “Traduire les éléments hétérolingues dans le roman francophone africain: fonction contextuelle et rôle du skopos”. In: *lendemains*. 45(177). Pp. 54–68.
- Kembou Tsafack, Edmond Joel (2019). *Understanding and Translating Hybrid Texts: A Methodological Approach Based on French-speaking Cameroonian Literature*. Münster.
- Klinger, Susanne (2015). *Translation and linguistic hybridity: Constructing world-view*. London.
- Kourouma, Ahmadou (1997). “Écrire en français, penser dans sa langue maternelle”. In: *Études françaises*. 33(1). Pp. 115–118.
- Kourouma, Ahmadou (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris.
- Ndeffo Tene, Alexandre (2004). *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung: Romane afrikanischer Schriftsteller in französischer Sprache und die Problematik ihrer Übersetzung ins Deutsche*. Würzburg.
- Nganang, Patrice (2003a). *Hundezeiten*. Wuppertal. (trans. Gudrun und Otto Honke).
- Nganang, Patrice (2003b). *Temps de chien: Chronique animale*. Paris.
- Nganang, Patrice (2004). *Écrire sans la France*. (<http://africultures.com/ecrire-sans-la-france-3610/>, accessed: 15.09.2021).
- Nganang, Patrice (2006). *Dog days: An animal chronicle*. Charlottesville.
- Nganang, Patrice (2018). *Empreintes de crabe*. Paris.
- Nida, Eugene Albert (1976). “A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation”. In: Brislin, R.W. (ed.). *Translation: Applications and research*. New York. Pp. 47–91.
- Nida, Eugene Albert/Taber, Charles R. (1969). *The theory and practice of translation*. Brill.
- Okara, Gabriel (1990). “Towards the Evolution of an African Language for African Literature”. In: *Kunapipi*. 12(2). Pp. 11–18.
- Salé, Charles (2014). *Laʼafal: Ils ont dit*. Paris.
- Schleiermacher, Friedrich (1992). “On the different methods of translating”. In: Schulte, R./Biguenet, J. (eds.). *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago. Pp. 36–54.
- Shana Poplack (2015). “Code Switching: Linguistic”. In: Smelser, Niel/Baltes, Paul (eds.). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Science*. Saint Louis. Pp. 2062–2065.
- Sunwoo, June (2012). *Zur Operationalisierung des Übersetzungszwecks: Modell und Methode*. Berlin.
- Venuti, Lawrence (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. London.
- Venuti, Lawrence (2008). *The translation studies reader*. New York.

Edmond Kembou

Stiftung Universität Hildesheim

Institut für Übersetzungswissenschaft & Fachkommunikation

Universitätsplatz 1

31141 Hildesheim

kembou@uni-hildesheim.de

ORCID: 0000-0002-8670-103X

Dominik Kudła
University of Warsaw/Poland

History of video game localization in Poland

ABSTRACT

History of video game localization in Poland

The primary focus of the present article is the development of practices aimed at creating new language versions of video games in Poland. The historical outline concentrates on various forms that video game localization practices took throughout the years and juxtaposes them with global localization trends. Firstly, the initial attempts in the 1980s are discussed. Some of those projects were just adaptations of video games developed outside Poland and were not officially called localizations.

Next, the first official distributing companies in Poland of the 1990s are described. The topic of gaming magazine articles which in the final decade of 20th century resembled user manuals is also discussed. Then the focus is on the first official localizations involving voice acting. After that, the process of illegal video game localization in Poland is discussed with the multifarious forms it took, the manners of combatting this phenomenon and a variety of examples. Later the turn of the centuries is depicted. This period witnessed numerous successful Polish localizations, which were prepared with considerable attachment to the quality of translation.

The first decade of 21st century was the time when most Polish localization companies were established. The change of localization approach at the beginning of the second decade of the 21st century is discussed further. The 2010s provided more examples for partial localizations. The possible reasons for such an approach are also provided. However, these were also the times of a constantly growing number of English localizations of games developed in Poland. Subsequently, the discrepancy between the localizations commissioned by larger and independent companies are compared. Finally, the developments of the early 2020s are shown.

Keywords: video game localization, video games in Poland, localization into Polish, video game distribution

Introduction

The history of video game localization is inseparably linked with the development of the medium. It was possible to broaden the scope of practices aimed at creating new language versions of video games because their popularity as a form of entertainment was gradually increasing in different regions. Moreover, technical development introduced new communication channels to this medium, and more and more elements required modification for various target markets.

The history of video games has been outlined and discussed in several scientific (Wolf 2008; Kirkpatrick 2015; Nicoll 2019) and popular science works (Herz 1997; Kent 2001; Donovan 2010; Mańkowski 2010; Kosman 2015), which focused on the localization process to a limited extent.

Video game localization history has also been studied within several monographs focused mostly on other aspects of video game localization (e.g., O'Hagan & Mangiron 2013; Bernal-Merino 2015; Kudła 2020), from the perspective of dubbing (Mejías-Climent 2021) or with reference to single markets (e.g. in Brazil by Souza 2012; in Slovakia by Koscelníková 2021). One article devoted to a more general outline of video game localization history (Bernal-Merino 2011) for obvious reasons does not include the developments of the 2010s. Moreover, Mandiberg (2021) looks for traces of localization and locality in the earliest video game projects of the 1950s and 1960s. However, to the best of the author's knowledge, no scientific work was devoted solely to the history and development of video game localization in Poland. Consequently, the present article is aimed at depicting the growth of such practices. The presentation is based on a literature review of books, articles, and videos devoted to video games in Poland (including many online sources). The sources were selected using several online catalogues and databases and utilizing key words in Polish and English referring to Polish video games, Polish video game history, and video game localization in Poland. Multiple wordings and lengths of the phrases were utilized (e.g., Polish gamers also refer to video game localization as "tłumaczenie gier" – "game translation", "polskie wersje gier" – "Polish versions of games" or "spolszczenie gier" "game Polonization"). In the case of works which were devoted mostly to other aspects of video games, the content list or abstract/synopsis was reviewed to check whether a particular work refers to video game localization in Poland. Additionally, some remarks are based on the author's experience and knowledge as a gamer and localization practitioner.

1. 1980s

The first commercial video games released in the 1970s and the early 1980s involved negligible amount of text (usually not more than a dozen words) and their gameplay was so uncomplicated that they provided satisfactory game experience

in the original language version regardless of the distribution region. Originally also games by Japanese developers were released in English due to the limited capabilities of programming systems (O'Hagan/Mangiron 2013: 49; Bernal-Merino 2015: 159–160). According to O'Hagan/Mangiron (2013: 23) and Bernal-Merino (2015: 160) the first official video game localization was creating an American English version of the Japanese game *Pac-Man* (Namco: 1980). In this particular case only the spelling of the title and the names of the four ghost antagonists were changed.

Over the 1980s technical development rendered video games more varied and complex. Consequently, the amount of text used in them noticeably increased. Localization of linguistic and non-linguistic elements of the game became necessary, as they played a growing role in the gamer immersion (the feeling of belonging to the game's world) and understanding the game requirements (Bernal-Merino 2015: 1).

When it comes to 8-bit computers available in Poland at that time, the capacity of compact cassettes considerably limited the amount of text that could be included in the game. Consequently, the character count of the localized version text needed to be as similar to the original one as possible, which meant that in some languages the ability to concisely convey the original message was crucial for the quality of the localization (Kohler 2004: 226; O'Hagan/Mangiron 2013: 55).

Chojnowski (2020) points out that Polish computer magazines such as *Bajtek* and *Komputer*, which started to be issued in the mid-1980s, popularized the use of Polish equivalents of English terms in computer terminology and raised the computer users' awareness of the necessity to translate some of the elements of programs into Polish. Special issues of such magazines often involved manuals for foreign games translated from the original box editions. In the 1980s copying programmes and video games at computer fairs was a common practice in Poland as the notion of piracy was introduced to the Polish law only by the Copyright Act of 4th July 1994. Often games were copied into the client's own cassette and the service point possessed no single original copy of the game, so the manual was missing. According to Chojnowski (2020), such practices could be referred to as the earliest localization-like efforts in Poland. Sometimes, however, other sellers offered also Polish translations of user manuals for such games as separate products at computer fairs.

The account of the history of video games in Poland by Kosman (2015: 36) suggests that the first project which could be perceived as video game localization was a text strategy game *Taipan* (Jaysoft, 1983) and its Polish version *Tajpan* released in 1984 by Jerzy Rajzer. However, regardless of the noticeable resemblance to the American game, Jerzy Rajzer claims that the game is his own invention. Kosman (2015: 37) acknowledges that there were several similar endeavors where games in Polish were strongly inspired with Western titles. Nonetheless, due to

uncomplicated structure most of such projects were created from scratch and resembled but not copied their prototypes such as *Space Invaders* (Taito 1978) or *Pac Man* (Namco 1980).

In 1986, a year after Atari computers became legally available in People's Republic of Poland (exclusively in the hard-currency shops called *Pewex*), Maciej Pinkwart, who had no previous hardware or software job experience, established a company called *Tatrasoft* (Chojnowski 2020). It was one of the so-called computer studios, companies offering translation versions of software. However, unlike other such companies, *Tatrasoft* offered programs and games at a considerably lower price due to the permission of the Atari owner to sell the copied pieces of software with the logo of the company. Most of the time, the games localized by *Tatrasoft* did not include much text. However, the company specialized also in translating game manuals. As the company was officially registered, such texts had to undergo censorship inspection. For that reason, often the manuals were creative references to the original ones rather than their translations, especially in the case of games concerning the Cold War, e.g., *Green Beret* (Konami 1986).

The first game which was officially localized into Polish was an adventure game *The Trap Door* (Piranha Software 1986) for the ZX Spectrum computer translated by Leszek Gołębiowski and published in 1987 by Krajowe Wydawnictwa Czasopism (KWCz) and Redakcja Programów Komputerowych (Kosman 2015: 46; Chojnowski 2020). Chojnowski (2020) adds that all the in-game text was translated into Polish and as some Polish letters and diacritics were missing on ZX Spectrum, they had to be drawn graphically by the localizer. As the cooperation between KWCz (which was established by several journalists of the *Komputer* magazine) and Macmillan Software Ltd. (the British publisher of the game) continued, this localization was quickly followed by *Oddział Cobra* (*Strike Force Cobra*, Piranha Software 1986; cf. Chojnowski 2020). This game involved much less text as it was an action game, but all of it as well as the cover of the game were fully localized into Polish.

Due to the political and economic considerations such partnerships between companies from Western countries and the ones from the Eastern Bloc were extremely rare. The situation changed in 1989 and the fall of communism in Poland, which allowed more global trade exchange.

2. 1990s

The 1990s witnessed an abrupt development of the free market and the video game industry in Poland. Chojnowski (2021) notices that the first legal distributors of Western software were established in Poland in the late 1980s – *Mirage Media* (1988), *LK Avalon* (1989) and *Optimus BIS* (1989). Krawczyk (2015: 21–22) and Chojnowski (2021) enumerate the first Polish distributors in the 1990s:

MarkSoft (1990), *IPS Computer Group* (1991), *Techland* (1991, now it is a solely development company), *Bauer* (1991), *CD Projekt* (1994, which later gave rise to the *CD Projekt RED* development company), *Play-publishing* (1994), *Licomp* (1994, in 1997 turned into *Licomp Empik Multimedia* or *LEM*). This was a noticeable change of approach after a period of legal video game piracy. Chojnowski (2021) underlines that initially only original language versions of the legal copies were sold, but starting from the emergence of *IPS*, localizing covers and manuals became a standard in Poland.

The first legal text localization in the 1990s was published by *IPS* in 1994. The Polish version of the strategy game *Syndykat* (*Syndicate*, Bullfrog Productions 1993) was available on an additional floppy disk due to the limited capacity of the storage drive only the cover; manual and in-game text were also localized (Chojnowski 2021). In fact, this had been the first game officially localized into Polish in seven years (since 1987).

Chojnowski (2021) points out that the 1990s were also the time when numerous gaming magazines were established and popularized Polish language versions. The first of them was *Top Secret* in 1990, which evolved from *Bajtek*, followed by *Secret Service*, *Gry Komputerowe*, *Computer Game Studio*, *Gambler*, or *CD Action* (established 1996 and the only one still existent). Apart from reviewing the games and focusing on the game walkthroughs, which dominated in magazines later, the articles there often explained the controls and game screen of particular titles, as most of the games were still released exclusively with English in-game text (Chojnowski 2021). In fact, in such a case they performed the function of user manuals. Although Chojnowski (2021) underlines that this happened only with games which had no official Polish language version distributed, some games with official Polish manuals were also described in such a manner, which reflects the predilection of many users for buying illegal copies.

The video game industry was revolutionized by the implementation of the CD-ROM as the data storage in 1993 for computers – adventure games *Myst* (Brøderbund 1993) and *The 7th Guest* (Trilobyte 1993) used them for the first time, and in 1994 for consoles – Sony *Play Station* was the first console to feature a CD drive. The exponential increase of capacity (650 MB vs. 256 kB in the case of a floppy disk) enabled the games to be much more complex, when it comes to both the plot and the variety of files used. The development of 3D computer graphics and soundcards in the second half of the decade enabled video games to use more realistic object models and implement real voice recordings. This step undoubtedly increased the importance of dialogues and the one of full and careful localization of all the elements of the game (O'Hagan/Mangiron 2013: 55; Bernal-Merino 2015: 166).

According to Chojnowski (2021), the first game localized into Polish which featured voice acting was the PC version of *Legendary Kyrandii: Ręka Losu* published

in 1995 by *IPS* (originally *The Legend of Kyrandia: Hand of Fate*, Westwood Studios: 1993). However, the voice acting was limited there only to the story narrator. In fact, the game was not a financial success in Poland so the following instalment (*The Legend of Kyrandia: Malcolm's Revenge*, Westwood Studios 1996) was not localized into Polish at all. The first Polish video game localization featuring a multiple actor voice acting was *Ace Ventura*, a cartoon-comedy adventure game, developed by a British studio *7th Level* and distributed in 1997 by *CD Projekt* (Jankowski 2018).

Another model of video game distribution which grew popular in the 1990s due to the increasing capabilities of internet connections were shareware games. In such titles the user had a free-of-charge access to the initial level or episode of the game, and in order to unlock the full game the user had to pay. Chojnowski (2021) states that most such games were at least partially localized into Polish.

Similarly, to the global video game market (cf. O'Hagan/Mangiron 2013: 56–57; Bernal-Merino 2015: 166), at the beginning of the decade there were no companies specialized in localization in Poland, while the distributors and developers most often cooperated with groups of freelance translators, who often after some time became members of the in-house teams (cf. Chojnowski 2021; Mrzigod 2021: 10–11). Both authors mention that the communication between the distributor/publisher and the localizer was carried out by traditional mail and the materials were sent as photocopies of the game cover and manual. In fact, the strategy of creating localization departments in developing or distributing companies remained a global standard until the early 2000s (O'Hagan/Mangiron 2013: 180), as it ensured smooth communication.

In the mid-1990s, localization of the in-game text gradually became a standard globally (Bernal-Merino 2015: 165), while in Poland the growing competition on the market also made such a scope of localization increasingly popular. However, Chojnowski (2021) remarks that unlike in other genres, e.g., adventure games, in many strategy games localized into Polish in the 1990s, such as *Kolonizacja* (*Colonization*, MicroProse 1994) and *Hannibal* (Starbyte 1992) localized by *IPS* and *Mirage* respectively, both released in Poland in 1995, there were no Polish diacritics in the text.

Interestingly enough, the English-Polish direction was not the only one offered by Polish localizers. Chojnowski (2021) notices that most probably the first Polish video game localized into English was an adventure game *Teenagent* (Metropolis Software 1994). The game involved many puns and cultural references which, in his opinion, were rendered rather satisfactorily.

Nonetheless, not every localization into Polish was perfect at that time. One of the pitfalls awaiting the localizers were the mechanisms automatically creating sentences or phrases from single- or several-word translation segments. Chojnowski (2021) mentions that such algorithms (called *concatenation*) were not

taken into account, e.g., *Heroes of Might and Magic II* (New World Computing 1996) localized by *Mirage*. Many sentences and structures did not look natural, as nouns or adjectives were not declined (they were all in the nominative case forms). Consequently, this game was later re-localized by *CD Projekt*.

Over the 1990s global video game companies implemented the E-FIGS localization model (Bernal-Merino 2015: 188). The acronym stands for the languages into which video games were localized since the late 1980s: English, French, Italian, German, Spanish. Such set of language versions was preferred, as it allowed the company to reach the majority of large European markets and some countries from other regions, e.g., Latin America.

This tendency shows that the Polish market was of minor interest for Western developers. Sometimes official localizations into Polish were considerably delayed or non-existent. Moreover, video games were unaffordable for an average computer user in Poland. Consequently, a considerable black market for such goods existed. Illegal traders rapidly noticed that users were looking for localized games as well. Araszkiwicz (2015), Stodolny (2017) and Chojnowski (2021) point out that such localizations were referred to as *bazarowe spolszczenia* (*bazaar Polish versions*). Such localizations were sold at many local markets, the largest such places in Warsaw included the computer fair at Wolumen 53 street, now non-existent weekend fair in the primary school at Grzybowska street and *Jarmark Europa* – the market at the 10th-Anniversary Stadium (Stadion Dziesięciolecia – now replaced by The National Stadium). They always involved in-game text and voice acting even if the original Polish versions featured only localized cover and user manual. Sometimes they were available at such places even several weeks after the release of the English version. However, the quality of such Polish versions was rather doubtful. All the characters (including women) were almost always voiced by a single actor, a man who spoke with evident Russian features of pronunciation. The texts and dialogues of such localizations contained numerous vocabulary and stylistic issues, while their grammatical and syntactic structures were strongly influenced by Russian, Ukrainian or Belorussian. The titles which were localized this way included the first four instalments of the *Tomb Raider* series (Core Design 1996, 1997, 1998, 1999), *Age of Empires I* and *II* (Microsoft Studios 1997, 1999), the five opening instalments of the *Grand Theft Auto* saga (Rockstar 1997, 1999, 2001, 2002, 2004 excluding *GTA IV* and *GTA V*), *Commandos: Behind Enemy Lines* (Pyro Studios 1998), *Half-Life* (Valve 1998), *Tom Clancy's Rainbow Six* (Red Storm 1998), *Legacy of Kain: Soul Reaver* (Crystal Dynamics 1999), *Driver* (Ubisoft 1999), *Driver 2: Back on the Streets* (Ubisoft 2000), *Command & Conquer: Red Alert 2* (Electronic Arts 2000), *Max Payne* (Remedy Entertainment 2001), *Commandos 2: Men of Courage* (Pyro Studios 2001), *Spider-Man* (Activision Blizzard 2001), *Medal of Honor: Allied Assault* (Electronic Arts 2002), *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Electronic Arts 2001), *Harry Potter and the*

Chamber of Secrets (Electronic Arts 2002), *Harry Potter: Quidditch World Cup* (Electronic Arts 2003), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (Electronic Arts 2004) and many others. The phenomenon was fiercely combatted by legal game distributors and eradicated in the second half of the 2000s. It took a much larger scale e.g., in the Soviet Union and Russian (cf. Kudła 2019).

Acquiring illegal copies might have been a likely manner of purchasing games, as games for Amiga computers, which were very popular in Poland at that time, and gaming consoles were distributed without localization (even the cover and manual were left in English, cf. Chojnowski 2021). He adds that console games started to be localized into Polish only in the early 2000s.

Chojnowski (2021) also notices that in 1998 an Austrian-German distributing company *TopWare* entered the Polish market. It offered high quality Polish localizations at a much more affordable price (usually approximately three times cheaper than the average price in the market, 49 zloty vs around 150 zloty). This additionally placed a pressure on both legal and illegal localizers to revise the price of the games sold.

CD Projekt started localizing video games in 1996 and gradually became the largest distributing company in Poland at the turn of the centuries (Chojnowski 2021). This was caused not only by the quantity of games localized and frequently offering full localization, but also by the attachment to the quality of their Polish versions of video games. A breakthrough for both the company and Polish localization industry came in 1999. In May, only half a year after the release of the original version, the role-playing game *Baldur's Gate: Wrota Baldura* (BioWare 1998) was published. The title was released on five CDs and included 1500 standardized pages (1800 characters each) of text. Moreover, it offered a full voice acting with a star cast, including famous actors: Piotr Fronczewski, Jan Kobuszewski, Krzysztof Kowalewski, Gabriela Kownacka, Marian Opania, and Wiktor Zborowski. The game is recalled fondly by the Polish gamer community due to the liveliness and natural character of the dialogues and other language elements. Firstly, one of the six translators working on the Polish localization was a fantasy writer Jacek Piekara. Moreover, due to the modification to the source code of the game implemented by the programmers cooperating with *CD Projekt* the sentences created automatically by the game algorithms were both grammatically, syntactically, and logically correct (cf. Jankowski 2018).

3. 2000S

The first decade of the 21st century brought more technological developments which also influenced the localization process. Both computer and console game developers started utilizing the DVD-ROM as the storage drive (approx. seven times larger than the CD-ROM). Moreover, the average capacity of hard drives

used in computers also increased. Consequently, the number of materials to be localized within one title (text, graphic elements, voice recordings) increased considerably (O'Hagan/Mangiron 2013: 58). Further development in 3D computer graphics made the representation of human faces much more realistic and popularized movie-like video cut-scenes in all video game genres, while both globally and in Poland the full localization (including voice acting) of the most anticipated titles became a standard. Consequently, apart from choosing the appropriate length of voice recordings more and more often it was also necessary to synchronize them with the lip movements of the game character.

The importance of full localization was more and more noticeable, as only it provided the user with the most satisfying level of immersion. Distributors stated regularly cooperating with recording studios and voice actors. As a consequence, the costs of a state-of-the-art localization grew considerably. Owing to this tendency the distributors started to divide target markets into ones featuring full and partial (subtitled) localization according to the forecasted popularity of a particular game at the end of the decade (O'Hagan/Mangiron 2013: 17). In some cases, the partial localizations featured regional variants of global languages, e.g., Latin-American Spanish or Brazilian Portuguese (Bernal-Merino 2015: 188). The importance of localization quality also caused the appearance and growth of separate localization testing companies in the 2000s.

The distributors in the Polish market were sparing no effort to ensure the high quality of their localizations in the 2000s. This was evidenced by the financial success of text localizations of games earlier distributed in the English version, e.g. *Diablo* (Blizzard North 1996), *Fallout* (Interplay 1997), *Fallout 2* (Black Isle Studios 1998); as well as newly released *Diablo II* (Blizzard North 2000), *Icwind Dale* (Black Isle Studios 2000), *Gothic* (Piranha Bytes 2001), *The Elder Scrolls III: Morrowind* (Bethesda 2002), *Neverwinter Nights* (BioWare 2002) *Gothic II* (Piranha Bytes 2002), *Star Wars: Knights of the Old Republic* (BioWare 2003), *Sacred* (Ascaron Software 2004), *Jade Empire* (BioWare 2005), *The Elder Scrolls IV: Oblivion* (Bethesda Game Studios: 2006), *Gothic 3* (Piranha Bytes: 2006), *Neverwinter Nights 2* (Obsidian Entertainment: 2006), or *Mass Effect* (BioWare: 2007). All these localizations featured carefully and naturally sounding texts, especially dialogues, as well as professional voice acting.

The localization of *Diablo II*, a role-playing game full of intertextual and cultural references, was a steppingstone for the first localization company in Poland, *Albion Localizations*. The firm was established in 1998 by Ryszard Chojnowski, who also had been working on localizations for *CD Projekt* since 1996 and now is known as the host of a gaming-related radio broadcast *Gryśław* and YouTube channel *Ryśław*. In the 2000s two other Polish video game localization companies, *Roboto* (2002) and *QLOC* (2009), were established. Currently the three firms are offering a full spectrum of localization practices: translating and modifying

the in-game contents, recording sound effects and voice acting and localization testing.

Due to growing budgets of Polish video game distributors, it was possible to hire renowned film and theatre actors, as well as more and more recognisable dubbing actors known from successful animations of that period. The effect of Polish localization was also noticed by the Western developers. According to the Canadian developer Electronic Arts, the fact that the game FIFA 2004 (EA Sports 2003) featured a fully localized Polish in-game text led to a fivefold increase in sales as compared with the previous instalment of the game in Poland (Steussy 2010). The following part, FIFA 2005 (EA Sports 2004) as all the following ones, involved a full match commentary by famous football commentators Dariusz Szpakowski and Włodzimierz Szaranowicz.

Another method of making the game more appealing to users representing particular markets was product endorsement (Bernal-Merino 2015: 168). Celebrities more and more often not only participated in the voice acting but also in advertising the game. A practice to place local football stars at the cover of the local version of FIFA series was initiated in Poland by the game FIFA 08 (EA Sports 2007).

Near the end of the decade a new distributing strategy became a standard for video games. *Sim-ship* or simultaneous shipment entailed releasing the game in all its language versions on the same day globally (O'Hagan/Mangiron 2013: 60). This has had implications for localizers, as they have to work on a product which is still being developed. As it is noted by Chandler (2005: 46–47) simultaneous shipment might have been implemented in order to limit illegal distribution practices (including pirate localization), which partially stemmed from the difference between the original and localized version release dates. After neglecting developing markets, the developers noticed that they do not generate income comparable to the popularity of their products there. In Poland, such endeavors were supported by Polish legal distributors who offered their localization at more affordable prices (sometimes even around 20 zloty, cf. Jankowski 2018). Improved protective measures often forced the pirate localizers to implement their voice acting next to the original one. The phenomenon became marginal in Poland at the beginning of the second half of the 2000s.

One unusual case when it comes to Polish official localizations was the game *Bad Day LA* (American McGee 2006). Initially it was available in Poland only in the September issue (2006) of the gaming magazine *CD-Action*. Interestingly, the publisher of the magazine, *Bauer*, also gained the distribution rights of the game and its localization was performed by the journalists of *CD-Action*. This was possible as the game was a parody of blockbuster disaster and action films and involved much black humor. The Polish version featured no voice acting. However, an additional humorous element there consisted in rendering all the

swearwords in the dialogues by using minced oaths and archaic curses, such as *motyla noga* or *niech to dunder świśnie*. Later the game with this localization was also available at shops.

Janusz Mrzigod (2021: 62–63), who has been localizing video games into Polish since 1993, points out that the quality of many game localizations in Poland started to drop noticeably around the year 2002. He links it with the tendency for many game distributors and publishers to shut localization departments and outsource the preparation of Polish language versions. Mrzigod (2021: 62) underlines that the translation agencies which were used in such cases lacked sufficient experience in localization and a database of translators proficient in this type of translation. For that reason, they often hired localization companies established by the former employees of localization departments to provide a satisfactory service level. Consequently, Polish versions were created by either translators inexperienced in video game localization or translators who had no direct contact with the developer/distributor. In such a case, the communication regarding any questions or doubts was much more difficult than in the previous in-house model, as it involved sometimes three or four intermediaries (Mrzigod 2021: 63). Consequently, more and more specialized localization companies started to emerge also around the world. The first such entity was *Xloc* from North Carolina (USA) in 2004. The competition between such companies led to decreasing the localization costs incurred by the developer (O'Hagan/Mangiron 2013: 59).

Due to the growing number of language versions in the second half of the decade (AAA¹ titles were released in more than a dozen ones) possible target markets stated to be considered at the early stages of game development in a practice referred to as internationalization (O'Hagan/Mangiron 2013: 57–59). Localization started to be truly regarded as an integral part of the game development process, e.g., the programmers began implementing solutions which enabled using the morphological, syntactic patterns or script coding characteristic of languages other than English in the game source code.

4. 2010s, 2020s and Future Perspectives

Bernal-Merino (2015: 215) claims that the two oldest video game markets (the American and Japanese ones) have reached their growth peak and stopped growing in value. Owing to this, now the profit growth of the largest gaming companies is generated by markets where video games are localized. In the 2010s many large companies decided to release their games in more than twenty language versions, including approximately a dozen full localizations. Consequently, at

1| Most anticipated games with multi-million budgets released by the largest companies and characterized by the high quality of almost every aspect of the video game.

present, localization projects for the AAA titles may involve hundreds of people with a specific division of tasks (O'Hagan/Mangiron 2013: 61). Apart from translators they involve sound specialists, programmers, animation technicians, graphic artists, and marketing specialists.

The Polish game *The Witcher 3: Wild Hunt* (CD Projekt RED: 2015), which was internationally acclaimed and received hundreds of awards (including the *2015 Game of the Year Award*), involved 2000 pages of text and 40 000 dialogue lines. Depending on how much of the world the user would like to explore the walkthrough may take approx. 50 hours (the main plot), 100 hours (completing all the side quests), or 150 hours (playing the game with both expansions with their own storylines). This shows the constantly growing amount of text that localizers currently have to cope with. The localization of that game into English was also praised for successfully rendering numerous cultural references from the Polish version. In fact, the developers claimed that both language versions were created simultaneously.

At the turn of the decades massively multiplayer online games (MMOG) promoted international communication of millions of users. These games were at least partially localized and in order for the players to communicate they provide interesting solutions, e.g., *DOTA 2* (Valve: 2013) offers a chat wheel where the user can choose one of the most commonly used phrases or commands and it will be shown to all the team participants in their native languages.

After the financial success of the game *The Witcher* (CD Projekt RED: 2007) in the previous decade (globally more than a million copies were sold), more and more Polish video games were recognized outside Poland in the 2010s. This led to a more and more frequent localization of such titles into English and other languages. The studios which managed to gain worldwide acclaim were: 11 bit studios with the titles *This War of Mine* (2014), *BeatCop* (2017) and *Frostpunk* (2018); Jutsu Games – *911 Operator* (2017); Techland with the *Call of Juarez* (2006–), *Dead Island* (2011–) and *Dying Light* (2015–) series; The Astronauts who created *The Vanishing of Ethan Carter* (2014).

More and more Polish translation agencies (e.g., *Diuna* or *Translax*) also started offering localization services next to other translation modes in the 2010s.

Mrzigod (2021: 64) points out that localization agencies which have been established by translators experienced in video game localization at the end of the 2000s and the beginning of the 2010s were granted again most trust by distributors, which brought the localization quality back to the level known at the beginning of the 2000s. However, while considering the quality of some Polish versions of video games, he is pessimistic about the general state of localization in Poland after 2010 (Mrzigod 2021: 65). In his opinion, the AAA titles are localized decently, while Polish versions of many indie and almost all browser and mobile games are of poor quality (Mrzigod 2021: 66). According to him, this is caused by

maximising the profit that the game generates at the cost of localization quality and user experience. Mrzigod (2021: 67) states that not only large corporations but also numerous indie companies are often obsessed with cost reduction. Such developers often prefer to underpay the localizers or utilize unprocessed machine translation results, as in fact in most cases “poor localization is better than none” (Mrzigod 2021: 67). Pepe (2022: 338) points out that the small independent companies gained much popularity in the 2010s due to the emergence of online distribution platforms which provided distribution channels for more niche titles. The reason for such firms to abstain from localizing their products might also be the limited amount of money at their disposal. However, not all indie developers act in such a manner. Some of them would ask their users whether they would like to play the game in their native language (O’Hagan/Mangiron 2013: 308). If the answer is affirmative and the independent company does not have sufficient financing, it may choose a strategy called crowdsourcing. The word (as a blend of *crowd* and *outsourcing*) refers to the practice where a part of the process is commissioned to the dedicated fan community (O’Hagan/Mangiron 2013: 304). The joint effort of the large group of committed users (materials are published on a cloud server) may lead to localizing the full game within one year or even several months. This strategy became growingly popular at the turn of the decades and has been utilized by many indie companies (Bernal-Merino 2015: 213).

Even though full localization has become the standard, Bernal-Merino (2015: 171) points out that distributors more and more frequently take into account the financial forecasts for individual markets. This is a noticeable tendency especially among Japanese developers. The acclaimed adventure game *Life is Strange* (Square-Enix: 2015) was localized exclusively into English, French, Italian, Spanish and Brazilian Portuguese although only the first version involved voice acting. On the Polish market the game was distributed by *Cenega*. The cover of the box edition was untranslated (in English) and the distributor placed on it only a sticker with its contact details. The same happened in the case of the game *Resident Evil: Village* (Capcom: 2021) which featured no voice acting and no in-game text in Polish although the Polish fans of this series petitioned to the Japanese company to introduce at least Polish subtitles in the game (the hashtag #PolishFansStillAlive was used). Regardless of the protest Capcom claimed that the sales forecasts for the title were unsatisfactory and involved no localization.

The 2010s witnessed a noticeable tendency for many distributors to turn from full localizations (including voice acting) to text localizations in Poland. It happened also in a game series where some instalments featured full localization. In the *Mass Effect* series (BioWare: 2007, 2010, 2012, 2017), the first two titles involved full Polish voice acting, while the games *Mass Effect 3* and *Mass Effect Andromeda* involved only the Polish subtitles and in-game text. The publishers claimed that this step was taken due to the high English proficiency level

in Poland (cf. Czech 2013: 19). According to Wikliński (2011) the distributor surveyed the users on their attitudes towards a partially localized upcoming third instalment. As many as 45.7% of the surveyed were happy, 39.7% did not approve of the decision, while 14.6% were indifferent. Although more respondents approved the decision the comparable percentage of the dissatisfied users should not have been neglected.

Czech (2013: 19–20) claims that a group of players who are very vocal at online forums might have influenced the decision of distributors. According to him, many dedicated users express their preference to original language versions of video games and prefer unlocalized game to a one which is localized poorly (Czech 2013: 9). This is also visible in their jargon where numerous Anglicisms exist.

Another reason might be the noticeable dissatisfaction of a vast part of online users with the quality of the Polish voice acting in the 2010s. According to Dębowski et al. (2016) in a noticeable number of Polish full localizations the voice acting does not fully convey the character of the scene, as due to the lack of contextual knowledge the actors either exaggerate or excessively tune down their emotional expression (e.g., *Heavy Rain*, Quantic Dream: 2010; *Mass Effect 2*, BioWare: 2010; or *Killzone*, Guerrilla Games: 2013). Moreover, in some cases, well-known actors have no experience in voice acting and are not convincing impersonators of the main characters (e.g., Janusz Gajos in *Hopkins FBI*, MP Entertainment: 2000; Robert Gonera in *Alone in the Dark*, Eden Games: 2008; or Joanna Jabłczyńska in *Battlefield 4*, EA: 2013). Consequently, due to spoiling the immersion, the product endorsement had a reverse effect in some productions.

However, the most probable explanation for such a trend in recent years would be financial considerations. Many authors, e.g., O'Hagan/Mangiron (2013: 111) or Bernal-Merino (2015: 172) underline that hiring professional actors to record the game dialogues constitute the most expensive element of localization. Consequently, distributors might abstain from full Polish localization due to cost reduction.

The 2020s, apart from the release of the 9th generation of consoles and the pandemic which limited the entertainment choices to home activities, also witnessed the release of a considerably advertised and anticipated Polish game, *Cyberpunk 2077* (CD Projekt RED 2020). Regardless of the unfulfilled expectations and numerous bugs that the game contained at its release, it was rather successful with regard to localization. The title featured ten full localizations (Brazilian Portuguese, Chinese, English, French, German, Italian, Japanese, Polish, Russian and Spanish) and eight subtitle localizations (Arabic, Czech, Hungarian, Korean, Latin American Spanish, Thai, Traditional Chinese, and Turkish). Additionally, the full localizations involved an improved face scanning algorithm developed with a start-up JALI which generated the facial animation on the basis of a voice

recording utilized at a particular fragment (Edwards/Landreth/Popławski 2020). A similar solution was used in *The Witcher 3: Wild Hunt*, however, it was not as detailed and included less articulation elements.

Some games are localized only partially into Polish nowadays. However, with *Sony Interactive Entertainment* upholding its decision to localize its future PlayStation exclusive titles fully into Polish, and the Polish language being among the top ten most demeaned ones in video game localization (Mirkovic 2021), the following decades would most probably be a time of further developments in Polish language versions of video games.

Conclusions

Similarly to video game development, the growth of video game localization processes, both globally and in Poland, took several decades to evolve from simply translating the game cover and manual to becoming an integral part of all the stages of creating a new game. Although due to the geopolitical constraints of the Iron Curtain some global developments in the Polish video game localization practices were delayed, in the first decade of the 21st century carefully crafted full Polish language versions of video games became a standard.

In the 1980s and early 1990s, the localization was usually offered either as a separate product (e.g., a printed manual or a guide in a computer magazine) or an illegal copy of the game due to high software prices and the lack of investments of Western game companies in Poland. Official Polish video game versions were also released in the final decades of the 20th century (the first appearing in 1986) but were either not widely available or they were considerably delayed as compared to the global release dates. The late 1990s and early 2000s witnessed a rapid growth of legal video game distributors in Poland. Numerous games featuring full Polish language versions at that time were characterized by a thoughtful approach to translating dialogues, humor and cultural references as well as quality subtitling and voice acting. The quality of some official Polish versions decreased in the late 2000s and the 2010s due to cost savings and restructuring the localization process and is still not a priority for most independent and browser game developers. However, many enterprises distributing and creating games in Poland are concerned with providing their users with pleasurable localizations. The Polish video game developers currently face the same challenges as the most influential companies of the industry, e.g., they need to carefully choose the scope of localization of their productions, which more and more often reach global audiences. This was shown by the recent game by Techland – *Dying Light 2 Stay Human* (Techland 2022) – which received generally favorable reviews, but whose rating at the *Metacritic* website fell dramatically as a result of Italian gamers showing their strong dissatisfaction with the game lacking Italian voice acting (Mazanko 2022).

The present account of video game localization history in Poland is most probably not absolutely comprehensive as despite the careful selection of sources, some facts might have been omitted during the analysis. However, it constitutes a basic guide to Polish video game localization practices for industry professionals and a basis for further research for translation-studies scholars. Due to spatial limitations of an article form, the text does not focus on fan-made video game localizations into Polish, which may constitute an avenue for further research. Additionally, more focus in the future research could be placed on the relationships between various entities responsible for creating video game localizations both into and from Polish.

References

- Araszkiewicz, Mateusz (2015). “Tłumaczenie prosto z bazaru – polonizacje oryginalne inaczej”. In: *TVGRY.pl*. (https://www.youtube.com/watch?v=kgOoNy-iC_ys, accessed: 28.03.2022).
- Bernal-Merino, Miguel Ángel (2011). “A Brief History of Game Localisation”. In: *TRANS. Revista de Traductología* (15). Pp. 11–17.
- Bernal-Merino, Miguel Ángel (2015). *Translation and Localisation in Video Games. Making Entertainment Software Global*. New York.
- Bobrek, Grzegorz (2018). “Gry, w które lepiej nie grać po polsku”. In: *TVGRY.pl*. (<https://www.youtube.com/watch?v=GSPkx0yBu7A>, accessed: 28.03.2022).
- Chandler, Heather (2005). *The Game Localization Handbook*, Hingham Massachusetts: Charles River Media.
- Chojnowski, Ryszard (2020). “Gryśław #183 – Historia polskich lokalizacji gier, część 1”. In: *Ryśław*. (<https://www.youtube.com/watch?v=L-20BbpTHm8>, accessed: 28.03.2022).
- Chojnowski, Ryszard (2021). “Gryśław #201 – Historia polskich lokalizacji. Lata 90”. In: *Ryśław*. (<https://www.youtube.com/watch?v=4faOKUshxQA>, accessed: 28.03.2022).
- Czech, Dawid (2013). “Challenges in video game localization: An integrated perspective”. In: *Explorations: A Journal of Language and Literature* (1), Pp. 3–25.
- Dębowski, Jordan/Araszkiewicz, Mateusz/Bobrek, Grzegorz/Mańka Michał (2016), “Tragiczne przypadki polskiego dubbingu gier. Dlaczego jest tak źle”. In: *TVGRY.pl*. (<https://www.youtube.com/watch?v=HateX3Bq09Y>, accessed: 28.03.2022).
- Donovan, Tristan (2010). *Replay: The History of Video Games*. Lewes.
- Edwards, Pif/Landreth, Chris/Popławski, Mateusz (2020). “JALI-Driven Expressive Facial Animation and Multilingual Speech in Cyberpunk 2077”. *Conference presentation at SIGGRAPH '20: Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques Conference* (Virtual Event USA, 20 Aug. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=uFIxiz0jwRE>).

- Herz, Jessie Cameron (1997). *Joystick Nation: How Videogames Ate Our Quarters, Won Our Hearts, and Rewired Our Minds*. London.
- Kent, Steve (2001). *The Ultimate History of Video Games: From Pong to Pokémon and Beyond. The Story Behind the Craze that Touched our Lives and Changed the World*. New York.
- Kirkpatrick, Graeme. (2015). "Approaching Video Game History". In: *The Formation of Gaming Culture: UK Gaming Magazines, 1981–1995*. London. Pp. 5–26.
- Jankowski, Zbigniew (2018). "Od Baldur's Gate do Wiedźmina. Kulisy przełomowej lokalizacji, która doprowadziła do powstania pierwszej gry CD Projektu". In: *Eurogamer.pl*. (www.eurogamer.pl/articles/2013-05-24-od-baldurs-gate-do-wiedzmina, accessed: 28.03.2022).
- Kohler, Chris (2004). *Power-Up: How Japanese Video Games Gave the World an Extra Life*. New York.
- Koscelníková, Mária (2021). "History of Slovak Video Games and Their Localization". In: *Bridge: Trends and Traditions in Translation and Interpreting Studies* (2, Special Issue: Translation in Time and Time in Translation). Pp. 84–103.
- Kosman, Marcin (2015). *Nie tylko Wiedźmin. Historia polskich gier komputerowych*. Warszawa.
- Krawczyk, Stanisław (2015). "You Must Gather Your Party Before Venturing Forth: Why Did Computer Games From Around 2000 Become So Important in Poland?". In Bártek, T./Miškov, J./Švelch, J. (eds.). *New Perspectives in Game Studies: Proceedings of the Central and Eastern European Game Studies Conference Brno 2014*. Brno. Pp. 9–26.
- Kudła, Dominik (2019). "Głosów użyli profesjonalni programiści – rosyjskie nielegalne lokalizacje językowe gier wideo". In: *Language and Literary Studies of Warsaw. Rocznik Naukowy Lingwistycznej Szkoły Wyższej w Warszawie*. (9). Pp. 167–192.
- Kudła, Dominik (2020). *Ocena odbioru lokalizacji językowej gier komputerowych na podstawie danych okولوجraficznych*. Warszawa.
- Mandiberg, Steven (2021). "Video Games Have Never Been Global: Resituating Video Game Localization History". In: Swalwell, M. (ed.). *Game History and the Local. Palgrave Games in Context*. Cham. Pp. 177–198.
- Mańkowski, Piotr. (2010), *Cyfrowe marzenia: historia gier komputerowych i wideo*. Warszawa.
- Mazanko, Vlad (2022). "Dying Light 2 Gets Review Bombed By Angry Italian Players". In: *The Gamer* (<https://www.thegamer.com/dying-light-2-review-bombed-italian-players/>, accessed: 28.03.2022).
- Mejías-Climent, Laura (2021). *The History of Localization and Dubbing in Video Games*. In: *Enhancing Video Game Localization Through Dubbing*. Palgrave Studies in Translating and Interpreting. Palgrave Macmillan, Cham. Pp. 43–77.

- Mirkovic, Sonja (2021). “Game Localization To Poland – Why Your Title Is Worth Being Translated Into Polish”. In: *Localize Direct* (<https://www.localizedirect.com/posts/polish-game-localization>, accessed: 28.03.2022).
- Mrzigod, Janusz (2021). *Meandry lokalizacji gier*. Gliwice.
- Nicoll, Benjamin (2019). *Minor Platforms in Videogame History*. Amsterdam.
- O’Hagan, Minako/Mangiron, Carme (2013). *Game Localization: Translating for the Global Digital Entertainment Industry*. Amsterdam/Philadelphia.
- Pepe, Felipe (2022). *The CRPG Book: A Guide to Computer Role-Playing Games – Expanded Edition*, São Paulo (<https://crpgbook.wordpress.com>, accessed: 28.03.2022).
- Souza, Ricardo de (2012). “Video game localization: the case of Brazil”. In: *Trad-term*. (19) Pp. 289–326.
- Steussy, Edwin. (2010), *Market for Games Localization in China and the Rest of the World*, prezentacja na *LISA Localization Forum* w Suzou, (<http://www.apogeecomunications.com/blog/2010/07/09/successful-presentations-at-lisasuzhou/>, accessed: 28.03.2022).
- Stodolny, Bartosz (2017). “Co powiecie na ‘Pół-Życie’ w polskiej wersji językowej?” In: *Polygamia.pl*. (<http://polygamia.pl/na-pewno-graliscie-w-pierwszego-half-life-a-co-powiecie-na-pol-zycie-w-polskiej-wersji-jezykowej/>, accessed: 28.03.2022).
- Wikliński, Tomasz (2011). “Nikt nie płacze z powodu braku dubbingu w Mass Effect 3?”. In: *Dubscore.pl*. (<http://dubscore.pl/news/458-nikt-nie-placze-zpowodu-braku-dubbingu-w-mass-effect-3>, accessed: 28.03.2022).
- Wolf, Mark (2008). *The Video Games Explosion: A History from Pong to PlayStation and Beyond*. Westport [CT]/London.

The list of video games mentioned in the article

[*Title of the game* (Developer’s name/Publisher’s name): Release date.]

The 7th Guest (Trilobyte/Virgin Games): 1993.

911 Operator (Jutsu Games/PlayWay): 2017.

Ace Ventura (7th Level/Bomico Entertainment Software): 1997.

Age of Empires I (Microsoft Studios/Ensemble Studios): 1997.

Age of Empires II (Microsoft Studios/Ensemble Studios): 1999.

Alone in the Dark, (Eden Games/Atari Interactive): 2008.

Bad Day LA (American McGee/Enlight Software): 2006).

Baldur’s Gate (Black Isle Studios/BioWare): 1998.

Battlefield 4, (Electronic Arts/Electronic Arts): 2013.

Beat Cop (Pixel Crow/11 bit studios): 2017.

Call of Juarez (Techland/Ubisoft): 2006.

Colonization (MicroProse/MPS Labs): 1994.

Command & Conquer: Red Alert 2 (Electronic Arts/Electronic Arts): 2000.

Commandos: Behind Enemy Lines (Pyro Studios/Eidos Interactive): 1998.

-
- Commandos 2: Men of Courage* (Pyro Studios/Eidos Interactive): 2001.
Cyberpunk 2077 (CD Projekt RED/CD Projekt): 2020.
Dead Island (Techland/Deep Silver): 2011.
Diablo (Blizzard North/Blizzard Entertainment): 1996.
Diablo II (Blizzard North/Blizzard Entertainment): 2000.
DOTA 2 (Valve/Valve): 2013.
Driver (Ubisoft/Reflections Interactive): 1999).
Driver 2: Back on the Streets (Ubisoft/Reflections Interactive): 2000.
Dying Light (Techland/Warner Bros. Interactive Entertainment): 2015.
Dying Light 2 Stay Human (Techland/Techland): 2022.
The Elder Scrolls III: Morrowind (Bethesda Game Studios/Bethesda Softworks): 2002.
The Elder Scrolls IV: Oblivion (Bethesda Game Studios/Bethesda Softworks): 2006.
Fallout (Interplay/Interplay): 1997.
Fallout 2 (Black Isle Studios/Interplay): 1998.
FIFA 08 (EA Sports/EA Sports): 2007.
FIFA 2004 (EA Sports/EA Sports): 2003.
FIFA 2005 (EA Sports/EA Sports): 2004.
Frostpunk (11 bit studios/11 bit studios): 2018.
Gothic (Piranha Bytes/Piranha Bytes): 2001.
Gothic 2 (Piranha Bytes/JoWood Productions Software): 2002.
Gothic 3 (Piranha Bytes/Aspyr Media): 2006.
Grand Theft Auto (DMA Design/BMG Interactive): 1997.
Grand Theft Auto 2 (DMA Design/Rockstar Games): 1999.
Grand Theft Auto III (DMA Design/Rockstar Games): 2001.
Grand Theft Auto: Vice City (Rockstar Games/Rockstar Games): 2002.
Grand Theft Auto: San Andreas (Rockstar Games/Rockstar Games): 2004.
Green Beret (Konami/Konami) 1986.
Half-Life (Valve/Sierra Studios): 1998.
Hannibal (Starbyte/Starbyte): 1992.
Harry Potter and the Chamber of Secrets (Electronic Arts/Electronic Arts EA): 2002.
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Electronic Arts/Electronic Arts): 2004.
Harry Potter and the Sorcerer's Stone (Electronic Arts/Electronic Arts): 2001.
Harry Potter: Quidditch World Cup (Electronic Arts/Electronic Arts): 2003.
Heavy Rain (Quantic Dream/Sony Computer Entertainment): 2010.
Heroes of Might and Magic II (New World Computing/The 3DO Company): 1996.
Hopkins FBI (MP Entertainment/Cryo Interactive): 2000.
Icwind Dale (Black Isle Studios/Interplay): 2000.
Jade Empire (BioWare/Microsoft Corporation): 2005.
Killzone (Guerrilla Games/Sony Computer Entertainment): 2013.
Legacy of Kain: Soul Reaver (Crystal Dynamics/Eidos Interactive): 1999.
The Legend of Kyrandia: Hand of Fate (Westwood Studios/Virgin Games): 1993.

- The Legend of Kyrandia: Malcolm's Revenge* (Westwood Studios/Virgin Games): 1996.
Life is Strange (Square-Enix/Square-Enix): 2015.
Mass Effect (BioWare/Electronic Arts): 2007.
Mass Effect 2 (BioWare/Electronic Arts): 2010.
Mass Effect 3 a (BioWare/Electronic Arts): 2012.
Mass Effect Andromeda (BioWare/Electronic Arts): 2017.
Max Payne (Remedy Entertainment/Gathering of Developers): 2001.
Medal of Honor: Allied Assault (2015 Inc./Electronic Arts): 2002.
Myst (Brøderbund/Cyan): 1993.
Neverwinter Nights (BioWare/Infogrames): 2002.
Neverwinter Nights 2 (Obsidian Entertainment/Atari): 2006.
PacMan (Namco/Midway): 1980.
Resident Evil: Village (Capcom/Capcom): 2021.
Sacred (Ascaron Software/Encore): 2004.
Space Invaders (Taito/Midway): 1978.
Spider-Man (Activision/Neversoft Entertainment): 2001,
Star Wars: Knights of the Old Republic (BioWare/LucasArts): 2003.
Strike Force Cobra (Piranha Software/Spinnaker Software): 1986.
Syndicate (Bullfrog Productions/Electronic Arts): 1993.
Taipan (Jaysoft/Jaysoft): 1983.
Teenagent (Metropolis Software/Union Logic Software): 1994.
This War of Mine (11 bit studios/11 bit studios): 2014.
Tom Clancy's Rainbow Six (Red Storm/Red Storm): 1998,
Tomb Raider (Core Design/Eidos Interactive): 1996,
Tomb Raider II (Core Design/Eidos Interactive): 1997.
Tomb Raider III (Core Design/Eidos Interactive): 1998.
Tomb Raider: The Last Revelation (Core Design/Eidos Interactive): 1999.
The Trap Door (Piranha Software/Spinnaker Software): 1986.
The Vanishing of Ethan Carter (The Astronauts/The Astronauts): 2014.
The Witcher (CD Projekt RED/Atari): 2007.
The Witcher 3: Wild Hunt (CD Projekt RED/CD Projekt): 2015.

Dominik Kudła

Uniwersytet Warszawski
 Wydział Lingwistyki Stosowanej
 Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
 ul. Dobra 55
 00-312 Warszawa
 dominik_kudla@uw.edu.pl
 ORCID: 0000-0001-5738-9852

Marcin Michoń
Universität Łódź/Polen

Datenerhebung im Lokalisierungsprozess von Computerspielen – zur Vorbereitung einer Studie

ABSTRACT

On data collection in the process of computer game localization:
On preparation of a study

The paper aims to describe the current methods in process-oriented research of translation and to show the distinctive nature of computer game localization.

A localization assignment confronts the translator with multi-modal material. On the one hand, it means concentration on the verbal content, but on the other hand this verbal layer and other semiotic channels interpenetrate one another and need to be taken into account together as equally important parts of the communicational goal.

The paper evaluates the technical instruments and methods of translation process analysis. The study of such instruments and methods should be conducted in an environment that is as neutral and as close to the reality of the translation process as possible, with access to common tools used by translators, including digital sources and computer-bound translation aids.

The translation process research data available today give an overview of the methods used for observing the steps in the process, the decisions made by the translators and the usability of their tools. The research focus here is on the decision making and perception in the transfer of verbal content to the multisemiotic and transmedia context. The examples provided in the paper refer to the specific problems encountered in the author's pilot study simulating a translation task aimed at localizing narration and dialogues for a popular computer game that has been very successful worldwide.

Keywords: translation process, eye tracking, game localization, source text, CAT, multimodality

Einleitung

Die meisten Forschungsarbeiten, die ihre Hauptaufmerksamkeit den ÜbersetzerInnen und deren Entscheidungen schenken, bestehen nach wie vor aus der Suche nach Elementen des Prozesses, die zu den besten Entscheidungen führen und in Richtlinien für den kongenialen Transfer umgewandelt werden können. Dabei wird versucht, ebenfalls jene Bestandteile des Prozesses zu entdecken und zu beschreiben, die abstrakt und deswegen schwer erfassbar sind, nämlich die Gedanken bzw. die Übersetzerinternen Impulse, die zur Überwindung der Übersetzungsprobleme führen können.

Dem Beitrag liegt das Ziel zugrunde, den Mehrwert der aktuell zugänglichen Methoden der Translationsprozessforschung (weiter TPF) auf die geplante analytische Auseinandersetzung mit dem komplexen Prozess der Lokalisierung von Computerspielen zu bewerten.

Das Arbeitsumfeld bei der Übersetzung eines Textes ist heute nämlich eine vielschichtige und von den individuellen kognitiven Voraussetzungen der ÜbersetzerInnen geprägte Umwelt, die die Entscheidungen im Übersetzungsprozess wesentlich beeinflusst. Gewiss sind die kreative Prägung der Übersetzungsarbeit und die individuellen Eigenschaften der ÜbersetzerInnen ein wichtiger Faktor für den Verlauf der Übersetzung (vgl. Risku 1998; Kußmaul 2000). Die Beobachtung des Translationsprozesses erschließt jedoch viele objektiv erfassbare Faktoren, die zu relevanten und allgemein anwendbaren Richtlinien führen können.

Die derzeitigen technischen Möglichkeiten der TPF sind komplex und vielseitig. Sie sind in der Lage, tiefgreifende Schlussfolgerungen aus der Analyse des Entscheidungsprozesses zu liefern. Auf der anderen Seite hat sich in den letzten Jahren der Arbeitsplatz der Übersetzung weiterentwickelt und in vielen Feldern der Übersetzung ist eine ausgebaute technische Unterstützung nicht mehr wegzudenken. Eine Untersuchung, die sich lediglich auf die mentalen Entscheidungsprozesse der ÜbersetzerInnen beschränkt und die die Handhabung der zugänglichen Hilfsmittel nicht in Betracht zieht, lässt wichtige Komponenten des Prozesses außer Acht.

Daher schildert der Beitrag die aktuellen Datenerhebungsverfahren der TPF und hebt die Züge einer praxisnahen Perspektive der Forschung hervor, indem über die Erkenntnisse aus einer Feldstudie zur Arbeit der LokalisierungsspezialistInnen von Computerspielen und deren Texten berichtet wird. Vor diesem Hintergrund wird überlegt, inwieweit es möglich ist, die Methoden der TPF gewinnbringend für die aktiven und angehenden LokalisierungsübersetzerInnen einzusetzen. Der Artikel präsentiert Erkenntnisse aus der Feldstudie, die in der Vorbereitungsphase einer Laborstudie durchgeführt wurde. Das Hauptziel der nachfolgenden Untersuchung soll eine Datenerhebung mit einer möglichst praxisnahen Perspektive werden. Die Idee einer zugleich auf die mentalen Prozesse und die aus ihnen resultierenden Handlungen ausgerichteten Untersuchung, die

im Weiteren skizziert wird, soll vor dem Hintergrund der aktuellen Erhebungsstandards geschildert werden.

Datenerhebung in der Translationsprozessforschung

Die Datenerhebungsverfahren können nach Krings (2005: 348) in Offline- und Online-Verfahren eingeteilt werden, je nachdem, ob die Daten zeitlich parallel zum Übersetzungsprozess (periaktional, online) oder nach dem Abschluss der Produktion (postaktional, offline) gesammelt werden (vgl. Göpferich 2008:10).

Im Allgemeinen erlauben es die Methoden, den Entscheidungsprozess objektiv zu betrachten und nicht zu interpretieren. Die Nützlichkeit der Methoden für die Untersuchung der kognitiven Prozesse ist jedoch unumstritten, denn sie weisen bestimmte Schwächen auf und verursachen Probleme. Diese lassen sich jedoch infolge einer durchdachten Triangulation großteils aufheben.

Der Verschiebung der übersetzungswissenschaftlichen Konzentration vom Produkt zur Untersuchung des Prozesses, darunter der kognitiven Prozesse im Sinne anthropozentrischer Forschung (Grucza/Płużyczka/Soluch 2014; Płużyczka 2015; Grucza et al. 2019), folgte die Entlehnung der Methoden aus anderen Disziplinen. Dies brachte der TPF neue Erhebungsvorgänge und Auswertungsperspektiven.

Der potenzielle Nachteil in der übersetzerorientierten Untersuchung liegt vor allem in der Künstlichkeit der Situation, in der die ProbandInnen arbeiten. Die Verwendung des Eye-Trackers setzt eine rigorose Disziplin in Bezug auf die Sitzposition, Einsatzmöglichkeiten von technischen Hilfsmitteln sowie der Texterstellung voraus. Klare Ergebnisse der okulometrischen Analyse sind in jenen Tests zu erwarten, in denen die ProbandInnen sich lediglich auf ihre kognitiven Kapazitäten stützen und das Bild auf dem Bildschirm statisch ist. So haben z. B. Untersuchungen zu der Lese- und Schreibkompetenz, auch bei Lese- und Rechtschreibstörungen (Andrychowicz-Trojanowska/Grucza 2018), der Rezeption von Werbung (Nowakowska 2014), dem Avista-Dolmetschen (Płużyczka 2015), der Übersetzung geschriebener Texte (Ehrensberger-Dow/Perrin 2013) oder auch der Untertitelung (Hansen-Schirra et al. 2017; Schotter/Rayner 2012) relevante Ergebnisse geliefert. In der Forschung handelt es sich zumeist um Erhebungsversuche, in denen die Aufmerksamkeit der TeilnehmerInnen völlig einem Text oder Textpaar gewidmet ist. In den genannten Forschungsfeldern bildet die vom Eye-Tracker erzwungene unnatürliche Haltung am Computer keine wesentliche Störung. Beim Transfer, der eine komplexe Recherche oder Arbeit mit mehreren digitalen Tools voraussetzt, ist die okulometrische Untersuchung komplizierter und die Datenerhebung kann durch die Änderungen des Bildinhalts erschwert werden.

Ein exzellentes Beispiel einer Triangulation, durch die die erwähnten Probleme aufgehoben werden konnten, bilden im deutschsprachigen Raum die CLINT-Studien der Züricher Hochschule für Angewandte Wissenschaften und

der Universität Zürich (vgl. Massey/Ehrensberger-Dow 2014), die Studien der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz (vgl. Hansen-Schirra et al. 2017) sowie die bereits erwähnten Studien des LELO-Labors der Universität Warschau (vgl. Grucza et al. 2019; Płużyczka 2015), die ebenfalls für die Untersuchung der Lokalisierung von Computerspielen relevant sind (vgl. Kudła 2020).

Maureen Ehrensberger-Dow und Daniel Perrin (2013: 78–80) halten den Einsatz der Untersuchungsmethoden, die für die Erhebung des Entscheidungsprozesses beim Verfassen journalistischer Texte entwickelt wurden, auch in der Translationsprozessforschung für sachgemäß. Es bestehen nämlich technische Parallelen zwischen dem Prozess des Verfassens schriftlicher Texte und des Übersetzens. Bei dieser Form der vielschichtigen Erhebung handelt es sich um die Verlaufsanalyse (progression analysis). Die Methode besteht aus dem folgenden Online- und Offline-Verfahren:

1. Einem *Protokoll* zum Vorgang und den in Anspruch genommenen Hilfsmitteln. Dabei werden Informationen über die ProbandInnen, Vorkommnisse, die etwa als Erklärung für die Entstehung bestimmter Daten in den Eye-Tracker-Aufnahmen geliefert werden, aber auch andere wesentliche Bemerkungen (z.B. zu der online oder in multimedialen Beständen geführten Recherche) berichtet.
2. *Bild- und Tonaufnahmen* während der Erhebung, um wesentliche Vorkommnisse oder wichtige Kommentare und Bemerkungen der ProbandInnen zu beachten.
3. *Bildschirmaufnahmen (screen recording)* als Protokoll sämtlicher Schritte in der Recherche und der Erstellung des Textes samt Korrekturen. Sie bilden eine wichtige Grundlage für die weiteren Bestandteile der Erhebung.
4. Einem *Keylogging-Protokoll*; dieses lässt auf der Zeitachse die Abschnitte erkennen, in denen die ProbandInnen mit Textproduktion bzw. -korrektur beschäftigt waren.
5. *okulometrischen Aufnahmen*, die die Bewegungen und Fixierungszeit der Pupillen registrieren, und somit die für die Kognitionsprozesse der ÜbersetzerInnen wichtigen Objekte verraten. Diese Daten sind relevant für andere Schritte der Erhebung und deuten objektiv auf die Struktur des Entscheidungsprozesses hin.¹
6. Der *Gehirnfunktionsmessung*, vor allem mit Hilfe von Elektroenzephalographie (EEG), der funktionalen Magnetresonanztomographie (fMRT), der

1| Bild- und Tonaufnahmen, Bildschirmaufnahmen, Keylogging und die okulometrische Datenerhebung können von einer dafür zuständigen Software integral überwacht, gespeichert und analysiert werden. So ist als Beispiel das TR@K-Labor der Philologischen Fakultät der Universität Łódź mit einem Gazepoint 3 HD Eye-Tracker und iMotions-Software ausgestattet, wobei in die Software ein Keylogger und ein Modul für die Bearbeitung der AV-Aufnahmen integriert sind.

Positronenemissionstomographie (PET) sowie der Echoplanarbildgebung (echo planar imaging EPI). Somit werden Daten darüber erhoben, mit welchen neuronalen Zentren und mit welcher Intensität das Gehirn auf die jeweiligen Aufgaben in der Problemlösung reagiert. Diese Daten bilden einen wichtigen Verknüpfungspunkt zwischen den geisteswissenschaftlich angelegten Studien der Übersetzungswissenschaft und den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über die Denkprozesse und Funktionen des Gehirns. Sie werden in die Erhebung integriert oder in getrennten Tests durchgeführt.

Auf die im Online-Verfahren offen gelassenen Fragen kann

7. mit Hilfe eines *retrospektiven Kommentars* der ProbandInnen geantwortet werden, also einer postaktionalen Erhebung. Als Stimulus für die ungesteuerten Äußerungen dienen die Aufnahmen aus dem periaktionalen Teil der Erhebung. Die mündlichen Erläuterungen der ProbandInnen werden ebenfalls aufgezeichnet und münden in das im ersten Punkt genannte Protokoll.

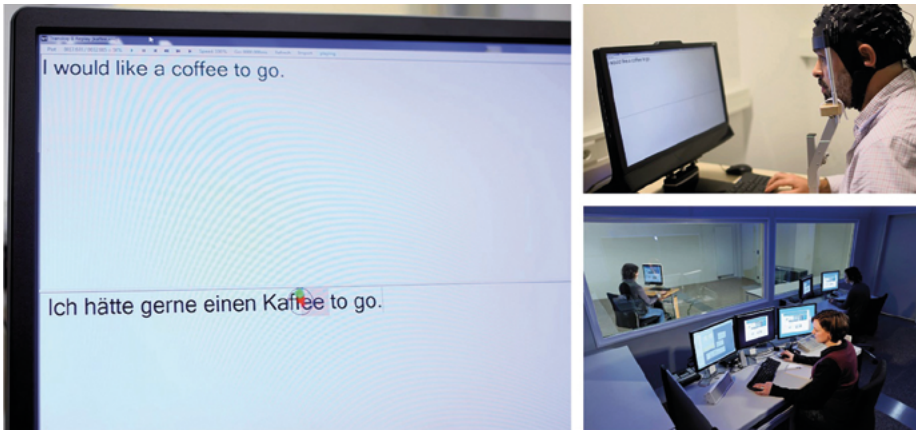


Abbildung 1. Links: Verlauf der Erhebung mit dem Eye-Tracker an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Ausgangs- und Zielsprachentext sind parallel zu sehen. Der Fixierungsmarker des Eye-Trackers ist im deutschen Satz zu sehen.

Rechts oben: Ebenfalls eine Aufnahme aus dem Eye-Tracker-Labor der JGU Mainz. Beim Probanden wird eine unnatürliche Haltung, die für die Erhebung mittels Eye-Tracker günstig ist, erzwungen. Die EEG-Messung wird mit einer dazu vorgesehenen Kopfbedeckung vollzogen (die beiden Bilder stammen aus dem Film „GRC Faces of Excellence: Silvia Hansen-Schirra – Bridging Brains and Words“, abrufbar auf Youtube.com unter www.youtube.com/watch?v=xtb29j6a_X8&t=142s, Zugriff am 20.03.2022).

Rechts unten: Das Labor der Züricher Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Winterthur. Bei der Erhebung wird im Nebenraum Protokoll geführt (www.zhaw.ch/de/linguistik/forschung/technikkommunikation/usability-labor/, Zugriff am 20.03.2022).

Eine solche Triangulation, in der die einzelnen Elemente die Schwachstellen des Erhebungsprozesses aufheben, bietet eine objektive Forschungsmethode und erlaubt eine Annäherung an den Kern der Frage nach einschlägigen Hinweisen zur zielgerechten Gestaltung des Übersetzungsprozesses in den jeweiligen Bereichen. Der Einsatz des im Punkt 6 genannten Erhebungsteils erzwingt die Zusammenarbeit eines interdisziplinären Forscherteams und das Zusammenspiel der geistes- und naturwissenschaftlichen Methoden. Das breite Spektrum der somit gelieferten Daten bedeutet die Möglichkeit der Suche nach dem Auslöser der Entscheidungen in der Kognition, der Handhabungskompetenz einzelner Werkstatterelemente oder etwa der Kreativität des Einzelnen. So können manche Lösungen als Mittel zur Optimierung des Prozesses erfasst werden.

Zur Datenerhebung in einem Lokalisierungsprojekt

Die Wissenschaft und die Praxis sollen einander beeinflussen und voneinander profitieren. Wesentliche Neuigkeiten in der Übersetzungspraxis bedeuten für die Systeme der Datenerhebung und die Analyse die Notwendigkeit einer Anpassung.

Ein schwieriges Feld der Datenerhebung im Rahmen jeglicher Methodologie bilden Übersetzungsprozesse, die eine komplexe Zusammenarbeit mehrerer Personen voraussetzen, aus vielen Schritten bestehen und für die mehrere Werkzeuge eingesetzt werden. Ein solches Beispiel bildet eben die Lokalisierung von Computerspielen, also die Anpassung einer multimedialen, multimodalen und interaktiven Kommunikationsform (vgl. Baker 2011; Kudła 2020). Die Lokalisierung wird heute als Bestandteil der GILT-Prozesse betrachtet, d.h. nach *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej* (2019: 48, weiter SPTP) als:

kollektive Nutzung einer Reihe von Übersetzungshandlungen (Globalisierung, Internationalisierung, Lokalisierung und Translation), die ein Repertorium der in der Übersetzungsbranche genutzten Methoden bilden. Sie haben das Ziel, dem Zielsubjekt eine an seine Bedürfnisse maßgeschneiderte Übersetzungsleistung zu liefern. Mit dem GILT-Begriff hängt die Nutzung von Hilfsmitteln zusammen, die den Übersetzungsprozess unterstützen, wie: CAT, MT sowie die besten Praktiken in Bezug auf die Nutzung dieser Technologien.²

Des Weiteren wird die Lokalisierungsarbeit im sog. LockKit (vom Lokalisations Kit) vollzogen. Dieses definiert SPTP (2019: 72) als:

Ein elektronisches Gefüge von Ressourcen, das in der Lokalisierung großer Übersetzungsprojekte zu ihrer weiteren digitalen Verarbeitung genutzt wird. Dieses

2| Definition von Łukasz Jan Berezowski, übersetzt aus dem Polnischen von Marcin Michoń, weiter M.M.

Interface wird vor allem bei der Übersetzung der Software/Computerspiele sowie der audiovisuellen Übersetzung (Filmübersetzung) eingesetzt.³

Der Transfer in diesem Bereich setzt nicht nur den Einsatz moderner digitaler Werkzeuge, sondern auch eine kollaborative Übersetzung voraus. Die Lokalisierung ist häufig ein teures, internationales Unterfangen, das eine komplexe Planung und Aufsicht verlangt, sowie die Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen voraussetzt. Der Verlauf der Lokalisierung im engeren Sinne kann auf zwei Arten bestimmt werden, d.h. als:

1. Adaptationsprozess der Computersoftware an bestimmte Sprachen, technische Standards, Gesetze, Regulierungen und Normen des Zielmarktes.
2. Adaptationsprozess der Produkte und Übersetzungsleistung an den globalen Markt, z.B. durch Neuentwerfen der technischen Spezifizierung, Etikette, Computersoftware u.Ä., so dass sie an die gesetzlichen und normativen Anforderungen der Zielländer angepasst werden (SPTP 2019: 73).⁴

Um die besten Praktiken der Lokalisierung zu ermitteln und sich auf die Durchführung einer praxisnahen Untersuchung vorzubereiten, wurde der Erstellungsprozess eines erfolgreichen polnischen Spiels analysiert, das weltweit veröffentlicht wurde. Ein Projekt, das eben als Beispiel für ein großes und erfolgreiches Lokalisierungsunterfangen gelten kann, sind die Computerspiele der Witcher-Serie des polnischen CD-Projekt-Verlages. Sie haben im Mai 2020 weltweit ein Verkaufsvolumen von ca. 50 Mio. Exemplaren erreicht. Damit ist die Spiel-Trilogie mit Abstand das meistverkaufte polnische Computerspiel aller Zeiten geworden.⁵

Das Spiel basiert auf der Reihe der Fantasy-Bücher des in Polen sehr bekannten, aus Łódź stammenden Autors Andrzej Sapkowski. Er wurde bereits mit seinen ersten Erzählungen unter AnhängerInnen der Fantasy-Literatur im Ausland bekannt. Nach dem Erfolg der Adaptation zum Computerspiel und der Netflix-Serie mussten die Auflagen der übersetzten Bücher erheblich erhöht werden.

Die Fantasy-Literatur von Andrzej Sapkowski ist als Vorlage für die Übersetzung und transmediale Adaptation aufgrund kultureller Implikaturen, der möglichen Probleme mit der intersemiotischen Kontextualisierung und der Verankerung in transmedialen Netzwerken sehr interessant. Die nachfolgende Beschreibung des Projekts stützt sich auf allgemein zugängliche Informationen, aber auch auf die Ergebnisse einer Feldstudie aus dem Jahr 2019, die durch den Einblick in die Lokalisierungsarbeit beim CD-Projekt RED (weiter CDPR) ermöglicht wurde.

3| Definition von Łukasz Jan Berezowski, übersetzt aus dem Polnischen von M.M.

4| Definition von Maria Piotrowska, übersetzt aus dem Polnischen von M.M.

5| Vgl. www.thewitcher.com/pl#media, Zugriff am 20.03.2022.

Das gesamte Lokalisierungsprojekt des Witcher-Spiels bedeutet allein in den Dialogen über 70.000 Verse, die in 11 Sprachen übersetzt wurden. Die Dialoge sind dabei oft nicht linear, sondern mehrfach verzweigt. Im dritten Teil des Spiels gibt es 36 mögliche Lösungen und mehrere Verlaufsmöglichkeiten der Dialoge, die von den Entscheidungen der SpielerInnen abhängen. Das Spiel ist Teil eines multimodalen Produktclusters, der u.a. aus begleitenden Computerspielen, Comic-Büchern sowie Karten- und Brettspielen besteht.

Zum Arbeitsvorgang im Lokalisierungsprojekt

Mikołaj Szwed, der die Lokalisierung des Spiels in die deutsche und englische Sprache mitgestaltet und überwacht hat, berichtete im April 2019 über den Lokalisierungsverlauf aus der Perspektive des Managers und wies auf wesentliche Komponenten der Zusammenarbeit mit den ÜbersetzerInnen hin.

Die meisten Computerspielverlage gehen bei der Lokalisierung so vor, dass zwecks Verheimlichung der Handlung vor der Vermarktung einzelne MitarbeiterInnen des Projekts lediglich mit nicht zusammenhängenden Textabschnitten konfrontiert werden. Dies beeinflusst die Kohärenz des lokalisierten Textes negativ. Um dem vorzubeugen, liefert CDPR den Übersetzern möglichst viele Angaben zum Verlauf der jeweiligen Dialoge, dem Ort, deren TeilnehmerInnen u.Ä. Die Beschreibung ist eine verbale Äquivalenz des Visuellen und Nonverbal-Lautlichen in den Szenen.

Die Aufgabe, über 30.000 Zeilen Dialog für den dritten Teil des Spiels zu übersetzen, musste aus zeitlichen und kommerziellen Gründen einer Vielzahl von ÜbersetzerInnen anvertraut werden.⁶ Die lexikalische und stilistische Kohärenz im Spiel sowie im intertextuellen Bezug auf die literarische Vorlage und andere Bestandteile des transmedialen Clusters wurde angestrebt durch:

1. ausführliche Beschreibungen der Aufgabe,
2. referentielle Beschreibungen und Kommentare zum Dialogverlauf und -umfeld,
3. ausführliche Erläuterungen zur Eigenart der Arbeit mit dem gelieferten ausgangssprachlichen Text,
4. die Koordinierung des Projekts mit Hilfe der CAT-Programme, die es erlaubt haben, für Kohärenz der translatorischen Entscheidungen zu sorgen, indem die *translation memories* (TM) und *Termdatenbanken* (TB) die Recherche erleichtern und die Konstante Benennungslösungen überwachen. Kontrolle und Unterstützung wurden ebenfalls dank entsprechenden Funktionen des CAT-Tools durch den Manager geleistet, der seine Hinweise im Laufe der Arbeit in einer Cloud-Datei beobachtet und

6| Vgl. www.reddit.com/r/gaming/comments/1p6xpw/the_witcher_in_numbers/, Zugriff am 20.03.2022.

5. auf mögliche Referenzen und Interpretationen hinweisen kann. Es handelt sich häufig um die Entscheidungen von Erich Simon, der die Bücher von Andrzej Sapkowski ins Deutsche übersetzt hat bzw. um Internetforen und -glossare, die von den lokalen Fans der Serie oder HerausgeberInnen der multimedialen Produkte im deutschsprachigen Raum erstellt und moderiert werden.⁷

Die beschriebenen Maßnahmen helfen dabei, den Transfer eines so umfangreichen Stoffes übersichtlich und kohärent durchzuführen und seine Qualität bereits im Laufe des Prozesses zu sichern. Sie tragen auch zur Vermeidung vieler Probleme bei, die bei der finalen Korrektur eines derart umfangreichen Textes auftauchen könnten.

Zum Text der Lokalisierungsvorlage

Die polnischen Dialoge bilden eine Vorlage für die Lokalisierung ins Deutsche und Englische. Die Übersetzung ins Englische übernahm die hausinterne Abteilung der CDPR, d.h. amerikanische MuttersprachlerInnen, die seit längerer Zeit in Polen leben. Das Englische bildet in der Lokalisierung in andere Sprachen (etwa das Japanische) die Pivot-Sprache.

Die deutsche Lokalisierung wurde in einem CAT-gestützten Übersetzungsprojekt in Deutschland erstellt und im G&G Tonstudio in Kaarst aufgenommen. Der Manager des Projekts hat ebenfalls die späteren Tonaufnahmen mit Beratung begleitet, um den SynchronsprecherInnen die möglichen Interpretationen für die diasemiotische Wahrnehmung des Textes zu erleichtern.

Bevor das Projekt mit den Aufnahmen abgeschlossen werden konnte, mussten mehrere ÜbersetzerInnen am Transfer des ausgangssprachlichen Textes zusammenarbeiten. Sie hatten es mit einer xlsx-Datei zu tun, die hier anstelle einer üblichen doc-Datei eingesetzt werden muss, um das Nachgehen eines variierenden Dialogverlaufs zu ermöglichen. Die Datei besteht insgesamt aus drei Arbeitsblättern. Die ersten zwei führen in die Aufgabe und in den breiteren Kontext des Dialogs ein und erfüllen die Rolle einer Anleitung.

Aus dem ersten Arbeitsblatt *Allgemeine Bemerkungen* (general notes) erfahren die ÜbersetzerInnen, welche Einstellung für die Wahrnehmung der Aufgabe wichtig ist. Dieser Teil der Übersetzungsrichtlinien äußert sich unter anderem zu folgenden Fragen:

1. Die schriftlich fixierten Texte unterliegen bei der Aufnahme in das Spiel einem diasemiotischen Transfer in die mündliche Form der Dialoge, die stilistisch den Dialogen „aus dem Film, Fernsehen oder bestimmten

7| Vgl. <https://hexer.fandom.com/wiki/Hauptseite>, Zugriff am 20.03.2022.

Comic-Büchern und graphischen Romanen“⁸ ähneln sollten. Hiermit wird deutlich auf den Bezug zur Verankerung des Dialogs im multisemiotischen Spiel hingewiesen;

2. Die Dialoge sind nicht linear zu übersetzen, sondern es ist in der *xlsx*-Datei den Tags zu folgen, die je nach der Antwort einen möglichen Verlauf des Gesprächs aktivieren, bis man zum Tag „End of scene“ gelangt. ÜbersetzerInnen klicken die Tags an und werden zu der jeweils zutreffenden Fortsetzung des Dialogs versetzt. Beim Überspringen in die nächste Gesprächssequenz ist eine kohärente Verknüpfung zu beachten, vor allem da, wo eine Sequenz als Fortsetzung von zwei unterschiedlich verlaufenden Dialogabschnitten folgt – so die Anleitung;
3. Die Übersetzung wird in die Spalten rechts von der Vorlage eingetragen. Die Spalten sind entweder mit *SL* (*source language*) oder *TL* (*target language*) beschrieben. Neben der Spalte mit den Namen oder Bezeichnungen der DialogteilnehmerInnen kommen noch Kommentare, die an die SchauspielerInnen und die Regie gerichtet sind, und beschreiben, welche Einstellung die finale, mündlich fixierte Äußerung haben soll. Es wird unterstrichen, dass die Übersetzung der kontextuellen Kommentare und der Kommentare an die Regie der Synchronisierung einen wichtigen Bestandteil des Ganzen bilden und zum Lokalisierungsauftrag gehören. Gemeint sind Erläuterungen zur Einstellung der GesprächsteilnehmerInnen zueinander sowie der Intonation in den jeweiligen Versen. Die ÜbersetzerInnen werden auch dazu ermutigt, in den zielsprachlichen Spalten jegliche Kommentare anzubringen, die für die Regie oder die (diasemiotische) Performanz der SchauspielerInnen relevant wären;
4. Bei gereimten Phrasen in der polnischen Fassung sind ähnliche Reimreihen in den zielsprachlichen Versen einzusetzen (Lieder oder Quasi-Aphorismen);
5. Die Aussagen sollten an die Beschreibung der Charakteristik der jeweiligen Figuren aus dem zweiten Arbeitsblatt (*Witcher notes*) angepasst werden.

Das zweite Arbeitsblatt in der *Excel*-Datei beinhaltet Beschreibungen zum Charakter der Beteiligten, die Schilderung des Kontextes, Umgebung und Vorgeschichten für die Dialogszene, sowie Anmerkungen zu jeglichen graphischen verbalen Bestandteilen des Bildes, z.B. dem Spiel-Tagebuch oder diversen anderen sichtbaren Inhalten (den sog. *on-screens*).

Wichtig sind in diesem Arbeitsblatt die Informationen zu den non- bzw. paraverbalen Eigenschaften des Spiels, die Einfluss auf die Gestaltung des Verbalen in den ausgangs- wie in den zielsprachlichen Dialogen haben könnten. Die

8| Die gelieferten Beschreibungen sind Hinweise des Verlags, die eine bestimmte Einstellung zu den übersetzten Dialogen erzeugen sollen. Den ÜbersetzerInnen wurde vor der Wahrnehmung ihrer Aufgaben mit diesen Beschreibungen eine Hilfestellung bezüglich der richtigen Einstellung zum Inhalt der schriftlich fixierten Dialoge gegeben.

Eigenschaften der Personen werden in einem informellen, gar saloppen Stil geschildert. Diesem Stil begegnen die ÜbersetzerInnen auch in den Dialogen selbst und diese Beschreibung bildet somit eine kohärente Richtlinie. Interessant bei der Beschreibung ist auch, dass in den englischen Vorlagen für die Übersetzung den jeweiligen Personen auch regionale Sprachzüge verliehen werden, etwa nordamerikanischer, nordenglischer, walisischer Akzent, Phraseologie und Vokabular mit der Bemerkung niedrige oder hohe Gesellschaftsschicht, und somit einem Hinweis auf das erwünschte Register. Von der regionalen Prägung sieht man in der deutschsprachigen Lokalisierung ab, was von einer anderen Wahrnehmung der Sprachvarietäten in den Ländern der jeweiligen Sprachkreise zeugt.

Das dritte Arbeitsblatt beinhaltet eine Tabelle mit dem eigentlichen Ausgangssprachentext. Die Spalten: Kommentar SL, Sprecher SL, Kommentar Regie SL, Vers SL, Wahl SL, Link SL haben äquivalente Spalten mit dem Attribut TL für die zielsprachlichen Formulierungen. Darin manifestieren sich die genannten Richtlinien in Bezug auf die Vorgehensweise der ÜbersetzerInnen.

Zu erkennen ist auch die Relevanz zwischen den Anmerkungen in der Spalte mit Kommentaren an die Regie und den dazugehörigen Aussagen. So wird dem zielsprachlichen Text eine konnotative Prägung verliehen, die nicht dem Inhalt der einzelnen Verse selbst entnommen werden kann. Ohne entsprechende Analyse und die intertextuellen Zusammenhänge zwischen der Anleitung und dem eigentlichen Ausgangssprachentext ist diese Lokalisierungsaufgabe wohl nicht sachgerecht wahrzunehmen.

Schlussfolgerungen

Vor dem Hintergrund des geschilderten Beispiels aus der Feldstudie soll abschließend die Frage gestellt werden, ob eine wirklichkeitsnahe Abbildung des Vorgangs einer Lokalisierung in der Translationsprozessforschung möglich ist und welche Modifizierung der etablierten Erhebungsmuster dabei vorzunehmen wäre. Eine Konfrontation zwischen der Forschungsperspektive und dem praktischen Lokalisierungsvorgang lässt folgende Schlussfolgerungen festhalten.

Beim Streben nach einer praxisnahen Ausrichtung der Erhebung entsteht sicherlich das Problem der Integrierung des Eye-Trackers als Werkzeug. Die okulometrischen Aufnahmen sind für die Deutung der Entscheidungen im Prozess wichtig und weisen etwa auf Korrekturen oder Quellen für die Recherche hin. Die *heat maps* der Fixierung können für die einzelnen Arbeitsabschnitte am Ausgangssprachen- und am Zielsprachentext, die für den Entscheidungsprozess wichtigen Hilfsmittel sowie für die Anleitungen punktuell erstellt werden. Dies ist ein mühsamer Vorgang für die ForscherInnen und erfordert aufmerksame Protokollführung und sorgfältige Analyse der Bild- und Tonaufnahmen (vgl. Lauterbacher 2012).

Die Vorbereitung der Anleitung zur Erhebung könnte den Richtlinien des Herausgebers für die ÜbersetzerInnen ähneln und möglicherweise auch typographisch analog gestaltet werden. Eine solche Vorgehensweise trägt nämlich wesentlich zur Interpretation und Gestaltung des Grafisch-Verbalen bei und hilft bei der Kontextualisierung. Natürlich wird der Umfang des Textes zwecks Erhebung auf ein kurzes Beispiel beschränkt.

Die Untersuchung der praxisnahen Lokalisierungsbeispiele scheint sich für die Translationsprozessforschung auch bei erhöhtem Aufwand und dem Risiko, den Problemen einer mehrkomponentigen Analyse Stirn bieten zu müssen, aufgrund der praktischen und sozialen Nützlichkeit zu lohnen. Eine laufende Pilotstudie liefert sicherlich Antworten auf viele der obigen Fragen, und zeigt, ob die erwünschte Integrierung der CAT-Tools in die Erhebung möglich sei (vgl. Kornacki/Pietrzak 2020). Ergebnisse diesbezüglich sind demnächst zu erwarten.

Der Einsatz der Gehirnfunktionsmessung in der Studie zur Lokalisierung und ähnlichen Studien und die damit verbundene interdisziplinäre Methodologie der Prozessforschung muss aufgrund des Umfangs in einer getrennten Auseinandersetzung erläutert werden.

Literaturverzeichnis

- Andrychowicz-Trojanowska, Agnieszka/Grucza, Sambor (2018). „Okulograficzna analiza stopnia dostosowania podręczników szkolnych do nauki języka angielskiego do potrzeb uczniów z dysleksją rozwojową. Cz. II: wprowadzenie do badań okulograficznych”. In: *Applied Linguistics Papers* 25(4). S. 129–143.
- Baker, Mona (2011). „Audiovisual translation”. In: Baker, M./Saldanha, G. (Hg.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York, S. 13–20.
- Ehrensberger-Dow, Maureen/Perrin, Daniel (2013). „Applying a newswriting research approach to translation”. In: *Target*. 25(1). S. 77–92.
- Göpferich, Susanne (2008). *Translationsprozessforschung. Stand – Methoden – Perspektiven*. Tübingen.
- Grucza, Sambor/Bonek, Anna/Castelas, Maria/Kudła, Dominik/Płużyczka, Monika/Patera, Mateusz (Hg.) (2019). *Czytanie pretranslacyjne a jakość tłumaczenia a vista w świetle wyników badania okulograficznego*. Warszawa.
- Grucza, Sambor/Płużyczka, Monika/Soluch, Paweł (Hg.) (2014). *Widziane inaczej. Z polskich badań eyetrackingowych*. Warszawa.
- Hansen-Schirra, Silvia/Czulo, Oliver/Hofmann, Sascha (Hg.) (2017). *Empirical modelling of translation and interpreting. (Translation and Multilingual Natural Language Processing 7)*. Berlin.
- Kudła, Dominik (2020). *Ocena odbioru lokalizacji językowej gier komputerowych na podstawie danych okulograficznych*. Warszawa.
- Kußmaul, Paul (2000). *Kreatives Übersetzen*. Tübingen.

- Lautenbacher, Olli Philippe (2012). "From still pictures to moving pictures. Eye tracking text and image". In: Perego, E. (Hg.) *Eye tracking in audiovisual translation*. Rome. S. 135–156.
- Massey, Gary/Maureen Ehrensberger-Dow (2014). "Looking beyond text: the usefulness of translation process data". In: Engberg, Jan/Heine, Carmen/Knorr, Dagmar (Hg.). *Methods in Writing Process Research*. Bern. S. 81–98.
- Nowakowska, Joanna (2014). "Między kontem osobistym a Justyną Kowalczyk – forma reklamy banku a jej recepcja w obrazowaniu okولوجraficznym". In: Łukasik, M./Mikołajewska, B. (Hg.) *Języki specjalistyczne wczoraj, dziś i jutro, Studi@ Naukowe* 17. Warszawa. S. 306–320.
- Pietrzak, Paulina/Kornacki, Michał (2020). *Using CAT tools in freelance translation*. New York.
- Płużyczka, Monika (2015). *Tłumaczenie a vista. Rozważania teoretyczne i badania eyetrackingowe*. Warszawa.
- Risku, Hanna (1998). *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen.
- Schotter, Elisabeth R./Rayner, Keith (2012). "Eye movements in reading. Implication for reading subtitles". In: Perego, E. (Hg.) *Eye tracking in audiovisual translation*. Rome. S. 83–104.
- SPTP = *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej*. Bogucki, Łukasz/Dybiec-Gajer, Joanna/Piotrowska, Maria/Tomaszkiewicz, Teresa (Hg.) (2019). Kraków.

Marcin Michoń

Uniwersytet Łódzki

Instytut Filologii Germańskiej

ul. Pomorska 171/173

90–236 Łódź

marcin.michon@uni.lodz.pl

ORCID: 0000–0002–5670–9559

Konrad Żyśko

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin/Poland

Hubert Wójcik

University of Łódź/Poland

Translating voices in a polyphonic novel: A contrastive analysis of Polish renditions of dialect in *The Sound and the Fury* by William Faulkner

ABSTRACT

Translating voices in a polyphonic novel:
A contrastive analysis of Polish renditions of dialect
in *The Sound and the Fury* by William Faulkner

This paper discusses Polish translations of *The Sound and the Fury* by William Faulkner, which, being a polyphonic novel, relies heavily on the use of linguistic varieties, especially geographical dialects. The article surveys selected approaches to the functions of dialects in literature and outlines the major strategies of dealing with linguistic variation in translation. Examples are drawn from the Polish translations of *The Sound and the Fury* by Anna Przedpełska-Trzeciakowska (1971) and Jędrzej Polak (1993), which highlight the translators' changing assumptions on the dialect markedness as reflected in the choice of the strategy and particular linguistic features of translation. Both a qualitative and quantitative analysis is performed, leading to a conclusion that there are significant differences between the translators' choices and the overall markedness of dialects in the Polish texts. We conclude that Polak's overall style is more diverse and more colourful, thus more faithfully grounded in the grim reality of Yoknapatawpha County in the first half of the 20th century, and closer to the polyphonic character of the original.

Keywords: dialect translation, William Faulkner, polyphony, otherness

1. Introduction

The term *dialect* covers user-related language varieties, including temporal varieties, sociolects, idiolects, and geographical dialects (aka regionalects) (Hatim/Mason 1990). Since geographical dialects are increasingly present in literary works (cf. Welsh 1996; Smith 2000; Masłowska 2002, Taylor 2014; Evaristo 2019, among others), they have proved to be one of the greatest challenges for translation theory. In fact, dealing with dialects requires from a translator a great deal of linguistic tenderness and cultural knowledge as the inept handling of a given language variation may “modify, or even subvert, the work’s internal coherence” (Pinto 2009: 290).

An overview of the major dialect-oriented translation studies demonstrates a diversity of scholarly attitudes and approaches towards rendering English language varieties (cf. Klemensiewicz 1955; Wojtasiewicz 1957; Catford 1965; Lewicki 1986, 2000; Newmark 1988; Berezowski 1997; Balcerzan 1998; Hejwowski 2004, 2015; Piotrowska 2007; Dębska 2009; Pinto 2009; Balma 2011; Korzeniowska 2014; Adamowicz-Pośpiech 2015; Garcarz 2017; Puławski 2020; among others) into Polish, or vice versa. On the one hand, there are voices (e.g., Wojtasiewicz 1957) pointing towards untranslatability of dialects¹:

An attempt to render these parts of the text written in the Polish language typical of the Podhale region into English through the language of the Scottish highlanders, is pointless since the reader will associate the Scots language with Scotland, not Podhale (Wojtasiewicz 1957: 90–91, translation: KŻ & HW).

Wojtasiewicz maintained that the effect of regionalects in the original can be only partly recreated in the target text by compensatory “retouching”, which in today’s nomenclature would be tantamount to “stylisation” (Hejwowski 2010). For some other scholars, it is neutralisation that seems the only viable solution (e.g., Berezowski 1997, Dębska 2009). As Jeremy Munday (2008: 181) notes

the norm for translating dialect, slang and social variation tends to be that of the ‘homogenizing convention’. This involves replacing non-standard forms in the source language with standard forms typical of the written language in the target version.

On the other hand, Newmark (1988) maintains that the key factor in translating linguistic varieties is the identification of their functions in the original. Once the functions have been recognised, they can be “recreated in target language texts by drawing on appropriate varieties” (Berezowski 1997: 32). This was probably first evident for Klemensiewicz (1955), who treated the original and the target text as organic wholes, with every linguistic item performing a particular

1| It should be noted that Wojtasiewicz classifies dialects as a subtype of linguistic allusions.

function. Klemensiewicz pointed out that translating a regionalect “involves a dilemma since substituting it with the standard variety does not relay its source-text functions and substituting it with a regionalect of the target language falsifies the cultural reality” (Szymańska 2017: 64). According to Hejwowski (2010), the central functions of regionalects used in texts include: signalling differences in social status and education, manifesting ethnic and cultural identity, indicating a protagonist’s foreign origin and poor knowledge of a language, characterizing protagonists, manifesting that a protagonist is a member of a certain subculture, signalling temporal distance, and introducing linguistic humour. Hence, any equivalent translation performed in line with the functional approach should acknowledge the roles that dialects can perform. This is in line with Szymańska’s study (2017), which follows Gutt’s assumptions that dialects act as communicative clues and, in effect, “help the translator to identify [...] features in the source and target language utterances that affect their interpretation” (Gutt 2000: 172) and “reflect not only the information content [...] but also the way in which it was expressed and the special effect that such stylistic features would achieve” (Gutt 2000: 135).

2. Methodology

The study offers both a qualitative and quantitative analysis of the selected examples of dialect rendering as exemplified by Anna Przedpeńska-Trzeciakowska’s (1971) and Jędrzej Polak’s (1993) translations. In other words, our ambition is to describe particular dialect-related phenomena with a critical evaluation of their rendering into Polish, as well as to conduct a contrastive analysis of the two Polish translations with reference to the strategies and dialect markedness employed therein. We made use of the intentional sampling method, i.e., the selection of the material was done with the purpose of meeting specific criteria. In other words, we manually sampled passages representative of Faulkner’s heavy use of dialects in the novel, namely the dialects of “the educated semi-metropolitan white Southerner” (which corresponds to Southern American English [SAE] spoken by the middle class), “backwoods Southerner” (SAE spoken by lower classes), “the Negro” (African-American Vernacular English [AAVE] of working-class Southerners), and “the Negro influenced by Northern cities” (AAVE spoken in the North) (Määttä 2004).² Consequently, the material put under scrutiny represents the voices of Dilsey and Luster (relying on the so-called “Gibson dialect” of AAVE); the “has-been” Aristocratic Compsons and poorer white Southerners (middle- and lower-class SAE, respectively), and Deacon’s and Reverend Shegog’s

2| Apart from those, some peripheral dialects are also noticeable, such as the northern dialects of working and upper classes, or the speech of Italian immigrants.

speech (exhibiting a fluctuation of Standard English and African-American English features). We believe that the material subject to analysis is best-fit for showcasing the vastness of dialect-related translatory issues and challenges that they present.

Bearing in mind that approaches to translating dialect can differ substantially and may range from dialect-to-dialect rendition to the strategies of stylisation, pidginisation, or even a creation of an artificial dialect, in our analysis we adopt the taxonomy of dialect-related translation strategies encapsulated by Hejwowski³ (2004). These are:

- a) transfer, which is tantamount to borrowing words from the source text into the target text;
- b) neutralisation, which renders the marked elements in a standard variety;
- c) functional replacement, which replaces the source language elements into functionally equivalent target language items, be it natural or artificial varieties;
- d) stylisation, which does not try to substitute all the instances of marked source language (SL) features, but marks its fragments as idiosyncratic, referring to colloquialisation, rusticalisation, marking the speech defect or unusual spelling, pronunciation, morphology or syntax;
- e) relativisation, which marks the social distance between the speakers, via honorifics;
- f) elimination and omission of problematic items.

Our study follows the assumption that dialects are marked, standing “in opposition to another, more widespread and important” variety (Bonaffini 1997: 283), usually overtly used in the text or invoked on the basis of the reader’s cultural knowledge.⁴ Such markedness of dialects is viewed by Fawcett as “giving the voice to the linguistic Other⁵” (1997: 122). In this context, William Faulkner’s *The Sound and the Fury* should be viewed as a polyphonic novel⁶ since it portrays

3| As for Faulkner himself, he had a somewhat liberal attitude towards translating his own works. The only thing that really mattered for him was to retain the history and the truth which is contained within it (Lyra 1969). The matter of stylistic and linguistic operations was left for the translator to determine. If necessary, Faulkner agreed to interfere within the structure of the novel. As he stated, it is not the matter of a translator or a language which serves as a source of the untranslatable, but rather an author of the original, who did not express themselves clearly enough.

4| Bonaffini (1997: 279) views regionalecets in literature as “the linguistic testimony of a cultural heritage”.

5| The notion of “otherness” in translation is discussed in greater detail by, e.g., Lewicki (2000), Urbanek (2004), Berman (2009), or Siemek (2016).

6| Even though the term “polyphony” was originally used in music, it was Bakhtin (1984) who introduced this notion to literary studies. For him, the polyphonic novel constitutes a synthesis of multiple voices, which gives rise to a specific construction of meaning.

a multitude of points of view embodied by its characters and represented by a diversity of their speech and language. These dialects are not static by any means, and the speech of individual characters varies throughout the novel, oftentimes due to the power relations being a function of age (Dilsey and Luster), race (Gibsons and Compsons) or class (customers and Jason). Together with a wealth of dialects, the narration of *The Sound and the Fury* offers numerous points of view: from the mentally disabled Benjy, Quentin in a state of despair and depression, the cynical and detached Jason, to a third-person narrative. Throughout all the four chapters, the readers get acquainted with multiple viewpoints and perspectives, helping them shape their perception of the dialects involved. This is in line with the idea of focalisation (Määttä 2004), which relates to the modernistic tendency of allowing different points of view to verbalise. Hence, the dialect in Faulkner's works not only serves as a mere stylistic device, but, more importantly, it can also be a means of expression, a source of identity, an outlet of anxiety, oppression, or a "mask" revealing the artificiality of standard voices⁷ (Dahill-Baue 1996; Wall 2017). It is such complexity, richness, and functionality of dialects that should also be acknowledged in our analysis of the two Polish translations of *The Sound and the Fury*.

3. Gibson dialect

The so-called "Gibson dialect" refers to the "Other" family of Black servants, which plays a key role in the novel. The Gibson family constitutes an almost opposite of the main characters, the decaying aristocratic family of the Compsons and proves to be close-knit, creative, and spiritual. The material focuses on two prominent family members, Dilsey, the matriarch of the family, taking care of her own children and grandchildren and serving her duties over the Compsons' house, and Luster, her grandson, who takes care of the much older Benjy. The relationship between Luster and Benjy is perfectly visible in passage 1a – Luster, encumbered by the task fairly exceeding his age, is clearly fed up with "babysitting" an adult man and keeping him entertained. Passage 1b illustrates an argument between Dilsey and Luster – a grandmother and her grandson. Yet another power relation is present in Passage 1c. Here, Dilsey tries to calm down Benjy, switching her voice to sound more soothing and sympathetic.

7| Faulkner makes a strong statement on the national language as a whole and underlines a clash between language varieties and the so-called Standard. Such is the case with the Compson family of former Mississippi's aristocracy confronting their so-called prestigious accent with the Northern and immigrant accent in Harvard (Quentin), or even within their own family (Mrs. Caroline chastising her children for using "vulgar" or "common people's" expressions).

In 1a, the speech of Luster is presented mainly through the morphosyntactic means, apart from some eye dialectal spellings (*aint, cant, dont*). Other dialectal elements include the use of the negative verb *ain't*, double negation (as in “*aint* going to have *no*”), zero copula (omission of *be* in Present continuous, as in *I going*). One instance of a phonological marker is shortening of *let's* into *les*, a process known as cluster reduction on word-final position (Määttä 2004: 326). Fragment 1b shows *aint* substituting some auxiliary verbs (e.g., “*aint* you shamed” for “*aren't* you ashamed”, “*aint* done nothing” for “*haven't* done anything”, “*aint* touched” for “*didn't* touch/*haven't* touched”) as well as a deletion of the weak initial syllable in *shamed* (“ashamed”) and eye dialectal *bellering* (“bellowing”). Example 1c with Dilsey's speech shows very few markers, apart from hypercorrect question tag “does you”, usually found in the third person singular present tense, omission of *will* in “Dilsey make your hand stop hurting”, and *maw*, suggesting nasalisation. Insofar as some features are conceivable to render in Polish, such as cluster reduction or zero copula, or even commonplace, like double negation (Fisiak, et al. 1978), many more are impossible to render due to insurmountable differences between the two language systems.

Table 1. Comparison of the “Gibson dialect” in the original text and two Polish translations. Excerpts from the first chapter (AprilSeventh, 1928), narrated by Benjy

I	William Faulkner (1929)	Anna Przedpełska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
a)	(Luster:) “Shut up that moaning.” Luster said. “I cant make them come if they aint coming, can I. If you dont hush up, mammy aint going to have no birthday for you. If you dont hush, you know what I going to do. I going to eat that cake all up. (6)	– Przystań lamentować – mówił Luster. – Przecie ich nie przymuszę, żeby tu przyszli, no nie . Jak się nie zamkniesz, to ci babcia nie wyszykuje urodzin. Wiesz, co będzie. Pójdę i zjem cały twój tort. (6)	– Byś tak skończył ryczeć – powiedział Luster. – Nie zmusze jej ich żeby tu przyszli, jak nie chcom, co nie . Jak nie bedziesz cicho, to mamcica nie zrobi ci żadnych urodzin dla ciebie . Jak nie bedziesz cicho, to wiesz co ja zrobie . Zrobie to, że zjem ci całego torta . (18)
	8 markers	2 markers	11 markers
b)	“ Aint you shamed of yourself.” Dilsey said. “Teasing him.” She set the cake on the table.	– Nie wstyd ci – gniewała się Dilsey. – Drażnić się z nim. – Postawiła tort na stole.	– Byś się wstydził – powiedziała Dilsey. – Przedrzeźniać go. – Postawiła tort na stole.

1	William Faulkner (1929)	Anna Przedpeńska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
b)	<p>“I aint been teasing him.” Luster said. “He was playing with that bottle full of dogfennel and all of a sudden he started up bellering. You heard him.”</p> <p>“You aint done nothing to his flowers.” Dilsey said.</p> <p>“I aint touched his graveyard.” Luster said. “What I want with his truck. I was just hunting for that quarter.” (69)</p>	<p>– Ja się z nim nie drażnię – mówił Luster. – Bawił się butelką pełną psiego rumianku, a tu nagle zaczyna ryczeć. Aż tutaj było go słycać.</p> <p>– Nic nie zrobiłeś jego kwiatkom – spytała Dilsey.</p> <p>– Nie ruszałem jego cmentarza – powiedział Luster. – Na co mi te jego śmiecie. Ja tylko szukałem moich dwudziestu pięciu centów. (52)</p>	<p>– Ja żem go wcale nie przedrzeźniał – odparł Luster. – Bawił się flaszkom pełnom psiego rumianku i ni z tego, ni z owego zaczął ryczeć. Słyszała go.</p> <p>– Nic żeś nie zrobił jego kwiatkom? – zapytała Dilsey.</p> <p>– Nie dotknąłem się jego smentarza – powiedział Luster. – Ja się nie bawie śmieciami. Żem szukał tego ćwierć dolara. (67)</p>
	6 markers	2 markers	14 markers
c)	<p>“Look in the pantry and tear a piece off of that rag hanging on the nail.” she said. “Hush, now. You dont want to make your maw sick again, does you. Here, look at the fire. Dilsey make your hand stop hurting in just a minute. Look at the fire.” (74)</p>	<p>– Leć do spiżarni i odedrzyj kawałek tej ściěrki, co wisi na haczyku – mówiła. – Ci-chaj już, cichaj. Nie chcesz chyba, żeby się Mama znowu rozchorowała. Masz, popatrzaj tu na ogień. Dilsey tak zrobi, że zarutko nic nie będzie bolało. Patrzaj tylko na ogień. (55)</p>	<p>– Leć do spiżarni i udrzyj mi kawałek tej szmatki, co wisi na gwoździu – powiedziała. – Cicho tera. Nie kcesz, żeby się mama znowuż pochorowała, co. Tutej, patrz se na ogień. Dilsey zrobi tak, że renka zara przestanie boleć. Patrz się na ogień. (70)</p>
	4 markers	5 markers	8 markers

Anna Przedpeńska-Trzeciakowska’s treatment of the dialect is sparing as the main markers in 1a are the morphosyntactic *no nie* placed at the end of the sentence, together with the expressions such as *lamentować*, *przymuszę*, *zamkniesz*, *wyszykuje*, and *przecie* characteristic of a more archaic stylisation. The same could be substantiated with 1b, with prevailing rustical and colloquial stylisation. In 1c, *zarutko* represents an archaic diminutive form.

In the case of Jędrzej Polak’s translation, we witness a greater variety of morphosyntactic (the preposition *dla* instead of the dative case as in “nie zrobi ci żadnych urodzin dla ciebie,” being a characteristic feature of Podlachia subdialects), (Karaś 2010) and phonological means (a vowel switch in *zaczyl*). Lexical items

contributing to the colloquial or rustical stylisation include *byś, jejich, zem, tera, tutej, zara*. It is also possible to enumerate features such as distributed pronunciation of nasal vowels (asynchronous articulation of two nasal sounds so that the following vowel is denasalised, e.g., *chcom* in 1a, *flaszkom pełnom* in 1b, *renka, smentarza* in 1c (Karaś 2010) or complete denasalisation (the loss of nasal vowels in *zmusze, bedziesz, zrobie*). The translator, being an opponent of functional replacement, has decided upon employing an eclectic mixture of Polish dialectal features, yet not pointing to any specific region, even though some of them are traceable in real-life speech, e.g., asynchronous nasalisation heard within a wide range of Polish dialects (Karaś 2010). As a result, Polak's translation is apparently more marked not only than Trzeciakowska's, but notably than Faulkner's original.

Keeping in mind that the passages presented in the table above come from Chapter 1, narrated from the perspective of Benjy, it is crucial to come back to the notion of focalisation (Määttä 2004). Benjy does not recognise the speech of the Gibsons as expressively unique. Rather perversely, it is Caddy who appears to employ a less grammatically correct variety of English, despite being viewed by Jason and Quentin as the one with a spotless accent (Wall, 2017). A change in this viewpoint becomes conspicuous in later chapters, where the dialect is more pronounced.

The passage below demonstrates a multitude of dialectal markers, not only through morphosyntactic means, but also, more visibly, through phonological ones. Such apparent features include hypercorrect -s, shift of vowel qualities, e.g., the mid-front vowel in *just* [jʌst] to [jes] (Lencho 1988), invariant *be* to indicate future or habitual action, as in "T. P. be here," (Cukor-Avila 2001) word-initial aspiration of vowels (*hit*), and cluster reduction of *just* (*jes*). One striking element is a complete deletion of interdental fricatives and rendering them as alveolar stops (*den, de, dey, dat*), a feature absent from the speech of Luster and Dilsey in the first chapter.

Table 2. Comparison of the "Gibson dialect" in the original text and two Polish translations. Excerpts from the third chapter (AprilSixth, 1928), narrated by Jason

2	William Faulkner (1929)	Anna Przedpełska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
	"I knows whar Miss Quentin is," Luster said. "Denjes keep hit," Dilsey said. "Soon es Quentin need any of yo egvice, I'll let you know. Y'all g'awn en play in de back, now."	– Ja wiem, gdzie jest panienka Quentin – powiedział Luster. – To wiedz. Zarutko jak Quentin będzie potrzebowała twojej rady, dam ci znać – obruszyła się Dilsey. – Teraz idźcie i bawcie się za domem.	– Wim dzie jezd Panienska Quentin – powiedział Luster. – To se widz – odparła Dilsey. – Zara jak tylko Quentin bedzie potrzebowała twoi rady, to cie zawołam. A tera idźta wszystkie pobawić się za domem.

2	William Faulkner (1929)	Anna Przedpełska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
	<p>“You know whut gwine happen soon esdey start playin dat ball over yonder,” Luster said.</p> <p>“Dey wont start fer a while yit. By dat time T. P. be here to take him ridin. Here, you gimme dat new hat.” (384)</p>	<p>– Babcia wie, co się będzie działo, jak oni zaczną walić w tę piłkę!</p> <p>– Jeszcze nie zaczną. Do tego czasu T.P. wróci i zabierze go na przejażdżkę. Dawaj mi ten nowy kapelusz. (266)</p>	<p>– Wiesz co bedzie, jak unyzacznom grać tam w te piłke – powiedział Luster.</p> <p>– Zara nie zacznom. A potym T.P. weźmie go na przejażdżke. Dej no mi ten nowy kapelusz. (295)</p>
	28 markers	5 markers	24 markers

The more evident markedness is not traceable in Trzeciakowska’s sample. Her translation consistently orbits around rusticalisation, especially with the use of the aforementioned *zarutko*. In Trzeciakowska’s translation, we can observe the use of relativisation, i.e., honorifics: *pszepani*, (8) *panicz*, (22) *panna*, (44) or *panienka*. (167) Sometimes these are direct translations of terms of address like *suh*, *miss*, or *mister*, but oftentimes they are used to increase the level of formality.

In the case of Polak’s translation, it appears to have recognised the change in markedness by employing a multitude of features such as vowel shift, rustical stylisation, even though not consistently (compare: “byś *sie* wstydził” and “idźta wszystkie pobawić *się* za domem”). He also relies on voiced pronunciation of consonant clusters, either intervocalically or at the end-position (*jezd*). A similar phenomenon can be traced in some subdialects of the Central Lesser Poland region, even though such voiced pronunciation would not occur before a voiceless consonant, thus more properly “*jezd* Panienska” should be pronounced as “*jest* Panienska,” given the circumstances (Stąpor 2010).

4. Compson dialect and other “white” dialects

The speech of Southern Whites, though it does not differ substantially from the standard written English, is still marked with occasional morphosyntactic and lexical markers. The indication of the “otherness” of the Southern variety comes mostly from the narrative report, e.g., Quentin’s accent is described by one of the Northerners as: “He talks like they do in minstrel shows” and “he talks like a colored man,” (Faulkner 2004: 145) while not rendered by any means in the text proper (Määttä 2004: 324). Our analysis focuses on the speech of Jason, being a representative of the so-called Compson dialect, and some users of Southern American English of lower social status.

Example 3a demonstrates how close AAVE is to Southern American English, sharing the qualities of hypercorrect *-s* and eye dialectal *dont*, which were also present in the speech of the Gibson family. This passage presents Jason as multi-dialectal, talking to his mother in the standard variety while using more non-standard markers as a narrator (Wall 2017: 105). In this case, past participle *begun* is used instead of the past simple construction (Azevedo 2011: 156). Moreover, in Example 3c, Jason employs the replacement of the adverbial form with the adjectival one in *he was bad fooled* (Wall 2017: 107). In Passage 3d, the speech of Snopes, one of the secondary white lower-class characters, is rendered close to AAVE, employing *taint* (a merger of *this* and *ain't*), *fer* and an intrusive /h/ (as a means of vowel aspiration). Once again, both dialects are remarkably similar.⁸ It is worth mentioning that Jason, considering his speech as utmost standard, distances himself from the “dam rednecks” of Jefferson, speaking in “trash” accents (Wall 2017: 105).

Table 3. Comparison of the Southern American English in the original text and two Polish translations. Excerpts from the third chapter (AprilSixth, 1928), narrated by Jason

3	William Faulkner (1929)	Anna Przedpeńska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
a)	(Jason:) “What do you mean?” she says. “I dont mean anything,” I says. “I just answered your question.” Then she begun to cry again, talking about how her own flesh and blood rose up to curse her. (228)	– Co masz na myśli? – Nic – ja na to – Odpowiadam tylko na twoje pytanie. Wtedy matka znowu w płacz i zaczyna gadać, jak to jej własna krew z krwi i kość z kości powstała, by okazać się dla niej przekleństwem. (162)	– Nic nie chce przez to powiedzieć. – mówie . – Odpowiadam tylko na twoje pytanie. – Wtedy zaczyna płakać i narzekać jak to jej krew z krwi i kość z kości sprzysięgła się aby ją przekląć. (183)
	3 markers	1 marker	2 markers
b)	(Customer) “How do you know it’s not,” he says. You ever use airy one of them?”	– A skąd wiecie , że nie jest taki dobry? Próbowa-liście jednego i drugiego?	– A skond pan wiesz? – pyta się mnie. Wionzałeś pan nim?

8| This is historically motivated. Only after the Second World War did they start to diverge from each other and develop their distinct features (Cukor-Avila 2001). For instance, while the *have/had* deletion is common for both AAVE and SAE (though *have* is retained in 3d), zero copula is exclusive for AAVE (Wardhaugh 2006).

3	William Faulkner (1929)	Anna Przedpeńska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
b)	(Jason:) "Because they dont ask thirty-five cents for it," I says . "That's how I know it's not as good." He held the twenty cent one in his hands, drawing it through his fingers. "I reckon I'll take this hyer one," he says. (247)	– Stąd wiem, że nie kosztuje trzydziestu pięciu centów – powiadam – więc nie może być równie dobry. Trzymał w jednej ręce ten za dwadzieścia centów i przesuwiał go między palcami. – Myślę, że wezmę ten – powiada. (175)	– Jak by nie był gorszy, to by wołali za niego trzydzieści pięć centów – ja mu na to. – Stond wiem, że tyn drugi jest lepszy. Ważył w dłoni sznurek za dwadzieścia i przeplatał go przez palce. – Tak se myśle , że wezmne ten tutej – mówi. (196)
	4 markers	2 markers	12 markers
c)	And just about the time I got ready to begin on it because if Earl thought I was going to dash up the street and gobble two bits worth of indigestion on his account he was bad fooled . (269)	Już się szykowałem, by się zabrać do tego, bo jeśli Earl myśli, że dla niego będę ganiał i jadł na mieście jakieś świństwo za dwadzieścia centów, to się grubo myli. (190)	No i gdy zacząłem się szykować, żeby się zabrać do tego, bo jak Earl myśli, że bede latał na róg po to, żeby przelknąć dwa kęsy jakiegoś świństwa na jego rachunek, to sie grubo myli. (212)
	1 marker	1 marker	4 markers
d)	"Well," I. O. Snopes says. "I've picked hit ; I reckon taint no more than fair fer hit to pick me once in a while." (278)	– No cóż – mówi I.O. Snopes. – Skubałem innych. Pewno teraz po sprawiedliwości przyszła kolej na to, żeby mnie oskubali. (196)	– No cóż – powiada I.O. Snopes. – Do ty pory mnie sie jakoś wiodło. Tak se myśle , że to chyba sprawiedliwe jak raz mi sie nie poszczęści. (218)
	4 marker	2 markers	5 markers

In Trzeciakowska's translation, the presence of SAE is not marked explicitly (excluding some colloquial phrases like *ona znowu w płacz*, *ganiał*, *pewno*, *skubałem*). A more evident case of relativisation is present in 3b with the use of the *pluralis maiestaticus*, i.e., a plural form used to address a single person. Admittedly, the use of *wiecie* and *próbowaliście*, may be considered to be a hallmark of archaic speech (Berezowski, 1997: 70).

In Polak's translation, the representation of SAE seems to be relatively close to the one employed by the Gibsons, with a wide array of colloquial and rustical vocabulary (*se*, *no*, *tutej*), with denasalisation and distributed nasal articulation as

the principal phonological features. One of the unique features for the speech of poorer Southerners is the intrusive nasal consonant in 3b (*wezmne*). In the context of Jason's bi-dialectism,⁹ Polak reflects Jason's code-switching ability in his interactions with other characters. Thus, Jason is able to adapt to lower SAE or even mock the "dam redneck" accent. Consequently, in Polak's version, Jason appears to speak a greater range of varieties, which adds some depth to his character.

5. Transformative dialect of Deacon and Reverend Shegog

This section focuses on the so-called "transformative" dialects of two secondary, yet significant characters of the novel: Deacon and Reverend Shegog. Their code-shifting exhibits their awareness of the different levels of prestige attributed to Standard English and African-American English (Castille 1992: 424; Dahill-Baue 1996: 469).

Table 4. Comparison of Deacon's speech in the original text and two Polish translations. Excerpts from the second chapter (June Second, 1910), narrated by Quentin

4	William Faulkner (1929)	Anna Przedpeńska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
a)	"Yes, suh . Right dis way, young marster , hyer we is ," taking your bags. " Hyer , boy, come hyer and gitedesegrips ." (116)	– Tak, proszę pana . Tędy, paniczu , tą drogą – biorąc twoje bagaże. – Hej, chłopcze, chodźno tutaj i weź te walizki. (88)	– Tak, proszę pana. Trza iść właśnie tendyk , pahniczu , tutaj żeśmy już som – odbierał ci bagaże. – Tutej , chłopcze, podyndź tutaj i bierz sie za te klamoty . (105)
	8 markers	3 markers	10 markers
b)	"Oh, that. Yes, I was there. I dont care nothing about that sort of thing, you understand, but the boys likes to have me with them, the vet'runs does. Ladies wants all the old vet'runs to turn out, you know. So I has to oblige them." (119)	– Aha. Tak, poszedłem za nimi. Nic mnie takie rzeczy nie obchodzą, rozumiesz, ale chłopcy, koledzy, lubią mnie mieć wśród siebie. Damy chcą, żeby się pokazali wszyscy starzy weterani, rozumiesz. No więc ustępuję, jak proszą. (89)	– Ach, to. Tak, byłem tam. Nic mie nie obchodzom żadne rzeczy w tym guście, rozumisz , ale koledzy nalegali, weterany . Panie lubiom widywać wszystkichstarych wiarusów , rozumisz . Wien cmusiálymsie zgodzić. (106)

9| His speech register changes, depending on whether he interacts with his mother or narrates the story, which could be symptomatic of his alienation from both the family and the rest of community (Wall 2017).

4	William Faulkner (1929)	Anna Przedpeńska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
	5 markers	1 marker	10 markers
c)	“That? I was doing that for my son-in-law. He aims to get a job on the city forces. Street cleaner. I tells him all he wants is a broom to sleep on. You-saw me, didyou?” (119)	– Wtedy? Wtedy to robiłem dla mojego zięcia. On chce dostać pracę w magistracie. Jako uliczny zmiatacz. Powiadam, że potrzebna mu tylko miotła, będzie na niej spał. Widziałeś mnie, co? (89)	– To? To zrobiłym dla mojego zińcia . Stara się o prace w magistracie. Zmiatacz ulic. Mówie mu, że bedzie spał na miotle. Widziałeś mnie, co nie tak? (106)
	1 marker	0 markers	7 markers
d)	“I’ve tried to treat all folks right,” he said. “I draw no petty social lines. A man to me is a man, wherever I find him.” (121)	– Starałem się zawsze traktować wszystkich jednakowo – oświadczył. – Żadnych małosłownych rozróżnień społecznych. Człowiek to dla mnie człowiek wszędzie, gdzie go znajdę. (91)	– Próbuje zawsze traktować dobrze wszystkich ludzi – powiedział. – Dla mnie nie istniejom żadne tanie podziały społeczne. Człowiek jezd dla mnie człowiekiem zawsze i wszendzie . (108)
	0 markers	0 markers	3 markers

Deacon, whose original accent is described by Faulkner as strongly influenced by Northern cities (Määttä 2004), plays a trick upon Southerners and their sense of place. He pretends to be a slave, while in reality he is a master, preying on the expectation of the newly arrived Southern students (Dahill-Baue 1996). At first glance, Deacon, an African-American porter working at a train station, is described by Quentin as wearing a “regular uniform he met trains in, a sort of Uncle Tom’s cabin outfit, patches and all,” accentuating his seemingly stereotypical appearance (Faulkner 2004: 119). However, soon he is set to make it clear that the first gotten impression is just a manipulation.

Deacon’s dialect is heavily marked by the loss of interdental fricatives, the deletion of /r/ in *suh*, lack of distinction between *is* and *are*, a shift from a lax to tense vowel (*git* instead of *get*) (Määttä 2004) and retracted /a/ in *marster*. Over the course of the scene, his speech moves toward the Northern pronunciation, with occasional use of the over-generalised -s inflection yet distinguishing itself as more prestigious the longer he talks (Lencho 1988). Such a transition is spotted by Przedpeńska-Trzeciakowska rendering the speech of Deacon more

standard towards the end of the dialogue. It is worth pointing out that the main marker, i.e., relativisation, is lost later during the scene. In 4a, Deacon uses *proszę pana* and honorific *paniczu* while talking to some Southern students, but he changes the level of formality in conversation with Quentin (*Widziałeś mnie, co?*).

Polak opts for the strategy of stylisation, exemplified by the colloquial lexis: *trza*, *tendyk*, *tutej*, *klamoty*. Non-typical syntax is also present, with *tutej żeśmy już som*, as well as non-standard, intrusive /h/ in *pahniczu*.¹⁰ Throughout 4b, 4c, and 4d, fewer and fewer markers are retained, like in Faulkner's text, but they are not abandoned altogether. The features, found earlier in both AAVE and SAE, such as voiced consonant clusters and asynchronous nasal articulation, still hold strong, even though, in the original, Quentin hears no distinction between Deacon's accent and his own (Wall 2017).

A reverse transformation, i.e., from standard to non-standard, is exercised by Reverend Shegog. While Deacon's transformativeness is a form of act, in the case of Shegog, it comes with a religious significance (Dahill-Baue 1996). Shegog's speech is a prime example of progressive dialectalisation from the Standard variety to a more peripheral one. Initially, this progression is indicated through the narrative report of his appearance and speech act (Määttä, 2004). Firstly, his stature was met with astonishment and disappointment, being described as "undersized" with a "face like a small, aged monkey" (Faulkner 2004: 377). Secondly, when he commenced his speech, it is indicated that "he sounded like a white man. His voice was level and cold" (2004: 378). Then his voice is gradually starting to grow with each sentence, until the congregation "did not mark just when his intonation, his pronunciation, became negroid" (2004: 380). Just as his intonation and pronunciation begin to change (5c and 5d), the speech of Reverend Shegog is presented in conjunction with phonological (*de*, *en*) and morphosyntactic clues (*I sees*), with the accumulation of eye dialectal techniques (*ricklickshun*) such as nasalisation (*Lawd*, *gwine*). Apart from dialectal features, Shegog as a preacher employs a biblical language which seems to be taken directly from the King James Bible, especially in conjunction with the use of *ye*.¹¹

10| Such intrusive, or epenthetic, consonants are not quite uncommon in Polish dialects, and appear frequently between closely articulated consonants, e.g., *Hendryk* ("Henryk") and *Kondrad* ("Konrad"), however an intrusive h-consonant is rarely to be found (Karaś 2010).

11| Referring to King James Bible is not accidental in American literature: the echoes of the 1611 rendering of the Scripture pervade the language of Herman Melville's *Moby Dick* and served as a model of succinct narrative prose for Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises* (Alter 2010). Faulkner is deeply engaged with the Scripture as well, drawing numerous biblical allusions and evoking biblical imagery in his work.

Table 5. Comparison of Reverend Shegog's speech in the original text and two Polish translations. Excerpts from the fourth chapter (April Eighth, 1928), narrated by an omniscient narrator

5	William Faulkner (1929)	Anna Przedpełska-Trzeciakowska (1971)	Jędrzej Polak (1993)
a)	“Brethren and sisteren,” it said again (378)	– Bracia moi i siostry – rozległ się znowu głos. (263)	– Bracia i siostry – rozległo się ponownie. (290)
	0 markers	0 markers	0 markers
b)	“I got the recollection and the blood of the Lamb!” (378)	– Oto posiadałem pamięć na krew Baranka. (264)	– Oto, powiadam wam, posiadałem pamięć i krew Baranka! (290)
	0 markers	0 markers	0 markers
c)	“O blind sinner! Bred-dren , I tells you; sistuhn , I says to you, when de Lawd did turn His mighty face, say, Aint gwine overload heaven!” (379)	– O, ślepy grzeszniku! Powiadam wam, bracia; powiadam wam, siostry, kiedy Bóg odwraca swą mozną twarz, mówcie: „Niech brzemię moich grzechów nie będzie za wielkie!” (265)	– O ślepy grześniku! Bracia, powiadam wam. Siostry, mówię do was, gdy Pan nasz zwrócił ku wam Swoje Boskie Oblicze, mówta : Nie bede zrzucal w niebie cienzaru moich win! (293)
	8 markers	0 markers	4 markers
d)	I sees de resurrection ende light; sees de meek Jesus sayin Dey kilt me dat ye shall live again; I died dat dem whut sees en believes shall never die. Breddren , O breddren! I sees de doom crack ende golden horns shoutin down de glory, ende arisen dead whut got de blood en de rick-lickshun of de Lamb!” (380)	Widzę zmartwychwstanie i światłość; widzę dobrotliwego Jezusa, który mówi: „Zabili mnie, abyś ty mógł znowu żyć; umarłem, aby ci, co widzą i wierzą, nigdy nie umarli.” Bracia, o, bracia! Widzę koniec świata, słyszę złociste trąby oznajmiające chwałę i oglądam zmartwychpowstałych, co posiadli pamięć na krew Baranka! (265)	Widze zmartwychwstanie i światłość. Widze pokornego Jezusa jak mówi: Zabiły mnie, abyś ty móg żyć wiecznie. Umarłym po to, by te co widzom i wierzom , nigdy nie zaznały śmierci. Bracia, o Bracia. Widze przeznaczenie trzeszczonce w posadach i słysze głos złotych tromb niosących chwałę Pana, i tych co wstają z martwych albowiem posiadli krew i pamięć Baranka! (293)
	31 markers	0 markers	14 markers

The ethnic minority evangelical Christian traditions are exceptionally problematic to translate into other cultures. In many countries, like France or Poland, the language of clergy was highly formal and literary (Määttä 2004). This could be the reason for Trzeciakowska's complete elimination of dialectal clues.

The phonological mimeticism is evident in Polak's translation, offering a gradual transition from the standard into non-standard language. Indeed, as 5a and 5b are not marked, the markedness begins to resurface only in 5c and 5d. Many features, like denasalisation, asynchronous nasal pronunciation or vowel shift are consistently present. Some new phonological features include some approximation of "jabłonkowanie"¹², manifesting itself in reduction of the sound [ʃ] in *grzeszniku* towards softened *grześniku*. Another feature, largely contributing to the rustical stylisation, is the use of non-masculine personal plural form of the verb *zabić*, as in *zabiłymnie* (referring to *ludzie* [people] being a masculine personal plural in Polish.¹³ Besides using an established non-standard literary dialect, it is worth noting how Polak rendered *bracia* and *pamięć* and *kwęw baranka* rather unmarked, comparing to the transformation of biblical *brethren* to *bredren* and *recollection* into *ricklickshun*.

6. Conclusions

Despite a relatively short, 22-year gap between the publication of Anna Przedpeńska-Trzeciakowska's and Jędrzej Polak's translations of *The Sound and the Fury*, our analysis proves that there are some striking differences in terms of their approach to the non-standard literary dialects. Przedpeńska-Trzeciakowska's rendition is a text where the standard Polish language dominates over the non-systemic features of peripheral varieties spoken in Poland. Still, in order to differentiate between the more and less standard varieties, the translator resorted to stylisation/rusticalisation. Trzeciakowska managed to match quite distinct voices to different social and racial groups, however, not flawlessly, e.g., as evident in the markedness omission in the case of Shegog's sermon. The richness and otherness of the features inherent in the dialects employed by Faulkner is toned down and smoothed out here, perhaps so as not to confuse the readers during an already demanding piece of prose.

Polak's translation, published shortly after the fall of the Iron Curtain by an independent publishing house, seems to be imbued with a new cultural turn, which favours the "Other" voices and celebrates the differences between them (Heydel 2009). Hence Polak's translation does not offer an appropriation of the

12| A feature typical of the Silesia region in Poland, yet to some extent echoing throughout the whole nation (Dubisz, et al. 1995: 62).

13| A lack of distinction between masculine and not masculine plurals is common in some regions of Lesser Poland and the Lublin region (Karaś 2010).

speech of African-American characters by fitting them with the speech of Polish country folk but rather provides them with an individual voice. This is evident in the dialectal markedness of the analysed passages, where oftentimes the number of dialect features provided by the translation exceeds the one of the original. In comparison with Trzeciakowska's elegant style, Polak's overall style is more diverse and more colourful, thus more faithfully grounded in the grim reality of Yoknapatawpha County in the first half of the 20th century.

References

- Adamowicz-Pośpiech, Agnieszka (2015). "Dialekt, idiolekt i lapslekt w tłumaczeniu". In: *Między Oryginałem a Przekładem* 29. Pp. 9–22.
- Alter, Robert (2010). *Pen of Iron. American Prose and the King James Bible*. Princeton.
- Azevedo, Maria Manuel (2011). "The Sound and the Fury in two translations into Portuguese". In: *Luso-Brazilian Review*. 48(2). Pp. 150–163.
- Bakhtin, Michail (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis.
- Balcerzan, Edward (1998). *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice.
- Balma, Philip (2011). "From Standardization to Dialect Compilation: A Brief History of Italian Dialect Poetry in English Translation". In: *Translation Studies Journal* 3(1). Pp. 1–13.
- Berezowski, Lucjan (1997). *Dialect in Translation*. Wrocław.
- Berman, Antoine (2009). "Przekład jako doświadczenie obcego". In: Bukowski, P./Heydel, M. (eds.). *Współczesne teorie przekładu*. Kraków. Pp. 247–264. (translated by U. Hrehorowicz).
- Bonaffini, Luigi (1997). "Translating Dialect Literature". In: *World Literature Today*. 71(2). Pp. 279–288.
- Catford, John (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford.
- Cukor-Avila, Patricia (2001). "Co-existing grammars: The relationship between the evolution of African American and Southern White Vernacular English in the South". In: Lanehart, S. (ed.). *Sociocultural and historical contexts of African American English*. Amsterdam. Pp. 93–128.
- Dahill-Baue, William (1996). "Insignificant Monkeys: Preaching Black English in Faulkner's 'The Sound and the Fury' and Morrison's 'The Bluest Eye' and 'Beloved'". In: *The Mississippi Quarterly*. 49(3). Pp. 457–473.
- Dębska, Karolina (2009). "Neutralizacja różnorodności językowej a usuwanie obcości z przekładu". In: Brzozowski, J./Filipowicz-Rudek, M. (eds.) *Między oryginałem a przekładem XV. Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*. Kraków. Pp. 53–72.
- Dubisz, Stanisław/Karaś, Halina/Kolis, Nijola (1995). *Dialekty i gwary polskie*. Warszawa.

- Evaristo, Bernardine (2019). *Girl, Woman, Other*. New York.
- Faulkner, William (2004). *The Sound and the Fury: The corrected text*. Waterville.
- Fawcett, Peter (1997). *Translation and Language. Linguistic Theories Explained*. Manchester.
- Fisiak, Jacek/Lipińska-Grzegorek, Maria/Zabrocki, Tomasz (1978). *An introductory English-Polish contrastive grammar*. Warszawa.
- Garcarz, Michał (2017). “Kolokwializacja języka w przekładzie, czyli Jak ‘Goodfellas’ staje się ‘Chłopcami z ferajny’”. In: *Orbis Linguarum: legnickie rozprawy filologiczne*. 46. Pp. 269–282.
- Gutt, Ernst-August (2000). *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Manchester.
- Hatim, Basil/Mason, Ian (1990). *Discourse and the Translator*. London.
- Hejwowski, Krzysztof (2004). *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*. Olecko.
- Hejwowski, Krzysztof (2010). “O tłumaczeniu aluzji językowych”. In: Lewicki, R. (ed.). *Przekład – język – kultura*. Vol. 2. Lublin. Pp. 41–56.
- Hejwowski, Krzysztof (2015). *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Katowice.
- Heydel, Magdalena (2009). “Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem”. In: *Teksty Drugie* 6. Pp. 21–33.
- Karaś, Halina (2010). *Leksykon terminów i pojęć dialektologicznych*. (<http://www.dialektologia.uw.edu.pl>, accessed: 4.03.2022).
- Klemensiewicz, Zenon (1955). *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Wrocław.
- Korzeniowska, Aniela (2013). “James Kelman’s Polish 2011 Début with *Jak późno było, jak późno* (How late it was, how late) and its Position within the Polish Literary Polysystem”. In: Korzeniowska, A. /Szymańska, I. (eds.). *Scotland in Europe/Europe in Scotland. Links-Dialogues-Analogies*. Warszawa. Pp. 129–140.
- Lencho, Mark (1988). “Dialect Variation in The Sound and the Fury: A Study of Faulkner’s Use of Black English”. In: *The Mississippi Quarterly* 41(3). Pp. 403–419.
- Lewicki, Roman (1986). *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Lublin.
- Lewicki, Roman (2010). *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin.
- Määttä, Simo (2004). “Dialect and point of view. The ideology of translation in The sound and the fury in French”. In: *Target. International Journal of Translation Studies*. 16(2). Pp. 319–339.
- Masłowska, Dorota (2002). *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa.
- Munday, Jeremy (2008). *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. Milton Park.

- Newmark, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. New York.
- Pinto, Sara Ramos (2009). "How Important is the Way You Say It? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties". In: *Target*. 21(2). Pp. 289–307.
- Puławski, Krzysztof (2020). *Przetłumaczyć Irlandię*. Białystok.
- Siemek, Andrzej (2016). "Alienacje filologa". In: Sommer, P. (ed.). *O nich tutaj*. Kraków – Warszawa. Pp. 15–22.
- Smith, Zadie (2002). *White teeth*. London.
- Stapor, Izabela (2010). "Krakowiacy wschodni. Gwara region". In: Karaś, H. (ed.). *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*. (<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=opis-dialektow&l2=dialekt-malopolski&l3=krakowiacy-wschodni&l4=krakowiacy-wsch-gwara-regionu>, accessed: 4.03.2022).
- Szymańska, Izabela (2017). "The treatment of geographical dialect in literary translation from the perspective of relevance theory". In: *Research in Language* 15(1). Pp. 61–77.
- Taylor, Debbie (2014). *Herring Girl*. London.
- Urbanek, Dorota (2004). *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa.
- Wall, Jonathan (2017). "Sound and Fury: Accent and identity in Faulkner's immigration novel". In: *MELUS* 42(1). Pp. 94–115.
- Wardhaugh, Ronald (2006). *An Introduction to Sociolinguistics*. Malden.
- Welsh, Irvine (1996). *Trainspotting*. New York.
- Wojtasiewicz, Olgierd (1957). *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław–Warszawa.

Konrad Żyśko

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Instytut Neofilologii
Plac Marii Curie-Skłodowskiej 4A
20–031 Lublin
konrad.zysko@mail.umcs.pl
ORCID: 0000–0002–7193–7832

Hubert Wójcik

Uniwersytet Łódzki
Instytut Anglistyki
ul. Pomorska 171/173
90–236 Łódź
hubertwojcik09@gmail.com
ORCID: 0000–0001–5653–1554

Karina Jakuć
Uniwersytet Śląski w Katowicach/Polska

O tłumaczeniu antropimów intencjonalnych (na materiale powieści Wiktora Pielewina)

ABSTRACT

On the translation of the meaningful anthroponyms
(in the novels by Viktor Pelevin)

The article is devoted to the problem of the translation of the meaningful anthroponyms in Pelevin's novels. The paper shows names and families that were hard to covert from Russian into the Polish language because of many factors. Presented elements are always a challenge for translators. The author created them because of specific word associations and ambiguity. The described elements are also elements of the category of foreignness, which can be difficult to perceive for the readers of the translation. The emphasis is put on the translator's imagination and creative individual approach to each lexical element and its function in the text. The essential thing is the perspective of recipients with a different cultural background.

Keywords: translation, puns, Viktor Pelevin, meaningful names

W wierszu *Ogólniki* Cyprian Kamil Norwid pisze: „Odpowiednie dać rzeczy słowo!” W ujęciu poety słowo nie stanowi jedynie synonimu wyrazu. Jest ono przede wszystkim objaśnieniem, nauką, wiedzą lub nawet przekazaniem tego, co najbardziej ludzkie. Jest wartością duchową i domeną wielkiej twórczości¹. Wers ten wydaje się aktualny nie tylko w odniesieniu do poezji, ale też do prozy, której autorzy wywierali wpływ na świadomość czytelnika, na przykład, poprzez kreatywne nazewnictwo.

1 | <https://zpe.gov.pl/b/odpowiednie-dac-rzeczy-slowo---norwidowska-koncepcja-poezji/PrZ8Bj2UP> (dostęp: 12.03.2022).

Szczególne skłonności do zabaw słowotwórczych przejawiali zawsze pisarze postmoderniści, zaś pole do popisu dawały im przede wszystkim antroponimy, a więc imiona, nazwiska, pseudonimy, przydomki, a także przezwiska. Antroponimy dają możliwość przekazania dodatkowych treści emocjonalnych i znaczeniowych. Można je też traktować jako rodzaj przesłania skierowanego do odbiorców utworu. (Masojt' 2008: 156) Jak zauważa Jolanta Józwiak antroponimy „są praktycznie zawsze uwikłane kontekstowo oraz kulturowo, ich dobór jest przemyślany, a zatem odgrywają niebagatelną rolę w utworze oryginalnym, a przez to i w jego przetłumaczonej na inny język wersji” (Józwiak 2013: 176). Antroponimy zaliczane są do tzw. potencjalnych nośników obcości w przekładzie; charakteryzują się konotacją obcości, tzn. zdolnością wprowadzania do tekstów skojarzeń z innymi krajami, kulturami, językami, spowodowaną odczuwaniem przez odbiorcę niezgodności z doświadczeniem własnym oraz niezwykłości określonego elementu (Lewicki 2000: 112).

Skojarzenia, o których mowa powyżej, są szczególnie istotne w przypadku tzw. antroponimów znaczących nazywanych także intencjonalnymi lub symbolicznymi. Zdaniem Krzysztofa Hejwowskiego jednak znaczący jest każdy antroponim. Badacz twierdzi, że imię czy nazwisko zawsze muszą coś oznaczać – przynajmniej dla jednego uczestnika aktu komunikacji językowej. Mają one również znaczenia motywacyjne możliwe do sprawdzenia w słowniku etymologicznym. Hejwowski (2006: 91) proponuje zatem stosowanie terminu *nazwa intencjonalna*, którym również będę posługiwać się w niniejszym artykule. Antroponimy intencjonalne wskazują przede wszystkim na cechy charakteru danej postaci, ponadto, poprzez swoją formę wewnętrzną pozwalają wizualizować odbiorcy elementy świata przedstawionego.

W przypadku antroponimów intencjonalnych obserwujemy również zjawisko metaforycznego przeniesienia na imię bohatera utworu innego imienia – znanego bohatera, postaci historycznej lub nazwy popularnych miejsc czy fikcyjnych wydarzeń. Proces metaforyzacji, o którym tu mowa, musi być poprzedzony szeroką analizą społeczno-kulturową nazw osób i miejsc występujących w tekście (Dronova 2006), bowiem tylko wówczas możliwe jest prawidłowe odczytanie zawartych w nich kodów.

W niniejszym artykule przedmiotem badań będą antroponimy intencjonalne wyekscerpowane z wybranych utworów Wiktora Pielewina – jednego z najważniejszych rosyjskich postmodernistów. Wybór takiego materiału egzemplifikacyjnego nie jest przypadkowy, bowiem literatura postmodernizmu aktualizuje dawny problem współlistnienia imienia i przedmiotu i na nowo wykorzystuje ją w utworach literackich. Z jednej więc strony kontynuuje tradycję wykorzystywania nazw znaczących, z drugiej zaś – unowocześnia ją poprzez wykorzystanie głosu autora, refleksje bohaterów odnośnie do semantyki nazw, a także wykorzystanie autorskich antroponimów, których nie można poddać jednoznacznej interpretacji. Antroponimy

.....

pochodzące z utworów postmodernistycznych nie tylko nazywają bohaterów, pełniąc funkcję nominatywną, ale poprzez swoją strukturę i złożoną budowę wprowadzają ich w sferę społeczną utworu. W postmodernizmie wykorzystuje się też często skomplikowane antroponimy, związane z różnymi epokami kulturalnymi. Takie nazwy trudno jest poddać jednoznacznej interpretacji, co znacząco wpływa na recepcję utworu w innej przestrzeni kulturowej. Wykorzystanie konkretnych form antroponimów pomaga w charakteryzowaniu więzi oraz związków pomiędzy konkretnymi bohaterami. Nazwy własne ponadto determinują określone zachowania i decyzje bohaterów, odzwierciedlają ich refleksje na temat otaczającej rzeczywistości, a także stają się dominantą przy wyborze modelu zachowania bohaterów (Belokoneva 2012: 65). Nierzadko również stanowią podstawę fabuły utworu.

Niezwykle ważną cechą nazw własnych wykorzystywanych w literaturze postmodernizmu jest również ich aluzyjność, nastawienie na wywoływanie skojarzeń, implicytne przekazywanie informacji, nawiązania intertekstualne (Vasil'eva/Okuneva 2015: 131). W wielu utworach postmodernistycznych pojawiają się również antroponimy, które zgodnie z intencją nadawcy, zawierają elementy humoru. Jego podstawą jest intertekstualność i ekspresywność poszczególnych nazw własnych. Takie antroponimy najczęściej odsyłają do znanych dzieł literatury i znanych postaci (Domaciuk-Czarny 2014: 52, 57).

Wiktor Pielewin, z którego utworów pochodzi analizowany tutaj materiał, to autor znany ze specyficznego stylu i języka. Grupa odbiorców twórczości tego pisarza jest bardzo zróżnicowana – od czytelników kultury masowej i krytyków – po językoznawców i literaturoznawców. Pielewin umiejętnie łączy wysoki styl z niskim, wykorzystuje chwytty typowe zarówno dla literatury masowej, jak i popularnonaukowej. Świadomie żongluje językiem literackim, naukowym i potocznym, co powoduje, że jego proza odbierana jest niejednoznacznie. Przyczyną tego stanu rzeczy jest najczęściej niemożność odczytania licznych, ale nieoczywistych aluzji zawartych w jego tekstach, które w związku z tym mogą wydawać się chaotyczne, a czasami nawet pozbawione sensu. I jest to w zasadzie zrozumiałe, bowiem mnogość odwołań, na które natrafiamy w twórczości Pielewina, otwiera szerokie możliwości interpretacji, ale wymaga też odpowiedniego przygotowania.

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na trudności w procesie przekładu antroponimów intencjonalnych. W charakterze materiału badawczego wykorzystyłam antroponimy z trzech powieści Wiktora Pielewina, a mianowicie: *Napój ananasowy dla pięknej damy*, *Omon Ra* i *Święta księga wilkołaka* – wszystkie w tłumaczeniu Ewy Rojewskiej-Olejarczuk.

Imiona, nazwiska, a zwłaszcza patronimiki stanowią w przekładach element kategorii obcości. Jak zauważa Lewicki, sygnały obcości z jednej strony mogą zostać przez odbiorcę odebrane jako niepożądane, neutralne lub nawet rażące, z drugiej zaś – można ich nawet nie zauważyć (Lewicki 2000: 45). Ich przekład może wyglądać różnie w zależności od ogólnej strategii obranej przez

tłumacza i odpowiednich technik, za pomocą których ją realizuje. Najczęściej jest to transliteracja lub transkrypcja, rzadziej – rekonstrukcja. Hejrowski (2006: 103) proponuje jeszcze inną możliwość, a mianowicie przetłumaczenie takich antroponimów, a następnie nadanie im charakteru imion obecnych w kulturze wyjściowej. W przypadku tekstów Pielewina proces ten jest znacznie bardziej skomplikowany, ponieważ antroponimy intencjonalne odnoszą się wprost do fabuły utworów, a przy tym opisują rzeczywistość zwykle nieznaną (lub znaną niewystarczająco) odbiorcy wtórnemu.

Antroponimy w Pielewinowskiej fikcji wymykają się jednoznacznej klasyfikacji i stają się dzięki temu nader ciekawym materiałem badawczym. Nazywając swoich bohaterów, Pielewin często pomija patronimiki, które zwykle jednoznacznie wskazują na pochodzenie danego bohatera. Jest to jeden z ulubionych chwytów autora, ale też odzwierciedlenie pewnej tendencji obserwowanej we współczesnym języku rosyjskim. Dodajmy od razu, że jest to trend bardzo niechętnie oceniany przez Rosjan przywiązanych do tradycji.

Imię związane z rzeczywistością radziecką – *ОМОН* (*Omon*) – nosi bohater utworu *Omon Ra*. Jak dowiadujemy się z powieści, Omonem nazywał go ojciec, który pracował w milicji i chciał, żeby syn również został milicjantem:

Омон – имя не особо частое и, может, не самое лучшее, какое бывает. Меня так назвал отец, который всю свою жизнь проработал в милиции и хотел, чтобы я тоже стал милиционером. – Пойми, Омка, – часто говорил он мне, выпив, – пойдёшь в милицию – так с таким именем, да ещё если в партию вступишь... (Pelewin 2001: 7).

Jolanta Lubocha-Kruglik (2020: 378) zauważa, że imię to miało być przepustką do lepszego życia, pod którym ojciec Omona rozumiał pracę w milicji. Takie podejście stanowi jawne odzwierciedlenie wyobrażeń człowieka radzieckiego o wpływie imienia na los.

Omon to przykład imienia intencjonalnego, mocno nacechowanego kulturowo, bo związanego z konkretną rzeczywistością. *ОМОН* – jest to bowiem nazwa skrócona specjalnych oddziałów milicji (*Отряд милиции особого назначения*), których zadaniem było m.in. rozpędzanie demonstracji uznanych przez władze radzieckie za nielegalne, zatrzymywanie szczególnie niebezpiecznych dla państwa przestępców itp.

Bohater noszący to imię, w wyniku wewnętrznej metamorfozy i pod wpływem wspomnień z dzieciństwa, postanawia je zmienić i nazwać się *Omon Ra*. Już w młodości Omon, zafascynowany kosmosem, zwrócił uwagę na boga *Ra* z głową sokoła (przypomnijmy, że w Związku Radzieckim sokołami nazywano lotników i kosmonautów). Nieco później Omon wybiera nazwę egipskiego boga jako swój kryptonim w szkole lotniczej: „Ja, Ra wierny sokół ojczyzny” (Pielewin 2007: 76). Imię Omon jest ciekawe również z innych względów. W języku rosyjskim

wymawia się go jak *amon*. Z uwagi na to, kiedy w oryginale pojawia się zapis *Омон-Ра*, to jego wymowa jest identyczna z wymową imienia egipskiego boga. Nawiązanie do mitologii jest więc w oryginale oczywiste. *Омон-Ра* można również odczytywać jako odniesienie do władzy totalitarnej w Związku Radzieckim, jako symbol reżimu i rządów sprawowanych żelazną ręką. Imię Ra można interpretować również jako nawiązanie do Stalina, którego, jak wiadomo, nazywano słońcem. Wszystkie te możliwe odczytania pozostają prawdopodobnie poza zasięgiem przeciętnego polskiego czytelnika. Ażeby więc w jakiś sposób zrekomensować te straty semantyczne, Ewa Rojewska-Olejarczuk stosuje transliterację z objaśnieniem. Znaczącą dla całego utworu abreviaturę tłumaczka rozszyfrowuje jako *Otdiel milicyi osobogo naznaczenija* i wyjaśnia w przypisie dolnym, że jest to *Specjalny Oddział Milicji*. Taka eksplikacja jednak, bez znajomości realiów, nie daje możliwości szerokiej interpretacji. Straty kulturowe są więc nieuniknione.

Przytoczona wyżej analiza tego antropimów nadal jednak nie wyczerpuje wszystkich możliwości interpretacyjnych. Pielewin bowiem, jak to ma w zwyczaju, bawi się słowem z każdej strony – również dosłownie. *ОМОH* zapisane cyrylicą, a przeczytane wspak w alfabecie łacińskim, można odczytać jako *HOMO*. To również podkreśla szczególne znaczenie imienia bohatera. W języku polskim, niestety, z uwagi na operowanie alfabetem łacińskim, zachowanie tej gry językowej okazuje się niemożliwe. Natomiast w przypadku tłumaczenia kryptonimu *Omon-Ra*, wybór techniki transliteracji sprawia, że polski czytelnik dostrzeże nawiązanie do mitologii egipskiej jedynie w komponencie Ra, podczas gdy czytelnik rosyjski odnajdzie tu również grę na poziomie fonetycznym.

Intencjonalne imię posiada również brat *Omona*, nazwany przez ojca *Owirem*. *Овир* (*Owir*) – to w języku rosyjskim kolejna abreviatura, którą należy rozszyfrować jako *Отдел виз и регистрации*. Był to wydział Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, który funkcjonował w okresie Związku Radzieckiego i w Rosji postsowieckiej. Do jego zadań należało prowadzenie rejestracji cudzoziemców przyjeżdżających do ZSRR i Rosji, a także załatwianie dokumentów związanych z wyjazdami swoich obywateli za granicę na pobyt stały. Nadając synowi takie imię, ojciec chciał mu (podobnie jak w przypadku *Omona*) zapewnić dobrą przyszłość – syn miał wyjechać za granicę i zostać dyplomatą. Tłumaczenie tej abreviatury może jednak sprawiać problemy, ponieważ w polskim systemie prawnym nie ma jednostki pełniącej analogiczną funkcję. Podobnie więc jak w przypadku tłumaczenia imienia pierwszego bohatera Ewa Rojewska-Olejarczuk zdecydowała się na transkrypcję *Отдел виз и регистрации* – *Otdiel wiz i riegistracyi* z objaśnieniem – *Wydział Wizowo-Meldunkowy*. Taka instytucja w Polsce nie istnieje, jednak wykorzystane przymiotniki – *wizowy* i *meldunkowy* – jasno wskazują na kompetencje zbliżone do kompetencji instytucji, o której mowa w tekście wyjściowym. Niemniej, pomimo komentarza tłumacza i utworzenia odpowiedniej nazwy, gra na poziomie językowym przestaje być oczywista i wyraźna.

Oba analizowane tu imiona stanowią przykład nie tylko intencjonalnych nazw własnych, ale też wyraźnych sygnałów kategorii obcości. Silnie nawiązują do nazw instytucji związanych z rzeczywistością języka oryginału, co może być dodatkowym utrudnieniem dla czytelnika umiejscowionego w innej przestrzeni kulturowej. Dodajmy przy tym – czytelnika współczesnego, który w miarę tego, jak rośnie dystans czasowy, coraz mniej wie o realiach przeszłości. Polski przekład tych jednostek przekazuje ich znaczenie, jednak ich nacechowanie kulturowe i możliwość różnego odczytania pozostają poza zasięgiem polskiego odbiorcy. Informacje podane przez tłumaczkę w przypisach są na pewno pomocne, jednak nie wywołają pożądanego konotacji, nie przełożą nastroju ponurego wyśmiewania się z rzeczywistości radzieckiej.

Na uwagę zasługuje również nazwisko obu tych bohaterów. *Кривомазов* (pol. *Kriwomazow*) – to proste odniesienie do powieści *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Odwołań intertekstualnych można doszukiwać się również na poziomie samych postaci. Ojciec Owira i Omona to alkoholik i wdowiec, który nie poświęca swoim dzieciom należytej uwagi. Nie dożył zresztą nawet ich dorosłości, tak więc bracia wychowywali się głównie pod opieką ciotki. Taki obraz widoczny jest również w powieści Dostojewskiego. Ważna jest także sama symbolika nazwiska. Jego element *kriwo* (*krzywo*) można interpretować jako zrobienie czegoś w sposób nieprawidłowy, bycie nieprawdziwym. Z kolei *krzywość* kojarzyć się może z nietrafieniem lub niepowodzeniem. Odnajdujemy więc tu kolejną analogię do losu naszych bohaterów (Belokoneva 2012: 67). Owir umiera i nie zostaje dyplomatą, Omon natomiast zostaje kosmonautą, a nie milicjantem. Z uwagi na technikę zastosowaną przez tłumaczkę – transkrypcję bez objaśnień – odczytanie wskazanych odniesień intertekstualnych (zresztą zarówno w przypadku odbiorcy pierwotnego, jak i wtórnego) zależy wyłącznie od jego wiedzy ogólnej oraz uprzedniej. Nic więc dziwnego, że analogie te mogą pozostać przez niektórych czytelników niezauważone.

Kolejne przykłady pochodzą z powieści *Napój ananasowy dla pięknej damy*, której bohater – *Семён Левитан* (Siemion Lewitan) zostaje zaangażowany przez swojego najlepszego kolegę z obozu pionierskiego – *Влад Шмыга* (Włada Szmygę) do tajnej operacji Sił Bezpieczeństwa Narodowego. Całą operację nadzoruje pułkownik *Добросвет* (Dobroswiet). Siemion Lewitan to człowiek elokwentny i wykształcony. Ukończył filologię angielską, dzięki czemu płynnie mówi po angielsku. W tekście powieści wielokrotnie powtarzana jest informacja, że Lewitan to nazwisko wielu znanych osób, takich jak Izaak Lewitan czy Jurij Lewitan, którzy z pochodzenia byli Żydami. Pierwszy z nich był znanym malarzem, drugi zaś – prezenterem radiowym. Z racji noszonego nazwiska główny bohater utworu jest więc poniekąd „skazany” na to, aby w życiu dokonać czegoś ważnego – jak jego poprzednicy. *Семён* (Siemion) to jedna z trzech rosyjskich wersji biblijnego imienia Szymon. Dwie pozostałe to *Симон* (Simon) i *Симеон* (Simeon), które

pojawiają się w kontekstach religijnych. W języku polskim obok formy *Szymon* również funkcjonują dwa warianty – *Symeon* i *Simeon*. W odróżnieniu od bohatera omawianego utworu biblijny *Семён*, mimo że powołany do służby Bogu, był złym i okrutnym człowiekiem, który wraz ze swoim bratem Lewim napadł na miasto Sychem. Słowo *Lewi* również stanowi część nazwiska *Lewitan*. Oznacza ono *błyskotliwy*, a więc także wpisuje się w charakterystykę bohatera utworu *Pielewina*. Polska tłumaczką zdecydowała się na wybór odpowiednika *Siemion*, co powoduje, że polskiemu czytelnikowi trudno powiązać go z bohaterem biblijnym. Utracone zostają również inne konotacje, a także ekspresywność rosyjskiej nazwy. Kolejny bohater – *Влад Шмыга* (Wład Szmyga) – najlepszy przyjaciel Siemiona, to mroczna postać, którą zachwyca talent Siemiona. Czasem zajmują go myśli o samobójstwie. Jego nazwisko pochodzi od czasownika *шмыгать* (szmygać), które oznacza: miotać się, krzątać się, kręcić się, wtrącać się, a także chować się². Lecz nie wyczerpuje to wszystkich możliwych odniesień, bowiem w języku rosyjskim istnieje również rzeczownik *шмыга*, który dawniej oznaczał włóczykija. To określenie także wpisuje się w charakterystykę tego bohatera. Tłumaczką zdecydowała się na zachowanie tego nazwiska zapewne z uwagi na fakt, że w języku polskim funkcjonuje czasownik *szmygać*, który, podobnie jak w rosyjskim, oznacza „krzątać się, przebiegać tu i tam”³. Nie jest on jednak znany większości użytkowników języka polskiego, może się natomiast kojarzyć z czasownikiem *śmigać*, który oznacza „szybko się przemieszczać”. Ponadto oba te czasowniki – *шмыгать* i *śmigać* – wykazują podobieństwo w warstwie brzmieniowej. Taki zabieg pozwala na wywołanie u polskiego czytelnika podobnych skojarzeń, a także, co istotne, na zachowanie elementów gry językowej. Nie zostają również utracone elementy charakterystyki bohatera.

Ciekawą postacią jest również *Добросвет* (Dobrosviet) przedstawiony w powieści jako osoba wybitna i doskonała. To główny konsultant do spraw duchowo-esoterycznych, który odpowiada za stan boski Siemiona. Tłumaczką postanowiła zachować oryginalną nazwę i zastosowała transliterację z elementem transkrypcji. Nazwa *Добросвет* (Dobrosviet) rosyjskim czytelnikom kojarzy się ze słowami: *добро* (*dobro*) i *свет* (*światło, świat, świt*). W języku polskim istnieją ekwiwalenty o podobnym brzmieniu (*dobro* i *świat*), tak więc pewna analogia zostaje w przekładzie zachowana, choć bez wieloznaczności oryginału. Nazwa bohatera w oryginale nawiązuje również do takich wyrazów złożonych jak: *доброе совестность* (pol. *sumienność, obowiązkowość, szczerowość*) lub *доброе совестный* (pol. *sumienny, obowiązkowy, szczerzy*). Określają one

2| Пор. Толковый словарь Ушакова, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1092986>, dostęp: 23.03.2022.

3| Słownik języka polskiego pod red. W. Droszewskiego, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szmyga%C4%87>, dostęp: 23.03.2022.

człowieka starannie wykonującego swoje obowiązki. Wymienione wyżej cechy można przypisać także Dobrosvietowi, jednak ten element charakterystyki bohatera nie został w przekładzie zachowany.

W imionach intencjonalnych tworzonych przez Pielewina nierzadko spotykamy zjawiska podstandardowe, co ilustruje poniższy przykład pochodzący z powieści *Święta księga wilkołaka*:

«А Хули» по-китайски означает «лиса А». По аналогии с русскими именами можно сказать, что «А» – это мое имя, «Хули» – фамилия. [...] Кто мог подумать в те дни, что моя благородная фамилия станет когда-нибудь бранным словом (Pelevin 2015b: 10).

Występujące w tym fragmencie imię lisicy – *A Huli* – odsyła do tradycyjnej mitologii chińskiej, w której dziewięcioogoniasta lisica nosi nazwę *Huli jing*. *Хули* – to również wykrzyknienie, przysłówek używany jako łącznik między wyrazami. Zastępuje słowa takie jak *co, ale jak, dlaczego, po co: Хули портите другу другу настроение* (po co psujecie sobie nastrój)? Wyraz ten najprawdopodobniej stanowi skróconą wersję przekleństwa: *А на хуй ли (po chuj)*, nawiązuje również do czasownika *хулить* (zniesławiać, ostro potępiać, skarcić; wcześniej – zbezczeszczenie wszystkiego, co dobre, poprawne, a nawet życzliwe)⁴ oraz rzeczownika *хула* (bluzgi, przekleństwa)⁵.

W tłumaczeniu na język polski imię *A Huli* nie jest już odbierane jako wulgaryzm i nawet nie nasuwa takich skojarzeń

„А Huli” znaczy po chińsku „lisica А”. W rozumieniu rosyjskim „А” to moje imię, a „Huli” – nazwisko. [...] Kto by pomyślał w owych czasach, że moje szlachetne nazwisko stanie się kiedyś wulgaryzmem? (Pielewin 2006: 10).

Mamy tu jedynie informację, że nazwisko to pochodzi z języka chińskiego, natomiast jego wieloznaczność nie zostaje zachowana. Ewa Rojewska-Olejarczuk nie zdecydowała się na wprowadzenie przypisu, chociaż autor niejednokrotnie podkreśla w tekście podwójną semantykę tego imienia:

Кому-то может показаться, что жить в России и называться А Хули – довольно грустная судьба. Примерно как жить в Америке и зваться Whatze Phuck (Pelevin 2015b: 15).

Ktoś mógłby pomyśleć, że żyć w Rosji i nazywać się *A Huli* to dość smutny los. Mniej więc tak jak żyć w Ameryce i nazywać się *Whatze Phuck* (Pielewin 2006: 14).

4| Пор. Толковый словарь Ушакова, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1083934>, dostęp: 23.03.2022.

5| Пор. Словарь-справочник «Слово о полку Игореве», https://dic.academic.ru/dic.nsf/slovo_o_polku_igoreve/1026/хула, dostęp: 23.03.2022.

Brak dodatkowych wyjaśnień powoduje, że bez znajomości języka rosyjskiego czytelnik przekładu nie zrozumie, gdzie w treści komunikatu zawarta jest leksyka podstandardowa.

Oprócz imienia lisica ma również pseudonim – *Адель* (*Adela*), który wybrała sobie podczas zakładania konta na portalu internetowym:

Осталось выбрать творческий псевдоним. Найдя через «Google» подходящий список, я взяла из самого его начала имя «Адель» (Pelevin 2015b: 55).

Pozostało mi tylko wybrać pseudonim twórczy. Odszukawszy przez „Google” odpowiedni wykaz, wzięłam z samego początku imię „Adela” (Pielewin 2006: 51).

Imię *Адель* [*Adel’*] (pol. *Adela*) i jego skrót *Ада* (pol. *Ada*) zawierają w sobie rdzeń *ад* [*ad*] oznaczający w języku rosyjskim piekło, dlatego aluzja do tego rzeczownika jest tu od razu widoczna. Intensyfikuje ją również trawestacja popularnej bożonarodzeniowej piosenki dla dzieci, którą w czasach radzieckich śpiewano w okresie noworocznym: „В лесу родилась ёлочка, в лесу она росла [w lesie urodziła się choinka, w lesie ona rosła]”. W wyniku tego przekształcenia otrzymujemy wersję zawierającą rzeczownik *piekło*: „В аду родилась ёлочка, в аду она росла... [w piekle urodziła się choinka, w piekle ona rosła]”. Leksem *ад* [*ad*] ma charakteryzować daną postać. Bohaterka zarabia bowiem na życie swoim ciałem, dlatego jako grzesznicy bliżej jej do piekła niż do nieba. W polskim tłumaczeniu zastosowano ekwiwalent *Adela*. Nie jest to jednak imię znaczące, tak więc nie ma możliwości przekazania wieloznaczności oryginału i jego nacechowania:

Pozostało mi tylko wybrać pseudonim twórczy. Odszukawszy przez „Google” odpowiedni wykaz, wzięłam z samego początku imię „Adela” (Pielewin 2006: 51).

Tłumaczka podjęła jednak próbę zrekompensowania tej straty za pomocą innych środków. W wyniku tego zamiast trawestacji oryginalnej piosenki, tj. „В лесу родилась ёлочка, в лесу она росла”, która i tak jest polskiemu czytelnikowi nieznana, w tłumaczeniu pojawia się fragment zawierający słowo *piekielny*: *Piekielne skojarzenia...* Pod tekstem natomiast pojawia się przypis wraz z objaśnieniem, że *Ad* to po rosyjsku piekło. Taki zabieg można uznać za udany, ponieważ sens wyrażenia wyjściowego został zachowany, a odwołanie do piosenki, jak wspomniałam, byłoby dla czytelników przekładu najprawdopodobniej niewidoczne. Ekwiwalent *piekielne skojarzenia* korzystnie kompensuje utracone konotacje oryginalnego imienia intencjonalnego.

Omówione tu przykłady stanowią zaledwie niewielką liczbę antroponimów, które spotykamy w powieściach Wiktora Pielewina, jednakże, jak się wydaje, są dla jego twórczości reprezentatywne i pozwalają na wskazanie najbardziej istotnych z punktu widzenia przekładu problemów i wyzwań. Antroponimy intencjonalne są ściśle powiązane z fabułą utworów pisarza i zawsze stanowią istotny

element charakterystyki bohatera. Z uwagi na to wszelkie straty semantyczne w procesie przekładu mają wpływ na odczytanie całego dzieła. Zadaniem tłumacza jest w takich przypadkach dobór odpowiednich technik tłumaczeniowych, dzięki którym czytelnik przekładu otrzyma kluczowe informacje. Analiza materiału egzemplifikacyjnego pokazała jednak, że było to wyzwanie, któremu tłumaczka – Ewa Rojewska-Olejarczuk nie zawsze potrafiła sprostać. Miało to zwykle miejsce w przypadku nazw mocno zakorzenionych w kulturze oryginału. Podjęte tu decyzje translatorskie – najczęściej transliteracja, transkrypcja czy przekład dosłowny nie mogą przekazać wieloznaczności nazw oryginału i, co za tym idzie, ich funkcji. Utracone zostają również elementy gry językowej, choć oczywiście tłumaczka stara się je rekompensować za pomocą dostępnych środków, na przykład, za pomocą objaśnień w komentarzach. Wybór strategii egzotyżacji przy tłumaczeniu imion nie zawsze okazywał się najlepszą strategią, tym bardziej, że dostępne były rozwiązania korzystniejsze dla polskiego czytelnika. W wyniku tego nie wszędzie udało mu się zachować pełną zgodność z oryginałem, nie został również oddany analogiczny ładunek emocjonalny. Zachowanie oryginalnych antroponimów intencjonalnych utrudnia odbiór dzieła, ma jednak również zalety – kreuje wizerunek obcej kultury i rzeczywistości. Nie można więc decyzji tłumaczki oceniać bez uwzględnienia tego faktu.

Bibliografia

- Belokoneva, Anna (2012). „Mif, imâ, sud'ba geroâ v êstetike postmodernizma (na materiale proizvedenij V. O. Pelevina)”. W: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*. S. 65–66. (<https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-mya-sudba-geroya-v-estetike-postmodernizma-na-materiale-proizvedeniy-v-o-pelevina/viewer>, dostęp: 23.03.2022).
- Domaciuk-Czarny, Izabela (2014). „Nazwy własne w fantasy humorystycznej na przykładzie utworów Jacka Piekary i Pawła Majki”. W: *Rozprawy Komisji Językowej*. S. 51–65. (<http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-4f2ceaf7-51f7-408e-9601-eb620663fed9>, dostęp: 23.03.2022).
- Dronova, Elena (2006). „Semantičeskie harakteristiki allûzivnyh imën sobstvennyh”. W: *Âzyk kommunikaciâ i social'naâ sreda*. (<http://lse2010.narod.ru/index/0-210>, dostęp: 22.03.2022).
- Hejwowski, Krzysztof (2006). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa.
- Jóźwiak, Jolanta (2013). „Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich”. W: *Acta Polono-Ruthenica*. S. 175–183.
- Lewicki, Roman (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin.
- Lubocha-Kruglik, Jolanta (2020). „Kody kulturowe Wiktora Pielewina i ich odzwierciedlenie w przekładzie: wybrane aspekty”. W: Mokijenko W., Tarsa J.

(red.). *Język i pamięć: księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Wojciechowi Chlebdzie z okazji 70. urodzin*. S. 375–383.

Masojt', Irena (2008). „Intencjonalne antroponimy w litewskim przekładzie Pana Tadeusza A. Mickiewicza”. W: *Meninis tekstas: suvokimas, analizė, interpretacija*. Nr 6(2). S. 155–162. (<https://docplayer.pl/20244809-Intencjonalne-antroponimy-w-litewskim-przekladzie-pana-tadeusza-a-mickiewicza.html>, dostęp: 22.03.2022).

Pelevin, Viktor (2001). *Omon Ra*. Moskwa.

Pelevin, Viktor (2015a). *Ananasnaâ voda dlâ prekrasnoj damy*. Moskwa.

Pelevin, Viktor (2015b). *Svâšennaâ kniga oborotnâ*. Moskwa.

Pielewin, Wiktor (2006). *Święta księga wilkołaka*. Warszawa. (tłum. Ewa Rojewska-Olejarczuk).

Pielewin, Wiktor (2007). *Omon Ra*. Warszawa. (tłum. Ewa Rojewska-Olejarczuk).

Pielewin, Wiktor (2011). *Napój ananasowy dla pięknej damy*. Warszawa. (tłum. Ewa Rojewska-Olejarczuk).

Vasiļeva, Valeriâ/Okuneva, Irina (2015). „Problemy perevoda allûzivnyh imen sobstvennyh na anglijskij âzyk v literature postmodernizma (na primere proizvedenij Viktora Pelevina)”. W: *Vestnik RGGU. Serii: Literaturovedenie. Âzykoznanie. Kul'turologiâ*. S. 130–141. (<https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-perevoda-allyuzivnyh-imen-sobstvennyh-na-anglijskiy-yazyk-v-literature-postmodernizma-na-primere-proizvedeniy-viktora-pelevina/viewer>, dostęp: 23.03.2022).

Karina Jakuc

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Instytut Językoznawstwa

ul. Gen. S. Grota-Roweckiego 5

41–205 Sosnowiec

karina.jakuc@us.edu.pl

ORCID: 0000–0002–1746–5280

Krzysztof Jeleń
Uniwersytet Warszawski/Polska

Punkt widzenia jako element kształtujący poczucie humoru w wierszu Wisławy Szymborskiej *Mała dziewczynka ściąga obrus* – analiza oryginału i rosyjskiego tłumaczenia

ABSTRACT

The point of view as an element creating a sense of humour in Wisława Szymborska's poem "A Little Girl Tugs at the Tablecloth":
An analysis of the original text and Russian translations

The article deals with the problem of poetry translation and a serious difficulty to build up the same point of view in Russian translations of a polyphonic poem "A Little Girl Tugs at the Tablecloth" by Wisława Szymborska. The main aim was to present how problematic it is to save some compositional concepts which have an impact on a sense of humour which is present in Szymborska's poem. A contrastive analysis of the original text and its translations into Russian shows that despite many similarities between Polish and Russian some grammatical structures are really difficult to express in the target language. As a result, two different points of view are not as much visible in every translation. Psychological perspective and research concerning language acquisition are used to describe characteristic features of child and adult language, and to identify some specific traits in the original text and its translation which serve to create an impression that in some parts of the poem the reader may hear different voices belonging to a child and an adult. Applying verbs and nouns in particular parts of the poem to show more active or passive viewpoint or using metaphors and diminutive nouns to contrast child's curiosity and creativity with adult's knowledge and experience are some of linguistic challenges for a translator. The conducted analysis shows how differently three Russian translators tried to express humour and different perspectives which are important for the poem's reception in the target language.

Keywords: point of view, humour, Szymborska, poetry translation

Prowadzenie narracji w utworze z jakiegoś nietypowego punktu widzenia może służyć zaznaczeniu elementu humorystycznego. Nie inaczej jest w przypadku wiersza *Mała dziewczynka ściąga obrus* Wisławy Szymborskiej, w którym cała relacja pozornie jest prowadzona przez małe dziecko. Analizując język i styl poszczególnych wersów, można jednak dostrzec, iż właściwie w każdym fragmencie przeplatają się punkty widzenia dziecka (w warstwie opisowej) i dorosłego (w warstwie psychologicznej i intelektualnej wyrażającej się za pomocą narzędzi językowych, jakich trudno spodziewać się w toku myślenia czy mówienia tytułowej małej dziewczynki). Takie rozdwojenie – wielogłos – to celowy zabieg mający budować poczucie humoru i zwracać uwagę na obecność podmiotu lirycznego.

Mała dziewczynka ściąga obrus

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chcą, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół.

Ale już obrus na upartym stole
– jeżeli dobrze chwycony za brzegi –
objawia chęć do jazdy.

A na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka
aż trzęsą się z ochoty.

Bardzo ciekawe, jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrówkę po suficie?
lot dokoła lampy?

skok na parapet okna, a stamtąd na drzewo?

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie.

O wspomnianym wielogłosie świadczy już pierwsze zdanie utworu („od ponad roku *jest się* na tym świecie”) imitujące za pomocą żartobliwej konstrukcji bezosobowej z „*się*” sposób myślenia dziecka¹. Komizm sytuacji polega na tym, że już po chwili zastanowienia można jednak dojść do wniosku, iż jest to tak naprawdę imitacja zachowania dziecka z perspektywy rodziców, którzy często właśnie w taki sposób przemawiają do swoich szkrabów, wyobrażając sobie, co myśli i czuje ich pociecha. Wyznacznikiem komizmu² jest tutaj budowanie pewnej sprzeczności, która wyraża się w języku niepasującym do sposobu porozumiewania się młodego człowieka z otoczeniem. Warto zauważyć, że przecież dziecko nie ma jeszcze świadomości, co to jest „rok” czy „świat”, pojęcia abstrakcyjne występujące w pierwszym zdaniu są mu zupełnie obce. Dziecko poniżej drugiego roku życia komunikuje się z otoczeniem przede wszystkim za pomocą krzyku, płaczu i pojedynczych wyrazów, którym często nadaje specyficzne znaczenie. Procesy myślowe na tym etapie ograniczają się do operacji sensoryczno-motorycznych, a nie operacji konkretnych (jaką jest ściągnięcie obrusu i doświadczalne potwierdzenie prawa grawitacji będące tematem wiersza)³.

Bohaterka utworu z pewnością nie mogłaby wypowiedzieć takich słów, ani tym bardziej samodzielnie w taki sposób myśleć, o czym świadczą liczne badania

-
- 1] Konstrukcja z „*się*” tak naprawdę nie jest typowa dla mowy dzieci, a w wierszu prawdopodobnie stanowi żartobliwą imitację mowy dorosłych i być może służy pozornemu zdystansowaniu się przez podmiot liryczny. Badania wskazują, że dzieci początkowo mówią o sobie w trzeciej osobie liczby pojedynczej (por. literatura na temat akwizycji języka: np. Porayski-Pomsta 2015).
 - 2] Komizm to zjawisko wielopłaszczyznowe i trudno stworzyć jednoznaczną definicję tego pojęcia ze względu na wielość teorii powstałych od czasów Arystotelesa do chwili obecnej. Dla Arystotelesa, który podejmuje pierwszą znaną próbę zdefiniowania śmieszności, „śmieszne są cechy ujemne natury fizycznej i duchowej, takie jak brzydota, różne ułomności czy zło moralne, niewyrządzające jednak większej szkody i niepowodujące cierpienia” (Dziemidok 2005: 13). Często pojęcie *komizmu* jest utożsamiane z *humorem*, choć tak naprawdę stanowi szerszy termin. Dziemidok zauważa, że „szerokie znaczenie słowu *humor* nadaje się wtedy, gdy jest ono używane zamiennie ze słowem *komizm*”, może ono określać wszystkie formy twórczości komicznej. Mianem humoru często określa się przedmiotową stronę komizmu, czyli zdolność odczuwania i samo przeżycie komizmu, „przez *poczucie humoru* rozumie się bowiem pewną wrażliwość estetyczną, wrażliwość na bodźce wywołujące doznanie komizmu” (Dziemidok 2005: 102).
 - 3] W kontekście rozważań nad sprzecznościami w wierszu *Mała dziewczynka ściąga obrus* godne uwagi będą teorie sprzeczności Georga Hegla i Artura Schopenhauera. W koncepcji Hegla „istotą śmieszności jest sprzeczność między istotą zjawiska a jej zewnętrznym przejawem”, a komizm jest obiektywny. Z kolei w relacjonistycznej teorii sprzeczności Schopenhauera wprowadzono pojęcie niezgodności dla określenia istotnej przyczyny przeżycia komicznego; „[s]przeczność ta zachodzi między pojęciem o przedmiocie a odpowiadającym mu na pierwszy rzut oka jakimś relatywnym przedmiotem, który ma jednak tylko niektóre cechy przypisywane mu przez pojęcie, inne zaś jego cechy wykluczają się z cechami zawartymi w pojęciu, pod które usiłujemy dany przedmiot podstawić” (Dziemidok 2005: 31).

i teorii rozwoju poznawczego dziecka (por. Kurcz 1992: 62–72). Dziecko na tym etapie rozwoju dopiero przyswaja sobie podstawy systemu języka. Ze względu na silny egocentryzm i liczne pytania w siódmej strofie tok myślenia bohaterki utworu wyrażony w warstwie językowej bardziej przypomina sposób postępowania dziecka przedszkolnego lub wczesnoszkolnego (punktem odniesienia potwierdzającym takie założenie i stawianie przez dziecko różnorodnych pytań może być praca Jeana Piageta (Piaget 2005), zwłaszcza rozdział „Pytania dziecka sześciolatniego” (Piaget 2005: 150–206).

W literaturze poświęconej akwizycji języka – na gruncie języka polskiego np. przeglądowa pozycja „O rozwoju mowy dziecka: dwa studia” Józefa Porayskiego-Pomsty uwzględniająca najważniejsze badania m.in. Leona Kaczmarka, Pawła Smoczyńskiego i Marii Zarębinskiej – można przeczytać, że pierwszy rok to tak zwany okres melodii (krzyku i płaczu, głużenia, gaworzenia), kiedy aparat artykulacyjny w wyniku zwarć narządów artykulacyjnych wydaje pierwsze dźwięki. Najpierw są to mimowolne wokalizacje, następnie pierwsze sylaby (Porayski-Pomsta 2015: 114). Według Smoczyńskiego pierwsze wyrazy pojawiają się na przełomie pierwszego i drugiego roku życia, czyli około 10–12 miesiąca życia i są to onomatopeje, wykrzykniki, rozkazniki. Faza wyrazu trwa do około 18–24 miesiąca i na tym etapie czynnikiem organizującym wypowiedzenie są jedynie intonacja, akcent i pauza, a o rozwoju fleksji i składni, a tym samym o początkach zdania, można mówić około 20 miesiąca (Porayski-Pomsta 2015: 119). Według Zarębinskiej faza zdania zaczyna się nieco wcześniej – badaczka klasyfikuje wypowiedzenia jedno- i dwuwyrazowe przybierające w 12. miesiącu postać 2. osoby liczby pojedynczej trybu rozkazującego, a od 15. miesiąca także formy 3. osoby liczby pojedynczej jako wypowiedzenia nierozczłonkowane, agramatyczne, wyjaśniane przez kontekst. Okres bezfleksyjny kończy się około 18. miesiąca, gdy dziecko zaczyna przeciwstawiać formy czasu teraźniejszego i przeszłego, zauważać różnicę pomiędzy formami 3. i 2. osoby. Dystynkcja 1. osoby następuje dopiero około 2. roku życia, wcześniej dziecko mówi o sobie w trzeciej osobie (Porayski-Pomsta 2015: 128–129). To stwierdzenie jest o tyle istotne, że zazwyczaj dziecko będzie mówiło o sobie w trzeciej osobie, a nie z wykorzystaniem konstrukcji z „się” zastosowanej przez Szyborską, co potwierdza słuszność wcześniejszego założenia – konstrukcja z „się” nie jest typowa dla mowy dziecka, lecz służy wprowadzeniu pewnego szczególnego punktu widzenia i ma na celu imitować sposób postrzegania świata przez dziecko z perspektywy dorosłego i z uwzględnieniem jego doświadczenia życiowego.

Zatem już od samego początku pojawia się pewna sprzeczność i nielogiczność, która wskazuje na to, że autorka wprowadza dwa głosy podmiotu lirycznego, które dopełniają się i przedstawiają sytuację z dwóch różnych punktów widzenia.

Pierwszy głos to głos eksperymentującego dziecka, które przedstawia swoje obserwacje. Głos ten wyraża się przede wszystkim w treści wypowiedzeń, a nie

w ich stylu, który przeważnie wskazuje na zakamuflowaną obecność dorosłego również w głosie należącym do podmiotu-dziecka, o czym będzie mowa w dalszej części. Dziecko chce próbować, eksperymentować, działać. Jest aktywne, dynamiczne. Widać to także w warstwie językowej, zwłaszcza w trzeciej zwrotce, w której zostały nagromadzone czasowniki niedokonane opisujące różne formy ruchu – „przesuwać”, „popychać”, „brać z miejsca”, „przenosić”. Nie zastanawia się nad konsekwencjami, lecz empirycznie doświadcza i poznaje swoje otoczenie. Podmiot – dziecko, a wraz z nim odbiorca utworu, widzą meble z perspektywy energicznego szkraba, który napotyka przeszkody, które nie chcą ustąpić: „Nie każde tego chcą, na przykład szafa, kredens, nieustępliwe ściany, stół”. W końcu z radością dziecko znajduje obiekt, który z sukcesem zaczyna ściągać ze stołu. Dziewczynka niekoniecznie widzi, że na obrusie znajdują się naczynia, bo w tej zwrotce perspektywa przestrzenna jest zupełnie inna niż w kolejnej.

Drugi głos to głos dorosłego, który jednak przybiera dwie formy – głos opisujący całe zdarzenie z perspektywy osoby dysponującej wiedzą i doświadczeniem oraz głos imitujący myślenie dziecka, ale ze względu na wiedzę, doświadczenie oraz zastosowane konstrukcje językowe ewidentnie należący do dorosłego.

Głos opisujący sytuację z perspektywy wszechwiedzącego dorosłego to przede wszystkim sam tytuł zwięźle podsumowujący całe zdarzenie oraz zakończenie „Ta próba dokonana być musi. I będzie”. Te dwa zdania zamykające utwór wyróżniają się stuprocentowym przekonaniem osoby mówiącej o zaistnieniu czegoś nieuniknionego („musi”, „będzie”) – podmiot wypowiadający takie słowa ma inny ogląd sytuacji – wie i widzi znacznie więcej niż podmiot nieudolnie próbujący przesunąć ciężkie meble w czwartej zwrotce.

Głos imitujący sposób myślenia dziecka, ale faktyczne należący do dorosłego pojawia się na przestrzeni niemalże całego utworu, dlatego można odnieść wrażenie współwystępowania czy przeplatania się różnych punktów widzenia. Z jednej strony podmiot wciela się w dziecko i jego sposób myślenia („jest się na tym świecie, a na tym świecie nie wszystko zbadane i wzięte pod kontrolę”), ale z drugiej strony wyraża się w sposób charakterystyczny dla dorosłego (dziecko nie wie, co to znaczy „zbadać” czy „wziąć pod kontrolę”). Wyrażenia „rzeczy są w próbach”, „trzeba im pomagać”, „nie każde tego chcą” stanowią obserwację działań dziecka za pomocą metafor – meble zostały potraktowane jako istoty żywe. Żartobliwy ton tych wyrażen wskazuje raczej na język dorosłego niż dziecka. Podobnie strofy piąta i szósta, w których dziecko ściąga obrus i słyszy szcękające naczynia. Obecność dorosłego jest tu wyczuwalna ze względu na język – pojawiają się liczne pojęcia abstrakcyjne i przenośnie (obrus na upartym stole „objawia chęć do jazdy”, a naczynia na obrusie „trzęsą się z ochoty”). W strofie szóstej język jest stylizowany na język dziecka albo język dorosłego w rozmowie z dzieckiem – występują liczne zdrobnienia słów nazywających elementy zastawy: „talerzyki, dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka”. Podmiot dziecko nie może widzieć tego, co stoi na stole,

w poprzedniej zwrotce widzi raczej kraj obrusa, który należy dobrze pociągnąć, aby coś się wydarzyło. Natomiast ta zwrotka rozpoczyna się od określenia miejsca „a na obrusie”, co z jednej strony wskazuje na zachowanie spójności i kontynuację poprzedniej strofy, z drugiej zaś – może świadczyć o zmianie perspektywy – patrzenie z góry, a więc oczami dorosłego, a nie patrzenie z dołu oczami dziecka.

W kolejnej zwrotce również dominuje głos naśladowający dziecko, ale należący do dorosłego. Świadczy o tym wielość pytań stawianych w tej strofie, ciekawość biegu zdarzeń, branie pod uwagę licznych możliwości, wyobraźnia. Z drugiej jednak strony mówi dorosły, który ma świadomość, że naczynia prędzej czy później muszą spaść. Podmiot w żartobliwy sposób przedstawia ich późniejszy los. Zwraca uwagę, że nazywa ich potencjalny ruch za pomocą rzeczowników („wędrówka”, „lot”, „skok”) a nie za pomocą czasowników, jak czyni to głos eksperymentującego dziecka, o czym była mowa powyżej. W pewnym sensie pojawia się więc różnica pomiędzy aktywnym dzieckiem i pasywnym dorosłym zasygnalizowana za pomocą użycia innej części mowy.

Rzeczowniki odczasownikowe są bardziej statyczne i nacechowane jako część mowy pochodna od innej części mowy bezpośrednio związanej z nazywaniem procesów i opisywaniem czynności, jaką jest czasownik. Jak pisze Irena Masojć „takie derywaty pozwalają przekształcać i urozmaicać struktury zdaniowe, szczególnie często są wykorzystywane w stylach wykorzystujących struktury bezosobowe – urzędowym i naukowym” (Masojć 2015: 9). Można założyć, że takie style językowe są charakterystyczne przede wszystkim dla dorosłych, ponieważ wiążą się z ich działalnością zawodową.

Wśród rzeczowników nazywających czynności i stany (*nomina actionis*) można wyróżnić dwie grupy: kategoriale i niekategoriale *nomina actionis* (por. Masojć 2015: 10–11). Do pierwszej grupy należą te rzeczowniki odczasownikowe, które powstają w regularny sposób poprzez dodanie konkretnych formantów (sufiksów *-nie*, *-enie*, *-cie*) do podstawy słowotwórczej w zależności od zakończenia tematu czasownika. W ten sposób powstają liczne rzeczowniki nazywające wykonywane czynności: np. *czytanie*, *chodzenie*, *szycie*. Te rzeczowniki zazwyczaj są *singularia tantum* podobnie jak rzeczowniki nazywające pojęcia abstrakcyjne. Druga grupa to rzeczowniki utworzone w sposób nieregularny za pomocą innych formantów paradygmatycznych (\emptyset , *-a*) i sufiksalnych (np. *-acja*, *-ka*, *-stwo*, *-anina*); ich dystrybucja nie jest podporządkowana ściśle określonym regułom, choć można zauważyć pewne prawidłowości. Właśnie do tej grupy można zaliczyć występujące w wierszu Szyborskiej rzeczowniki „lot” i „skok” (formant \emptyset) oraz „wędrówka” (pojawia się tu sufiks *-ka*). Niekategoriale *nomina actionis* mogą uzyskiwać wtórne znaczenia, czyli nazywać nie tylko czynności i stany, lecz np. miejsca i wytwory – por. przytaczane przez Masojć przykłady: przejazd (kolejowy), wydruk. W takim rozumieniu stają się rzeczownikami konkretnymi, policzalnymi i mogą przybierać formy liczby mnogiej, por. przykłady poniżej.

Przejazd z pracy do domu zajął mu godzinę.
Na trasie z pracy do domu musiał przejechać przez dwa przejazdy kolejowe.
Wydruk dokumentów trwał kilkanaście sekund.
Na biurku dyrektora leżały potrzebne wydruki.

Podsumowując rozważania dotyczące słowotwórstwa, można zauważyć, że użyte przez Szymborską rzeczowniki odczasownikowe będą charakterystyczne dla języka dorosłego z dwóch względów: są formami pochodnymi typowymi dla stylu naukowego i urzędowego oraz są formami niekategorialnymi, a akwizycja języka przez dzieci jest systemowa i można przypuszczać, że dziecko stworzy formy „wędrawanie”, „latanie”, „skakanie”.

Zwrot „pan Newton” rozpoczynający przedostatnią strofę łączy w sobie sposób, w jaki starsze dziecko postrzega dorosłych i się z nimi komunikuje (np. w szkole, zwracając się do nauczycieli „proszę pana/proszę pani”) oraz wiedzę dorosłego o odkrywcy zasad dynamiki. Należy zauważyć, że dorosły na pewno nie stwierdzi, iż prawo grawitacji zawdzięczamy panu Newtonowi (bo brzmiałoby to infantylnie). Powie raczej, że Newton albo Isaac Newton odkrył zasady dynamiki i prawo powszechnego ciężenia. Kolejne słowa również stanowią połączenie punktu widzenia dziecka i dorosłego. Podmiot stwierdza, że Newton „nie ma jeszcze nic do tego” – obrus jeszcze nie spadł i w mniemaniu dziecka „może nic się nie stanie, jeśli jeszcze troszkę go pociągnie”. Słowa „Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami” to rozwinięcie takiego typowego dla dziecka egocentrycznego podejścia⁴. Potoczna konstrukcja z trybem rozkazującym („niech sobie...”) mająca odzwierciedlić postępowanie dziecka, które stereotypowo często robi coś komuś na złość tak naprawdę jest wypowiedziana przez podmiot – dorosłego, który podobnie jak na początku utworu za pomocą konstrukcji „jest się na tym świecie” wczuwa się w rolę dziecka i imituje jego zachowanie za pomocą języka. Widać to ewidentnie w zakończeniu, które jest z perspektywy wszechwiedzącego podmiotu – dorosłego, który pointuje cały utwór. Zna on mechanizmy psychologiczne rządzące dzieckiem, wie, że dla jego prawidłowego rozwoju poznawczego musi dojść do ściągnięcia obrusu, a potłuczenie naczyń to jedynie nieunikniony efekt uboczny.

Punktem wyjścia do dalszej analizy językowej oryginału i rosyjskich przekładów będą następujące założenia:

Wiersz *Mała dziewczynka ściąga obrus* jest wielogłosowy i ma charakter narracyjny – dominuje w nim podmiot – dorosły imitujący tok myślenia dziecka, jego głos przeplata się z perspektywą poznawczą dziecka oraz punktem widzenia wszechwiedzącego obserwatora⁵.

4| Kategorią egocentryzmu szeroko zajmował się szwajcarski badacz Jean Piaget, por. np. rozważania dotyczące różnicy w sposobie myślenia dziecka i dorosłego (Piaget 2005: 59–60).

5| Za taką interpretacją przemawia m.in. artykuł Teresy Skubalanki, w którym dzięki analizie wypowiedzi dzieci w wieku od 2 do 4 lat w powiązaniu z kategorią punktu widzenia

Podmiot liryczny ani razu bezpośrednio nie przejawia swojej obecności w pierwszej osobie, ukrywa się pod postacią dziecka, relacjonuje zdarzenia, ożywając przedmioty w jego otoczeniu i próbując przyjąć ich punkt widzenia, wykorzystuje liczne zabiegi językowe, które gramatycznie kamuflują jego obecność (np. formy bezosobowe, konstrukcje bierne, czasownik ułomny).

Gra językowa polega na budowaniu sprzeczności (np. obserwacje dziecka wyrażone językiem dorosłego, obserwacje dorosłego wyrażone językiem imitującym sposób wysławiania się dziecka z punktu widzenia rodzica, którym jednak małe dziecko na pewno by się nie posłużyło).

1. Ważnym zabiegiem językowym w wierszu *Mała dziewczynka ściąga obrus* jest stylizacja⁶.
2. Dla języka dorosłego charakterystyczne są:
 - wyszukane konstrukcje gramatyczne (formy bezosobowe, imiesłowy, konstrukcje bierne, czasowniki modalne),
 - metafory,
 - użycie rzeczowników zamiast czasowników.
3. Dla języka, który ma naśladować sposób myślenia dziecka charakterystyczne są:
 - zdrobnienia,
 - forma „jest się”,
 - zadawanie dużej liczby pytań.
4. Dla języka dziecka typowe są:
 - słowa nazywające przedmioty w jego otoczeniu (rzeczowniki: szafa, ściany, stół, sufit, lampa, okno, drzewo)⁷,

wydzielono niektóre cechy typowe dla języka dzieci i ludzi dorosłych (Skubalanka 2010). W artykule autorka zauważa, że wśród stylów językowych w obrębie stylu potocznego można by wyróżnić odmianę rodzinną i biologiczną (zależną od wieku i płci), z kolei ową odmianę biologiczną Skubalanka jest skłonna interpretować w kategorii *punktu widzenia*; pisze, że „[w] wypadku języka małego dziecka mielibyśmy dwa różne punkty widzenia: mówiącego z perspektywy dziecka oraz punkt widzenia człowieka dorosłego”, a „[t]o drugie zjawisko stanowi pochodną imitatywnej funkcji języka dziecięcego (Skubalanka 2010: 19).

6| Stylizacja to ważny zabieg kształtujący punkt widzenia m.in. w planie frazeologii (por. Uspiński 1997: 31–89).

7| Dorosły też posługuje się takimi słowami, ale w mowie dziecka w ciągu pierwszych lat takie pojęcia będą dominować, ponieważ są to wyrażenia, które dotyczą bezpośredniego otoczenia dziecka, a więc przyswaja je ono w pierwszej kolejności. Badania Zarębinsy cytowane przez Porayskiego-Pomstę potwierdzają, że słownictwo dziecka półtorarocznego i dwuletniego to przede wszystkim rzeczowniki (odpowiednio 41,5%, 47,2%), czasowniki (18,6%, 25%), stosunkowo duży udział w przypadku dziecka półtorarocznego mają też wykrzykniki i onomatopeje (14,4%), które wraz z rozwojem przestają odgrywać aż tak istotną rolę (3,9% u dziecka dwuletniego). W skład słownictwa czynnego wchodzi nazwy osób z najbliższego otoczenia dziecka, nazwy pokarmów, nazwy zwierząt, nazwy części ciała ludzkiego, nazwy ubrań, nazwy opisujące wnętrze domu, nazwy codziennych czynności dziecka, nazwy związane z gospodarstwem domowym oraz zajęciami

- ▶ określenia ruchu łatwe do konceptualizacji w umyśle dziecka (czasowniki: przesuwać, popychać, brać z miejsca, prznosić).
5. Zastosowane zabiegi językowe służą wprowadzeniu elementów humorystycznych, które z kolei wyrażają punkt widzenia nadrzędnego i wszechwiedzącego podmiotu-dorosłego obserwującego całą sytuację, podmiot ten pośrednio objawia swoją obecność za pomocą innych głosów pojawiających się w wierszu (głos eksperymentującego dziecka i głos dorosłego wczuwającego się w dziecko i imitującego jego zachowanie), a jedynie na końcu utworu pointuje ewidentnie w swoim imieniu.

Analiza porównawcza trzech rosyjskich przekładów

<i>Маленькая девочка стаскивает скатерть</i> (tłum. Наталья Астафьева)	<i>Маленькая девочка стягивает скатерть</i> (tłum. Андрей Беккер)	<i>Малышка тянет скатерть</i> (tłum. Владимир Лавров)
Вот уже год на этом свете, а тут еще не все исследовано и взято под контроль.	Уж больше года живёт на этом свете, а на этом свете не всё ещё изучено и взято под контроль.	Не больше года она есть на этом свете, на этом свете многого не видано не взято под контроль.
Теперь опробуются вещи, которые не двигаются сами.	Сейчас испытывает вещи, что не могут двигаться сами.	Сегодня пробуем те вещи, которые не могут сами прыгать.
Нужно им в этом помочь, подвинуть, подтолкнуть, брать с места и переносить.	Надо им в этом помогать, подвигать, потолкать, брать с места и переносить.	Им в этом нужно помогать, подергать, подпихнуть, брать с места и тащить.
Не все хотят, например, шкаф, буфет, неподдающиеся стены, стол.	Не каждый того ждёт, к примеру, шкаф, буфет, неуступчивые стены, стол.	Не с каждым это можно – с книжной полкой, сервантом, непокорные стены, стол.
Но скатерть на столе упрямом – если схватиться за края покрепче – согласна ехать.	Но вот скатерть на упрямом столе – если крепко схвачена за края – не скрывает охоту поехать.	Но скатерть на столе упрямом – если схватить за края умело – склонна тронуться в путь.

domowników, nazwy stanów psychicznych i fizycznych oraz nazwy roślin i przedmiotów poza domem (Porayski-Pomsta 2015: 134).

<i>Маленькая девочка стаскивает скатерть</i> (tłum. Наталья Астафьева)	<i>Маленькая девочка стягивает скатерть</i> (tłum. Андрей Беккер)	<i>Малышка тянет скатерть</i> (tłum. Владимир Лавров)
А на скатерти стаканы, ложки, чашка аж трясутся от охоты.	А на скатерти стаканы, тарелки, кувшин с молоком, ло- жечки, миска аж дрожат от охоты.	А на скатерти склянки, тарелочки, жбанчик молочный, ложечки, мисочка аж затряслись от желаний.
Очень интересно, какое они выберут дви- жение, когда окажутся уж на краю: гулять по потолку? летать ли вокруг лампы? прыгнуть на подоконник, а оттуда на дерево?	Очень любопытно, что изберут, когда уже качнутся на краю: странствие по потолку? полёт вокруг лампы? прыжок на подоконник, а с него на дерево?	Очень щекотно, что они выберут, если уже задрожали на краюшке: вылезут на потолок? будут летать вкруг лампы? спрыгнут на подоконник, оттуда на дерево?
Мистер Ньютон пока ни при чем. Пусть себе смотрит с неба и машет руками.	Пан Ньютон ещё тут ни при чём. Пускай себе глядит с не- бес, руками машет.	Пан Ньютон еще не до- шел до того. Пусть себе смотрит с неба и машет руками.
Эта попытка сделана должна быть. И будет сделана. (Śimborskaà 2002: 376)	Этот опыт должен быть завершён. И будет. (Śimborskaà 2009)	Та проба закончена быть должна. И будет. (Śimborskaà 2012)

We wszystkich trzech przekładach można zauważyć wielogłosowy i narracyjny charakter utworu, aczkolwiek najwyraźniej widać to w przekładzie Astafiewej, ponieważ jako jedyna decyduje się ona na uniknięcie formy trzeciej osoby na początku wiersza w tłumaczeniu kłopotliwej konstrukcji bezosobowej „jest się na tym świecie”, co ma istotny wpływ na odbiór całości. Rozwiązanie Astafiewej polegające na zrezygnowaniu z czasownika „быть”, a następnie wykorzystaniu imiesłowów i strony biernej można uznać za najbliższe oryginalnej wersji Szymborskiej. Dzięki tym zabiegom ma się wrażenie, że słyszy się myśli dziecka (a ściślej rzecz ujmując, jak to było wspomniane wcześniej, imitację myśli dziecka z perspektywy dorosłego).

Bekker i Ławrow od razu wybierają formę trzeciej osoby liczby pojedynczej („живёт”, „есть”), która wprawdzie łączy się z tytułem, ale zubaża tłumaczenie, bo w ich wersji nie pojawia się gra słowna polegająca na wykorzystaniu

skomplikowanych konstrukcji językowych włożonych w usta dziecka. To z kolei sprawia, że początek wiersza jest ewidentnie z perspektywy wszechwiedzącego podmiotu trzecioosobowego, podobnie jak sam tytuł, a w oryginale można zauważyć różnicę między głosem wszechwiedzącego obserwatora (w tytule i zakończeniu) oraz podmiotem – dorosłym imitującym tok myślenia dziecka (na przestrzeni całego wiersza). Zarówno u Bekkera, jak i Ławrowa wielogłosowy charakter jest więc mocno osłabiony i budowany przede wszystkim za pomocą doborów leksykalnych, a nie narzędzi gramatycznych.

W drugiej strofie Astafiewa wiernie trzyma się nietypowej konstrukcji bezpodmiotowej z oryginału: „w próbach są rzeczy” – „опробуются вещи”, podczas gdy w tłumaczeniu Bekkera to tytułowa „маленькая девочка”, choć niewymieniona bezpośrednio w tej zwrotce, „испытывает вещи”, przez co znów odnosi się wrażenie, że mówi zewnętrzny wszechwiedzący obserwator, a nie podmiot – dorosły imitujący tok myślenia dziecka. Z kolei Ławrow próbuje skompensować brak konstrukcji biernej pierwszą osobą liczby mnogiej „пробуем те вещи”, która ma wyrażać wcielanie się dorosłego w działania dziecka (pozorne robienie czegoś wspólnie)⁸.

W trzeciej strofie najistotniejsza różnica polega na użyciu przez Astafiewą aspektu dokonanego, podczas gdy w oryginale i pozostałych dwóch tłumaczeniach wykorzystano czasowniki ruchu wyłącznie w aspekcie niedokonanym, który wskazuje na wielokrotność procesów podejmowanych przez eksperymentujące dziecko. W tłumaczeniu Astafiewej zmienia się tu nieco perspektywa – opis odnosi się bardziej do konkretnej sytuacji przedstawionej w wierszu (z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora działań dziecka), a nie z punktu widzenia samego dziecka, które jest ciekawe świata i dlatego wielokrotnie przeprowadza różne eksperymenty. W pozostałych dwóch tłumaczeniach zachowano aspekt niedokonany, ale w różny sposób przetłumaczono czasowniki ruchu: „подвигать” i „подергать”, „потолкать” i „подпихнуть”, „переносить” i „тащить”, co świadczy o bogactwie leksykalnym języka rosyjskiego w tym obszarze.

Żartobliwy ton dorosłego naśladowującego tok myślenia dziecka jest utrzymany we wszystkich przekładach w kolejnej zwrotce, w oryginale niektóre rzeczy „nie chcą” poddawać się działaniom dziecka, podobnie u Astafiewej („не все хотят”), u Bekkera „не каждый того ждёт” (nie każdy mebel tego oczekuje), w tłumaczeniu Ławrowa „не с каждым это можно” (nie z każdym tak się da).

8| Takie konstrukcje mogą być wykorzystywane w języku polskim, np. mama mówi do dziecka: umyjemy rączki, usiądziemy, założymy śliniaczek, zjemy zupkę...; lekarz do pacjenta: osłuchamy, zajrzemy do gardła, zmierzmy ciśnienie; fryzjer do klienta: jak dzisiaj strzyżemy?; warto zauważyć, że nie każda z wymienionych czynności jest wykonywana przez obydwie osoby, jak wskazywałoby orzeczenie. Por. pojęcie uprzedmiotowienia (mówiący patrzy na siebie tak, jak patrzyłby na osobę postronną i przykłady podane przez Elżbietę Tabakowską (2001: 63).

Każdy tłumacz w inny sposób przetłumaczył wyrażenie „nieustępliwe ściany”. Zwraca ono uwagę w oryginale ze względu na przymiotnik, który zwykle łączy się z cechą charakteru człowieka, a nie przedmiotu nieożywionego, co dodaje w tekście Szymborskiej humoru i przedstawia wydarzenie z perspektywy dziecka, dla którego wszystko jest możliwe. Wspomniana sprzeczność czy nielogiczność językowa świadczy o obecności głosu dziecka w tej zwrotce. Ta gra słowna została utrzymana we wszystkich przekładach, w których ściany są „niepoddające się”, „nieustępliwe”, „niepokorne”. Tłumaczenie Ławrowa nie oddaje jednak elementu bezpośredniego kontaktu z przedmiotem, niepokora jest pojęciem dużo bardziej ogólnym i niekoniecznie związanym z bezpośrednim działaniem fizycznym. Co więcej, Ławrow w miejsce szafy wprowadza regał z książkami, co zmienia wyobrażenie odbiorcy związane z umeblowaniem pomieszczenia.

W kolejnej zwrotce humorystyczna metafora „obrus objawia chęć do jazdy” została zręcznie oddana w każdym z tłumaczeń: „согласна ехать” (zgadza się jechać), „не скрывает охоту поехать” (nie ukrywa chęci na jazdę), „склонна тронуться в путь” (jest skłonna wyruszyć w podróż).

Następna zwrotka, która zawiera nazwy przedmiotów umieszczonych na obrusie, zwraca uwagę w tłumaczeniu Ławrowa, który jako jedyny posługuje się zdrobnieniami za każdym razem, gdy występują one w oryginalnym tekście: „тарелочки” (talerzyki), „жбанчик молочный” (dzbanuszek na mleko), „ложечки” (łyżeczki), „мисочка” (miseczka). W tłumaczeniu Astafiewej brakuje niektórych naczyń (talerzyków, dzbanuszka, miseczki), jest natomiast filiżanka „чашка”, a łyżeczki zostają zamienione w „ложки” (łyżki)⁹. W tłumaczeniu Bekkera zamiast dzbanuszka z mlekiem jest dzbanek – to zmienia wyobrażenie odbiorcy: z dzbanka („кувшин”) raczej nalewa się dużą objętość (na przykład, zalewając płatki mlekiem), z dzbanuszka („кувшинчик молочный/для молока”, „жбанчик молочный”, „молочник”) można zabielić kawę albo herbatę. W przekładzie Bekkera są też użyte niezdrobniałe formy słów talerze i miska („тарелки”, „миска”), z kolei łyżeczki przetłumaczono, zachowując zdrobnienie („ложечки”).

W swoim przekładzie Ławrow tłumaczy polskie słowo „szklanka” nie z wykorzystaniem najbliższego ekwiwalentu „стакан”, którym posługują się Astafiewa i Bekker, lecz za pomocą bliskiego fonetycznie, ale odmiennego znaczeniowo leksemu „склянка”, który w słownikach rosyjskich jest klasyfikowany jako przestarzały, potoczny i ma znaczenie „szklane naczynie z wąską szyjką, nieduża butelka” (por. Ożegov 2012; Ušakov: 1934–1940). Takie rozwiązanie byłoby bardziej uzasadnione, gdyby w oryginale Szymborska posłużyła się słowem „flakon”, „butelczka”, „karafka” lub „fłaszka” (ostatnie ze względu na nacechowanie potoczne

9 | „Ложка” może oznaczać zarówno łyżkę jak i łyżeczkę, ale zwykle występuje dodatkowo określenie wskazujące na mniejszy rozmiar łyżki – np. „чайная ложка”.

i nasuwające się skojarzenie z mocnym alkoholem raczej nie pasowałoby do serwisu stojącego na stoliku). Prawdopodobnie jest to więc błąd tłumacza.

Kolejna zwrotka w oryginale charakteryzuje się występowaniem dużej liczby rzeczowników odczasownikowych. Takie formy są nacechowane, a dodatkowo mają znaczenie przenośne, więc zwracają uwagę w tekście Szymborskiej. Każdy z tłumaczy inaczej podszedł do tego zjawiska w swoim przekładzie. Astafiewa zachowuje rzeczownik nazywający proces tylko na początku zwrotki („Очень интересно, / какое они выберут движение”), a w dalszej części zamiast wędrówki, lotu i skoku pojawiają się czasowniki („гулять”, „летать”, „прыгнуть”). Dwa pierwsze czasowniki są w aspekcie niedokonanym i z tego względu gorzej korespondują z sytuacją w oryginalnym tekście, bo opisywana sytuacja jest jednorazowa i niepowtarzalna. Pod tym względem tłumaczenie Bekkera zachowuje większą zgodność z tekstem wyjściowym („странствие”, „полёт”, „прыжок”)¹⁰, Ławrow natomiast, podobnie jak Astafiewa wybiera formy czasownikowe („вылезут на потолок”, „будут летать вокруг лампы”, „спрыгнут на подоконник”), ale dwa razy posługuje się czasownikiem dokonanym, co lepiej wyraża jednokrotność możliwego ruchu przedmiotów. Zastanawia jednak użycie formy „спрыгнут”, która wskazuje na ruch w dół (zeskoczyć), „skok” będzie konceptualizowany raczej w kierunku odwrotnym (w górę) – por. rozdział „Metafory orientacyjne”, m.in. metafory „Szczęśliwy to w górę”, „Zdrowie i życie to w górę”, „Panowanie to w górę”, „Przewidywalne przyszłe wydarzenia to w górę” (Lakoff/Johnson 2010: 41–49). W oryginale wszystkie trzy ruchy są zdecydowanie w górę, bo w konwencjonalnym mieszkaniu stolik znajduje się niżej niż sufit, lampa, parapet, drzewo za oknem.

Zwrotka zawierająca podsumowanie we wszystkich trzech przekładach zachowuje charakter „toku myślenia dziecka”, o którym była mowa wcześniej. Pan Newton w dwóch tłumaczeniach funkcjonuje jako „Пан Ньютон”, a w tłumaczeniu Astafiewej pojawia się forma „Мистер Ньютон”, która wprowadza element egzotykcji. Jak podaje słownik Uszakowa, „мистер – название нетитулованного лица мужского пола и форма обращения к нему в Англии, Америке; то же, что господин в царской России”, „пан – то же, что господин в 1 знач. – по отношению к поляку” (Ušakov: 1934–1940). Z przytoczonej definicji jednoznacznie wynika, że greckościowy zwrot „pan” funkcjonujący w języku polskim ma swoje odpowiedniki w językach angielskim („mister”) i rosyjskim („gospodin”). Astafiewa podkreśla więc angielskie pochodzenie uczonego, takie rozwiązanie jest bardziej uzasadnione i mniej zaskakujące, w języku rosyjskim

10| Język rosyjski również umożliwia tworzenie rzeczowników odczasownikowych nazywających czynności i procesy (ros. названия отвлеченного действия (состояния)) za pomocą różnych sufiksów, w tym -ие, -ок i sufiksu zerowego (por. Russkaâ grammatika 1980: 155: §256, 161: §270, 216: §446), widać tu pewną zbieżność z mechanizmami słotwórczymi opisanymi wcześniej w kontekście języka polskiego.

funkcjonuje taki sposób tytułowania osoby zagranicznego pochodzenia (widać to zwłaszcza w tytułach filmów i seriali: np. *Мучеп Бун* / pol. *Jaś Fasola*, / *Мучеп у Мuccuc Cмum* / pol. *Pan i Pani Smith*, / *Мuccuc Дaймфaйр* / pol. *Pani Doubt-fire*). W pozostałych dwóch tłumaczeniach widać, że wiersz to przekład z języka polskiego, a zestawienie nazwiska ze słowem „pan” jest czymś raczej nietypowym w języku rosyjskim, jeśli nie jest to odniesienie do Polaka.

Podsumowując przeprowadzoną powyżej analizę kontrastywną poszczególnych zwrotek utworu *Mała dziewczynka ściąga obrus*, można stwierdzić, że najbliższa oryginałowi jest Natalia Astafiewa, ponieważ stara się naśladować punkt widzenia budowany od samego początku za pomocą bezosobowej konstrukcji „jest się”. W pozostałych tłumaczeniach ten zabieg kompozycyjny zostaje wyraźnie zaburzony, co wpływa na odbiór całości, a czytelnik nie ma tak silnego wrażenia przeplatania się perspektyw dorosłego i dziecka. We wszystkich tłumaczeniach na uwagę zasługują ciekawe rozwiązania leksykalne służące przekładowi metafor. Tłumaczenie Bekkera najlepiej oddaje kontrast pomiędzy pasywnością głosu dorosłego i aktywnością głosu dziecka ze względu na gramatyczną zgodność części mowy z oryginałem (czasowniki w trzeciej i rzeczowniki w siódmej zwrotce). Tłumaczenie Ławrowa jest najciekawsze pod względem zastosowanych zdrobnień, ale pojawia się w nim sporo różnic w porównaniu z tekstem wyjściowym. Każde z tłumaczeń jest więc inne, a ich zestawienie uświadamia, jak złożonym procesem może być przekład wielogłosowego tekstu poetyckiego, w którym pojedyncze słowo czy zastosowana konstrukcja składniowa kształtuje specyficzny punkt widzenia.

Bibliografia

Literatura prymarna

- Szyborska, Wisława (2010). „Mała dziewczynka ściąga obrus”. W: Szyborska, W. *Wiersze wybrane*. Kraków. S. 341.
- Šimborskaâ, Vislava (2002). „Malen'kaâ devočka staskivaet skatert”. W: Astaf'eva, N. G. (red.) *Pol'skie poetessy*. Sankt-Peterburg. S. 376. (tłum. Natal'â Georgievna Astaf'eva).
- Šimborskaâ, Vislava (2009). „Malen'kaâ devočka stâgivaet skatert”. W: <https://stihi.ru/2009/03/23/2298>, dostęp: 9.09.2022. (tłum. Andrej Bekker).
- Šimborskaâ, Vislava (2012). „Malyška tânet skatert”. W: <https://stihi.ru/2012/09/02/6939>, dostęp: 9.09.2022. (tłum. Vladimir Lavrov).

Literatura sekundarna

- Dziemidok, Bohdan (2011). *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk.
- Kurcz, Ida (1992). *Język a psychologia*. Warszawa.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (2010). *Metafory w naszym życiu*. Warszawa. (tłum. Tomasz P. Krzeszowski).

- Masojć, Irena (2015). *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Słowotwórstwo rzeczowników*. Wilno. (http://eia.libis.lt/show.php?item=gramatyka_wspolcze, dostęp: 29.12.2021).
- Porayski-Pomsta, Józef (2015). *O rozwoju mowy dziecka: dwa studia*. Warszawa. Piaget, Jean (2005). *Mowa i myślenie dziecka*. Warszawa. (tłum. Agnieszka Cieślak).
- Skubalanka, Teresa (2010). „Dziecko i dorosły. Dwa językowe punkty widzenia”. W: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*. Vol. XXVIII (1). Lublin. (http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/21682/czas17868_28_1_2010_2.pdf, dostęp: 2.02.2021).
- Tabakowska, Elżbieta, (2001). *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation. Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków (tłum. Agnieszka Pokojńska).
- Uspienski, Boris (1997). *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Katowice. (tłum. Piotr Fast).
- Ożegov, Sergej I. (2012). *Tolkovij slovar' russkogo âzyka*. pod red. L. I. Skvorcova. Moskwa.
- Ušakov, Dmitrij N. (1934–1940). *Tolkovij slovar' russkogo âzyka*. T. 4. Moskwa. (<https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>, dostęp: 29.12.2021).
- Ruskaâ grammatika (1980). T. I. Moskwa. (<https://rkiff.philol.msu.ru/library/>, dostęp: 29.12.2021).

Krzysztof Jeleń

Uniwersytet Warszawski
Wydział Lingwistyki Stosowanej
Instytut Lingwistyki Stosowanej
ul. Dobra 55
00–312 Warszawa
krzysztof.jelen@uw.edu.pl
ORCID: 0000–0001–6347–3444

Paweł Kruglik

Uniwersytet Śląski w Katowicach/Polska

O przekładzie leksyki podstandardowej (na materiale powieści *Nocarz* Magdaleny Kozak)

ABSTRACT

On the translation of substandard lexis
(in the novel *Nighter* by Magdalena Kozak)

This article is devoted to translation of substandard lexis, i.e., words and expressions that do not fit into the standard language. It is stylistically lowered, violating linguistic and cultural taboos. The material for the analysis was the novel *Nighter* by M. Kozak and its translation into Russian and English. In most cases, the Russian translator adopted a strategy of euphemisms, which causes that there are not as many expressions as in Polish, and it does not correspond to the author's intention. The English translation conveys the original author's intentions much better.

Keywords: translation, *Nighter*, fantasy, vulgarism, lexis

Powieść Magdaleny Kozak *Nocarz* i jej przekłady na języki rosyjski i angielski są interesującym materiałem do analizy na wielu płaszczyznach. W niniejszym artykule jednak przedmiotem badań będą zjawiska podstandardowe, które są typowe dla prozy współczesnej, w tym również dla powieści fantastycznych. Pod pojęciem zjawisk podstandardowych rozumiem – za Romanem Lewickim i innymi badaczami – słowa i wyrażenia niemieszczące się w języku standardowym, stylistycznie obniżone, naruszające tabu językowe i, nierzadko, kulturowe. Dodajmy, że za język standardowy Roman Lewicki uznaje „idealny (abstrakcyjny) wariant języka, realizujący się w największym stopniu w mowie średnich i wyższych wykształconych warstw społecznych, charakteryzujący się neutralnością stylistyczną, rejestrową i emocjonalną” (Lewicki 1986: 40). Nie sposób jednak nie zauważyć, że przytoczona definicja nieco się zdezaktualizowała. Leksykę

podstandardową w utworach literackich można już bowiem traktować jako przejaw lingwistycznego mimetyzmu, który jest wynikiem liberalizacji odnośnie do oceny wulgaryzacji języka. Znajduje to potwierdzenie w badanym materiale egzemplifikacyjnym.

Do zjawisk podstandardowych można zaliczyć wulgaryzmy. Samo słowo *wulgaryzm* pochodzi z języka łacińskiego (*vulgaris*) i posiada następującą eksplikację słownikową: „Wulgarnie, niegrzeczne słowo lub wyrażenie użyte w języku literackim”¹. Natomiast *Encyklopedia języka polskiego* definiuje wulgaryzm jako:

Wyraz, wyrażenie lub zwrot odczuwany współcześnie przez użytkowników ogólnego języka narodowego jako ordynarny, prostacki. Wulgaryzmów używa się m.in. w celu wyrażenia skrajnego negatywnego stosunku do określonych ludzi, przedmiotów lub zjawisk (EJP 1992: 380).

Zgodnie z tymi definicjami w niniejszym artykule za wulgaryzmy uznaję wyrażenia zwykle niedopuszczalne w języku literackim, którymi autorka posługuje się w celu odzwierciedlenia określonej sytuacji lub scharakteryzowania i oceny postaci.

Przed przystąpieniem do analizy materiału językowego chciałbym wyjaśnić, dlaczego omówienie tego problemu jest istotne w kontekście omawianej powieści. Przyczyn stosowania tak dużej ilości wulgarnej słownictwa można upatrywać w specyfice fabuły książki. Opowiada ona bowiem o „nocarzach”, czyli specjalnej grupie zadaniowej Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego, w której skład wchodzi specjalnie wyszkolone wampiry. Język, którym posługują się bohaterowie, choć często wulgarny, jest też rzeczowy, służy do przekazywania istotnych informacji i wskazuje na fakt, że pisarka dobrze zna środowisko, o którym pisze (mam na myśli oczywiście ABW, a nie wampiry). Potwierdza to zresztą jej biografia. Magdalena Kozak dwukrotnie była członkiem Polskiego Kontyngentu Wojskowego w Afganistanie, ukończyła Wyższą Szkołę Oficerską Wojsk Lądowych i otrzymała stopień porucznika. Jest także żoną komandosa. Przytoczone fakty wyjaśniają stosowanie przez pisarkę nacechowanej leksyki, pokazują także, że wulgaryzmy odgrywają w fabule jej powieści istotną rolę. Powstaje zatem pytanie, jak z takim językiem poradzili sobie tłumacze.

Jak wiadomo, do tłumaczenia leksyki podstandardowej można używać technik tłumaczeniowych analogicznych jak w przekładzie słownictwa nienacechowanego: transliteracji, transkrypcji, kalki językowej, ekwiwalentu opisowego, komentarza, eufemizmów itp. W niniejszym artykule postaram się prześledzić, jakie metody zostały zastosowane w tłumaczeniu na język rosyjski Z.S. Makarevskiej² (Kozak 2013) oraz tłumaczeniu na język angielski Moniki Wiklik (Kozak 2017).

1| https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/38163/ВУЛЬГАРИЗМ (dostęp: 2.02.2022).

2| W żadnych źródłach nie podano pełnego imienia i patronimiku tłumaczki.

Jak już wspomniano, w interesującej nas powieści odnajdujemy dużą ilość leksyki nienormatywnej. Najczęściej jest ona wykorzystywana do scharakteryzowania bohaterów i opisywanych sytuacji, czyli, np., przy relacjonowaniu misji operacyjnych, podczas których bohaterowie odczuwają silne emocje.

W przykładach, które przytaczam poniżej, można zauważyć, że rosyjska tłumaczka bardzo często stosuje ekwiwalenty, które, inaczej niż w oryginale, nie są wulgarne. Ma to wpływ na recepcję powieści, bowiem w wyniku takiej strategii zanika istotny element charakterystyki bohaterów. W tłumaczeniu na język angielski, tłumaczka lepiej poradziła sobie z doбором odpowiednich ekwiwalentów – wymiar ekspresywny zastosowanych odpowiedników jest najczęściej taki sam lub podobny, dzięki czemu w przekładzie charakterystyka postaci nie ulega zubożeniu.

W oryginale, na przykład, pojawia się leksem *dziwka*, negatywnie określający kobietę, której zachowanie uważane jest za niemoralne. W tłumaczeniu rosyjskim ten odcień oceny pejoratywnej zanika, ponieważ tłumaczka używa opisowego i generalizującego wyrażenia *она к тебе клеилась*, które w dosłownym tłumaczeniu oznacza „ona się do ciebie kleiła”. Przekazuje ono jedynie część znaczenia leksemu wyjściowego i nie wskazuje w żaden sposób na fakt, że dana postać jest kobietą lekkich obyczajów. Czasownik *клеиться* ma następujące znaczenie: „Przystawiać się, flirtować; rozmawiać z osobą, która tego nie chce”³. Według słownika Tatiany Jefremowej wyraz ten oznacza również „zaloty” (Yefremova 2000)⁴, co nie wywołuje żadnych konotacji z leksemem wyjściowym. W języku angielskim tłumaczka zastosowała slangowy ekwiwalent *slut* – „(sexually active woman) slang disapproving a woman who has sexual relationships with a lot of men without any emotional involvement”⁵, który przekazuje intencje zawarte w oryginale:

– *Nazywasz ją dziwka?* – rzucił gniewnie, po czym pchnął go na stolik z całej siły. Szklanki rozprysnęły się na boki, napętniając salę dźwiękiem tłuczonego szkła (Kozak 2006: 69).

– *Ты сказал, что она к тебе клеилась?* – продолжил вампир, со всей силы толкнув подозреваемого на столик, с которого немедленно полетели стаканы, заполнив зал звуками бьющегося стекла (Kozak 2013: 64).

You callin' her a slut? He hissed angrily and pushed him at the table with all strength (Kozak 2017: 55).

3| <https://otvet.mail.ru/question/37082491> (dostęp: 9.12.2021).

4| <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-35617.htm> (dostęp: 2.02.2022).

5| <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/slut> (dostęp: 1.12.2021).

W kolejnym przykładzie obserwujemy występowanie elementów kategorii oceny. Jednym z nich jest nacechowany przymiotnik *zajebisty*, który został użyty w oryginale do wyrażenia opinii odnośnie do jakości kamizelek kuloodpornych – może on wskazywać, że opisywany przedmiot jest nie tylko piękny, ale też dobrze wykonany. Odpowiednik użyty przez rosyjską tłumaczkę, a mianowicie *прекрасный* (*przepiękny*), odnosi się jedynie do cech zewnętrznych danego obiektu. Zanika w ten sposób ważny element oceny, gdyż zamiast wskazać na istotne, funkcjonalne cechy kamizelki kuloodpornej, tłumaczka koncentruje się jedynie na jej parametrach zewnętrznych, choć w przypadku tego typu kamizelek są one co najmniej drugorzędne. W angielskiej wersji językowej tłumaczka użyła ekwiwalentu złożonego, a mianowicie *killer bulletproofs*. W tej konstrukcji leksem *killer* występuje jako przymiotnik w znaczeniu ‘wyśmienity⁶, odlotowy lub fantastyczny⁷ (*killer adjective* [before noun] (GOOD) informal: extremely good, impressive, or effective)⁸. Jak się wydaje, zastosowanie go pozwala na zachowanie przekazu oryginału w kwestii funkcjonalności, niemniej utracony został wymiar ekspresywny wypowiedzi.

- *Mają zajebiste kamizelki kuloodporne – odparł wreszcie* (Kozak 2006: 181).
- *У них прекрасные бронжилеты, – ответил он наконец* (Kozak 2013: 174).
- *They have killer bulletproofs vests, he said finally* (Kozak 2017: 154).

W kolejnym przykładzie obserwujemy zastosowanie wulgaryzmu do opisu postaci:

Ci to są dopiero pierdolnięci” – odczytał ich myśli „Kogo tam przyjmują do tej Abwehry? Jajogłowych, naukowców, lekarzy? Do operacyjnego?” – ich umysły pulsowały oczywistą niechęcią (Kozak 2006: 161).

Ё-моё, это что ещё за цирк? – прочитал он их мысли. – Кого они вообще берут в это абвгдейку? Ботаников, учёных, врачей? В оперативную группу? – Само собой разумеется, ко всему этому прилагалась ещё и очевидная неприязнь. (Kozak 2013: 153).

Dang, there are fucking messed up, he read their thoughts. Who do they take into that ISA? Eggheads, scientist, doctors? Door kickers? Their minds pulsed with obvious reluctance (Kozak 2017: 137).

Znaczenie wulgaryzmu zastosowanego w oryginale – *pierdolnięci* – sprowadza się do wyrażenia opinii, że osoby, w stosunku do których został on użyty, mają „coś nie tak z głową, są głupi, niezrównoważeni czy chorzy psychicznie”⁹.

6| <https://pl.wiktionary.org/wiki/killer> (dostęp: 9.12.2021).

7| <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=killer> (dostęp: 9.12.2021).

8| <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/killer> (dostęp: 9.12.2021).

9| <https://sjp.pwn.pl/sjp/pieprzniety;2499886.html> (dostęp: 9.12.2021).

W tłumaczeniu rosyjskim taka opinia zanika, chociaż istnieją odpowiednie środki językowe, za pomocą których można przekazać zarówno to znaczenie, jak i wynikające z niego konotacje. Zamiast tego tłumaczka wybiera odpowiednik w postaci pytania – *Это что ещё за цирк?* (dosłownie – *A to co znowu za cyrk?*). Słowo *цирк* oznacza, że mówimy o „komicznej, absurdalnej, skrajnie dziwnej sytuacji lub o zabawnym wydarzeniu”¹⁰. W ten sposób wyrażenie to opisuje daną sytuację, nie charakteryzuje natomiast bohaterów, nie stanowi ich oceny, jak ma to miejsce w oryginale. Na początku rosyjskiego zdania pojawia się ponadto wyrażenie *Ė-моё*. Jest to eufemizm, który służy do wyrażenia emocji – zdziwienia lub niezadowolenia i jest zamiennikiem większości silnych przekleństw, które w języku rosyjskim zaczynają się właśnie na *Ė*¹¹. *Ė-моё* na początku frazy podkreśla wydzwięk emocjonalny (tu: niezadowolenie, zdziwienie). W języku angielskim natomiast tłumaczka użyła wykrzyknienia *Dang*, służącego do wyrażania złości i wyrażenia *fucking messed up*, które można odnieść do „nieogarniętych ludzi”. Słowo *fucking* zwiększa wymiar ekspresywny tego ekwiwalentu. Jest to, jak się wydaje, prawidłowe tłumaczenie – element wulgarny został zachowany, mimo tego, że słowo *dang* jest eufemizmem wyrażenia *damn it* i można je tłumaczyć jako – *cholera, psia krew*. Jest to więc wyrażenie typowe dla języka mówionego, w którym nie jest postrzegane jako element leksyki nienormatywnej.

Na marginesie warto odnotować, że rosyjska tłumaczka popełniła tutaj elementarny błąd w tłumaczeniu. *Abwehra* to nazwa wojskowego wywiadu i kontrwywiadu Republiki Weimarskiej. *Абвгдеёйка* natomiast, czyli zastosowany tu ekwiwalent, to edukacyjny i rozrywkowy program telewizyjny dla dzieci. Prawidłowym tłumaczeniem słowa *Abwehra* na język rosyjski jest *Абвер*. W języku angielskim tłumaczka użyła ekwiwalentu funkcjonalnego – *ISA*. Jest to skrótowa nazwa oznaczająca jedną z amerykańskich służb specjalnych – Intelligence Support Activity¹². Trudno jednoznacznie ocenić trafność tego wyboru translatorskiego, bowiem tłumaczka zastosowała tu domestykację, dostosowując przekaz do odbiorcy kultury docelowej. Zastosowanie takiego ekwiwalentu powoduje nieuniknione straty semantyczne, tak więc lepszym rozwiązaniem byłoby, jak się wydaje, skorzystanie z możliwości dodania przypisu.

W kolejnych przykładach obserwujemy podobne lub identyczne rozwiązania translatorskie. Tłumaczka rosyjska nie stosuje z reguły bezpośrednich odpowiedników, tj. wulgaryzmów. W miejsce tego ucieka się do używania eufemizmów lub ekwiwalentów opisowych. Stosowanie słownictwa neutralnego zamiast emocjonalnie nacechowanego wydaje się jednak niewłaściwe. Taka technika pozbawia tekst jego specyfiki i jest naruszeniem stylu i intencji autora. Wpływa również na

10| <https://kartaslov.ru/значение-слова/цирк> (dostęp: 11.12.2021).

11| <https://russian7.ru/post/chto-oznachaet-vyrazhenie-yo-moyo-na-samo/> (dostęp: 16.12.2021).

12| https://pl.wikipedia.org/wiki/Intelligence_Support_Activity (dostęp: 16.12.2021).

receptę utworu, na jego wymiar aksjologiczny. Fakt ten może potwierdzić inny przykład, w którym wulgaryzm ponownie zanika w wyniku zastosowania przez tłumaczkę rosyjską techniki opuszczenia:

– *Chuj tam obiecuje – rzucił Nidor ze zdenerwowaniem. – Starczy mi tej obietnicy na piętnaście minut* (Kozak 2006: 228).

– *Он тебе сейчас наобещает, – зло бросил Нидор, – а хватит этого обещания на пятнадцать минут* (Kozak 2013: 219).

„*Screw his promises,*” *Nidor barked nervously. „He will last in his promise fifteen minutes, tops”* (Kozak 2017: 196).

W angielskim tłumaczeniu natomiast pojawia się obraźliwe słowo *screw*, stosowane również w gwarze więziennej w znaczeniu „(have sex) UK offensive: the act of sex, or a sexual partner”, tłumaczone na język polski „walić się; pieprzyć się itp.”¹³. Wchodzi ono w skład ekwiwalentu *screw his promises*, który wydaje się właściwym rozwiązaniem translatorskim.

W przykładzie, który przytaczam poniżej, odnajdujemy kolejne niecenzuralne wyrażenie, a mianowicie *O żesz kurwa mać*. Nacechowanie tego wyrażenia w oryginale wzrasta, ponieważ jego zapis jest nieprawidłowy. Prawidłowa forma to *żeż*, czyli połączenie dwóch emfaticznych partykuł *-że* i *-ż*. Wydawnictwa poprawnościowe sugerują zapis łączny tego wyrażenia (*ożeż*), jednak dopuszczają też pisownię rozdzielną¹⁴. Nie wiadomo jednak, czy taki zapis był celowym środkiem językowym mającym podkreślić nienormatywność wypowiedzi czy też błędem językowym autorki. Funkcją tego wykrzyknienia jest przekazanie znaczenia zaskoczenia i emocji z tym związanych. Możemy przy tym zakładać, że jest to zaskoczenie prawdziwe, a nie udawane:

– *Silny był, nie spodziewałem się – wydyszał Nidor z udręką. – O żesz kurwa mać, jaki on był silny... Rzucił nas na kolana, nawet nie zdążyłem pisać* (Kozak 2006: 228).

– *Он оказался чертовски силен, а я просто не ожидал, – с мукой сказал Нидор. – Мама родная, как он был силен... Бросил нас на колени, я даже не успел чирикнуть* (Kozak 2013: 219).

“*He was strong; I didn’t expect it,*” *Nidor gasped wearily. “Oh fuck, He was so strong... He got us down on our knees, I didn’t even have time to make a sound”* (Kozak 2017: 195).

Rosyjska tłumaczka użyła w charakterze ekwiwalentu wykrzyknienia – *Мама родная* (*tato kochana*), które ma podobne znaczenie, ale nie jest tak nacechowane emocjonalnie. Nie zostało też wzmocnione znakiem wykrzyknienia.

13| <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/screw> (dostęp: 2.02.2022).

14| <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Ozez-ty;137.html> (dostęp: 2.02.2022).

W języku angielskim natomiast zastosowano bezpośredni ekwiwalent – *fuck* (*kurwa*), który zachowuje koloryt komunikatu wyjściowego.

W innym przykładzie w oryginale odnajdujemy cechę, która w tłumaczeniu zostaje przekazana za pomocą odmiennych środków leksykalnych:

*Jako wyjątkowo **odporny i twardy skurwysyn*** (Kozak 2006: 271).

*Как исключительно **крутой парень*** (Kozak 2013: 261).

*As an exceptionally **resistant and tough sonofabitch*** (Kozak 2017: 234).

W języku polskim w prepozycji pojawiają się „zwykłe” określenia – *odporny i twardy*, ale stojący za nimi wulgaryzm *skurwysyn* podkreśla „niezwykłość” bohatera. Całe to wyrażenie brzmi prawie jak pochwała lub podziw. W języku rosyjskim natomiast w charakterze ekwiwalentu zastosowano wyrażenie *крутой парень*. We współczesnym slangu rosyjskim słowo *крутой* ma jednak dość bogaty zestaw synonimów: *silny, odważny, zręczny* itp. Dodatkowo może oznaczać też kogoś zdecydowanego, surowego, bardzo silnego, ale okrutnego i bezlitosnego¹⁵. Jednym słowem jest to cały kompleks wyrażań, który służy do przekazania informacji o pewnych cechach osobowościowych. Odpowiednik zastosowany w tłumaczeniu rosyjskim można więc uznać za udany, chociaż w porównaniu z ekspresją zwrotu oryginalnego jest on zdecydowanie bardziej neutralny. W przekładzie na język angielski tłumaczka ponownie zastosowała wyrażenie składające się z przymiotnika *tough* w znaczeniu ‘strong; not easily broken or made weaker’¹⁶ (a więc *twardy, nieustępliwy*) oraz slangowego leksemu *sonofabitch*, które jest dokładnym odpowiednikiem słowa *skurwysyn*.

Podobne zjawiska obserwujemy w kolejnych przykładach:

– *Uśmiechnął się z nieskrywaną satysfakcją. – **Macie, kurwy, przesrane*** (Kozak 2006: 107).

– *Он улыбнулся с нескрываемым удовлетворением. – **А вам, гады, пришёл конец*** (Kozak 2013: 101).

*He smiled with unhidden satisfaction. „**You’re screwed, fuckers**”* (Kozak 2017: 88).

Wulgarny polski leksem *kurwy* tłumaczony jest tutaj za pomocą odpowiednika *гады*, który stanowi nieco złagodzoną wersję wyrażenia oryginalnego. Słownik Jefremowej (Efremova 2000) kwalifikuje go jako słowo niecenzuralne używane w stosunku do człowieka, który popełnił jakąś podłość. Wulgarny imięsłów (*mieć*) *przesrane* natomiast w znaczeniu *znaleźć się w bardzo złej sytuacji*¹⁷

15| <http://что-означает.рф/крутой> (dostęp: 11.12.2021).

16| <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/tough> (dostęp: 11.12.2021).

17| https://pl.wiktionary.org/wiki/mie%C4%87_przesrane (dostęp: 16.12.2021).

(który posiada także wariant potoczny *mieć przechlapane/mieć przerąbane*) został przetłumaczony za pomocą wyrażenia *конец кому-нибудь*, co oznacza *смерть/кончину* (czyjaś śmierć lub czyjś koniec).

W innym przykładzie w oryginale Magdalena Kozak używa słowa *gnój*, które ma wiele znaczeń, ale w stosunku do osób jest zawsze elementem oceny: „W formie obraźliwej o kimś, kto budzi niechęć; jako wskazanie na kogoś, kto zaszedł za skórę; o kimś postępującym niegodziwie”¹⁸. Jest to również pogardliwe określenie młodych ludzi.

– *Nie zaczepiaj starszych, gnoju!* – wysyczał z naciskiem. – *Widać, żeś jeszcze niewypierzony nietoperz...* (Kozak 2006: 69).

– *Сопляк, не трогай дяденьку!* – шепнул он с нажимом. – *Видно, что ты ещё не оперившаяся мышка...* (Kozak 2013: 64).

“*Don’t bother your elders, filth!*” he pissed pointedly. „*You’re obviously an un-feathered bat* (Kozak 2017: 55).

W rosyjskim przekładzie tłumaczka wybrała odpowiednik *сопляк*, który oznacza osobę nieletnią lub bardzo młodą, niedoświadczoną, nieudolną, zbyt młodą, żeby móc cokolwiek oceniać lub wypowiadać się na jakiś temat¹⁹. W języku angielskim natomiast zostało użyte słowo *filth*. Posiada ono kilka znaczeń, m.in. 1: „foul or putrid matter especially: loathsome dirt or refuse”; 2a: „moral corruption or defilement” b: „something that tends to corrupt or defile”²⁰, które jednak wydają się nie pokrywać ze znaczeniem wyrażenia oryginalnego, obraźliwie informującego, że jest to osoba młoda i niedoświadczona. Moim zdaniem bardziej odpowiednie byłoby tu słowo *dirtybag*, które jest bezpośrednim ekwiwalentem słowa *gnój*, lub słowo *bastard*, które również może być wykorzystane jako określenie osoby w danej sytuacji.

W oryginale Magdalena Kozak użyła też wyrażenia *niewypierzony nietoperz*, dzięki któremu wiadomo, że chodzi o niedoświadczonego wampira. Jest ono przy tym dość obrazowe, ponieważ nietoperze często wywołują asocjacje związane właśnie z wampirami. W tłumaczeniu rosyjskim użyto wyrażenia wskazującego na brak doświadczenia danej osoby, utracone zostały jednak konotacje związane z wampirami, choć to one są głównymi bohaterami powieści. W języku angielskim wyrażenie to zostało przetłumaczone w sposób, który również odwołuje się do skojarzeń analogicznych jak w języku wyjściowym – *un-feathered bat*, czyli – dosłownie tłumacząc – niewypierzony nietoperz.

18| <https://synonim.net/synonim/gn%C3%B3j> (dostęp: 17.12.2021).

19| <https://gufo.me/dict/dal/%D1%81%D0%BE%D0%BF%D0%BB%D1%8F%D0%BA> (dostęp: 17.12.2021).

20| <https://www.merriam-webster.com/dictionary/filth> (dostęp: 17.12.2021).

W kolejnym przykładzie, w którym w oryginale zostało użyte określenie *gnój*, w tłumaczeniach pojawiają się już inne ekwiwalenty:

– *Tak. – Vesper otworzył oczy. – Wiem, jak jest. Dopilnować gnoja, żeby z dachu nie spadł. – Uśmiechnął się lekko. – I żeby na słońce nie wychodził za często* (Kozak 2006: 120).

– *Да. – Вesper открыл глаза. – Я понимаю. Проследить, чтобы мелочь с крыши не упала, – он легко улыбнулся, – или загорать не отправилась* (Kozak 2013: 114).

„Yes”. *Vesper opened his eyes. „I know how it is. Make sure the bastard doesn’t fall from the roof.” He smiled slightly. „And that he doesn’t stay out in the sun too often”* (Kozak 2017: 99).

W przekładzie rosyjskim zastosowano ekwiwalent *мелочь*, czyli *drobiazg, drobnostka*, który w odniesieniu do ludzi służy do podkreślenia ich niskiej pozycji społecznej lub urzędowej²¹. Jednakże do tego momentu w powieści nie było żadnego wskazania na status osoby, o której mowa w przytoczonym fragmencie. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją, w której tłumacz podaje informacje, których nie ma w oryginalnym tekście. W języku angielskim został użyty ekwiwalent *bastard*, który nie jest bezpośrednim odpowiednikiem leksemu wyjściowego, jednak dobrze wpisuje się w kontekst sytuacji.

W przykładzie, który przytaczam poniżej, autorka użyła wulgaryzmu *pierdolić*²². W tym kontekście występuje on w znaczeniu: *lekceważyć, olewać*. Ten czasownik jest bardzo nacechowany emocjonalnie:

– *No to ci twoi stwierdzili, że pierdolą taką robotę i nie będą niewdzięcznych chujów ochraniać, niech ich spotka zasłużony los czy coś w tym stylu* (Kozak 2006: 223).

– *На что «твои» заявили, что чихать хотели на такую работу и не будут охранять неблагодарную сволочь, пусть ее постигнет заслуженная судьба или что-то в этом духе.* (Kozak 2013: 214).

And your guys said, „Screw this job,” and they wouldn’t “baby sit ungrateful dicks... let them get what they deserve,” or something like that (Kozak 2017: 191).

W tłumaczeniu rosyjskim zastosowano dla niego odpowiednik *чихать*, który w znaczeniu slangowym w zasadzie ma analogiczne znaczenie, ale nie wyraża tak negatywnych emocji jak w języku polskim. Dodajmy, że w znaczeniu neutralnym *чихать* oznacza *kichać* (por. polskie ‘kichać na wszystko’). W języku angielskim zastosowano ekwiwalent *screw*, który, podobnie jak wyrażenie oryginalne, jest

21| <https://ru.wiktionary.org/wiki/мелочь> (dostęp: 11.12.2021).

22| <https://pl.wiktionary.org/wiki/pierdolić> (dostęp: 11.12.2021).

nacechowany emocjonalnie. W tym kontekście *screw it* można dosłownie przetłumaczyć jako *pierdolić to*²³.

W następnym przykładzie autorka użyła tego samego czasownika, jednak jego znaczenie w tym kontekście jest już inne:

*Niewielu ludzi było w stanie powiedzieć mi prosto w oczy, żebym przestał **pierdolić*** (Kozak 2006: 139).

– *Немногие смогли бы сказать мне прямо в глаза, чтобы я перестал **несту пургу*** (Kozak 2013: 133).

*Not many people would be able to tell me to stop **fucking around** straight to my face* (Kozak 2017: 116).

W powyższym kontekście wyrażenie *przestać pierdolić* oznacza: *zamknąć się, skończyć mówić, być cicho*. Rosyjski odpowiednik *несту пургу*²⁴ jest wyrażeniem slangowym używanym w znaczeniu ‘говорить или писать ерунду’ (czyli mówić lub pisać głupoty). W słownikach rosyjskich pojawia się ono z kwalifikatorami: wyrażenie żargonowe, młodzieżowe, więzienne, nieaprobujące. W zasadzie więc wyraża to samo, co oryginał, ale nie ma wulgarnego wydźwięku. W angielskim przekładzie zostało użyte wyrażenie *fuck around*, które nacechowane jest podobnie jak wyrażenie oryginalne.

Ciekawe zjawiska związane z leksyką nienormatywną odnajdujemy również w kolejnym przykładzie. Występuje w nim mianowicie zwrot adresatywny – „kocie” – poprzedzony wulgaryzmem oraz inne elementy, które omówimy poniżej:

– ***Co jest, kurwa, kocie!** – wydarł się na niego Morawski. – Napieraj pan, napieraj! Dziewczyny Bonda czekają na pana w kolejce, wszystkie cycate i dupiate jak trzeba, jedna w drugą, a pan tu leżysz beczynnio?* (Kozak 2006: 26).

– *Так, новичок, в чем дело! **Шевелись, блядь, шевелись!** Там тебя ждёт очередь девушек Бонда. Груды – во! Задница – во! А ты тут прохлаждаешься в одиночестве* (Kozak 2013: 22).

„***What the fuck, dog***” Morawski yelled at him. „*Push, sir, push! Bond girls wait in line for you, and all have big boobs and nice ass, and you just lay here?*” (Kozak 2017: 16).

W tłumaczeniu angielskim obserwujemy ciekawą zmianę. We wskazanym wyżej zwrocie adresatywnym słowo *kot* zostało zastąpione słowem *dog* (*pies*). Natomiast wulgaryzm *kurwa*, występujący tutaj w funkcji wtrącenia, na co wskazuje wydzielenie go przecinkami, został zastąpiony określeniem *What the fuck*.

23| <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/screw> (dostęp: 2.02.2022).

24| <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/38742/%D0%93%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8C> (dostęp: 11.12.2021).

Słowo *kot* w znaczeniu użytym w powieści oznacza również osobę początkującą, która dopiero zaczyna coś robić. W języku angielskim ta informacja zostaje utracona. Tłumaczka mogła użyć, np. słowa *newbie* ‘a person who has recently started a particular activity’²⁵, które nie ma konotacji związanych ze zwierzętami, jednak przekazuje informację o tym, że jest to osoba, która dopiero zaczyna jakąś aktywność. W rosyjskim przekładzie nie pojawia się odniesienie do żadnego zwierzęcia, zamiast tego został użyty ekwiwalent *новичок*, który oznacza osobę początkującą, dopiero co zaczynającą się zajmować jakimś tematem lub osobę nowo poznaną²⁶. Można więc uznać, że jest to dobry ekwiwalent, mimo utraty odniesień do cech zwierzęcych.

W ostatnim przykładzie, który chcę tutaj przeanalizować, odnajdujemy wyrażenia, które odnoszą się do charakterystyki postaci. W języku polskim wulgaryzm *kutas*²⁷ służy do opisu osób (przede wszystkim płci męskiej), których z jakiegoś powodu nie lubimy, nie szanujemy (bez względu na wiek). Rosyjskie wyrażenie *старый хрен*²⁸ użyte tu jako ekwiwalent jest odpowiednikiem równie wulgarnym, choć zestaw tworzących go elementów na to nie wskazuje. (dosł. *stary chrzan*). W słownikach pojawia się ono z kwalifikatorami: obraźliwe, grubiańskie, ordynarne. Najczęściej używa się go do opisu osób starszych. W języku angielskim tłumaczka zastosowała strategię opuszczenia tego wulgaryzmu, całkowicie usuwając negatywnie nacechowane słowo:

W myślach błysnęła mu twarz trenera sprzed lat. Kutas, wiecznie się czepiał, a jak przyszło co do czego, zablokował mu wejście do reprezentacji (Kozak 2006: 16).

На многие перед его мысленным взором возникло лицо бывшего тренера. Старый хрен вечно к нему цеплялся, а когда дошло до дела помешал войти в состав сборной (Kozak 2013: 12).

Coach's face swam up before his face, out of the past. Jerzy had issues with the coach, and when opportunity knocked, the coach blocked his access to the national team (Kozak 2017: 7)

Podsumowując, można stwierdzić, że tłumaczenia wulgarnych wyrażeń z powieści *Nocarz* mają swoją specyfikę. Dotyczy to zarówno przekładu na język rosyjski, jak i na język angielski. Strategię tłumaczki rosyjskiej można określić jako odejście od wymiaru ekspresywnego oryginału. Przejawia się to w zastępowaniu wyraźnie nacechowanych zwrotów eufemizmami. Bardzo rzadko tłumaczka decyduje się na użycie bezpośrednich odpowiedników. Taka strategia, jak

25| <https://dictionary.cambridge.org/pl/thesaurus/newbie> (dostęp: 2.02.2022).

26| <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/886742> (dostęp: 2.02.2022).

27| <https://sjp.pwn.pl/sjp/kutas;2476819.html> (dostęp: 2.02.2022).

28| https://phraseology.academic.ru/13699/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%8B%D0%B9_%D1%85%D1%80%D0%B5%D0%BD (dostęp: 2.02.2022).

się wydaje, pozbawia tekst emocjonalności i narusza intencje autora. Angielska wersja językowa zdecydowanie lepiej przekazuje intencje oryginału, jednak i tutaj nie brakuje niedociągnięć, na które starałem się wskazać.

Bibliografia

- Efremova, T. F. (2000) *Novyj slovar' russkogo âzyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj* (<https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-35617.htm>, dostęp: 2.02.2022).
- EJP = *Encyklopedia języka polskiego*. Urbańczyk, Stanisław (red.) (1992). Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kozak, Magdalena (2011). *Nocarz*. Lublin.
- Kozak, Magdalena (2013). *Nočar*. Moskva. (tłum. Z.S. Makarevskaâ).
- Kozak, Magdalena (2017). *Nighter*. New York. (tłum. M. Wiklik).
- Lewicki, Roman (1986). *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*. Lublin.
- Lewicki, Roman (2017). *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin.

Paweł Kruglik

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Językoznawstwa
ul. Grota Roweckiego 5
41-200 Sosnowiec
pawel.kruglik@us.edu.pl
ORCID: 0000-0002-2001-6611

Monika Prysok
University of Silesia/Poland

Metaphors of love in English-Spanish literary translation. A corpus-based study

ABSTRACT

Metaphors of love in English-Spanish literary translation.
A corpus-based study

Love is an abstract concept, and therefore it is often understood and discussed metaphorically. The aim of this paper is to identify conceptual metaphors of love in English-Spanish and Spanish-English literary translations, and to investigate the ways they change in the rendering process. The study is based on authentic literary texts and their translations included in the CLUVI parallel corpus, compiled at the University of Vigo (Spain). By applying cognitive and corpus linguistics methodology, it identifies various source domains, both with positive and negative connotations in metaphors such as LOVE IS AN OBJECT/SUBSTANCE (A REWARD, AN OBJECT OF VALUE), LOVE IS A CONTAINER, LOVE IS A LIVING BEING (A PLANT, AN ANIMAL/BEAST, A PERSON, HUNGER), LOVE IS WAR (AN ENEMY, A WEAPON, A BATTLEFIELD), LOVE IS A TRAP, LOVE IS ILLNESS or MADNESS, LOVE IS FIRE, LOVE IS WATER, LOVE IS A JOURNEY, and LOVE IS MUSIC. It also analyses techniques used by translators in the process of recreating the original text in another language, that is: preserving the same metaphor, using another metaphor to express the same meaning, paraphrase, and omission. In some cases, a metaphoric expression appears in the translation, despite being absent in the source text.

Keywords: conceptual metaphor, translation, English, Spanish

Introduction

The history of thinking about metaphors can be traced as far as to Aristotle, but it was not until George Lakoff and Mark Johnson's 1980's *Metaphors we live by*,

that we changed the way metaphors are perceived. They are no longer seen as characteristic of poetry and literary language, but rather as a cognitive tool, used daily by people in order to understand and describe the surrounding world. “In the cognitive linguistic view, metaphor is defined as understanding one conceptual domain in terms of another conceptual domain” (Kövesces 2002: 3). Usually, concepts that are more abstract and therefore more difficult to understand, are understood *in terms of* other notions, more concrete and tangible. In this article, we decided to focus on the metaphors of love. *Love*, as defined in OED is

[a] feeling or disposition of deep affection or fondness for someone, typically arising from a recognition of attractive qualities, from natural affinity, or from sympathy and manifesting itself in concern for the other’s welfare and pleasure in his or her presence great liking, strong emotional attachment;

and thus, an abstract concept, and a rather difficult one to explain. Lakoff and Johnson cite many ways in which people understand and talk about love, for instance:

LOVE IS A PHYSICAL FORCE (I could feel the **electricity** between us. There were **sparks**. I was **magnetically drawn** to her.), LOVE IS A PATIENT (This is a **sick** relationship. They have a strong, **healthy** marriage.), LOVE IS MADNESS (I’m **crazy** about her), LOVE IS A JOURNEY (Look how **far we’ve come**. We’re at a **crossroads**), LOVE IS MAGIC (She **cast a spell** over me. The **magic** is gone.), LOVE IS WAR (He is known for many rapid **conquests**. She **fought** for him, but his mistress won out.) (Lakoff/Johnson 1980: 49).

One major critique of otherwise revolutionary and ground-breaking work is that the source of the examples is not clearly stated, which might pose a threat of them being invented or looked for specifically in order to fit a certain category. Lindquist and Levin (2018: 116) argue that examples used by cognitive linguists “are all based on intuition or impressionistic observation”. This is where Cognitive linguistics meets Corpus linguistics.

Metaphor and Corpus Linguistics

Corpora, i.e., “collections of spoken or written texts to be used for linguistic analysis” (Weisser 2016: 13), usually stored in digital format and researchable with specialised concordancing software, provide the possibility to work on authentic material, as opposed to the so-called “armchair linguistics” (Lindquist/Levin 2018: 8) method. However, even though concordance software is extremely useful for lexical and grammatical research, the concordancers are not typically trained to look for metaphors. A metaphor researcher who chooses to use corpora is therefore “faced with an overwhelmingly rich resource, far too large to

process manually” (Deignan 2005: 92–93). There are a few ways in which one can proceed, e.g.:

1. establish potential linguistic metaphors (specific verbs, adjectives) that realise a particular conceptual metaphor and use them as queries,
2. start from a small corpus (or a sample of a large corpus) search it by hand and then look for identified metaphors in the large corpus.

Both of these, however, still contain a large dose of interpretation and researcher’s intuition (Deignan 2005: 93). Hans Lindquist proposes three approaches, somewhat overlapping the Deignan’s, namely: starting with the source domain (e.g. for the metaphor THE MIND IS A MACHINE searching adj. *rusty*), starting with the target domain (e.g. searching for patterns containing the word used to describe the domain: mind such as “his/her/my **mind** was a/an” or “his **mind** + LEXICAL VERB”) and starting with a manual analysis (or a pilot study) of a smaller corpus.¹

Metaphors in translation

The mapping between the two domains is carried out both through lexicalised expressions, i.e., phraseologisms, and through more or less conventional or original metaphorical utterances (Dobrzyńska 2012: 21). These often exploit different elements of the source domain, linked to the original expression within a prototypical scene or scenario. The translation is thus not limited to the search for verbal equivalents, nor is the theory of functional translation entirely true. Translation is an operation on conceptual domains (Dobrzyńska 2012: 22). According to the author, translators can use the following three techniques:

1. If the equivalent of a given expression in the target language has the same or similar connotative background, it is possible and advisable to use a translation that closely reflects the original metaphor from the point of view of lexical meanings (M→M).
2. If the original metaphor (or more precisely – its absolute equivalent) evokes different connotations in the translation and produces different interpretations from those intended, it is appropriate to replace it with another metaphorical expression, adequate from the point of view of connotations ($M_1 \rightarrow M_2$).
3. If [...] it is not possible to find a metaphorical equivalent that would convey the sense projected in the original, one can resort (with all due limitations) to the literal paraphrase of the metaphorical expression (M→P) (Dobrzyńska 1992: 234, trans. M.P.).

Edyta Bocian, on the other hand, proposes a different classification, with four strategies that a translator can apply. According to the author, she can resort to:

1| For details see Lindquist and Levin (2018: 119–129).

- a) literal translation,
- b) demetaphorisation,
- c) abolition of the metaphor,
- d) literary translation (Bocian 2009: 29, trans. M.P.).

One strategy that does not appear in Dobrzyńska's classification mentioned above is the abolition, which entails an absolute suppression of both the source and target domains, thus also eliminating the mapping (Bocian 2009: 25).

The paper aims to answer the question: What happens to metaphors in the process of translation? as well as to discover techniques used by translators in authentic translations and to show similarities and differences between the metaphors in two different languages.

Methodology

Corpus description

The analysis is based on CLUVI Corpus,² compiled at the University of Vigo (Spain). The corpus currently comprises twenty-three parallel corpora in nine specialised registers (fiction, computing, popular science, biblical texts, law, consumer information, economy, tourism, and film subtitling) and different language combinations. In this research, we opted specifically for the literary translation sub-corpus in English-Spanish, which consists of 12 literary works and 12 translations: 2,108,141 words, 45,474 translation units: 1,097,983 words (EN) × 1,010,158 words (ES).

Procedure

In this study we decided to limit ourselves to one of the three aforementioned ways of searching metaphors in the corpus, namely focusing on the target domain. Therefore, we performed searches for the following queries: "love", "loves", "loved", "loving", "love is...", "-love"³ and so on. A simple search for the keyword "love" produced 539 results. Table 1 illustrates its distribution across the texts.

It was decided to perform searches in the English part of the parallel corpus, as the majority of texts (with exception of *Don Quijote*) were originally in English. Another rationale is that in Spanish there is more than one possible equivalent: *amor* (love (n.)), *querer*, *amar* (both love (v.)), *enamorarse* (to fall in love), and others.

2| Available online at: <http://sli.uvigo.gal/CLUVI/index.php?corpus=6&tipo=16&lang=en>, accessed: 19.01.2022.

3| The available concondarcer does not allow for the usage of wildcards (* and ?). It was necessary to perform searches of all of the different parts of the lemma love singularly.

Table 1. Raw and relative frequencies of “love” across the texts

LOVE	Raw frequency	Relative frequency/ million words
(ALI) CARROLL, L. <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> .	2	76.23
(BAS) DOYLE, A. C. <i>The Hound of the Baskervilles</i> .	15	267.15
(CTE) BRONTE, CH. <i>Jane Eyre</i>	131	735.63
(EBA) POE, E.A. <i>The Cask of Amontillado</i> .	3	1269.04
(LLA) LONDON, J. <i>The Call of the Wild</i> .	19	599.12
(LPE) STEINBECK, J. <i>The Pearl</i> .	4	154.35
(QUI) DE CERVANTES, M. <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> .	264	657.20
(ROB) DEFOE, D. <i>The Life and Adventures of Robinson Crusoe</i> .	7	57.998
(SDO) AUSTEN, J. <i>Sense and Sensibility</i> .	73	61.60
(SHE) DOYLE, A.C. <i>The Adventures of Sherlock Holmes</i> .	18	172.70
(SMO) GOLDING, W. <i>Lord of the Flies</i> .	2	33.93
(TIE) WELLS, H.G. <i>The Time Machine</i> .	2	61.95
TOTAL	539	490.90

It was then decided to analyse the examples in detail and individuate all of the metaphors in the 539 hits for “love”, 48 for “loves” (both plural noun and 3rd person singular verb), and 83 for “loved”. Non-metaphorical senses included the basic meaning of the verb *to love* and *love* as a noun, expressions such as *to make love* (8), fixed phrases for *the love of God/Heaven* (10), and *my love* (26). Finally, *love* was also used as an adjective: *love letters*, *love affair*, *love intrigue*, *love songs*, and so on. From all the metaphors found in the translation units containing the word *love* we excluded other metaphors, i.e., those not using *love* as their target domain, but appearing in its proximity, e.g.:

But it would have **broken MY heart**, had I loved him, to hear him read with so little sensibility.

Pero si yo lo amara, me habría **destrozado el corazón** escucharlo leer con tan poca sensibilidad.

Here a metaphor HEART IS A FRAGILE OBJECT could be identified, as it can be *broken* (or in the Spanish version – smashed *destrozado*) like glass. Arguably, it refers to *love* and affection. However, identifying all of the linguistic metaphors which contain the word *heart* would require another time-consuming analysis (707 hits), and was therefore abandoned. That left us with 185 translation units, which contained metaphors. The individuated examples of *Love* metaphors were then grouped into categories, following the schema *X is Y*. The similarities and differences between the languages have been found and described.

Analysis of the examples

The examples of metaphorical expressions are divided according to the source domain. As in some cases examples in English and Spanish differ, classifying an expression to a given source domain must unavoidably be arbitrary in certain cases. Due to the multiplicity of examples, only a few most representative examples for each category are cited.

Love is an object/substance

In the first category, *love* is seen as an object or substance, something concrete and tangible. In this category, 33 examples were identified. Love collocates with verbs such as *bear, have, claim, snatch of, lose, give, and lavish* which all indicate property, as well as *put* which describes the action of moving an object and placing it in a given location.

- (1) That you may, my good little girl: there is not another being in the world **has the same pure love** for me as yourself (...).

No hay nadie en el mundo que me quiera como tú (...) CTE (4432).

It is interesting to see that the metaphor is only present in the original English text, while in translation simple verbs such as *amar* and *querer* are preferred. On the other hand, *bear (bore, borne)* is quite frequently used (13 occurrences in total) in Spanish-English translation of *tener* (to have)

- (2) (...) if in **the love he bore me** he wished to do me any kindness (...)

(...) y que si algún bien me quería hacer, **por el amor que me tenía** (...) QUI (1885).

Another example of LOVE IS A SUBSTANCE metaphor is the following:

- (3) I have never yet known what it was **to separate esteem and love.**

No he llegado a saber aún lo que es **separar la estimación del amor.** SDO (187).

Love and esteem in both linguistic versions can be separated as if they were two substances mixed together. To prove ulteriorly that *love* is understood in terms of objects/substances let us consider example (4):

- (4) A lover evidently, for who else could **outweigh the love and gratitude** which she must feel to you?

Evidentemente, un amante, porque ¿quién otro podría hacerle **renegar del amor y gratitud** que sentía por usted? SHE (5677).

Love can *outweigh* another love, which implies *love* is understood as something which has a weight – a material object rather than an abstract concept. This metaphor is however lost in translation: Spanish *renegar* means *to deny, renege*.

Very much in the same vein, love can be seen as a special kind of object but given these particular properties two additional categories have been identified, namely LOVE IS A REWARD and LOVE IS AN OBJECT OF VALUE.

Love is a container

Love and other emotional states are often described and understood in terms of containers (see Lakoff/Johnson 1980: 31–32). In this study, 77 examples of *in love* were identified. They appear both in English texts and in translations, but they differ in the degree of conventionality.⁴

- (5) (...) Colonel Brandon was very much **in love** with Marianne Dashwood.

(...) el coronel Brandon estaba muy **enamorado** de Marianne Dashwood.

English expression *in love* is most often translated with the adjective *enamorado/enamorada*. It may not be evident that it realises the same metaphor of container, given the suffix *en-* (preposition *en* is equivalent to English *in*) *en-amor-ado* would be equivalent to **in-love-d*.

Other possible translations include *por amor* (lit. for love) and *con amor* (lit. with love), see example (6):

- (6) They looked at each other, baffled, **in love and hate**.

Se miraron perplejos, **con amor y odio**. SMO (1434).

In this case, the preposition *con* introduces another metaphor. It is typically used either to signal the company of another person or a tool (in this case maybe

4| A linguistic metaphor in one language may be more or less conventional than the corresponding linguistic metaphor in another language. According to Barcelona (2001), the Spanish metaphor in “Romeo se ha **enamorado** (‘Romeo is in love’)” is less conventional and more creative than the metaphor in “Romeo fell in love with Juliet” in English although both metaphorical expressions are based on the same conceptual metaphor, “love is a container” (Kövecses 2017: 29).

a weapon?) with which an action is taken. One last point to consider in this section is the fact that the most frequent equivalence *in love* = *enamorado* is also true in the case of Spanish to English translation, see (7) from *Don Quijote*:

(7) (...) I never **made her fall in love** or scorned her.

(...) yo **la enamoré** ni la desdené en mi vida. QUI (8059).

Love is a living being

In the corpus, 5 examples of the metaphor LOVE IS A LIVING BEING were identified. Love collocates with verbs and adjectives which are usually used to talk about plants and/or animals, such as *grow* (*crecer*), *spring up* (translated as *nacer* – to be born), *dead* (*muerto*), and *ripen*.

(8) (...) I saw Luscinda without delay, and, **though it had not been dead or deadened, my love gathered fresh life.**

(...) vi yo luego a Luscinda, **tornaron a vivir, aunque no habían estado muertos ni amortiguados, mis deseos.** QUI (1505).

(9) Yet I am certain that he does not wish their intimacy to **ripen** into love (...).

Estoy convencido, de todos modos, de que Stapleton no desea que la amistad entre ambos llegue a convertirse en amor (...). BAS (1645).

Spanish translation uses the verb *convertirse* – to turn into, convert into, to change in form. In (10) the English version uses expressions that make a person think about a plant: *germs* of love, *green*. In the Spanish translation, the first part is preserved, as the verb *extirpar* – to remove is used for example to talk about removing weeds from the garden (*extirpar la maleza*). However, the second part introduces another metaphor: passion is seen as a mass of water that overflows the banks of the river (*desbordar*).

(10) I had not intended to love him; the reader knows I had wrought hard to extirpate from my soul **the germs of love** there detected; and now, at the first renewed view of him, they spontaneously arrived, **green and strong!**

Yo deseaba no amarle -el lector sabe el esfuerzo que realicé para **extirpar** mi amor- y, sin embargo, ahora que le veía, la pasión **desbordaba**, impetuosa y fuerte. CTE (2729).

In this next example, another aspect is prevalent. Love is seen not only as a living being, an animal but also as something dangerous, and malicious. The verb to *devour*, which means to eat (food or prey) hungrily or quickly, has negative semantic prosody. In (11) love is understood in terms of a predator and life in terms of prey.

- (11) It does good to no woman to be flattered by her superior, who cannot possibly intend to marry her; and it is madness in all women to let a secret love kindle within them, which, if unreturned and unknown, must **devour the life that feeds it**;

Una mujer no debe dejarse galantear por su jefe, que no puede soñar en casarse con ella, y es una locura, por otra parte, que las mujeres experimenten un amor para conservarlo oculto, porque **ello agotaría su vida**. CTE (2511).

In the Spanish translation, although it would be possible to use the verb *devorar*, another expression is used. *Agotar*⁵ means literally ‘to use up to the last drop’ (*gota* = drop), love is therefore seen as a person, who uses the substance (life). More examples of the metaphor LOVE IS A PERSON can be found in the next section.

Love is a person

Perhaps one of the most widespread metaphors is that of *X is a person*. It allows us to “make sense of phenomena of the world in human terms – motivations goals, actions, and characteristics” (Lakoff/Johnson 1980: 34). In this category, 19 cases were identified, but they differ in focus. Some of them refer to love as a person, referring to the anatomic structure of the human body, e.g., mentioning body parts (12) or referring to actions typically performed by humans (as a consequence of the erect position of their bodies), such as walking (see Spanish original in (12): *el amor y la gala andan su un mismo camino* lit. Love and Brightness walk the same way/path).

- (12) **Love’s eyes** love to look on brightness; **love loves** what is gaily drest; Sunday, Monday, all I care is thou shouldst see me in my best.

Como el amor y la gala **andan** un mismo camino, en todo tiempo a tus ojos quise mostrarme polido. QUI (609).

Other examples include references to typically human characteristics such as intelligence or personality traits (e.g., Love is *gentle*). Love is also often described as *cruel*, i.e., *wilfully causing pain or suffering to others* (Oxford Languages).

- (13) Or **Love is lacking in intelligence**, or to the height of **cruelty** attains (...)
O **le falta al Amor conocimiento**, o le sobra **cruidad** (...). QUI (1409).

- (14) What the prime cause of all my woe doth prove? Love.
¿**Quién** me causa este dolor? Amor. QUI (1736).

In (14) the original Spanish verse uses a pronoun used exclusively with humans, *quien* (who), which is not preserved in the translation (what).

5| Agotar tiene el significado de “consumir hasta la última gota”, a + gota + ar, <http://etimologias.dechile.net/?agotar> (accessed: 28.03.2022).

Love is war

This next category, individuated already in 1980 by Lakoff and Johnson, utilises military terms. Examples of the metaphor LOVE IS WAR are quite frequently found in the corpus (18 hits in total). In example (15) verbs such as defeat (*vencer*) *conquer*, *engage in a struggle* (to fight, especially with hands), and *poner a brazos* can be seen. Love is understood in terms of an enemy.

- (15) A clear proof to us that the passion of love is to be **conquered** only by flying from it, and that no one should engage in a **struggle with an enemy so mighty**;
Ejemplo claro que nos muestra que sólo **se vence** la pasión amorosa con huilla,
y que nadie se ha de **poner a brazos** con tan poderoso **enemigo**. QUI (2351).

Love can sometimes appear when it is least expected, like an unforeseen punch. Expressions such as *love-smitten* and *love-stricken* are quite frequent in the corpus (with 9 hits for the former and 4 for the latter). All of the examples come from *Don Quijote*, but, interestingly enough, this metaphor also appears in the translation while being absent in the original version.

- (16) (...) the other princesses who, **smitten by love**, came with all the adornments that are here set down, to see the sorely wounded knight.
(...) de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, **vencida de sus amores**, con todos los adornos que aquí van puestos. QUI (886).
- (17) Torralva, when she found herself spurned by Lope, was immediately **smitten with love** for him, though she had never loved him before.
La Torralba, que se vio desdenada del Lope, luego le quiso bien, mas que nunca le había querido. QUI (1144).

Both *to smite* (to hit someone forcefully or to have a sudden powerful or damaging effect on someone) and *to strike* (to hit or attack someone or something forcefully or violently) (Cambridge Dictionary) refer to a physical attack. In (16) *smitten by love* is a translation of *vencida de sus amores* – defeated by his love, but in (17) it is used as an equivalent of the verb *querer* – to love. Another interesting point to consider here is the difference in the usage of prepositions: *by* which is typically used with people, agents and *with* which could suggest the usage of a tool. Love is therefore seen either as an enemy or as a weapon.

Love is a trap

In the same vein of negatively associated phenomena, love (and marriage) is sometimes talked about as if it were a trap. For instance, in the Spanish original, the protagonist fell into the love's *lazo* (in English known as *lasso*⁶).

6| “loop of rope designed as a restraint to be thrown around a target and tightened when pulled” <https://en.wikipedia.org/wiki/Lasso#Etymology> (accessed: 19.01.2022).

(18) (...) as you are **caught in the noose of love** (...).

(...) ya que **caíste en el lazo amoroso** (...). QUI (2390).

The English translation uses the verb *caught*, which expresses the idea of being trapped somewhere even more. In (19), getting married is seen as being held in someone's *clutches* (or *claws*⁷).

(19) (...) **get into the clutches** of a barmaid in Bristol and marry her at a registry office?

(...) **se deja atrapar** por una camarera de Bristol, y se casa con ella en el juzgado? SHE (1836).

This concept is translated into Spanish as *atrapar* (to catch in a trap).

Love is illness

Another category, somewhat similar to Lakoff and Johnson's LOVE IS A PATIENT, contains examples of phrases that conceptualise love in terms of illness. In the corpus, 6 linguistic realisations of the metaphor LOVE IS ILLNESS were identified. Lexis typical of the state of sickness, such as *symptoms*, *delirious*, and *fever* is used to describe the state of falling in love.

(20) No sooner did she perceive any **symptom of love** in his behaviour to Elinor, than she considered their serious attachment as certain.

Ante el primer signo de amor que percibió en su comportamiento hacia Elinor, dio por cierta la existencia de un vínculo serio entre ellos. SHE (1212).

Symptoms, in other words, visible signs of illness were translated as more general signs (*signo*). In the next two examples, love is seen as *fever* and *delirium*, an acute confusional state.

(21) But love that was **feverish and burning**, that was adoration, that was **madness**, it had taken John Thornton to arouse.

Pero el amor hecho de **fiebre y fuego**, que es adoración y **locura**, sólo lo había sentido cuando apareció John Thornton. LLA (1118).

(22) (...) to have been now living in France, Mr. Rochester's mistress; **delirious with his love** half my time--for he would--oh, yes, he would have loved me well for a while.

(...) vivir en Francia como amante de Rochester, **delirar de amor** -porque él me amaba, sí, como nadie más volvería a amarme. CTE (6321).

7| Merriam-Webster.com Dictionary, s.v. "in someone's or something's clutches" (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/in%20someone%27s%20or%20something%27s%20clutches>, accessed: 18.01.2022).

Both metaphors are faithfully reproduced in the translation. What is more, another metaphor, that of LOVE IS MADNESS (4 examples in total) can be observed. Metaphors also appear in translation, even though they were not present in the original:

- (23) What displeases me most in it is that it represents Don Quixote as now **cured of his love** for Dulcinea.

Lo que a mí en éste más desplace es que pinta a don Quijote ya **desenamorado** de Dulcinea.

Once again love is seen as an illness, but this time the patient managed to recover and is now *cured of his love*. The Spanish original uses the opposite of previously discussed metaphor of container, *des-en-amor-ado* could be translated into English as *to fall out of love*. The degree of conventionalisation proves to be an important factor in translating metaphors.

Love is fire

In the next category, lexis typically associated with fire and everything that is hot is used to talk about feelings. Adjectives such as *ardent* and fervent (*fervoroso*), and the noun *flames* (*llamas*) all allude to the domain of fire.

- (24) (...) that still **ardent** love for Marianne, which it was not even innocent to indulge.

(...) ese todavía **fervoroso** amor por Marianne, en el que ni siquiera era inocente complacerse.

- (25) (...) this refusal but added love to love and **flame to flame** (...);

(...) Y fue esta negación añadir **llama a llama** y deseo a deseo (...). QUI (1490).

LOVE IS FIRE metaphor can also be found in expressions that at first glance seem the absolute opposite of hot, e.g.:

- (26) There was nothing to **cool** or banish love in these circumstances (...)

Mi amor no se **disipaba**, no. CTE (2923),

as only something hot can be *cooled*. The next line also contains a personification: love (understood in terms of a human) cannot be *banished*. The Spanish translation is much shorter and employs the verb *disipar*⁸ (to evaporate). Love is seen as a liquid that changes its state into gas and slowly disappears. Another example that might seem a little counter-intuitive is:

8| – evaporarse, resolverse en vapores, <https://dle.rae.es/disipar> (accessed: 16.01.2022).

(27) (...) there are women in whom **the love** of a lover **extinguishes** all other **loves** (...).

(...) hay mujeres en las que **el amor** de un amante **apaga** todos los demás amores. SHE (5625).

Love is seen both as fire and a fire extinguisher – the new love “puts out” all the old ones. *Apagar* is a verb that in contemporary Spanish is used with the same meaning of *turn off* or *extinguish*.

Love is water

Contrary to the previous category, love can also be seen in terms of water. Particularly frequent in the corpus are collocations such as *deep love* or *deeply in love*. Adjective *deep* often appears in English translation (even if it was not present in the Spanish original).

(28) (...) where there is **deep love** there will never be overmuch boldness.

(...) donde hay **mucho amor** no suele haber demasiada desenvoltura. QUI (7824).

Only 2 out of 10 hits for *deep/deeply* are written originally in English. In one case it is omitted in translation, in the second one it is translated literally with *profundo*. All of the other occurrences of *deep* are presented in the table below.

Table 2. Collocations of “love” and “deep”

Source	English	Spanish [with a literal translation into English]
CTE (5456)	My deep love	Mi amor [my love]
BAS (3406)	His love was deep	Su amor era profundo [his love was deep]
QUI (595)	Deep in love	muy enamorado [very in-love]
QUI (714)	deeply in love	muy bien enamorado [very much in love]
QUI (734)	He loved deeply	Quiso bien [loved much/well]
QUI (1500)	deeply in love	queria bien a [loved (someone)]
QUI (1779)	depth of her love	la fuerza del amor que me tenia [the power of the love he had for me]
QUI (2233)	Deep in love	Perdido de amores [lost in love]
QUI (2376)	Deep in love	Enamorada [in love]

Other examples of the metaphor LOVE IS WATER include e.g.

- (29) Fancy me yielding and melting, as I am doing: human **love rising like a freshly opened fountain** in my mind and **overflowing** with sweet **inundation** all the field I have so carefully and with such labour prepared [...]. And now it is deluged with a nectarous **flood**--the young germs **swamped**--delicious poison cankering them.

Imagine más bien, y acertará, que la posibilidad de un amor humano **fluye** en mi mente como una **riada** que **inunda** el campo que con tanto cuidado y trabajo preparé, que hace **llover** sobre él un suave veneno. CTE (6574).

The two versions differ slightly in the linguistic choices, e.g. in English love is like a *fountain*, it *overflows* and *inundates* the field with a *flood*. In Spanish love *flows* (*fluye*) like a flood (*riada*) and inundates (*inuda*) the field, then it rains (*llover*) on it with poisonous rain.

Love is a journey

This next example could arguably be inserted into one of the previous categories, as the English version talks about love in terms of a flowing river: it runs smoothly, but its *surface* is broken by an unexpected *ripple* (i.e., small wave). However, the Spanish translation adds a dimension of a journey:

- (30) And yet the course of true love does not run quite as smoothly as one would under the circumstances expect. Today, for example, its surface was broken by a very unexpected ripple, which has caused our friend considerable perplexity and annoyance.

Sin embargo, el **progreso** del amor verdadero no siempre se produce con toda la suavidad que cabría esperar dadas las circunstancias. Hoy, por ejemplo, **la buena marcha** del idilio se ha visto perturbada por **un obstáculo** inesperado que ha causado considerable perplejidad y enojo a nuestro amigo. BAS (1757).

Riffle was translated as *obstáculo* (an obstacle), and *surface* was changed into *buena marcha* (lit. good pace, *marchar* also means to walk, go on foot), which change the metaphor from LOVE IS WATER to LOVE IS A JOURNEY.

In (31) love is seen as a traveller: in the Spanish version it arrives at the west (*llega al poniente*), and it ends at departure (*en el partirse acaban*).

- (31) There are passions, **transient**, fleeting, Loves in **hostelries** declar'd, Sunrise loves, with sunset ended, When the guest hath gone **his way**.

Hay amores de levante que entre huéspedes se tratan, que **llegan** presto al poniente, porque **en el partirse acaban**. QUI (6498–99).

In English translation passions are *transient*, that is understood in terms of people who live only temporarily in a given place, they are on their *way*, and occasionally resting at *hostelries*.

Conclusions

In this paper LOVE is described in terms of a variety of cognitive domains: LOVE IS AN OBJECT/SUBSTANCE (A REWARD, AN OBJECT OF VALUE), LOVE IS A CONTAINER, LOVE IS A LIVING BEING (A PLANT, AN ANIMAL/BEAST, A PERSON, HUNGER), LOVE IS WAR (AN ENEMY, A WEAPON, A BATTLEFIELD), LOVE IS A TRAP, LOVE IS ILLNESS or MADNESS, LOVE IS FIRE, LOVE IS WATER, LOVE IS A JOURNEY, LOVE IS MUSIC. The categories identified are not clear-cut and often overlap, i.e., some examples might fall into more than one category, as the two language versions do not always convey the same images.

In the majority of cases, both the original and translated version were of metaphorical nature, albeit not always employing the same source/target domains and similar mappings. We individuated examples of literal translation, e.g. (3), (8), (12), (22) and many others, replacement of a metaphor by another one expressing the same sense, e.g. (6), (9), (11), demetaphorisation or paraphrase, and one case of abolition (29). In some cases, a metaphoric expression appears spontaneously in the translation, though it is absent in the original text.

Solutions applied by translators in their everyday practice do not always reflect the theoretical models for the translation of metaphors. Further research should concentrate on a more extensive model for translating metaphors (taking into account also the opposite directionality non-metaphoric > metaphoric) and developing new methods of searching metaphors in parallel language corpora.

References

- Bocian, Edyta (2009). "Strategie di traduzione della metafora alla luce della Linguistica Cognitiva". In: *Studia Romanica Posnaniensia*. Vol. 36. Pp. 15–32.
- Deignan, Alice (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia.
- Dobrzyńska, Teresa (1992). "Metafora w przekładzie". In: Nowakowska-Kempna, I. (ed.). *Język a kultura*. Vol. 8. Pp. 231–250.
- Dobrzyńska, Teresa (2012). *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*. Warszawa.
- Kövecses, Zoltán (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York.
- Kövecses, Zoltán (2017). *Where Metaphors Come from: Reconsidering Context in Metaphor*. New York.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago.

.....

Lindquist, Hans/Levin, Magnus (2018). *Corpus Linguistics and the Description of English*. Edinburgh.

Weisser, Martin (2016). *Practical Corpus Linguistics*. Chichester.

Monika Prysok

Uniwersytet Śląski

Szkoła Doktorska UŚ/Instytut Językoznawstwa

ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5

41-205 Sosnowiec

monika.prysok@us.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9264-410X

RECENZJE • REZENSIONEN • REVIEWS

Patricia Hartwich

Uniwersytet Wrocławski/Polska

Elementy trzeciej kultury w translacji¹

DOI: 10.23817/strans.13-14

Received: 10.05.2022

Accepted: 1.09.2022

Opublikowana monografia stanowi wnikliwe studium poświęcone analizie polikonfrontatywnej elementów trzeciej kultury w przekładach prozy Holenderskich Indii Wschodnich; liczy 276 stron, zawiera poprawną strukturę rozdziałową a także takie elementy konstrukcyjne, jak podsumowanie, bibliografię, indeks osób, spis schematów, tabel, rysunków oraz wykresów, streszczenie w języku polskim i angielskim. Zgodnie z deklaracją autora za główny cel podjętych badań, zaprezentowanych w monografii, uważa on „omówienie istoty elementów trzeciej kultury” (s. 8) w przekładach. Jest to zamierzenie oryginalne, odważne i innowacyjne zarazem ze względu na zastosowanie specyficznej metodologii. Materiał analityczny stanowiło pięć dzieł literatury Holenderskich Indii Wschodnich autorstwa dwóch holenderskich pisarek – Madelon Székely-Lulofs (1899–1958): „Rubber. Roman uit Deli” oraz „Koelie” i Helli S. Haasse (1918–2011): „Oeroeg”, „Heren van de thee” oraz „Sleuteloog”, które zostały przetłumaczone na język niemiecki i polski. Pytanie szczegółowe, które postawił sobie autor, dotyczyło identyfikacji i określenia strategii i technik, przy pomocy których przetłumaczone zostały nazwy elementów trzeciej kultury występujące w wymienionych pięciu dziełach literatury Holenderskich Indii Wschodnich na polski i niemiecki. Za podstawę metodologiczną autor obiera paradygmat translatoryki antropocentrycznej, prezentując zasadną argumentację umożliwiającą realizację zamierzeń badawczych. Bowiern paradygmat ten służy jako podstawa interpretacji rzeczywistości translacyjnej w wybranym zakresie tematycznym i problemowym. Rozdział 1. (s. 15–26) poświęcony jest charakterystyce elementów trzeciej kultury w dotychczasowych badaniach nad translacją. Jest to bardzo obszerne omówienie, bogate

1| Michał Gąska (2021). *Elementy trzeciej kultury w procesie tłumaczenia prozy Holenderskich Indii Wschodnich na języki polski i niemiecki*. Kraków: Universitas. 276 ss.

w przykłady i świadczące pozytywnie o erudycji autora i bardzo dobrej orientacji w zakresie literatury przedmiotu. W drugim rozdziale (s. 27–41) M. Gąska rozpatruje używanie pojęcia kultury w różnych koncepcjach przywoływanych badaczy przede wszystkim w zakresie antropologii kognitywnej i kulturologii antropocentrycznej, co jest zabiegiem właściwym poszerzającym perspektywę badawcze zgodnie z właściwością przedmiotu badań. Prezentację rozpoczyna zatem od omówienia koncepcji *kultury* w rozumieniu Bonacchi (2009, 2010) i w oparciu o poglądy F. Gruczy (m.in. 1988, 1992, 2000, 2012), jako że są to główni przedstawiciele kulturologii antropocentrycznej w Polsce. W tym kontekście i z inspiracji Bonacchi ewaluacji poddaje również poglądy House na kulturę, jej rodzaje, przejawy i tworzenie wyróżniając cztery płaszczyzny jej występowania. Następnie omawia koncepcje dotyczące bardzo istotnej relacji między kulturą a językiem analizując poglądy Bartmińskiego (1993a, 1993b), Anusiewicz (1995), Ożdżyńskiego (2002) wydobywając i wyróżniając ważne aspekty charakteryzujące ich rozumienie kultury. Autor słusznie podkreśla za F. Gruczą, iż granica między naturą a kulturą jest nieostra, bowiem każdy człowiek jest ze swej natury istotą kulturową i kulturotwórczą będąc istotą lektalną zarazem. Pojęcie kultury w paradygmacie kulturologii antropocentrycznej M. Gąska omawia dokładniej w kolejnej części książki, podkreślając fakt, iż kultura jest wewnętrzną (immanentną) właściwością każdego człowieka jako podmiotu indywidualnego a następnie kolektywnego. Następnie omawia zagadnienie idiokultury i polikultury charakteryzując bardzo dokładnie koncepcję i pojęcia stosowane przez Bonacchi, tzn. jako logiczny przekrój i jako logiczna suma zgodnie z poglądami F. Gruczy. Jest to prezentacja i omówienie dogłębne i precyzyjne. Podkreślając aktywną rolę człowieka autor przechodzi w kolejnej części monografii do omówienia zjawiska kompetencji kulturowej, językowej i komunikacyjnej. Wnioski kończące tę partię książki stanowią bardzo esencjonalną syntezę dotychczas omawianych treści. Znacznie dokładniej M. Gąska prezentuje złożoność zjawiska kompetencji tłumacza w rozdziale 3. (s. 43–58), którą określa jako translatorską. Punkt wyjścia rozważań w tej części tworzą model translacyjny według koncepcji F. Gruczy (1981) i rozszerzony model układu translacyjnego według koncepcji Żmudzkiego (m.in. 2004, 2010, 2013, 2019). Relewantne dla przedmiotu badań autora są zjawiska zarejestrowane przez Żmudzkiego w obszarze mentalnym tłumacza, do których należą m.in. rekonceptualizacja względnie kognitywna rekonstrukcja tekstu wyjściowego, kognitywne przeprofilowanie w zakresie funkcjonalno-komunikacyjnym (s. 46–47). Również kategoria zadania translacyjnego wprowadzona przez Żmudzkiego do opisu działań tłumacza pozwoliła autorowi monografii odpowiednio ująć strategiczność operacji i komunikacyjnych działań tłumacza. Takie posunięcie stworzyło solidną podstawę dla kolejnej części, w której przedstawione zostały koncepcje kompetencji translatorskiej. Autor omawia kompleks umiejętności tworzący kompetencję tłumacza w ujęciu

S. Gruczy (2014). Bardzo zasadnie odwołuje się autor do koncepcji kompetencji zaprezentowanej przez Małgorzewicz (2012), a zwłaszcza do wyróżnionej przez nią kompetencji metakognitywnej jako tzw. wartości dodanej odróżniającej kompetencje tłumacza od kompetencji bilingwalnej. Charakteryzując zjawisko modalności translacyjnych: możliwości wierności i konieczności wolności autor odnosi je do poglądów św. Hieronima. W rozdziale 4. (s. 58–70) autor podejmuje zadanie analizy i interpretacji kompleksowego zagadnienia inności w procesie translacji. Referuje poglądy tych badaczy, którzy rozpatrywali owe zjawiska w różnych kontekstach, i wprowadza konieczne wyjaśnienia i doprecyzowania. W związku z tym podejmuje próbę udzielenia zasadnej odpowiedzi na pytanie, czy inność to synonim obcości lub jedno i to samo względnie czy zjawiska te i pojęcia różnią się zasadniczo. W kontekście tych rozważań M. Gąska wprowadza kategorię trzeciej kultury, ważną w całości zadaniowo-tematycznej podjętych badań. W rozdziale tym autor dokonuje także istotnego rozgraniczenia pojęciowego między dwiema kluczowymi kategoriami w każdym procesie translacji, a mianowicie między ekwiwalencją i adekwatnością eksponując w przypadku pierwszej jej wynikowość a w przypadku drugiej perspektywność jako cechy istotne. Rozdział 5. (s. 71–84) charakteryzuje się bogactwem treściowym. Autor referuje poglądy wielu ważnych badaczy, omawia zagadnienie metod i strategii translacyjnych np. u Schleiermachera, ekwiwalencji dynamicznej i formalnej Nidy, rodzajów tłumaczenia u Nord, tłumaczenia komunikacyjnego i semantycznego Newmarka. W rozdziale 6. (s. 85–97) M. Gąska podejmuje zadanie scharakteryzowania kulturowych nośników inności w oparciu o reprezentatywną literaturę przedmiotu, którą próbuje zreferować ewaluacyjnie. Jest to próba bardzo udana pod względem zarówno kompletności, spójności konstruowania wyводу tematycznego, jak też przede wszystkim wartościowań ewaluacyjno-krytycznych. Interesująco i precyzyjnie omawia techniki tłumaczenia nazw realiów jako nośników inności/obcości. Na szczególne podkreślenie zasługuje trafna konkluzja we wnioskach, iż określona strategia determinuje dobór adekwatnych technik w celu rozwiązania wspomnianych problemów translacyjnych i osiągnięcia strategicznych celów translacyjnych. Autor zdecydowanie wprowadza do analizy kategorię i perspektywę adresata w ocenie inności/obcości. Na s. 100 precyzyjnie formułuje definicję elementów trzeciej kultury twierdząc, że „Elementy trzeciej kultury należałoby zatem definiować jako elementy tekstu wyjściowego i/lub translatu, które postrzegane są przez adresatów tychże tekstów jako inne, nietypowe zarówno dla kultury wyjściowej, jak i docelowej.” Nowatorskie jest usytuowanie przez M. Gąskę elementów trzeciej kultury w układzie translacyjnym i jej rozpatrywanie w tym właśnie środowisku o określonej dynamice prosesualnej. Autor w ciekawy sposób omawia dalej trudności, jakie tłumacz napotyka w procesie translacji w związku z specyficznym potraktowaniem elementów trzeciej kultury. Zasadnie podkreśla przy tym stopień koniecznego i szczególnego

uwzględnienia adresata translacji w oparciu o charakteryzujące go właściwości opisane przez tłumacza w formie presupozycji. Słusznie M. Gąska podkreśla potencjalność ewokowania różnych skojarzeń u adresata ze względu na jego pamięć doświadczeniowo-kulturową w związku z zaistnieniem elementów trzeciej kultury w translacie. W dalszej części poświęconej typologizacji elementów trzeciej kultury oraz ich funkcji w komunikacji autor bardzo umiejętnie charakteryzuje i ewaluacyjnie konfrontuje poglądy Urbanek, Skibińskiej, Wołek-San Sebastian. W rozdziale 8. (s. 107–237) autor dokonuje charakterystyki materiału empirycznego oraz założeń metodologicznych i instrumentarium badawczego zgodnego z obraną metodologią, której podstawę stanowi zadeklarowany na początku paradygmat antropocentryczny. Analiza porównawcza tłumaczeń wybranych powieści holenderskich na język niemiecki i polski służy identyfikacji zastosowanych technik tłumaczenia elementów trzeciej kultury, określeniu ich wpływu na skuteczność komunikacyjną, wykazaniu dominujących technik jako tendencji w tych tłumaczeniach także w odniesieniu do różnych okresów powstania wersji tłumaczeń. W pierwszym materiale badawczym powieści „Rubber” (1931) Madelon Székely-Lulofs M. Gąska jako nośniki trzeciej kultury wyróżnia nazwy geograficzne w swej większości występujące jako mikrotoponimy i prezentuje w układzie tabelarycznym zastosowane techniki ich tłumaczenia w badanych przekładach, dalej nazwy elementów kulturowych w zakresie muzyki i teatru, nazwy ubrań także dokonując porównań tłumaczeń Kotasa i Leśniewskiego i pokazując te rozwiązania w zestawieniu tabelarycznym oraz komentując je. Wykazuje różnice w stosowaniu technik reprodukcji i eksplikacji w formie przypisów dolnych. Przy tym opisuje i udowadnia niedokładności tłumaczy oraz ewidentne błędy a także tworzenie fałszywych obrazów rzeczywistości uzasadniając przy tym swą ocenę. W dalszej części analizuje tłumaczenia Tichego i Bukowskiej wykazując się podobnym poziomem dokładności w zakresie identyfikacji stosowanych technik translacyjnych w odniesieniu do elementów kultury. Jako dominującą technikę przy tłumaczeniu nazw elementów kultury autor uznaje reprodukcję a następnie eksplikację wynikającą z określonych deficytów w zakresie wiedzy adresatów. Dochodzi do wniosku, iż w konsekwencji stosowania substytucji oraz aproksymacji tłumacze wpływają na postrzeganie trzeciej kultury, tworząc przy tym niekiedy mylne jej wyobrażenie. Kategorii wtrętów językowych, które stanowią najobszerniejszą grupę nazw elementów trzeciej kultury w powieści „Koelie” Madelon Székely-Lulofs, poświęcona jest kolejna część monografii. W powieści tej dominuje stosowanie technik eksplikacyjnych. W odniesieniu do tej kategorii autor dokonuje porównania tłumaczenia Kotasa, Tichego, Bukowskiej. Ze względu na różnice w doświadczeniach poznawczych przedstawicielei kultury wyjściowej i kultur docelowych tłumacze zastosowali dodatkowe techniki eksplikacyjne w odniesieniu do elementów, które w translatach poddane zostały reprodukcji. Inną kategorię porównań stanowią elementy dialogów

i zastosowane techniki ich tłumaczenia w analizowanych przekładach. M. Gąska określa także konsekwencje stosowania odpowiednika w odniesieniu do elementów dialogu, co pozbawia adresata istotnej informacji, że dialog prowadzony był w języku indonezyjskim lub innym języku Archipelagu Malajskiego. W dalszej kolejności M. Gąska badaniom porównawczym poddaje nowelę Helli S. Haase zatytułowaną „Oeroeg”. Pierwszą kategorią porównawczą są nazwy geograficzne analizowane pod kątem zastosowanych technik tłumaczeniowych w przekładach M. Csollány z reprodukcją, dalej G. Seferensa, gdzie dominuje reprodukcja z eksplikacją, i w tłumaczeniu Z. Klimaszewskiej, gdzie przeważa reprodukcja z amplifikacją. Następną część analityczną dotyczy kategorii nazw elementów kulturowych w podanych przekładach. W konkluzji autor stwierdza, że dominującą techniką we wszystkich translatach jest reprodukcja, co udowadnia argumentacyjnie i wykazuje w zestawieniach tabelarycznych. Wtręty językowe stanowią kolejną kategorię porównawczą badaną w wymienionych przekładach. W konkluzji M. Gąska stwierdza, że we wszystkich zanalizowanych translatach dominują dwie techniki – reprodukcja i odpowiednik, co również dokumentuje w postaci ilustratywnych tabel. Następnym materiałem badawczym stanowią przekłady drugiej powieści Helli S. Haasse „Heren van de thee”. W oparciu o ten materiał porównuje zastosowane techniki przekładu w tłumaczeniach takich tłumaczek, jak M. Csollány i A. Oczko. Stwierdza, że w obu analizowanych translatach dominującą techniką tłumaczeniową nazw geograficznych jest reprodukcja, rzadziej amplifikacja i opuszczenia. Nazwy elementów kulturowych to kolejna kategoria porównawcza badana w tłumaczeniach M. Csollány i A. Oczko. M. Gąska wykazuje ponownie, iż w obu translatach dominującą techniką jest reprodukcja, a w większości przypadków zachowanej nazwie elementu towarzyszy glosa eksplikacyjna jako dosłowne tłumaczenia objaśnień z glosariusza w tekście wyjściowym. W przypadku kolejnej kategorii wtrętów językowych jako najliczniejszej (104 jednostki) grupy elementów trzeciej kultury w powieści „Heren van de thee”, zastosowano techniki eksplikacyjne w formie glos objaśniających, amplifikacji i opisów intratekstowych w tłumaczeniu M. Csollány i A. Oczko. Autor zwraca tu uwagę na jedyny przypadek w całym materiale badawczym rozprawy w tłumaczeniu M. Csollány, w którym tłumaczka wprowadza element trzeciej kultury nie występujący w tekście wyjściowym. Identyfikuje reprodukcję jako dominującą technikę opatrzoną glosą objaśniającą. W odniesieniu do kategorii elementy dialogów jako wtrętów językowych w obu tłumaczeniach dominuje reprodukcja wobec wszystkich elementów dialogów. Ostatnią powieścią Helli S. Haasse jest „Sleuteloo”, której tłumaczenia dokonane przez B. Erdmann i A. Kluitmann oraz A. Oczko. M. Gąska analizuje i interpretuje w oparciu o te same kategorie i zgodnie z obraną metodologią. Dominującą techniką dla nazw geograficznych w obu wersjach jest reprodukcja, rzadziej amplifikacja, dla nazw elementów kulturowych jest nią w obu wersjach językowych reprodukcja, której towarzyszy glosa

objaśniająca. Jedyna różnica polega na stosowaniu przypisów dolnych przez tłumaczkę polskiej wersji w odniesieniu do trzech nazw.

Bardzo interesująco przedstawia się końcowa część monografii zawierająca wnioski podsumowujące jako odpowiedzi na początkowe pytania problematyzujące. I tak dla nazw elementów kultury autor wymienia całą listę zastosowanych przez tłumaczy i zidentyfikowanych przez niego technik tłumaczeniowych. W odniesieniu do nazw geograficznych, nazw elementów kulturowych oraz elementów dialogów jako kolejnych kategorii porównawczych M. Gąska wyróżnia reprodukcję jako najczęściej stosowaną technikę. W przypadku wtrętów językowych obok reprodukcji tłumacze często wprowadzali także odpowiednik w języku docelowym. W dalszym podsumowaniu bilansującym autor słusznie wyróżnia stosowanie odmiennych technik tłumaczeniowych w zależności od czasu historycznego, w którym dokonano przekładu, tzn. czy w czasie kolonialnym, czy też powojennym, ponieważ dominująca eksplikacja była umieszczana w różnych miejscach tekstu. M. Gąska charakteryzuje także całościowo techniki translacyjne stosowane przez poszczególnych tłumaczy. W podsumowaniu M. Gąska wykazuje w sposób opisowy osiągnięcie zakładanych celów, podkreślając przy tym skuteczność obranej metodologii opartej na paradygmacie antropocentrycznym. Ta droga badawcza okazała się być skuteczną i innowacyjną, co daje podstawy do podobnych badań o podobnej konstrukcji także w innych zakresach rzeczywistości translacyjnej. Interesujące są też wskazówki postulatyczne sformułowane przez autora, ponieważ tworzą określone kierunki perspektyw dla dalszych badań. Wymienia tu i badania ankietowe i tzw. „protokoły głośnego myślenia”. Cenną wydaje się być uwaga końcowa autora, który swoje pole badawcze słusznie uznaje za otwarte. Omówiona publikacja ma charakter pionierski odnośnie do badania zjawiska trzeciej kultury w przekładach; stanowi istotny wkład do badań translacyjnych w tym zakresie problematyki i zjawisk rzeczywistości translacyjnej; ma charakter pionierski także pod względem innowacyjnego zastosowania metodologii opartej na paradygmacie antropocentrycznym, co okazało się być zabiegiem bardzo skutecznym i cennym udowadniając jednoznacznie, iż antropocentryzm pozwala na realne dochodzenie do prawdy naukowej i jej obiektywizację. Świadczy jednoznacznie o wysokiej erudycji autora w zakresie i translatoryki i kulturologii a także wiedzy historycznej dotyczącej obszaru kolonii Holenderskich Indii Wschodnich.

Omówiona publikacja zasługuje ze wszech miar na wnikliwą lekturę ze względu na jej ewidentne walory poznawcze oraz metodologiczne.

Bibliografia

- Anusiewicz, Janusz (1995). *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław. Bartmiński, Jerzy (1993a). „Język a kultura“. W: Bartmiński, J. (red.) *Encyklopedia kultury XX wieku*. Wrocław. S. 18–19.

- Bartmiński, Jerzy (1993b). „Kulturowe funkcje języka“. W: Bartmiński, J. (red.) *Encyklopedia kultury XX wieku*. Wrocław. S. 21–22.
- Bonacchi, Silvia (2009). „Zur Vieldeutigkeit des Ausdrucks ‚Kultur‘ und zur anthropozentrischen Kulturtheorie“. W: *Kwartalnik Neofilologiczny* LVI 1/2009. S. 25–45.
- Bonacchi, Silvia (2010). „Zum Gegenstand der anthropozentrischen Kulturwissenschaft“. W: *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik* 2. S. 69–81.
- Grucza, Franciszek (1981). „Zagadnienia translatoryki“. W: Grucza, F. (red.) *Glottodydaktyka a translatoryka. Materiały z IV Sympozjum zorganizowanego przez Instytut Lingwistyki Stosowanej UW. Jachranka 3–5 listopada 1976*. Warszawa. S. 9–29.
- Grucza, Franciszek (1988). „Zum Begriff der Sprachkompetenz, Kommunikationskompetenz und Kulturkompetenz“. W: Honsza, N./ Rolloff, H.-G. (red.) *Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*. Amsterdam. S. 309–331.
- Grucza, Franciszek (1992). „Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej“. W: Grucza, F. (red.) *Język, kultura – kompetencja kulturowa. Materiały z XIII Sympozjum zorganizowanego przez Instytut Lingwistyki Stosowanej UW. Zaborów, 5–8 listopada 1987r.* Warszawa. S. 9–82.
- Grucza, Franciszek (2000/2017). „Kultur aus der Sicht der Angewandten Linguistik“. W: Grucza, F. *Dzieła zebrane*. Tom 4. *O kulturze, kulturach i kulturologii. O tłumaczeniu, tłumaczach i translatoryce. Wydanie jubileuszowe z okazji 80. rocznicy urodzin*. Warszawa. S. 95–105. (https://portal.uw.edu.pl/documents/11738337/14640936/FG_Tom_4.pdf, dostęp: 5.02.2019).
- Grucza, Franciszek (2012). „Kulturologia antropocentryczna a kulturoznawstwo“. W: Grzywka, K. (red.) *Kultura – Literatura – Język. Pogranicza komparatystyki. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Kolago w 70. rocznicę urodzin*. Warszawa. S. 79–102.
- Grucza, Sambor (2014). „Grundzüge der anthropozentrischen Translatorik“. W: Łyp-Bielecka, A. (red.) *Mehr als Worte. Sprachwissenschaftliche Studien Professor Dr. habil. Czesława Schatte und Professor Dr. habil. Christoph Schatte gewidmet*. Katowice. S. 127–137.
- Małgorzewicz, Anna (2012). *Die Kompetenzen des Translators aus kognitiver und translationsdidaktischer Sicht*. Wrocław.
- Ożdżyński, Jan (2002). „Formy wypowiedzi w przestrzeni kulturowej“. W: Ożdżyński, J./ Rittel, T. (red.) *Konteksty kulturowe w dyskursie edukacyjnym*. Kraków. S. 85–107.
- Żmudzki, Jerzy (2004). „Translationsaufgabe als Kommunikationsaufgabe – Etablierung eines Kategorie-Begriffs“. W: Bartoszewicz, I./ Hałub, M./ Jurasz, A. (red.) *Werte und Wertungen. Sprach-, literatur- und kulturwissenschaftliche*

Skizzen und Stellungnahmen. Festschrift für Eugeniusz Tomiczek zum 60. Geburtstag. Wrocław. S. 320–330.

Żmudzki, Jerzy (2010). „Transfer eksplikatywny w tłumaczeniu konsekwentnym – próba typologizacji”. W: Grucza, S./ Marchwiński, A./ Płużyczka, M. (red.) *Translatoryka. Koncepcje – Modele – Analizy.* Warszawa. S. 180–187.

Żmudzki, Jerzy (2013). „Holizm funkcjonalny w perspektywie translatoryki antropocentrycznej”. W: Grucza, S. (red.) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik* 8. Warszawa. S. 177–187.

Żmudzki, Jerzy (2019). „Projektionsoperationen im Translationsprozess – eine Basischarakteristik“. W: Małgorzewicz, A./ Płużyczka, M. (red.) *Studia Translatoryka* 10. Wrocław/ Dresden. S. 81–90.

Patricia Hartwich

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Zakład Translatoryki i Glottodydaktyki

Pl. Nankiera 15 b

50–140 Wrocław, Polska

patricia.hartwich@uwr.edu.pl

ORCID: 0000–0002–2455–0037

Magdalena Maziarz

Uniwersytet Wrocławski/Polska

Czy polska szkoła tłumaczy?**O tłumaczeniu w nauczaniu języka niemieckiego jako obcego w polskich szkołach ponadpodstawowych¹**

DOI: 10.23817/strans.13-15

Received: 9.06.2022

Accepted: 1.09.2022

Monografia Patricii Hartwich ukazała się w języku niemieckim wspólnym nakładem Neisse Verlag i Oficyny Wydawniczej ATUT i jest jedyną pozycją na rynku tak szeroko traktującą o roli tłumaczenia na lekcjach języka niemieckiego jako obcego w polskiej szkole ponadpodstawowej. Autorka, tłumaczka i glottodydaktyczka, przeprowadziła badania zgodne z założeniami metodologicznymi translatoryki i glottodydaktyki i oparła je na paradygmacie antropocentrycznym. Zastosowała wielość metod badawczych i uzyskała dane z ankiet, analizy indywidualnych produktów tłumaczeniowych uczniów oraz podręczników, co pozwoliło na sformułowanie rzetelnych wniosków. Najbardziej istotnym problemem badawczym w monografii jest określenie faktycznej roli ustnych i pisemnych tłumaczeń dwujęzycznych na zajęciach z języka niemieckiego w polskiej szkole ponadpodstawowej, a konkretnie w gimnazjum. Zawarte w książce analizy i wnioski powinny przyczynić się do podkreślenia znaczenia zorientowanych komunikacyjnie zadań z zakresu tłumaczeń dwujęzycznych w całym procesie uczenia się języka obcego i umocnić potrzebę wprowadzenia ich do polskiej szkoły (s. 12). Potrzeba ta jest tym większa, że z badań P. Hartwich jednoznacznie wynika, iż w polskiej szkole dwujęzyczne zadania tłumaczeniowe występują tylko w funkcji instrumentalnej, jako zadania pomocnicze (org. „Hilfsübersetzen”). Przejawia się to w działaniach nauczycieli, uczniów, ale także w stosowanych podręcznikach i wytycznych do programów nauczania² (s. 153). Autorka stwierdza tym samym, że w polskiej szkole nie stosuje się zorientowanych komunikacyjnie dwujęzycznych zadań tłumaczeniowych w celu kształcenia ustnych i pisemnych kompetencji tłumaczeniowych; tematyka translacji i tłumaczeń (jako produktów) jest bardzo rzadko poruszana na zajęciach z języka ojczystego, na zajęciach z języka obcego niemal wcale.

1| Hartwich, Patricia (2020). *Übersetzen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Sprachwechselbasierte Aktivitäten im Deutschunterricht an polnischen Mittelstufenschulen*. Dresden-Wrocław: Neisse Verlag & Oficyna Wydawnicza ATUT. 200 ss.

2| Podstawa programowa kształcenia ogólnego.

Monografia ma krótki, aczkolwiek konkretny wstęp, cztery rozdziały, z czego czwarty zawiera załączniki w postaci ankiet dla uczniów i nauczycieli, zadanie tłumaczeniowe oraz wzór analizy podręcznika. Książka zakończona jest podsumowaniem z kluczowymi wnioskami. Występują w niej liczne grafiki obrazujące analizowane dane.

Rozdział pierwszy to przede wszystkim rys historyczny oraz analiza roli i miejsca tłumaczenia w instytucjonalnych wytycznych do programów nauczania i metodach kształcenia języków obcych. Autorka sprawnie porusza się w tematyce i terminologii związanej z metodami kształcenia i stosuje terminologię oraz podział metod odpowiadające polskojęzycznym propozycjom Komorowskiej (2006: 25–28), czym w pewien sposób przeciwstawia się perspektywom Pfeiffera (2001: 69–92) oraz Roche (2005: 11–27). Kolejne podrozdziały charakteryzują metody kształcenia: gramatyczno-tłumaczeniową i bezpośrednią oraz podejście³ kognitywne, komunikacyjne i interkulturowe, opisują ich historię oraz najważniejszy aspekt, czyli rolę i miejsce tłumaczenia w procesie uczenia się. Rozdział kończy się podsumowaniem w formie bardzo klarownej i przemyślanej tabeli ukazującej wszystkie omawiane metody i podejścia pod kątem: występowania tłumaczeń dwujęzycznych w czynnościach uczniów i nauczyciela; pisemnych lub ustnych zadań tłumaczeniowych oraz kierunku wykonywania tłumaczeń (z języka obcego na ojczysty lub odwrotnie); płaszczyzny językowej (tłumaczenie zdań, pojedynczych słów, tekstów, wypowiedzi); rodzajów tekstów (literackie, uproszczone, użytkowe, dialogi) oraz funkcji (np. wprowadzanie i utrwalanie reguł gramatycznych, rozwijanie sprawności produktywnych, mediacja itd.). Cały ten rozdział bogaty w terminologię i wiedzę na temat metod, a szczególnie podsumowanie i analiza mogą być kompendium wiedzy dla glottodydaktyków zainteresowanych translodydaktyką oraz materiałem dydaktycznym dla studentów modułów i specjalności nauczycielskich na studiach germanistycznych.

W rozdziale drugim autorka przedstawia metodologiczne podstawy swoich rozważań oraz badań, które osadza w perspektywie antropocentrycznej. Proces uczenia się języka obcego opiera na układzie glottodydaktycznym według koncepcji F. Gruczy (s. 35) oraz powołuje się na antropocentryczną teorię języka tego badacza i zestawia ją z konstruktywistyczną teorią uczenia się Wolffa. Nie brakuje tu także miejsca dla układu glottodydaktycznego zaproponowanego przez Pfeiffera, którego elementy stanowią przedmiot badań P. Hartwich, ze szczególnym uwzględnieniem ucznia i nauczyciela oraz materiałów glottodydaktycznych i polityki oświatowej państwa. W drugiej części rozdziału poświęconej procesowi translacji uporządkowano terminologię dotyczącą tłumaczenia, co w języku

3| P. Hartwich świadomie używa pojęcia „Ansatz”, które należy rozumieć jako „podejście”, jednak wspomina o terminologii stosowanej na gruncie polskim, niemieckim i angielskim w pracach m.in. Pfeiffera, Henrici czy Neunera (s. 25).

niemieckim jest łatwiejsze ze względu na istnienie dwóch pojęć: *Übersetzen* und *Dolmetschen*. Niemniej jednak autorka zauważa i wyjaśnia różnice oraz wskazuje na jeden, ogólny termin *Translation* (s. 41). Przywołuje kolejno model Ch. Nord w odniesieniu do interkulturowego transferu tekstu i w formie tabeli przedstawia podstawowe typy transferu tłumaczenia bezpośredniego (dokumentarische *Übersetzung*) i instrumentalnego (pośredniego – instrumentelle *Übersetzung*); układ translacyjny według F. Gruczy i antropocentryczną teorię translacji oraz osadzone w niej pojęcie kompetencji translacyjnej i translatorycznej sformułowane przez Małgorzewicz (s. 49). Rozważania teoretyczne kończy opis założeń teoretycznych (osadzonych w paradygmacie antropocentrycznym) dla badań empirycznych. Autorka przyjmuje m.in., że procesy translacyjne będą traktowane przez nią *per se* jako procesy twórcze i komunikacyjne a ocena produktów (tłumaczeń) może odbywać się tylko w adekwatnym kontekście komunikacyjnym; w odniesieniu do układu translacyjnego nauczyciel języka obcego będzie traktowany jako translator, natomiast jego kompetencje pojmowane będą według rozumienia Małgorzewicz. Rozdział zamyka część poświęcona szczegółowemu określeniu przedmiotu/ów badań, które autorka określa jako „czynności tłumaczeniowe na lekcjach języka obcego”. Dzieli je ze względu na rolę w procesie uczenia się na dwie grupy:

- czynności w funkcji instrumentalnej (nie mają zasadniczo na celu wykształcenia kompetencji translatorycznej i translacyjnej; służą m.in. pogłębieniu wiedzy na temat struktur gramatycznych, semantyzacji słownictwa, automatyzacji materiału językowego, wyeliminowaniu błędów interferencyjnych);
- czynności stanowiące cel nauczania i uczenia się (służą bezpośrednio kształtowaniu umiejętności i kompetencji translatorycznej i translacyjnej).

Autorka powołując się na Europejski System Opisu Kształcenia Językowego z 2003 roku wprowadza i wyjaśnia pojęcie mediacji (ang. *mediation*/ niem. *Sprachmittlung*) dzieląc je na mediacje ustne przypisane niemieckiemu pojęciu *Dolmetschen* oraz mediacje pisemne odpowiadające pojęciu *Übersetzen*. Jako że pojawia się tu pewna niejasność terminologiczna, odwołuje się także do terminu *kommunikacyjnie zorientowanych czynności tłumaczeniowych* (zależności przedstawia w postaci grafiki (s. 62)).

Rozdział trzeci – empiryczny zawiera szczegółowy opis przedmiotu oraz przebiegu badań. Autorka przedstawia formę i zawartość ankiety skierowanej do uczniów i nauczycieli, zadanie translacyjne oraz sposób analizy podręczników. W pierwszej kolejności prezentowane są dane podstawowe: na temat badanej grupy uczniów, ich doświadczenia w nauce języków obcych, czasu nauki; następnie dane dotyczące czynności tłumaczeniowych na lekcjach języka niemieckiego, rodzajów tych czynności (ustne, pisemne), ich celu i funkcji (wyrażonych w skali Likerta i wykresu słupkowego). Następnym krokiem autorki monografii

jest prezentacja danych uzyskanych od nauczycieli. Dotyczą one głównie celu i sytuacji, w których stosują oni czynności tłumaczeniowe na swoich lekcjach, zamierzonego wykorzystania tłumaczenia ustnego i pisemnego na lekcji, elementów języka tłumaczonych przez uczniów (np. słów, zdań, prostych wypowiedzi, całych tekstów). Czytelnik znający język polski może porównywać opisywane wyniki i dane z załącznikami, które stanowią rozdział czwarty. Są to ankiety przeprowadzone w grupie uczniów i nauczycieli, sformułowane w języku polskim, co znacznie ułatwia odbiór tekstu, mimo że autorka przedstawia niemal wszystkie wyniki z całej ankiety zawierającej 33 pytania dla uczniów i 66 pytań dla nauczycieli również w formie diagramów i wykresów.

Bez wątpienia część 3.3.4.2. posiada kluczowe znaczenie dla analizy produktów tłumaczeniowych uczniów; przedstawia ona uzyskane efekty i wynikające z nich problemy tłumaczeniowe. Tylko 17% badanych podjęło się tłumaczenia wszystkich 8 części tekstu a czas nauki języka niemieckiego jest wprost proporcjonalny do liczby tłumaczonych części. Autorka tabelarycznie zestawia problem translacyjny z akceptowalnymi i nieakceptowalnymi wariantami odpowiedzi, co rzuca światło na faktyczny poziom kompetencji uczniów w zakresie tego konkretnego zadania. Szczegółowa analiza problemów i ich ocena przedstawiona za pomocą wykresów stanowią znaczną część tej jednostki.

Rozdział trzeci kończy analiza indywidualnych właściwości uczniów w obszarze postaw, motywacji, zainteresowań, umiejętności, oraz gotowości do podejmowania komunikacyjnie zorientowanych czynności tłumaczeniowych oraz opis podstawy programowej kształcenia ogólnego dla języka obcego, której fragment został przetłumaczony na język niemiecki. Należy zauważyć, że mimo wszystkich opisanych wyżej walorów rozdział trzeci posiada nieco skomplikowaną konstrukcję, co może utrudniać lekturę całości.

Czwarty rozdział zawiera załączniki w języku polskim: ankiety kierowane do uczniów i nauczycieli, zadanie uczniowskie oraz spis zagadnień zalecanych do analizy podręcznika.

W podsumowaniu autorka formułuje wspomniane we wstępie recenzji wnioski, które pozwalają odpowiedzieć na pytanie zawarte w tytule niniejszego artykułu. Wnioski z przeprowadzonych przez P. Hartwich badań pozwalają stwierdzić, że polska szkoła nie tłumaczy. Twórczyni monografii zauważa, że na lekcjach niemal nie występują komunikacyjnie zorientowane czynności tłumaczeniowe, a czynności w funkcji instrumentalnej występują rzadko.

Monografia Patricii Hartwich jest cenną publikacją ze względu na przejrzystą część teoretyczną, która w uporządkowany sposób przedstawia paradygmat antropocentryczny, terminologię, ale przede wszystkim omawia podstawowe metody i podejście do kształcenia języków obcych w kontekście wykorzystania funkcji tłumaczenia w procesie uczenia się języka. Sformułowane na podstawie przeprowadzonych badań konkluzje oparte są na bardzo szczegółowej analizie,

co podnosi ich wartość argumentacyjną. Przedstawione wnioski mogą stanowić inspirację i punkt wyjścia do podejmowania kolejnych badań (także dla innych badaczy), tym bardziej że mają one poniekąd charakter historyczny (dotyczą uczniów gimnazjów, które zostały zlikwidowane wskutek reformy systemu oświaty z 2016 roku). Omówiona publikacja stanowić może również ważny materiał dydaktyczny dla studentów – przyszłych nauczycieli.

Bibliografia

- Komorowska, Hanna (2005). *Metodyka nauczania języków obcych*. Warszawa.
- Kubacki, Artur (2010). „Rola ćwiczeń tłumaczeniowych na lekcjach języka obcego”. W: *Neofilolog* 35. S. 195–206.
- Nader-Cioczek, Monika (2016). „O zastosowaniu tłumaczenia avista w dydaktyce języków obcych”. W: *Linguodidactica XX*. 2016. S. 237–251.
- Pfeiffer, Waldemar (2001). *Nauka języków obcych. Od praktyki do praktyki*. Poznań.
- Roche, Jörg (2005). *Fremdsprachenerwerb, Fremdsprachendidaktik*. Tübingen.

Magdalena Maziarz

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Translatoryki i Glottodydaktyki
Pl. Nankiera 15 b
50-140 Wrocław, Polska
magdalena.maziarz@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0003-0569-9036

