

ситуації спілкування, передбачення ним мети, теми, змісту та мовної форми висловлювань промовця, а також від його попереднього налаштування на вирішення майбутніх перекладацьких завдань.

Таким чином, процес оволодіння синхронним перекладом відбувається за рахунок формування та розвитку навичок та вмінь орієнтування в вихідному тексті, пошуку перекладацьких рішень та їх реалізації в умовах паралельного проходження цих процесів, створення механізму синхронізації, який раціонально розподіляє увагу перекладача між компонентами його діяльності, розвитку навичок і вмінь швидкісного виконання перекладацьких дій та оволодіння способами (операціями) виконання дій (мовленнєвою компресією та специфічними прийомами лінгвістичних трансформацій) залежно від конкретних умов діяльності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика: Учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. – СПб.: Издательство «Союз», 2003. – 288 с.
2. Мірам Г.Е., Дайнеко В.В. Основи перекладу: Курс лекцій з теорії та практики перекладу для факультетів та інститутів міжнародних відносин. – К.: Ельга, Ніка-Центр, 2003. – 240 с.
3. Ширяев А. Ф. Синхронный перевод: Деятельность синхронного переводчика и методика преподавания синхронного перевода. – М.: Воениздат, 2009. – 183 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Юлія Кіщенко – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри перекладознавства Херсонського державного університету.

Наукові інтереси: теорія і практика усного та писемного перекладу.

ПЕРЕКЛАД ЯК ЕЛЕМЕНТ ОЧУДНЕННЯ В РОМАНІ ЕМІНЕ СЕВГІ ЕЗДАМАР «ЖИТТЯ – КАРАВАН-САРАЙ»

Христина НАЗАРКЕВИЧ (Львів, Україна)

Стаття присвячена функціям прийому перекладу в романі сучасної німецької письменниці турецького походження Еміне Севгі Ездамар «Життя – караван-сарай».

The article examines the question of translation in the novel of a modern German author of Turkish origin Emine Sevgi Özdamar «Das Leben ist eine Karawanserei».

Еміне Севгі Ездамар не дарма називають «найбільш знаним у світі голосом німецької міграційної літератури» [5: 23]. Еміне Севгі Ездамар «репрезентує інакшу Німеччину, Німеччину емігрантів, представників різних етносів, тих, які отримали місце проживання і тих, які сподіваються його отримати, а тим самим – репрезентує інакшу німецьку літературу» [2: 998]. Щонайпізніше від 90-х років минулого століття німецькомовна література мігрантів почала становити важливу частину сучасної німецькомовної літератури, а представники цієї «інакшої» літератури заговорили врешті цілком своїми, не схожими на інших голосами, серед яких голос Еміне Севгі Ездамар став чи не найпомітнішим у плані естетичного наповнення, у всякому разі «одним із найнезвичайніших і найоригінальніших» [2: 998].

Народжена 1946 року в Туреччині акторка і письменниця переїхала в 70-х роках ХХ століття до Німеччини. Її книжки відзначені багатьма престижними літературними преміями, серед яких і найважливіша відзнака міграційної літератури – заснована 1985 року літературна премія імені Адальберта фон Шаміссо для авторів, рідна мова і культура яких не німецькі.

Роман Еміне Севгі Ездамар з незвично довгою назвою «Життя – караван-сарай, у ньому двоє дверей, через одні я ввійшла, через інші вийшла» побачив світ 1992 року і викликав серед літературних експертів і читачів справжню сенсацію. Роман побудований на добре знайомому Еміне Севгі Ездамар з театрального життя принципі «очуднення». Читач потрапляє у світ незнайомий і далеко не завжди зрозумілий, у світ чужого досвіду і чужої мови. Цей роман з виразними автобіографічними мотивами названо «двомовним гібридом» [8: 100], адже оповідь у ньому, хоч і ведеться німецькою, проте химернішої версії своєї мови німецькомовним читачам раніше бачити, мабуть, ще не доводилося. У тексті емігрантки з

Туреччини читачі змушені були відчути себе «чужими», адже авторка поставила з ніг на голову ситуацію, в якій перебувають іноземці в іншій країні: німецькомовні читачі, які звикли ставитися до турецької меншини як до іноземців, самі стали іноземцями в турецькому середовищі, відчули певний дискомфорт від нерозуміння чужих реалій і чужого світогляду. Відбулося чарівне очуднення рідної мови: читач перестав почувати себе в ній упевнено. «Ездамар пише німецькою з мовним чуттям туркені» [2: 999]. Текст вимагав від читача «переступити кордони» [6: 134]: волею авторки персонажі роману – турецька дівчинка, її бабуся Айше, дідусь Ахмет, батько Мустафа, мати Фатма моляться арабською, співають турецькою, мають на всі випадки життя прислів'я і приказки, які Ездамар дослівно переклала в романі з турецької мови. «Її тексти вимагають зміни мислення, тому що вона ненав'язливо знайомить нас з іншими прикладами мислення і способу життя, не подаючи до них жодних коментарів» [7: 165]. Зміни, яких зазнають слова і вирази, перекочуючи з турецької мови в німецьку, «відбуваються не через посередництво перекладу, а завдяки міжмовній міграції» [6: 143]. Зрозумілою стає назва роману «Життя – караван-сарай», адже караван-сарай – це тільки тимчасове місце для перепочинку перед продовженням шляху далі.

Зрештою, саме в двомовності чи багатомовності багато-хто з дослідників міграційної літератури вбачав її основну особливість. Одна з перших серйозних дослідниць міграційної літератури Карміне Челліно вважала вплив рідної мови на мову текстів, написаних у новій батьківщині, неминучим. Мови в цих текстах змішуються, виникають нові слова і нові поняття [див. 3: 52]. Хоча, звісно, досі жоден з міграційних авторів не зайшов так далеко, як Ездамар, яка, дослівно перекладаючи слова і звороти, не полегшує німецькомовному читачеві процесу читання хоча б мінімальним культурно-історичним коментарем. «Таким чином Ездамар вдається створити мовно, стилістично, формально та змістовно культурну інакшість, яка постійно тримає читача на віддалі від оповіді» [3: 94].

Щоби ввести в німецькомовний текст цілі іншомовні пасажі Ездамар користується різними методами. Одним із найбільш драстичних прийомів є вживання мови без перекладу, коли читачеві доводиться з контексту виводити імовірне значення романних пасажів чи окремих понять.

Своєрідним рефреном усього роману стає молитва, якої навчає дівчинку її бабуся Айше і якої, як припускає оповідачка, бабуся й сама гаразд не розуміє:

«Wir liefen zwischen den Grabsteinen, es kamen plötzlich sehr fremde Buchstaben aus dem Mund meiner Großmutter heraus, stellten sich nebeneinander, so:

„Bismillâhirrahmanirrahim

Elhamdü lillâhirabbil âlemin. Errahmanirrahim, Mâlûki yevmiddin. Iyyakenâ`bûdü ve iyyake nestè`in. Ihdinessiratel müstekiym; Siratellezine en`amte aleyhim gayril mağdubi aleyhim veleddâlin, Amin.

Bismillahirrahmanirrahim

Kül hûvallahü ehad. Allahüssamed. Lem yelid valam yüled. Velem yekûn lehu küfüven ehad. Amin“ [1: 17].

Оці «чужі літери» молитви, виділені в тексті роману курсивом, а отже підкреслено інакші і незрозумілі, повторюються в тексті книги десятки разів, є навіть сторінки, де слово «Bismillâhirrahmanirrahim» повторюється раз за разом, немов мантра. Дівчинка в романі і читач роману знаходяться в ідентичній ситуації нерозуміння тексту. І значно пізніше оповідачка дізнається нарешті, що означає це таємниче незрозуміле слово, яке люди довкола неї вживають, після прокидання і перед сном, перед споживанням їжі і під час важливих рішень, як оберіг від злого і як подяку за добро: «Dann habe ich im Buch geguckt, was Bismillâhirrahmanirrahim heißt: Im Namen Gottes, oder im Namen Allahs, der schützt und vergibt» [1: 58].

Неперекладеність надає цьому аж надто часто вживаному слову і тексту молитви певної сакральності, дає зрозуміти читачеві, що є сфери, в які іноземець проникнути не зуміє, не ознайомившись попередньо з культурою іншого народу.

Ездамар вводить у текст навіть літери, які залишаються для читача тільки таємничими звуками, в той час, як оповідачка таки опановує невідому спочатку абетку:

Так гра з перекладом перетворюється у Ездмару у «своєрідний метод міжкультурної оповіді» [3: 87].

У деяких місцях роману авторка грається перекладом, застосовуючи його в тексті а) як прикладку: «Meine Mutter sagte: „Das ist die Deli Saniye, die verrückte Saniye.“», б) як побіжне роз'яснення сказаного турецькою, не передаючи в перекладі особливостей оригінального тексту, як наприклад, відсутність повтору в наведеному нижче перекладі: «Mutter sagte: „Deli misin, deli misin“ (bist du verrückt)». Врешті-решт, у цьому ж романному пасажі ще раз з'являється слово «божевільний», на цей раз воно вже стоїть не в оригіналі, а тільки в перекладі, проте читач, який щойно бачив це слово турецькою мовою, зливає обидва поняття в один «мовний гібрид»: «Und sie sagte mir, wenn ich so weitermache, gibt sie mich zur verrückten Saniye als Tochter» [1: 116].

Заслугує на увагу наступний фрагмент роману:

«...ich sagte meiner Mutter: „Ich möchte einen BH.“

„Du hast noch Busen wie Walnüsse“, sagte sie, „du brauchst noch keine Zwillingsmützen.“ Die Verkäufer auf den Märkten schrieen: „Zwillingsmützen, Zwillingsmützen“ (Ikizlere Takke, Ikizlere Takke).

Ich nahm eine Zwillingsmütze von meiner Mutter ... Ich trug diese Zwillingsmütze. ...» [1: 243].

У цьому текстовому пасажі спостерігаємо рух поняття від звичайного для німецької мови слова «BH» через калькований турецький вислів «Zwillingsmützen» до питомого турецького позначення бюстгальтера «Ikizlere Takke» і завершується опис цього епізоду вжитим «німецько-турецьким» словом, яке, до речі, за словотвірною моделлю цілком вписується в німецьку лексику, проте зберігає завуальованість семантики турецького вислову. Залишаючи в тексті перекладену конструкцію, досить кумедну для читача, вихованого в іншій культурі, авторка справді карнавалізує оповідь, демонструючи дотепність словотвору рідної мови своїх персонажів, запрошує читача «почути» це звичайне слово немов вухом турецькомовної людини і подивуватися або ж посміхнутися.

Ездмару максимально точно, інтонаційно вивірено передає турецький вислів німецькою: «Ich schrie: „Babaaaa“ (Vaaaaater) ...» [1: 86]. Як бачимо, протяжність оклику збережено в обох мовах, завдяки повтору наголошеної голосної «а».

Часом текст залишає непевність, чи йдеться про переклад, чи про вкраплення турецької прямої мови, як, наприклад, у наступному звертанні:

«Ein Bauarbeiter schrie wie ein am Schlachtfest am Hals mit einem nur halbscharfen Messer geschlachtetes Schaf: „Coçuklar! Kinder, geht da nicht rein! Das ist ein ungebrannter Kalkbrunnen...“» [1: 86].

Coçuklar! може бути і звертанням до дітей, і фразою «не йдіть туди» і, відповідно до контексту, вигуком на кшталт «обережно!». То ж, зрештою, функція цього слова в тексті – створення насамперед ефекту очуднення, усвідомлення себе спостерігачем за ситуацією, звичайною для її дійових осіб, і незвичною, в силу часткового нерозуміння, для читача.

У романі є місця, які стоять поруч різними мовами. Це передусім тексти дитячих пісенок, подані в романі за принципом двомовних поетичних видань, коли читач може відстежувати навіть на рівні візуальному паралелі чи розбіжності між двома мовними версіями одного і того ж тексту пісні – римованого і ритмічного турецького оригіналу і німецького підрядника, не такого компактного як турецький, багатослівнішого:

«Wenn wir vier Mädchen uns wegen dieses unbarmherzigen Regens nicht besuchen konnten, standen wir in unseren Fenstern und sangen laut im Chor:

Yağmur yağıyor	Es regnet
Seller akiyor	Wasser fließt
Arap Kizlari	die schwarzen Mädchen
Camdan bakiyor	schauen aus dem Fenster». [1: 75]

Батько Мустафа слухає радіо, на цей раз текст пісні подається без оригінальної версії, перед читачем – тільки підрядник однієї строфи, проте зрозумілість окремих слів аж ніяк не означає зрозумілості значення цього шлягера, на популярність пісні вказує тільки реакція на неї батька:

«... eine Männerstimme ... sang: „Warum habe ich ausgerechnet diese unbarmherzige Frau geliebt, sie hat mir den Geschmack dieses Lebens vergiftet.“ Mein Vater hörte dieses Lied mit vielen „Ach, ach, ach“, seine Ach-Stimmen wärmten mich im Bett ...» [1: 16]

Особливо цікавими є численні приказки, якими послуговуються дорослі персонажі роману в своїх вельми афористичних розмовах, які Ездамар перекладає (уже не наводячи звучання оригінального), цілковито відмовившись від звичних у практиці перекладу сталих еквівалентів мови перекладу, а пропонуючи натомість свої версії дослівного збереження образності оригінального вислову в його німецькому звучанні. «Німецька мова збагачується образами і, як наслідок, поетизується» [2: 999].

«Er sagte: „Wie scharf die Zwiebel ist, weiß nicht der, der sie isst, sondern der, der sie schneidet“. Oder: „Ach, die Welt ist eine Mühle, aus uns macht sie am Ende Mehl“. [...] Meine Großmutter sagte: „Mustafa, große Männer geben auch große Backpfeifen.“

Mustafa sagte: „Bei denen gibt es Geld wie Sand am Meer“.

Ayşe sagte: „Im Topf von Fremden kann man nicht kochen.“» [1: 77]

«Mutter sagte: Geld borgen von Reichen ist, als wenn man versucht, einem Blinden einen Spiegel zu verkaufen.“ Vater sagte: „Mit Wörtern kann man kein Schiff zum Schwimmen bringen...“» [1: 106].

Такі дослівні транспортування з однієї мови в іншу засвідчують складність, а часом навіть неможливість повного перекладу метафор, образів і символів з однієї мови в іншу, з однієї культури – в іншу.

Німецька, зрозуміти яку в романі Еміне Севгі Ездамар не так то й просто, сама стає до певної міри чужою, іноземною мовою, в якій знайомими словами висловлюються незнані світогляди і культурні обрії світу інакшого, ніж світ читача. «Їй вдається настільки очуднити німецьку мову, що німецькомовний читач ледве-ледве впізнає свою власну мову» [3: 84]. Так інтерференція символів, образів і метафор створює якусь третю мову – суміш німецької і турецької. Цією мовою насправді ніхто не користується: ні романні персонажі, які мають свою рідну мову, ні сама авторка, яка творить цю третю мову тільки для того, щоб розширити межі сприйняття своїх читачів, показати їм інакший культурний контекст. І хоча експліцитно іноземна мова відсутня, вона невблаганно прозирає крізь пелену німецьких слів, засвідчуючи, що «чуже», незрозуміле – це властиво неперекладне ядро мови, її культурні смисли. Русдї пояснює такий переклад позитивно: «Перенесені з одного кінця світу в інший, ми «перекладені» люди. Прийнято вважати, що при перекладі завжди щось втрачається, я ж непохитно дотримуюся думки, що так можна і щось надбати» [цит. за 8; 68]

Паралельне, нехай і асиметричне, використання в романі «Життя – караван-сарай» двох, чи, вірніше, трьох мов (німецької, турецької і арабської) містить значний потенціал докладного зображення дійсності (це і прийняті в Туреччині звертання, і характерні вигуки, і образність висловлень), але одночасно читання німецькомовного роману значно ускладнюється іншомовними вкрапленнями або ж калькованими перекладами, які творять ефект очуднення в тексті роману Ездамар практично стирає межу дихотомії «знайоме – незнайоме», перетворюючи «знайомий» собі турецький побут на відкриття чогось незнайомого в німецькомовному середовищі, а одночасно добиваючись ефекту невпізнаності знайомої читачам мови у нових незраних контекстах.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Özdamar Emine Sevgi. Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992. – 380 S.
2. Durzak Manfred. Der andere deutsche Roman. In: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hrsg. Von Wilfried Barnek. – München: Beck, 2006. – 2. erw. Aufl. – S. 997-1007.
3. Höfer Simone. Interkulturelle Erzählverfahren. Ein Vergleich zwischen der deutschsprachigen Migranteliteratur und der englischsprachigen postkolonialen Literatur. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. – 157 S.
4. Immacolata Amodeo. „Die Heimat heißt Babylon“. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Wetsdeutscher Verlag, 1996. – 223 S.
5. Mecklenburg Norbert. Eingrenzung, Ausgrenzung, Grenzüberschreitung. Grundprobleme deutscher Literatur von Minderheiten. In: Die andere Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge / Hrsg. Von Manfred Durzak u. Nilüfer Kuruyazici. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – S. 23-30.
6. Müller Regula. „Ich war Mädchen, war ich Sultanin“: Weitgeöffnete Augen betrachten türkische Frauengeschichte(n). Zum Karawanserei-Roman von Emine Sevgi Özdamar. In: Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger Migranteliteratur. Hrsg. v. Sabine Fischer und Moray McGowan. Tübingen: Stauffenburg, 1997. – S. 133-149.

7. Wierschke Annette. Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar. In: Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur. Hrsg.v. Sabine Fischer und Moray McGowan. Tübingen: Stauffenburg, 1997. – S. 179-194.

8. Zierau Cornelia. Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen... Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009. – 201 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Христина Назаркевич – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: теорія і практика перекладу, лінгвостилістика тексту.

СИТУАТИВНА АСИМЕТРІЯ У ПЕРЕКЛАДІ ДРАМИ ЯК ЕЛЕМЕНТ СЦЕНІЧНОСТІ

Тетяна НЕКРЯЧ (Київ, Україна)

У статті розглядаються випадки ситуативної асиметрії у перекладі драматичних творів, які сприяють поглибленню психологічних характеристик персонажів та збагаченню міжособистісних стосунків дійових осіб, що допомагає акторам і режисерів створити сценічний варіант п'єси, котрий максимально розкриває нюанси авторського задуму.

The article deals with the instances of situational asymmetry in drama translation, which can enrich both the characters' psychological portraits and their interpersonal relations, thus helping players and directors create the stage version conveying the minutest nuances of the authorial conception.

Захопившись перекладом драматичних творів, я звернула увагу на необхідність зберігати передусім природність та легкість художнього діалогу та психологічну переконливість персонажу, яка реалізується через сценічне мовлення. Теоретично добре відомо, після ґрунтовної праці І.Лєвого [1], що драма має подвійну природу і розрахована як на читання і візуальне сприйняття, так і на вимовляння і слухове сприйняття тексту. Переклад для сцени не може нехтувати фонетичною оболонкою реплік, які, за І.Лєвим, мусять легко вимовлятися і легко розумітися аудиторією без зорової опори. Проте ця “абеткова істина” далеко не завжди враховується окремими перекладачами драматичних творів, – подеколи виникає враження, що такий перекладач жодного разу не спробував прочитати свій текст вголос (а У.Еко настійно радить це навіть перекладачам прози, тож для перекладачів драми і поезії перевіряти текст на легкість вимовляння та евфонію має стати *conditio sine qua non*). У західному перекладознавстві і практиці перекладу і досі знаходять підтримку два підходи до перекладу драми: один орієнтується на найточніше відтворення тексту оригіналу і збереження його мовно-літературних особливостей (*translation for page*), другий – на пристосованість перекладу до умов сцени (*translation for stage*). Перший підхід побутує серед перекладачів драми у Німеччині, там уся увага приділяється відтворенню текстуальних параметрів оригіналу, а сценічний аспект відсувається на задній план; другий є мало не прескриптивним для театрів Великої Британії: там вважається, що перекладати п'єсу може лише драматург, у крайньому разі – режисер, а знання мови і розуміння тексту є вторинні до знання законів сцени і розуміння театру. Як і будь-які крайнощі, обидва підходи у чистому вигляді хибні і не можуть не завдавати шкоди кінцевому результату. Істина, як завжди, посередині. Щоб переклад зрівнявся з оригіналом художньою самобутністю і увійшов до цільової культури, зберігши ту естетичну цінність, яку має оригінал у культурі-джерелі, він мусить позначатися тими самими змістовно-концептуальними і формально-стилістичними параметрами. Простіше кажучи, блискуча салонна комедія вікторіанської доби має залишатися саме блискучою салонною комедією вікторіанської доби і на сцені іншої країни в іншу історичну епоху; мелодрама не повинна перетворюватися на фарс, трагедія на водевіль тощо. Ця остання загроза таїться, скоріше, у так званому *translation for stage*, коли дуже приблизне і поверхове знання іноземної мови не дозволяє перекладачу-аматору помітити, усвідомити і оцінити тонкі мовні нюанси, які створюють важливий другий план і підтекст і формують жанрову структуру твору. Одна пані-перекладознавець з Санкт-Петербурга, яка знає англійську на рівні перших словникових значень, не ухоплює конотацій і не має уявлення про відтінки граматичних структур і моделей, дуже жваво переклала російською п'єсу сучасного британського драматурга Террі Джонсона «*Істерія*» – при чому