

Lorea Ajanić, Anita Pavić Pintarić

PREVOĐENJE ZNAČAJKI USMENOSTI U KNJIŽEVNIM DIJALOZIMA

*Lorea Ajanić, mag. educ. philol. germ. / mag. philol. angl., llajanic@gmail.com, Zadar
dr. sc. Anita Pavić Pintarić, Sveučilište u Zadru, apintari@unizd.hr, Zadar*

prethodno priopćenje

UDK 81'255.4:39
821.112.2.09 Schlink, B.-31
821.112.2.03=163.42=111

rukopis primljen: 2.7.2015.; prihvaćen za tisak: 10.3.2016.

Ovaj rad proučava značajke usmenosti u književnim djelima i njihovo prevođenje na primjeru dijaloga iz romana Bernharda Schlinka Der Vorleser u izvorniku i u prijevodima na hrvatski i engleski jezik. Na početku se objašnjava pojam usmenosti u fikciji u kontekstu podjele koju su definirali Koch i Oesterreicher (1985), a radi se o razlikovanju „jezika blizine” („Sprache der Nähe”) koji se odnosi na govor, te „jezika distance” („Sprache der Distanz”) koji se odnosi na pismo. Predstavljaju se i načini kako pisci u svojim djelima stvaraju usmenost te na temelju čega se ona u tekstovima može prepoznati. U konačnici analiziramo odabrane dijaloge iz romana Der Vorleser u njihovom izvorniku na njemačkom jeziku, te u njihovim prijevodima na hrvatski i engleski jezik.

Ključne riječi: *usmenost u fikciji; dijalozi; prevođenje; njemački jezik; hrvatski jezik; engleski jezik*

1. Uvod

Govor koristimo u svakodnevnoj komunikaciji više ili manje svjesni razlika između pisanog i govornog jezika, čime se u svojim djelima bave Koch i Oesterreicher (1985, 2011). Koch i Oesterreicher (2011: 3–6)¹ pokušavaju razgraničiti pojmove izgovorenog / usmenog i napisanog / pismenog, koji se manifestiraju ili u obliku glasova (fonski) ili u obliku znakova (grafički). Prema njima linija razgraničenja između fonskog i grafičkog medija naslućuje da se odnos između „izgovorenog” i „napisanog” treba shvatiti kao

¹ Citati i parafraze autora, čija su djela izvorno napisana na njemačkom i/ili engleskom jeziku, a pojavljuju se u ovom radu, prijevodi su autorica ovoga članka.

kontinuum između ovih dviju pojavnosti, tj. da se „jezik blizine” („Sprache der Nähe”) i „jezik distance” („Sprache der Distanz”) mogu promatrati kao polovi jednog kontinuuma (Koch i Oesterreicher 1985: 19–21). Nadalje, ovako opisuju proces komunikacije: najmanje dva partnera uspostavljaju kontakt pri čemu naizmjenično preuzimaju uloge pošiljalca i primatelja poruke. U ovakvoj interakciji nastaje poruka, diskurs ili tekst koji se odnosi na izvanjezičnu stvarnost. Komunikacija je u suštini uvijek suradnja, a u usmenoj komunikaciji slanje i primanje poruka međusobno su izravno povezane. Koch i Oesterreicher (1985: 19–21) tvrde da u takvoj komunikaciji pošiljalac i primatelj poruke djeluju zajedno. Primatelj pritom pokazuje popratne verbalne i neverbalne reakcije i u svakom trenutku može uskočiti, propitivati itd. U pisanoj komunikaciji slanje i primanje poruka međusobno su razdvojeni. Primatelj poruke pojavljuje se kao anonimna instanca, a sama komunikacija dobiva javni karakter. Isto tako, pisanu komunikaciju možemo unaprijed isplanirati za razliku od usmene. Sve u svemu, jača ekspresivnost i aktivno sudjelovanje faktori su koje povezujemo sa spontanošću², koja na neki način uzmiče u pisanoj komunikaciji.

Cilj je ovoga rada utvrditi koje značajke odlikuju prevođenje književnih dijaloga kao obilježja jezika blizine u pisanome mediju te nalaze li se i u prijevodima koje analiziramo. Najprije ćemo predstaviti i definirati usmenost i dijaloge kao njezino važno obilježje. Nakon toga, u nastavku teoretskog dijela opisat ćemo značajke prevođenja usmenosti³ u književnim djelima. U analizi ćemo najprije definirati značajke usmenosti u dijalozima izvornika te vidjeti jesu li i kako izraženi u prijevodima na hrvatski i engleski jezik. Freunek (2007: 102–116) navodi da su komunikativna sredstva govorne komunikacije, odnosno, sredstva koja omogućuju govornu komunikaciju u književnim dijalozima najmanje zastupljena jer na njihovo mjesto uglavnom dolaze sredstva koja nose smisao i informacije. Međutim, smatramo da postoje jezična sredstva koja u književnim dijalozima stvaraju dojam govorne komunikacije i pridonose izražavanju emocija likova, kao što su npr. interpunkcija i uzvici.

2. Usmenost u fikciji

Usmenost u fikciji oponašanje je stvarnoga govora, koje je uvijek pažljivo isplanirano. U stvaranju književnih dijaloga autori biraju pojedine elemente koje kombiniraju s drugim jezičnim kategorijama, uglavnom ponavljanjima, na različitim razinama (Schwitalla i Tiittula 2009: 20–21), a gotovo svi autori upotrebljavaju elipsu. Usmenost u fikciji stvara jezik neposrednosti (usp. Pavić Pintarić 2011: 273) i pobuđuje interes

² Spontanost, povjerenje, ekspresivnost, afektivno sudjelovanje obilježja su književnoga pisanja. Što se tiče „jezične blizine” (Koch 1985: 24), radi se zapravo uvijek samo o uspostavljenoj blizini. Ona se čak može samo djelomično pojaviti, kad je autor u tekstu imitira. Dakle, jezik i ustroj teksta uspostavljeni su kao takvi, stoga potpuno drugačije funkcioniraju i interpretiraju se od odgovarajućega govora u stvarnosti. Književni tekstovi žele natjerati čitatelja na fokusiranu recepciju, što od njega zahtijeva maštu i kreativnost.

³ Aspekte prevođenja sredstava intenziviranja i izražavanja emocija u fiktivnoj usmenosti opisala je Pavić Pintarić (2014).

kod čitatelja. Ona je pokušaj da se stvori jezik komunikativne blizine u fikciji, uključujući pripovjedne i kazališne tekstove kao i audiovizualne i multimodalne tekstove (Brumme i Espunya 2012: 13). Književna djela sastoje se od signala po kojima čitatelji prepoznaju usmenost u fikciji. Komunikaciju realiziranu na ovakav način autori kontroliraju pomoću niza različitih leksičkih i formalnih sredstava kao što su: navodni znakovi, imena likova, uvođenje novih redaka u odlomke itd. Usmenost u fikciji je dakle podvrgnuta planiranju budući da se izražava u situacijama krajnje fizičke i društvene distance. Zbog nedostataka grafičkoga koda često se pri pokušaju autentičnoga zapisa usmenih izjava brojne značajke govora ne uspijevaju zabilježiti. Ovo se naravno ne odnosi samo na usmenost u fikciji, nego na svaki oblik pismenoga prikazivanja usmenih izjava (intervjui, saslušanja, iskazi pred sudom itd.) (usp. Freunek 2007: 66–68).

Usmenost u fikciji je, u usporedbi s odgovarajućim uobičajenim govorom, reduciran i izmijenjen kako s izražajne tako i s formalne strane. Tako Freunek (2007: 77–79) navodi da usmenost u fikciji sadrži kvalitativno izmijenjene i daleko malobrojnije konotate. Zbog toga se u pogledu usmenosti u fikciji postavlja pitanje autentičnosti. Izraz je reduciran, izmijenjen, otuđen, prelomljen, a može imati i dodatne funkcije u odnosu na uobičajeni govor. Ipak, usmenost u fikciji uvijek je barem malo autentična jer bez izvjesnoga stupnja autentičnosti ne bi se mogla kao takva ni prepoznati ni funkcionirati.

2.1. Dijalozi

Dijalozi su obilježje svake komunikacije pa i usmenosti u fikciji gdje je razmjena uloga među partnerima otvorena i uređuje se *ad hoc* (Koch i Oesterreicher 1985), za razliku od monologa gdje pisani jezik pokazuje čvrstu podjelu uloga. Kod *ad hoc* razmjene uloga u govoru se često, ako ne i uvijek, upotrebljavaju određeni signali razmjene (*turn-taking*), koji mogu biti i izvanjezični (jačina glasa, gestikulacija, mimika). Isto tako, dijalozi se često koriste u književnosti jer uspostavljaju odnose među likovima u određenoj situaciji i kontekstu koji može biti verbalan i neverbalan. Neverbalni kontekst obuhvaća gestikulaciju i držanje tijela ili boju lica, čime se izražavaju emocije likova.⁴ Dijalozi pridonose realnosti situacija, jasni su i razumljivi primateljima, opisuju i oblikuju likove u društvenom kontekstu (usp. Cadera i Pavić Pintarić 2014). Na jezičnoj razini dijalozi su realizirani različitim varijantama, npr. dijalektom, žargonom, neformalnim govorom, ali i drugim značajkama usmenosti kao što su ponavljanja, čestice, poštapalice, itd. Na pripovjednoj razini dijalog je predstavljen narativnim tehnikama i grafičkim rješenjima u tekstu, npr. interpunkcijom, novim paragrafima, razmacima, itd. (Cadera 2012: 37–38). Schwitalla i Tiittula (2009: 10–11) objašnjavaju da autor stvara dijaloge u književnom djelu koje kasnije pripovjedač pripovijeda. U ovom slučaju nema komunikacije licem-u-lice, boje glasa, gestikulacije, mimike, držanja tijela itd. u smislu da se susrećemo s manjkom simbola, budući da autoru na

⁴ Pavić Pintarić i Schellheimer (2014) obradile su prevođenje neverbalnog ponašanja u članku „Translating emotions expressed in nonverbal features of dialogues in the novel *Schnee in Venedig*”.

raspolaganju ostaju samo slova, interpunkcija i raspored redaka za prikazivanje dijaloga. Ipak, sve je veća tendencija upotrebe govora u književnosti. Zbog njihovog umjetničkog karaktera književni dijalozi predstavljaju izazov u lingvističkoj analizi. S jedne strane nalikuju stvarnosti, a s druge pokazuju snagu inovativnosti. Dakle, dolazi do miješanja pisanoga i govornoga jezika (Betten 1994: 532–533).

Obilježja govorne komunikacije nisu nužno neophodna za stvaranje književnih dijaloga, ali su u određenoj mjeri potrebna kako bi dijalog izgledao i zvučao prirodno.

Ne postoji jedinstveni dijaloški standard za usmenost u fikciji. Postoji samo široki raspon općih i specifičnih pravila koja određuju što bi dijalozi trebali sadržavati poput: konvencije vezane za strukturiranje rečenice, izmjena partnera u komunikaciji, mijenjanje intonacije, postavljanje pitanja itd. samo su neka od općih pravila koja moramo uzimati u obzir, ukoliko želimo reproducirati ljudsku usmenu komunikaciju. Ostala pravila specifična su za pojedine jezične zajednice i jezike, a uključuju konvencije načinima organiziranja informacija u rečenice, u kojem se trenutku izmjena partnera u komunikaciji smatra prihvatljivom, posebna intonacija za različite svrhe itd. (Taylor 1999: 1 u Ebeling 2012: 107–108). Književni se tekst oslanja na pisanu riječ, na dijaloge i na čitateljevu interpretaciju teksta iz koje nastaje stvarnost iz pisane riječi (usp. Ebeling 2012: 108).

3. Prevođenje usmenosti u fikciji

Prevođenje izravno i na najtransparentniji način doprinosi otvaranju komunikacije među govornicima različitih jezika. Prevođenje podrazumijeva jako dobro poznavanje jezika i kulture izvornika i primatelja, budući da prevoditelj ne prevodi samo riječi, nego poruke a s njima i čitave kulture, jer jezici ne egzistiraju u vakuumu, nego koegzistiraju sa svojim govornicima, kulturom, normama, književnošću, književnim konvencijama itd., te na taj način jedni na druge utječu i jedni druge oblikuju. Treba spomenuti i to da nam, pored nabrojanog, prevođenje omogućava ali i od nas zahtijeva najkvalitetnije čitanje teksta kojeg trebamo prevesti. Sve u svemu, radi se o zahtjevnome zadatku pogotovo kada govorimo o prevođenju usmenosti u fikciji, budući da je za prevoditelja veliki izazov postići u prijevodu prirodnost svakodnevne uobičajene komunikacije i istovremeno ostati vjeran izvorniku.

Freunek (2007: 82–83) tvrdi da odnos usmenosti u fikciji i književnog teksta, tj. književnoga prijevoda kao tekstne vrste s vlastitim normama, konvencijama i tradicijama ima svoje tehničke i normativne aspekte. U tehničke aspekte ubraja jezične norme i konvencije koje su za autore, u pogledu izvorne književnosti, i za prevoditelje, u pogledu književnosti primateljice, u jednakoj mjeri konstitutivne, tj. objektivno zadane. Isto tako, u većini književnih tradicija postoje određene konvencije za integraciju obilježja govora u književni tekst, što je norma i za autore i za prevoditelje. Pored toga, čini se da za književni prijevod, za razliku od izvornoga književnoga teksta, postoje i određene dodatne norme ili barem određena neknjiževna očekivanja pa govorimo o „političkim, ideološkim, kulturološkim, književnim i neknjiževnim, društvenim i mnogim

drugim čimbenicima koji često imaju važniju ulogu od estetske kvalitete djela” (Kuzmanović 2011).⁵

Normativni okvir (Freunek 2007: 94) za prevođenje književnih dijaloga višeslojan je, a obuhvaća nepromjenjivost govorne komunikacije u izvornome tekstu⁶, norme, konvencije i tradiciju književnosti primateljice, kao i specifične norme kulture primateljice za književni prijevod. Postoje određene prevoditeljske strategije koje prevoditeljima pomažu u ovakvim zahtjevnim zadacima. Toury (Pym 2008: 314–316) predlaže sljedeće: *strategija rastuće standardizacije* koju još naziva i *zakonom konverzije*, odnosno, *pojednostavljivanjem* što objašnjava kao modificiranje tekstualnih odnosa u izvorniku u korist kulture primateljice. Druga strategija koju predlaže jest *strategija interferencije* koju objašnjava kao transferiranje u ciljni tekst svega onoga što čini izvornik. U sklopu ove strategije Toury spominje pozitivan i negativan transfer objašnjavajući da pozitivan transfer predstavlja slučajeve u kojima prijevod ne odstupa od normi ciljnoga sustava, a negativan predstavlja slučajeve u kojima prijevod od tih normi odstupa. Ovo znači da čak i kad su rezultati interferencije čitatelju nevidljivi, budući da pozitivan transfer znači potpuno usklađivanje s normama ciljnoga sustava, interferencija i dalje postoji.

Detaljniju podjelu prijevodnih strategija nalazimo kod Baker (1992: 26–42) koja razlikuje: „(a) prevođenje općenitijom riječju (generalizacija), (b) prevođenje neutralnijom/manje ekspresivnom riječju, (c) prevođenje kulturnom supstitucijom, (d) prevođenje posuđenicom ili posuđenicom s pojašnjenjem ako su u pitanju kulturno specifični sadržaji, (e) prevođenje parafrazom koristeći srodnu riječ, (f) prevođenje parafrazom ne koristeći srodnu riječ, (g) prevođenje ispuštanjem, (h) prevođenje ilustracijom.”

Zbog jednostavnosti i činjenice da i sam Toury naglašava da se njegove strategije međusobno isprepleću, pogotovo u slučajevima kad govorimo o pozitivnom transferu (Pym 2008: 316), analizu ćemo izvesti prema strategijama koje predlaže Baker.

4. Usmenost u fikciji u romanu *Der Vorleser* i njegovim prijevodima na hrvatski i engleski jezik

Za analizu značajki usmenosti i njihovih prijevoda odabrani su dijalozi iz romana *Der Vorleser* autora Bernharda Schlinka. Bernhard Schlink rođen je 1944. u mjestu Großdornberg. Godine 1987. objavio je svoj prvi roman *Selbs Justiz* a njegov uspješan roman *Der Vorleser* izišao je 1995. Preveden je na 39 jezika, dobio je brojne književne

⁵ U fikciji je jezik naravno podložan kreativnosti i inovativnosti autora, no istraživanja pokazuju da se kod prevođenja usmenosti mogu utvrditi prevoditeljske strategije koje svakako mogu biti od pomoći prevoditeljima (usp. npr. Umbreit 1997).

⁶ U smislu vjernosti izvorniku onoliko koliko je to moguće kako ne bismo dijaloge izvornika počeli adaptirati umjesto prevoditi. Premda je iluzorno očekivati ili od prevoditelja zahtijevati potpunu podudarnost izvornika i prijevoda, pogotovo kada govorimo o prevođenju književnih dijaloga, pri čemu uza vjernost izvorniku moramo voditi računa i o prirodnosti govorne komunikacije, a u slučaju dramskih tekstova i o izgovorljivosti prevedenih dijaloga, što za sobom nužno povlači veća ili manja odstupanja od izvornoga teksta.

nagrade kao i ekranizaciju 2008. godine u režiji britanskoga redatelja Stephena Daldryja. U ostala važnija djela Bernharda Schlinka ubrajaju se: zbirka kratkih priča *Liebesfluchten* (2000) i roman *Die Heimkehr* (2006).⁷

U ovom romanu radi se o Michaelu Bergu i ljubavi koju osjeća prema ženi, Hanni Schmitz, optuženoj za ratni zločin. Između Hanne i Michaela rađa se ljubav koja se ubrzo pretvara u neku vrstu rituala u kojem Michael Hanni, koja je nepismena, čita. Naposljetku, Hanna završava u zatvoru zbog svojih ratnih aktivnosti u nacističkom logoru, gdje si oduzima život, a novac koji je imala ostavlja jednoj židovskoj obitelji koja je preživjela holokaust.⁸

U nastavku ćemo analizirati dijaloge, koji su odabrani i grupirani prema značajkama usmenosti koje pokazuju, te njihove prijevode u kojima nastojimo utvrditi kako su i na koji način te značajke prevedene i izražene na hrvatskom i engleskom jeziku, navodeći najprije izvorni dijalog na njemačkome a potom njegove prijevode na hrvatski i engleski jezik. Usporedbom dijaloga i njihovih prijevoda navest ćemo što smatramo dobrim prevodilačkim rješenjima u smislu prirodnosti, uvjerljivosti, izgovorljivosti i ostalih bitnih značajki usmenosti u fikciji, te predložiti neka druga prevodilačka rješenja za one prijevode ili neke njihove dijelove koji bi se prema našem mišljenju mogli izraziti drugačije.

4.1. Interpunkcija kao signal usmenosti

U analiziranim dijalozima pojavljuje se trotočje (tri točke) i crtice kao interpunkcijski znakovi koji signaliziraju pauze u govoru. U dijalozima se pojavljuju kao izraz emocionalnoga stanja obično pojašnjenog opisom neverbalnoga ponašanja lika u nastavku teksta.

4.1.1. Trotočje

U prvome primjeru trotočje tako upućuje na Michaelovu zbunjenost i nesigurnost koju bismo inače lako prepoznali u njegovom glasu i/ili držanju, ali u tekstu nam u tome pomaže interpunkcija koja je zadržana i u prijevodima na hrvatski i engleski jezik. Pored toga slijedi autorov opis njegova stanja uma, njegove nesigurnosti, koja bi u stvarnoj komunikaciji značila stanku.

IT „Darum bist du doch hier!”

„Ich...” *Ich wusste nicht, was ich sagen sollte. Nicht ja, aber auch nicht nein.* (1995: 26–27)

CT1 „A zbog toga si ovdje!”

„Ja...” *Nisam znao što bih rekao. Ni da ni ne.* (1998: 10)

⁷ www.inhaltsangabe.de (28.4.2014).

⁸ www.inhaltsangabe.de (28.4.2014).

CT2 „*That’s why you’re here!*”

„*I... I didn’t know what to say. Not yes, but not no either.* (1995: 12)

Osim trotočja, u prvoj je rečenici uskličnik kao signal iznenađenosti. U prijevodu na hrvatski jezik dojam usmenosti još je pojačan veznikom *A* na početku, što bismo u jednom ograničenom smislu mogli, prema Baker, opisati strategijom prevođenja kulturnom supstitucijom, u ovome slučaju u smislu uvođenja tipičnih značajki usmene komunikacije kulture i jezika primatelja, ovdje hrvatskoga jezika.

IT „*Lies mir ein bißchen daraus vor. Willst du nicht, Jungchen?*”

„*Ich...*” (1995: 61)

CT1 „*Čitaj mi malo iz njih. Hoćeš li, mali?*”

„*Ovaj...*” (1998: 25)

CT2 „*Read me something from them. Please, kid?*”

„*I...*” (1995: 26)

Ovdje Michael zapravo kupuje vrijeme dok pokušava smisliti odgovor, koji je s jedne strane negativan, a s druge strane ne želi povrijediti Hannu. Autor nam Michaelovo odugovlačenje signalizira interpunkcijom s trotočjem. Ovakva interpunkcija zadržana je i u prijevodima. U prijevodu na hrvatski jezik osobna zamjenica *Ich* prevedena je pokaznom *Ovaj*, koja i jest češća u govoru kad pokušavamo zaobići istinu u nekoj neugodnoj situaciji da ne bismo povrijedili sugovornika, dok je u prijevodu na engleski jezik prevedena osobnom zamjenicom *I*. Dakle, u ovom primjeru u prijevodu na hrvatski jezik pokazna zamjenica *ovaj* upućuje na uvođenje tipičnih značajki usmene komunikacije jezika primatelja, što bi se u širem kontekstu strategija koje razlikuje Baker moglo promatrati kao prevođenje kulturnom supstitucijom.

Sljedeći primjeri pokazuju da trotočje ne signalizira samo odugovlačenje, te izraze nesigurnosti, zbunjenosti i sličnih emocija. Koristi se i kao signal prekidanja razgovora u naletima ljutnje i bijesa kod likova, što se ponekad pojavljuje u kombinaciji s ponavljanjima.

IT „*...Wenn ich die Klasse noch schaffen wollte, müsste ich wie blöd arbeiten...*”

„*Raus.*” *Sie schlug das Deckbett zurück. „Raus aus meinem Bett...Blöd ist deine Arbeit? Blöd?...Blöd? Du weißt nicht, was blöd ist.*” (1995: 36)

CT1 „*...Kad bih želio proći ovaj razred, morao bih crnčiti k'o blesav...*”

„*Van.*” *Odgurnula je pokrivač. „Van iz mog kreveta!...Tvoj je posao glup? Glup?... Glupo? Nemaš ti pojma što je glupo.*” (1998: 14–15)

CT2 „*...If I still wanted to move up next year, I'd have to work like an idiot...*”

„*Out.*” *She threw back the coverlet. „Get out of my bed!...Your work is idiotic? Idiotic?... Idiotic? You don't know what idiotic is.*” (1995: 16)

Autor se ovdje služi trotočjem kako bi izrazio kako Hanna prekida Michaela. Nadalje, rabi komentare kako bi opisao situaciju i pokazao jačinu Hannina ljutnje i bijesa zbog njegove nezainteresiranosti za školu. Sve ovo zadržano je i u prijevodima. Također, prijevod *Nemaš ti pojma* rečenica je koja dobro opisuje jedan kontekst nabijen emocijama, a njemačka fraza *wie blöd arbeiten* i njezini prijevodi *crnčiti k'o blesav* i *work like an idiot* jako dobro ilustriraju što autor želi reći i jako dobro prenose njegovu poruku. Stoga, smatramo da se, prema Baker, ovdje radi o prevođenju kulturnom supstitucijom jer prevoditeljice svaka u svojem jeziku i svojim jezičnim sredstvima prenose sadržaj poruke izvornika *wie blöd arbeiten*.

IT „...*Was war heute morgen los?*”

„*Was soll heute morgen los gewesen sein?*”

„*Warum hast du getan, als kennst du mich nicht? Ich wollte...*”

„*Ich habe getan, als kenne ich dich nicht?*” *Sie drehte sich um und sah mir kalt ins Gesicht. „Du hast mich nicht kennen wollen...”* (1995: 47)

CT1 „...*Što je ono jutros bilo?*”

„*Što je to jutros bilo?*”

„*Zašto si se pravila da me ne poznaješ? Želio sam...*”

„*Ja sam se pravila da te ne poznajem?*” *Okrenula se i hladno me pogledala. „Ti nisi želio pokazati da me poznaješ.”* (1998: 19)

CT2 „...*What was going on this morning?*”

„*What do you mean, what was going on this morning?*”

„*Why did you behave as if you didn't know me? I wanted...*”

„*I behaved as if I didn't know you?*” *She turned and stared at me coldly. „You didn't want to know me.”* (1995: 20)

Ovdje također možemo prepoznati interpunkciju (točkice iza Michaelove rečenice *Želio sam* čime autor pokazuje da ga Hanna prekida) i komentare (*Okrenula se i hladno me pogledala* – čime nam je odmah jasno kako se Hanna osjeća) kojima autor objašnjava dijaloge, raspoloženje likova i kontekst situacije. Sve ovo zadržano je i u prijevodima. Smatramo da je u prijevodu na hrvatski jezik pokazna zamjenica *to* u rečenici *Što je to jutros bilo* jako dobro prevodilačko rješenje i alternativa za doslovno prevođenje pasiva stanja (Zustandspassiv) modalnim glagolom *soll gewesen sein*, koji bi zvučao potpuno neupotrebljivo i neizgovorljivo: *Što to jutros treba biti dogođeno* a pokazna zamjenica u ovome slučaju čak i doprinosi svađalačkom tonu koji vlada između Hanne i Michaela u ovome odlomku. Da bi se ovo postiglo primijenjena je strategija kulturne supstitucije u smislu uporabe značajki usmenosti jezika primatelja u slučaju pokazne zamjenice *to* i strategija ispuštanja u slučaju neprevođenja pasiva pasivom, a to isto primjećujemo i u prijevodu na engleski jezik u kojem pasiv *soll gewesen sein* također nije preveden pasivom.

IT „*Es tut mir leid, Hanna. Alles ist schiefgelaufen. Ich habe dich nicht kränken wollen, aber es scheint...*”

„*Es scheint? Du meinst, es scheint, du hast mich gekränkt? Du kannst mich nicht kränken, du nicht...*” (1995: 48–49)

CT1 „*Žao mi je, Hanna. Sve je pošlo po zlu. Nisam te htio povrijediti, ali čini mi se...*”
„*Čini ti se? Misliš, čini ti se da si me povrijedio? Ti mene ne možeš povrijediti, ti ne...*” (1998: 20)

CT2 „*I’m sorry, Hanna. Everything went wrong. I didn’t mean to upset you, but it looks...*”

„*It looks? You think it looks like you upset me? You don’t have the power to upset me.*” (1995: 21)

U ovome primjeru Hanna u svadalačkoj atmosferi prekida Michaela i nastavlja iznositi svoje argumente, a autor nam to signalizira interpunkcijom, stavlja trotočje u Michaelovu govoru i na taj način čitatelje upozorava na Michaelovu nedovršenu misao. S druge strane, Hannini argumenti temelje se na postavljanjima naizgled puno pitanja, a u biti radi se o parafrazama istoga pitanja (*Čini ti se*) i ponavljanjima odgovora na njega (*Ti mene ne možeš povrijediti, ti ne*). Ovo je zadržano i u prijevodima, ali ne u potpunosti u prijevodu na engleski jezik, što pojašnjavamo u nastavku. Glede prijevoda, mišljenja smo da su personalizirani oblici *Čini mi se*, *Čini ti se* vrlo dobro prevodilačko rješenje za njemački bezlični *es scheint* jer doprinose prisnosti koja je važan dio komunikacije među ljudima pri čemu prepoznajemo da je prevoditeljica iskoristila strategiju suprotnu od onih koje predlaže Baker. Dakle, umjesto prevođenja općenitijom riječju tj. generalizacijom i prevođenja neutralnijom tj. manje ekspresivnom riječju, prevoditeljica ovaj dio zahvaća upravo određenijim, specifičnijim, prisnijim i ekspresivnijim izrazima. Također, smatramo da je dobro da se u zadnjoj rečenici nije koristio skraćeni oblik osobne zamjenice u akuzativu *Ti me ne možeš povrijediti...* budući da rečenica *Ti mene ne možeš povrijediti...* svakako bolje izražava ljutnju koja vlada između Hanne i Michaela u ovom dijalogu. Dakle, dolazimo do zaključka da pravilo o reduciranju nepotrebnog i jezičnoj ekonomiji u prevođenju usmenosti u fikciji gubi prednost kad usmenošću u fikciji i njezinim prijevodom trebamo i želimo izraziti njime izrečenu emociju.

U prijevodu na engleski jezik smatramo da je primijenjena strategija prevođenja s pomoću srodne riječi, što je dovelo do nekih razilaženja u nijansama s izvornikom. Možda bi zadnja rečenica mogla glasiti i *You are not able to upset me* ili *You don’t have the ability to upset me*, budući da se ovdje zaista radi o tome je li Michael sposoban povrijediti Hannu, a ne o tome ima li za to dovoljno snage.⁹ Isto tako, kraj te rečenice *...du nicht* jako slikovito dočarava Hannin bijes i ljutnju pa smatramo da bi u prijevod na engleski

⁹ Modalni glagol *können* može u određenim kontekstima značiti i *imati snage* (Hansen-Kokoruš et al. 2005), ali u ovome razgovoru ipak se radi o tome je li Michael sposoban povrijediti Hannu ili ne.

taj dio možda ipak trebalo dodati: *You don't have the ability to upset me, you not*, s tim da bi se mogao revidirati glagol *upset* i prevesti ga glagolima koji preciznije izražavaju njemački *kränken*, a to su *offend* i *hurt*.¹⁰

IT „*Aber wir alle wußten...*”

„*‘Wir’, ‘wir alle’, zu sagen ist einfacher, als ‘ich’ zu sagen, ‘ich allein’, nicht wahr?*” (1995: 111)

CT1 „*Ali mi smo svi znali...*”

„*‘Mi’, ‘svi mi’, mnogo je jednostavnije reći nego ‘ja’ ili ‘samo ja’, zar ne?*” (1998: 42)

CT2 „*But we all knew...*”

„*Saying ‘we’, ‘we all’ is easier than saying ‘I’, ‘I alone’, isn’t it?*” (1995: 42–43)

Ovdje je Hannina rečenica prekinuta, pri čemu autor rabi trotočje kako bi na to ukazao čitateljima. Osim toga, uočavamo ponavljanja kojima govornik ovdje izražava svoje neslaganje. Ovi signali usmenosti zadržani su i u prijevodima, jedino bi se možda druga rečenica prijevoda na engleski jezik mogla prevesti pasivom, kako bi se ostalo bliže izvorniku: *‘We’, ‘we all’ is easier said than ‘I’, ‘I alone’, isn’t it*. U postojećem prijevodu na engleski prepoznamo strategiju prevođenja parafrazom.

4.1.2. Crtica

IT „*Es tut mir leid. Ich werde meine Arbeit machen. Ich weiß nicht, ob ich es schaffe, in sechs Wochen ist das Schuljahr vorbei. Ich werde es versuchen.*” (...) *Die Uhr im Flur schlug halb zwei.*

„*Du musst gehen.*” *Sie zögerte.* „*Ab Morgen hab ich Hauptschicht. Halb sechs – dann komme ich nach Hause und kannst du auch kommen. Wenn du davor arbeitest.*” (1995: 36–37)

CT1 „*Žao mi je. Izvršavat ću svoje obaveze. Ne znam hoću li uspjeti, školska godina završava za šest tjedana. Pokušat ću.*” (...) *U hodniku je sat otkucao dva.*

„*Moraš ići.*” *Oklijevala je.* „*Od sutra radim u glavnoj smjeni. Pola šest – u pola šest dolazim kući pa možeš onda doći. Ako prije toga obaviš svoj posao.*” (1998: 15)

CT2 „*I’m sorry. I’ll do my work. I don’t know if I’ll make it, school only has another six weeks to go. I’ll try.*” (...) *The clock in the hall struck one-thirty.*

„*You have to go.*” *She hesitated.* „*From tomorrow on I’m working the main shift. I’ll be home at five-thirty and you can come. Provided you work first.*” (1995: 16)

¹⁰ Značenje glagola *kränken* glasi *uvrijediti, vrijeđati, povrijediti* (Hansen-Kokoruš et al. 2005), a značenje glagola *upset* glasi *prevrnuti (se), srušiti (se), smesti (se), zbuniti (se), poremetiti, uznemiriti (se), uzrujati (se), pokvariti (veselje, namjere, želudac)* (Bujas 2011).

U ovome se primjeru radi o emocijama opterećenu razgovoru koji nam autor signalizira u svojim komentarima i interpunkcijom, točnije crticom, kojom označuje isprekidan govor. U prijevodu na hrvatski jezik crtica je kao signal izvjesnih pauza i prekida u govoru zadržana, dok je u prijevodu na engleski jezik izostavljena. Što se tiče prijevoda na engleski jezik, smatramo da se pojednostavljenim prijevodom *I'll be home at five-thirty and you can come* te gore spominjanim izostavljanjem interpunkcije, tj. crtice, koja pomaže u dekodiranju emocija i emocionalnih stanja koje likovi proživljavaju u romanu, kao i prevođenjem parafrazom, izgubio dojam emocijama opterećenoga razgovora koji je autor postigao upravo isprekidanim govorom i pauzom, na što čitatelje upozorava crticom u tekstu koja rečenicu rastavlja na dva dijela, signalizirajući tu stanku i isprekidan govor. Dakle, smatramo da bi prijevod te rečenice mogao glasiti i ovako: *Five-thirty – I'll be home then and you can come.*

4.2. Uzvik kao signal usmenosti

IT „*Wie schön du bist!*”

„*Ach, Jungchen, was redest du.*” (1995: 27)

CT1 „*Kako si lijepa!*”

„*Ah, mali, što to govoriš.*” (1998: 109)

CT2 „*You're so beautiful!*”

„*Come on, kid, what are you talking about.*” (1995: 12)

Michael izražava svoje oduševljenje koje je izraženo pomoću interpunkcije uskliknikom koji nam ovdje pomaže da si dočaramo ton i raspoloženje u ovoj rečenici, dok Hanna izražava svoju skromnost, što je autor postigao uzvikom *Ach* kojim se ublažava oduševljenje koje Michael izražava. Sve ovo postignuto je na isti način i u prijevodima na hrvatski i engleski jezik s tim da su prevoditeljice uzvik *Ach* prevele uzvicima tipičnim za jezik na koji prevode, pa ovdje možemo govoriti o strategiji kulturne supstitucije.

4.3. Ponavljanja

IT „*Ich heiße Michael Berg.*”

„*Michael, Michael, Michael.*” *Sie probierte den Namen aus.* (1995: 35)

CT1 „*Zovem se Michael Berg.*”

„*Michael, Michael, Michael.*” *Osluškiвала je to ime.* (1998: 14)

CT2 „*My name is Michael Berg.*”

„*Michael, Michael, Michael.*” *She tried out the name.* (1995: 15)

U ovome primjeru autorov komentar služi kao signal usmenosti. Dakle, Hanni se sviđa Michaelovo ime te ga stoga ponavlja, a to se svakako u govoru može čuti, dok nam u slučaju fingiranoga govora autor to pojašnjava svojim komentarom. Ovo ponavljanje zadržano je i u prijevodima. Ovdje bismo napomenule da je u prijevodu na hrvatski jezik glagol *oslušivati* dobro prevodilačko rješenje za njemački *ausprobieren*, budući da u hrvatskom jeziku teško možemo glagole *probati*, *isproba(va)ti* staviti u kontekst isprobavanja vlastitih imena, dok u njemačkom i engleskom jeziku to očigledno funkcionira. Ova bi se rečenica na hrvatski jezik mogla prevesti i ovako: *Izgovarala je to ime ili Ponavljala je to ime*, pri čemu se radi o strategiji prevođenja kulturnom supstitucijom.

IT „An was für ein für ein Tier denkst du, wenn du mich im Arm hältst, die Augen schließt und an Tiere denkst?“

„An ein Pferd.“

„Ein Pferd?“ (1995: 68–69)

CT1 „Dok me držiš u zagrljaju i zatvorenih očiju misliš na životinje, na koju te životinju podsjećam?“

„Na konja.“

„Na konja?“ (1998: 28)

CT2 „Which animal do you see, when you hold me and close your eyes and think of animals?“

„A horse.“

„A horse?“ (1995: 28-29)

Autor izražava Hannino iznenađenje i čuđenje Michaelovim odgovorom kroza ponavljanje dijela njegova odgovora u obliku pitanja. Ponavljanje kao signal usmenosti zadržan je i u prijevodima. Smatramo da je prva rečenica u prijevodu na hrvatski jezik, za razliku od onoga na engleski, malo nezgrapno izrečena, prevođenjem parafrazom prema Baker, pa predlažemo male izmjene: *Na koju životinju pomisliš dok me držiš u naručju, zatvoriš oči i misliš na životinje*.

IT „Stimmte es, dass Sie zur SS gegangen sind, obwohl Ihnen bei Siemens eine Stelle als Vorarbeiterin angeboten worden war?“

Hannas Verteidiger sprang auf. „Was heißt hier ‘obwohl’? Was soll die Unterstellung, eine Frau hätte lieber bei Siemens Vorarbeiterin zu werden als zur SS zu gehen? Nichts rechtfertigt es, die Entscheidung meiner Mandatin zum Gegenstand einer solchen Frage zu machen.“ (1995: 91–92)

CT1 „Je li istina da ste stupili u SS-trupe iako Vam je kod Siemensa ponuđeno mjesto predradnice?“

„Hannin je branitelj skočio. „Što znači ‘iako’? Čemu pretpostavka da bi jedna žena radije trebala biti predradnica kod Siemens-a nego otići u SS-trupe? Ništa ne opravdava činjenicu da odluku moje branjenice činite predmetom jednog takvog pitanja.” (1998: 36)

CT2 „Is it true that you joined the SS even though Siemens had offered you a job as a foreman?”

Hannas lawyer was on his feet. „What do you mean by ‘even though’? Do you mean to suggest that a woman should prefer to become a foreman at Siemens than join the SS? (1995: 36)

U ovome primjeru prepoznaje se bijes i iritacija Hannina branitelja. Autor je iskoristio ponavljanja i retorička pitanja kako bi nam to u tekstu dočarao, što nalazimo i u prijevodima u kojima se jasno ne prepoznaje korištena strategija. U prijevodu na hrvatski jezik smatramo da je bliže realnoj komunikaciji i prirodnijem izrazu u hrvatskom jeziku reći da netko radi u Siemensu, nego kod Siemens-a, te u ovome primjeru primjenjivati strategiju kulturne supstitucije.

IT „Warum haben Sie nicht aufgeschlossen?”

„Wir waren...wir hatten...” Hanna suchte nach der Antwort. „Wir wussten uns nicht anders zu helfen.”

„Sie wussten sich nicht anders zu helfen?” (1995: 121)

CT1 „Zašto niste otključali vrata?”

„Bili smo...mi smo...” Hanna je tražila pravi odgovor. „Nismo znale kako da si drugačije pomognemo.”

„Niste si znale drugačije pomoći?” (1998: 46)

CT2 „Why did you not unlock the doors?”

„We were... we had...” Hanna was groping for the answer. „We didn’t have any alternative.”

„You had no alternative.” (1995: 46)

U ovome primjeru lako se prepoznaje Hannina zbuđenost i uznemirenost, a to nam signaliziraju ponavljanja koja bismo mogli označiti kao zamuckivanja u odgovaranju na postavljeno pitanje. U drugoj rečenici također imamo ponavljanja, ali više u službi nevjerice i čuđenja odgovorom. Ovi signali usmenosti djelomično su zadržani u prijevodima, točnije, nisu u potpunosti zadržane u zadnjim dvjema rečenicama primjenom strategije prevođenja parafrazom. Smatramo da bi u ovome primjeru i u prijevodu na hrvatski i na engleski jezik zadnje dvije rečenice trebale biti iste i prenijeti u izvorniku naglašenu nevjericu koju Hannin sugovornik osjeća i izražava ponavljajući njezin odgovor od riječi do riječi u obliku pitanja. Dakle, pri prevođenju usmenosti u fikciji uvijek se prevode i emocije izrečene i pokazane u toj usmenosti.

4.3.1. Ponavljanja i crtica

IT „*Was war eigentlich los? Warum warst du so wütend?*”

„*Was war los, was war los – wie dumm du immer fragst. Du kannst nicht einfach so gehen.*” (1995: 55)

CT1 „*Što se zapravo dogodilo? Zašto si bila tako bijesna?*”

„*Što je bilo, što je bilo – kako glupo uvijek pitaš. Ne možeš samo tako otići.*” (1998: 23)

CT2 „*What was the matter? Why did you get so angry?*”

„*What was the matter, what was the matter – you always ask such silly questions. You can't just leave like that.*” (1995: 23)

Ovdje se osjeća Hannina iritacija Michaelovim pitanjem koje ona u znak negodovanja ponavlja i kasnije naziva glupim, praveći pauzu između toga ponavljanja i drugoga dijela svoje rečenice. Autor nam je to pokazao crticom koja i fizički rastavlja ovu rečenicu na dva dijela te na taj način upozorava na kratku pauzu u govoru. Sve navedeno zadržano je i u prijevodima. Možda bi se zbog prirodnosti i jednostavnosti izraza prva rečenica u prijevodu na hrvatski jezik mogla izraziti i nešto drugačijom konstrukcijom *Što je bilo*, a nezgrapna konstrukcija *Kako glupo uvijek pitaš* zbog istih bi se razloga primjenom strategije parafraziranja, kao u prijevodu na engleski jezik, mogla izmijeniti u *Uvijek postavljaš glupa pitanja*.

4.4. Opis neverbalnoga ponašanja

IT „*Wie heißt du?*”

Sie fuhr hoch. „*Was?*” (1995: 34)

CT1 „*Kako se zoveš?*”

Naglo se uspravila. „*Što?*” (1998: 13)

CT2 „*What's your name?*”

She stared. „*What?*” (1995: 15)

U ovome primjeru autor nas svojim komentarom *Sie fuhr hoch* upućuje na Hanninu iznenađenost, a Hanna svojim potpitanjem pokazuje nepovjerljivost i zatečenost pitanjem koju je u uobičajenoj komunikaciji jako lako osjetiti i uočiti, dok u usmenosti u fikciji autori moraju raspoloženje objasniti opisom neverbalnoga ponašanja likova i interpunkcijom. Sve ove značajke zadržane su i u prijevodima. Ovdje možemo primijetiti odstupanja od izvornika i u hrvatskom i u engleskome prijevodu i to u prijevodu rečenice izvornika *Sie fuhr hoch*, koja u prijevodu na hrvatski jezik *Naglo se uspravila* u potpunosti prenosi Hanninu reakciju u kojoj je ključna njezina nagla kretnja što

pokazuje intenzitet njezine zatečenosti pitanjem, dok bi se u engleskome prijevodu odstupanje od izvornika prijevodom *She stared* moglo zamijeniti rečenicom *She pulled herself up*. Prijevodna strategija primijenjena u objim prijevodima, prema podjeli koju je dala Baker, jest prevođenje parafrazom bez srodne riječi, koja strategija u prijevodu na hrvatski funkcionira bolje negoli u prijevodu na engleski jezik. Mogli bismo reći da *She stared* ovdje posebno ne otežava razumijevanje usmenosti i pitanja koje slijedi tu rečenicu, ali ublažava intenzitet Hannine reakcije, iznenađenja i zatečenosti pitanjem, a time i emocionalnost cijelog dijaloga jer kad prevodimo književne dijaloge uza njih uvijek prevodimo i emocije, raspoloženja, kontekst, to jest odnose među likovima. Uzvik se prevodi uzvicima tipičnima za jezik primatelj, pa ovdje možemo govoriti o strategiji kulturne supstitucije.

5. Zaključak

Usmenost se u fikciji može izraziti različitim sredstvima koja upućuju na govornu komunikaciju i izražavanje emocija. To su interpunkcija (u našoj analizi trotočje i crtica), uzvici, ponavljanja, kombinacija ponavljanja i crtice, kao i opis neverbalnoga ponašanja.

Značajke usmenosti koje se izražavaju interpunkcijom, točnije trotočjem, lako su uočljiva emocionalna stanja likova poput zbunjenosti, nesigurnosti, odugovlačenja u razgovorima, a primjećujemo da se trotočja u književnim dijalozima koriste i kao signal prekidanja sugovornika u naletima bijesa i ljutnje, što autor ponekad kombinira s ponavljanjima. Crtica u našoj analizi signalizira emocijama opterećen razgovor, isprekidanost govora i pauze u govoru.

Uzvici izražavaju značajke usmenosti poput emocija likova, te tona i raspoloženja koje vlada u razgovorima među likovima. Iz provedene analize zaključujemo da se ponavljanjima izražavaju pozitivne emocije poput zadovoljstva i negativne poput osjećaja neugodnosti, iznenađenosti, bijesa, iritacije, zbunjenosti, uznemirenosti, nevjerice i zamuckivanja u govoru. Kod kombinacije ponavljanja i crtice, jasno su odijeljene značajke usmenosti koje izražava ponavljanje od onih koje izražava crtica. Ponavljanjem se izražava negodovanje, a crticom pauza. Zatečenost i neugodno iznenađenje lika izraženo neverbalno opisom njegove nagle kretnje značajke su usmenosti koje izražava opis neverbalnog ponašanja.

U prevođenju interpunkcije kao signala usmenosti trotočja se u našoj analizi, prema Baker, prevode strategijom kulturne supstitucije, u ovome slučaju uvođenjem tipičnih značajki usmene komunikacije kulture i jezika primatelja jer prevoditeljice svaka u svojem jeziku i svojim jezičnim sredstvima prenose sadržaj poruke izvornika. Pored navedenih, u prevođenju trotočja kao signala usmenosti rabi se i strategija prevođenja parafrazom s pomoću srodne riječi. Ova strategija primijenjena je i u prevođenju crtice kao signala usmenosti.

Prema podjeli koju je dala Baker, ponavljanja se prevode strategijom kulturne supstitucije i strategijom parafraziranja, dok su pojedini primjeri prevedeni bez uporabe

konkretnih strategija. Ne prepoznaje se jasno primijenjena strategija ni u prevođenju kombinacije ponavljanja i crtice kao signala usmenosti u tekstu. Zaključno, opis neverbalnoga ponašanja kao signala usmenosti prenijet je strategijom kulturne supstitucije i strategijom prevođenja parafrazom bez uporabe srodne riječi.

U ovome se radu pokazalo da su značajke usmenosti prevodive te da ih je poželjno i potrebno prevoditi. Utvrđene značajke usmenosti se rabe za izražavanje emocionalnog stanja, a prevode se uglavnom kulturnom supstitucijom i parafrazom. Interpunkcijom, ponavljanjima, opisima neverbalnog ponašanja čitateljima se daje šira i preciznija slika razgovora kako u izvorniku tako i u prijevodu.

Literatura

Primarni izvori

- Schlink, Bernhard (1995) *Der Vorleser*, Diogenes Verlag AG, Zürich.
 Schlink, Bernhard (1995) *The Reader*, prevela Carol Brown Janeway, Vintage Books, New York.
 Schlink, Bernhard (1998) *Žena kojoj sam čitao*, prevela Renata Farkaš, Algoritam, Zagreb.

Sekundarni izvori

- Anić, Vladimir (1994) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, Novi Liber, Zagreb.
 Baker, Mona (1992) *In Other Words: A coursebook on translation*, Routledge, London.
 Baños-Piñero, Rocio / Chaume, Frederic (2009) „Prefabricated Orality”, inTRAlinea Special Issue: *The Translation of Dialects in Multimedia*, <http://www.intralinea.org/specials/srticle/1714>, (28. 4. 2014).
 Betten, Anne (1994) „Analyse literarischer Dialoge”, *Handbuch der Dialoganalyse*, ur. Gerd Fritz i Franz Hundsnurscher, Tübingen, 521–544.
 Bujas, Željko (2011) *Veliki englesko-hrvatski rječnik*, Nakladni zavod Globus, Zagreb.
 Brumme, Jenny, Espunya, Anna, ur. (2012) *The Translation of Fictive Dialogue*, Rodopi, Amsterdam / New York.
 Cadera, Susanne M. (2012) „Translating fictive dialogue in novels”, *The Translation of Fictive Dialogue*. (Approaches to Translation Studies, 35), ur. Jenny Brumme i Anna Espunya, Rodopi, Amsterdam/New York, 35–51.
 Cadera, Susanne M. i Anita Pavić Pintarić, ur. (2014) *Voices of Suspense and their Translation in Thrillers*, (Approaches to Translation Studies, 39), Rodopi, Amsterdam/New York.
 Ebeling, Signe Oksjefell (2012) „Textual reduction in translated dialogue in film versus literary fiction”, *Nordic Journal of English Studies*, 11, 3, 100–126.
 Freunek, Sigrid (2007) *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*, Frank&Timme, Berlin.

- Hansen-Kokoruš, Renate, Josip Matešić et al. (2005) *Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*, Nakladni zavod Globus, Zagreb.
- Koch, Peter i Wulf Oesterreicher (1985) „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte”, *Romanistisches Jahrbuch*, 36, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 15–43.
- Koch, Peter i Wulf Oesterreicher (2011) *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*, Walter de Gruyter, Berlin/New York.
- Kuzmanović, Tomislav (2011) „Prevođenje po ključu”, *SIC-časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, 3, <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=120>, (28. 4. 2014).
- Pavić Pintarić, Anita (2011) „Time in fictive orality (Based on Croatian and German novels).” *Space and Time in Language*, ur. Brdar, Mario, Marija Omazić, Višnja Pavičić Takač, Tanja Gradečak-Erdeljić i Gabrijela Buljan, Peter Lang, Frankfurt am Main/Berlin / Bern/Bruxelles, 261–271.
- Pavić Pintarić, Anita i Sybille Schellheimer (2014) „Translating emotions expressed in nonverbal features of dialogues in the novel *Schnee in Venedig*”, *Voices of Suspense and their Translation in Thrillers*, ur. Cadera, Susanne i Anita Pavić Pintarić, Rodopi, Amsterdam/New York, 257–273.
- Pavić Pintarić, Anita (2014) „O pitanju fiktivne usmenosti i prevođenja”, *Priručnik za prevoditelje: prilog teoriji i praksi*, ur. Stojić, Aneta, Marija Brala-Vukanović i Mihaela Matešić, Sveučilište u Rijeci, Rijeka, 134–150.
- Pym, Anthony (2008) „On Toury’s laws of how translators translate”, *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, ur. Pym, Anthony, Miriam Shlesinger i Daniel Simeoni, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 311–329.
- Schwitalla, Johannes i Liisa Tiittula (2009) *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen.
- Umbreit, Hannelore (1997) Zu einigen Aspekten des Verhältnisses von literarischem und nichtliterarischem Übersetzen, *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, ur. Fleischmann, Eberhard, Wladimir Kutz i Peter A. Schmitt, Gunter Narr, Tübingen, 546–551.

SUMMARY

Lorea Ajanić, Anita Pavić Pintarić

TRANSLATION OF ORALITY TRAITS IN LITERARY DIALOGUES

This paper investigates traits of fictive orality and their translations by studying dialogues from Bernhard Schlink's novel *Der Vorleser* and their translations into the Croatian and English language. In the first part of the paper the term fictive orality is explained in the context of classification given by Koch and Oesterreicher (1985), which distinguishes between „the language of immediacy” (“Sprache der Nähe”) which refers to speech, and “the language of distance” (“Sprache der Distanz”) which refers to writing. The ways in which writers create orality in their works, as well as the ways in which it can be recognized in texts, are also represented. In the second part of the paper, selected dialogues from the novel *Der Vorleser* are analyzed in the source text and in translations.

The analysis of dialogues indicates the presence of the following means for expressing fictive orality: punctuation, exclamations, repetition, and descriptions of nonverbal behaviour. These means refer to spoken communication and characters' emotions – e.g. punctuation is used to express confusion, insecurity, or hesitation in conversations; exclamations are used to express emotions, tone and mood in the analyzed conversations. Additionally, the analysis of translation strategies reveals that the most frequently utilised translation strategies (as proposed by Baker) are cultural substitution and paraphrase.

Key words: *fictive orality; dialogues; translation; German language; Croatian language; English language*