

Popov, Nikolay

Cultuurspecifieke woorden van Turkse origine in vertaling uit het Bulgaars in het Nederlands en het Duits

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2017, vol. 31, iss. 1, pp. 29-42

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BBGN2017-1-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137317>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Cultuurspecifieke woorden van Turkse origine in vertaling uit het Bulgaars in het Nederlands en het Duits

Translating Culture-Specific Words of Turkish Origin from Bulgarian into Dutch and German

Nikolay Popov

Abstract

The paper explores Charles Fillmore's scenes-and-frames semantics modified by Vannerem/Snell-Hornby and Vermeer/Witte to be used by translation theory. The study provides in-depth analysis of Dutch and German translations of Bulgarian culture-specific words. The aim of the paper is to show how scenes-and-frames model can be applied to the notion of culture specificity when comparing the source and target language.

Keywords

scene, frame, translation, culture-specific word

1. Inleiding

Cultuurspecifieke woorden zijn woorden die in een bepaalde taal en cultuur voorkomen en waarvoor geen equivalenten bestaan in andere talen en culturen. Vaak wordt er in de vertaalwetenschap naar zulke woorden met de term *realia* verwezen. Daar dit begrip dubbelzinnig is (vgl. Grit 2004: 279), wordt in het onderhavige artikel de term *cultuurspecifiek woord* (CW) gebruikt. Met de synonieme term *realia* worden hieronder alleen woorden als lexicale eenheden bedoeld die naar unieke verschijnselen in een bepaalde cultuur verwijzen. Juist omdat er in principe geen woordenboekequivalent voor die CW bestaat, worden ze beschouwd als een van de grootste uitdagingen voor de vertaler. Dat betekent lang niet altijd dat ze onvertaalbaar zijn. Er zijn namelijk een aantal parameters waarmee de vertaler rekening moet houden in elk afzonderlijk geval om een weloverwogen beslissing te nemen bij het vertalen van CW. Volgens de Bulgaarse vertaalwetenschappers Vlachov en Florin (1990: 73–74), die een van de meest diepgaande studies over realia hebben gepubliceerd, zijn er vijf belangrijke parameters die een rol kunnen spelen bij het vertalen van realia: 1) de tekstsoort; 2) het belang van het realia-woord in de context; 3) het soort realia, hun plaats in het lexicale systeem van de brontaal (BT) en de doeltaal (DT); 4) de talen zelf, hun vermogen om woorden te vormen, alsook de literaire en linguïstische traditie; 5) de doeltaallezer. In het onderhavige artikel dienen die parameters als uitgangspunt bij de analyse van de cultuurspecifieke woorden die geëxcerpeerd zijn uit de Bulgaarse roman *Vreme razdelno* (NL: Tijden van verandering) van Anton Dontsjev en zijn vertalingen in het Nederlands en het Duits.

De keuze is niet toevalig op cultuurspecifieke woorden van Turkse origine gevallen. In de roman van Anton Dontsjev (geb. 1930) gaat het over de gedwongen islamisering van een aantal Bulgaarse dorpen, toen Bulgarije zich nog onder de vijf eeuwenlange Ottomaanse heerschappij bevond. De handeling speelt zich af in 1666 in het Rodopegebergte, dat tegenwoordig op de grens ligt met Griekenland. In de roman wordt de botsing tussen twee culturen beschreven – de Bulgaarse en de Turkse, wat onontkoombaar tot conflicten leidt tussen de vreedzame Bulgaarse bevolking en de vreemde overheerser. Om de sfeer van die tijd weer te geven, maakt de auteur gebruik van veel historische realia. Veel ervan zijn van Turkse afkomst, want ze waren typerend voor het taalgebruik van de Bulgaren destijds. In de BT hebben zulke woorden vooral de functie om het historische coloriet te weerspiegelen. In de vertaling komt er een andere functie bij – het lokale coloriet, want CW van Turkse origine worden eerder met een vreemde cultuur geassocieerd dan met een bepaalde periode van de geschiedenis. De taak van de vertaler is dan om goed te overwegen of en waar in de doeltekst dit coloriet bewaard moet worden. Het bewaren van het nationale en historische coloriet in de DT hoeft echter geen doel op zich te zijn. Volgens Jiří Levý (1969: 94) is het minder belangrijk om de eenheid van vorm en inhoud in de DT te behouden; veeleer moet de uiteindelijke indruk, de uitwerking van het literaire werk op de lezer worden overgedragen. Deze opvatting van Levý slaat op de scenes-en-frames-theorie die in 1977 door de Amerikaanse taalwetenschapper Charles Fillmore werd ontwikkeld

en in 1986 naar de vertaalwetenschap werd getransponeerd door Mia Vannerem en Mary Snell-Hornby. In dit contrastieve onderzoek wordt aangetoond hoe de scenes-en-frames-theorie van toepassing kan zijn op de analyse van CW in vertaling uit het Bulgaars in het Nederlands en het Duits.

Daar het scenes-en-frames-model de theoretische grondslag van de analyse in dit artikel vormt, dient ze eerst uitgebreid voorgesteld te worden.

2. Scenes-and-frames semantics

In 1977 ontwikkelt de Amerikaanse taalwetenschapper Charles Fillmore in zijn werk *Scenes-and-frames semantics* zijn eigen theorie van de semantiek die gebaseerd is op de term *prototype*. Aan deze theorie ligt de in de jaren 70 van de vorige eeuw door de psychologe Eleanor Rosch voorgestelde semantiek van de prototypen ten grondslag, volgens welke elk individu de wereld waarneemt en interpreteert op basis van prototypen in zijn bewustzijn. Deze prototypen worden door elk individu opgebouwd op grond van zijn opgedane ervaring. Daarom is de waarneming en de interpretatie van de werkelijkheid sterk individualistisch. De opbouw van prototypen is bovendien specifiek voor de afzonderlijke culturen (Vermeer/Witte 1990: 23), waarbij verschillende culturen over dezelfde prototypen kunnen beschikken. Hans Vermeer en Heidrun Witte (1990: 23) halen een voorbeeld aan, namelijk het prototype van een vogel, dat in Centraal-Europa de mus is, maar voor de Indiërs een pauw is. Fillmore (1977: 57) wijst erop dat men een bepaald woord in een nieuwe situatie gebruikt door de tegenwoordige ervaring met de in het verleden opgedane ervaring te vergelijken en te beoordelen of die identiek zijn zodat men het desbetreffende woord in de tegenwoordige situatie kan gebruiken. Om naar de persoonlijke ervaring en de door een bepaald individu beleefde situaties te verwijzen, gebruikt Fillmore de term *scene*, waarin hij niet alleen visuele beelden over de wereld inzet, maar ook allerlei soorten overtuigingen, handelingen, ervaringen en denkbeelden (vgl. Fillmore 1977: 63). Onder de term *frame* verstaat Fillmore (1977: 63) de taalvorm, d.w.z. de realisatie van een concreet woord in een schriftelijke of mondelinge tekst, dat een bepaalde associatie, d.w.z. scene, opwekt.

Scenes en frames worden wederzijds geactiveerd, d.w.z. een bepaalde taalvorm (frame) evocert in een concrete tekst associaties (scenes) bij de lezer, die op hun beurt andere taalvormen (frames) of andere associaties (scenes) evoceren. In het begin wordt er bij de lezer een bepaalde scene opgebouwd op grond van een door de auteur van de tekst gekozen frame. Bij het verdere leesproces worden er op de in het bewustzijn opgewekte scene ook andere scenes geplaatst die respectievelijk door andere frames geëvoceerd zijn. Op die manier vult de lezer de blanco plaatsen in zijn bewustzijn in door op zijn eigen achtergrondkennis te rekenen. Die achtergrondkennis krijgt hij aan de hand van de in de tekst geactiveerde scenes. Uiteindelijk wordt er een globale en complexe cognitieve scene opgebouwd die uit andere kleinere scenes bestaat. Zo wordt de tekst volgens Fillmore (1977: 66) coherent. En omdat het opbouwen

van de globale scene afhankelijk is zowel van het taalmateriaal in de tekst, als ook in grote mate van de opgedane ervaring en belevenissen van het concrete individu, is het evident, dat een en dezelfde tekst op verschillende manieren geïnterpreteerd kan worden.

3. Het scenes-en-frames-model in de vertaalwetenschap

De hoofdideeën van de scenes-en-frames-semantiek van Fillmore vinden voor het eerst weerklank op het gebied van de vertaalwetenschap door het artikel van Mia Vannerem en Mary Snell-Hornby *Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frame semantics“ in der Übersetzung*, dat in 1986 verschijnt en in 1994 opnieuw gepubliceerd wordt. Volgens hen maakt het model van Fillmore het mogelijk, dat het creatieve proces van reproductie van de doelttekst wordt onderzocht, wat tot dan toe niet genoeg aandacht heeft gekregen (Vannerem/Snell-Hornby 1994: 184). De twee wetenschappers leggen het vertaalproces uit als volgt: om een bepaalde tekst te begrijpen, gaat de vertaler uit van de taalvormen (frames) die door de auteur van de tekst zijn gebruikt. De selectie van de frames, respectievelijk de productie van de brontekst door de auteur, komt tot stand op basis van zijn eigen ervaring en kennis over de wereld, d.w.z. de bij hem geëvoerde scenes die hij in het bewustzijn van zijn lezers wil opwekken, respectievelijk die oproepen worden in het bewustzijn van de vertaler. De lezer/vertaler bouwt vervolgens zijn eigen cognitieve scenes op aan de hand van de in de tekst gebruikte frames door ze aan te vullen aan de hand van zijn achtergrondkennis (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994: 189–190). Dientengevolge moet de vertaler zulke frames in de doelttekst kiezen die eventueel dezelfde scenes (associaties) bij de lezers van de vertaling evoceren als de frames van de brontekst bij zijn lezers. Het gevaar bestaat dat bij de vertaler die geen moedertaalspreker van de brontaal is, niet dezelfde scenes worden geactiveerd als die die geactiveerd worden bij de moedertaalsprekers of zoals die bedoeld zijn door de auteur van de brontekst. Dat komt door het nauwe verband tussen de scenes en de socioculturele omgeving van de desbetreffende moedertaalsprekers (Vannerem/Snell-Hornby 1994: 190). Daarom wijzen de twee wetenschappers erop (1994: 203) dat de vertaler over een aantal eigenschappen moet beschikken als moedertaalcompetentie, competentie in de vreemde taal, vertaalcompetentie, goede algemene kennis, levenservaring, vakkennis, buitengewone intelligentie, vermogen om creatief te denken e.a. Bovendien vermelden Vannerem en Snell-Hornby (1994: 190–191), dat de vertaler tijdens het vertaalproces altijd terug moet grijpen naar zijn achtergrondkennis over het behandelde thema en op zijn goede geheugen om steeds terug te kunnen keren naar de tekst. Dat is noodzakelijk, omdat de vertaler bij het opbouwen van zijn eigen scenes steeds weer op de taal informatie vertrouwt die de tekst hem ter beschikking stelt. Op die manier komt een continu proces van extraheren van de afzonderlijke betekenissen van de frames tot stand en ontstaat de globale betekenis van de tekst. Deze globale betekenis wordt echter niet eenvoudigweg opgebouwd door de afzonderlijke scenes aan elkaar te hechten tot een geheel.

Volgens Vannerem en Snell-Hornby (1994: 190–191) is vertalen niet gewoon een proces van decoderen van de frames uit de brontekst en encoderen met behulp van frames in de doelttekst, maar vertalen is volgens hen veeleer een creatief proces waarbij de connotaties en de betekenissen achter de frames weloverwogen en adequaat weergegeven worden al naargelang de functie van de vertaling.

Vannerem en Snell-Hornby ontwikkelen een vertaalmethode op basis van de scenes-en-frames-semantiek van Fillmore. Even later leggen Hans Vermeer en Heidrun Witte (1990) een verband tussen dit model en de cultuurspecifieke elementen in teksten door de scene en het frame te definiëren als volgt:

„Scene“ sei also das para-, dia- oder idioskulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte „Bild“ von Welt ‚im Kopf‘ eines Menschen (Vermeer/Witte 1990: 54).

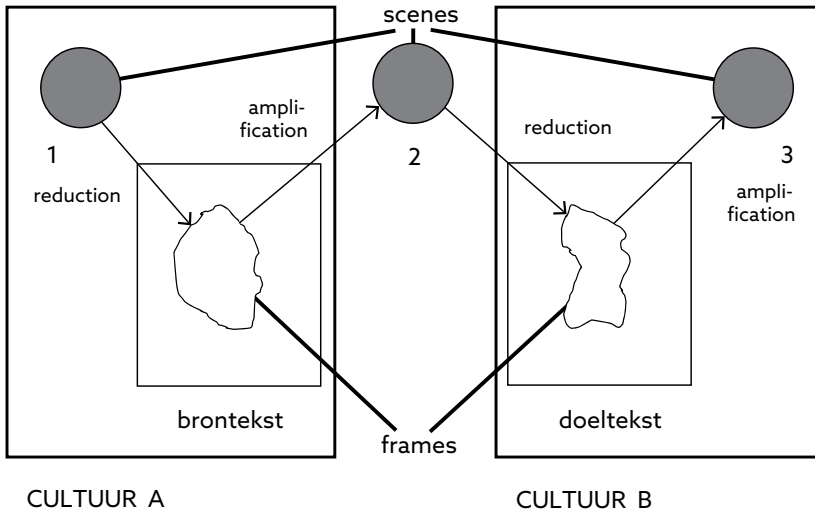
Als „frame“ kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefasst wird, interpretiert werden. (Vermeer/Witte 1990: 66)

Daarom is Floros (2003: 46) van mening, dat het scenes-en-frames-model van Vermeer en Witte geschikt is om de specifieke kenmerken van een cultuur die in teksten voorkomen, aan te pakken. Het onderzoek van Vermeer en Witte is relevant voor het vertalen van cultuurspecifieke woorden in die zin dat de vertaler volgens de twee wetenschappers (1990: 99–100) bij het opbouwen van de scenes of delen ervan makkelijk het probleem met de culturele kenmerken kan herkennen, bv. als er verschillen voorkomen tussen een BT-scene en een DT-scene. Op die manier kan de vertaler weloverwogen beslissingen nemen tijdens het proces van vertalen van deze cultuurspecifieke woorden uit de BT. Hiertoe kan de vertaler een soort „componentiële analyse“ van de bronscene uitvoeren, d.w.z. de scene in kleinere elementen splitsen. Op die manier zou hij makkelijker kunnen beoordelen welke elementen van de scene hij wil resp. moet overdragen bij het opbouwen van de DT-scene voor de recipiënten van de vertaling. Of die splitsing van de BT-scene in kleinere stukjes van nut kan zijn voor het vertaalproces, moet volgens de auteurs worden bewezen door verder onderzoek.

Het nieuwe dat Vermeer en Witte aan het model van Vannerem en Snell-Hornby toevoegen, zijn de channels die de processen van de activering van scenes, resp. frames representeren. Aan de hand van de channels wordt het verband tussen scenes en frames teweeggebracht al naargelang een scene een frame activeert of omgekeerd. Op die manier wordt de hele conceptie van een statisch model bij Vannerem en Snell-Hornby tot een dynamisch model voor het begrijpen en reproduceren van de brontekst resp. de vertaling. Volgens Vermeer en Witte (1990: 91) functioneren de channels als volgt: de cultuurspecifieke kennis van de wereld van de tekstproducent ($scene_a$) wordt gemodificeerd tot $scene_b$, in overeenstemming met het doel van de tekst en zijn recipiënten. Daarna fixeert de tekstproducent de $scene_b$ in de tekst in de vorm van een $frame_a$, wat door een channel reduction wordt gerealiseerd. Bij de waarneming van het frame activeert de recipiënt eerst zijn eigen cultuurspecifieke kennis van de wereld ($scene_c$) door een channel amplification, om verder een nieuwe $scene_d$ in zijn bewustzijn op te wekken die, afwijkende van de $scene_c$, weer door een channel amplification wordt opgebouwd

en met de auteursintentie overeenkomt. Tijdens het proces van de tekstwaarneming wordt deze scene_a voortdurend gecorrigeerd en wordt er nieuwe informatie (nieuwe frames) aan toegevoegd, wat uiteindelijk resulteert in de vorming van de globale scene_c. Bij de vertaling bevinden de oorspronkelijke channel reduction (door de brontekstproducent) en de definitieve channel amplification (door de doeltekstrecipiënt) zich in twee verschillende culturen.

Floros (2003: 48) maakt het model van Vermeer en Witte aanschouwelijk door middel van het volgende schema:



Afbeelding 1: Het scenes-en-frames-model volgens Floros (2003: 48)

waar:

- 1: 'scene' in het hoofd van de brontekstproducent
- 2: 'scene' in het hoofd van de vertaler
- 3: 'scene' in het hoofd van de doeltekstrecipiënt

In dit proces van productie van de brontekst en receptie van de vertaling ontstaan er volgens Vermeer en Witte (1990: 90–91) niet 3 scenes zoals hierboven afgebeeld op het schema van Floros (2003: 48), maar ten minste 6 scenes:

- (1) scene van de brontekstproducent;
- (2) scene van de brontekstproducent met het oog op zijn recipiënten;
- (3) scene van de brontekstrecipiënten;
- (4) scene van de vertaler als brontekstrecipiënt;
- (5) scene van de vertaler als doeltekstproducent met het oog op de doeltekstrecipiënten;
- (6) scene van de doeltekstrecipiënten.

In verband met de vele scenes benadrukken de twee wetenschappers (1990: 89), dat er op die manier methodologisch processen worden onderscheiden die in de

praktijk met elkaar vervlochten zijn. Bij deze differentiatie van de scenes tekenen twee ervan zich duidelijk af – scene (2) en (5), waardoor Vermeer en Witte het model van Vannerem en Snell-Hornby modificeren met het oog op de skopostheorie. Scene (2) komt tot stand door de omvorming van de oorspronkelijke scene (1) in het hoofd van de auteur, die rekening houdt met de lezers van de brontekst, met hun voorkennis, verwachtingen enz. Dat is ook het geval bij scene (5), waarbij de vertaler naar DT-frames zoekt om niet de oorspronkelijke scene weer te geven die in hem opgewekt wordt bij de brontekstreceptie, maar die nieuwe scene die in overeenstemming is gebracht met de recipiënten van de vertaling. Kortom, in beide gevallen (de productie van de bron- én van de doeltekst) wordt de oorspronkelijke scene zo gemodificeerd, dat er rekening wordt gehouden met de recipiënt, hun verwachtingen en achtergrondkennis (Vermeer/Witte 1990: 88).

Een ander aspect waarin het onderzoek van Vannerem en Snell-Hornby van dit van Vermeer en Witte verschilt, is de manier waarop de scene bij de vertaler wordt opgebouwd. Volgens Vannerem en Snell-Hornby (zie hierboven) bestaat het gevaar dat de vertaler een andere scene in zijn bewustzijn opbouwt die verschilt van de scene van de tekstproducent of de recipiënten van de originele tekst. Op die manier zou de vertaler de brontekst te subjectief kunnen interpreteren. Volgens Vermeer en Witte (1990: 83–84) schuilt daar echter geen gevaar in. Veeleer is dit scenario vanzelfsprekend, omdat er bij de receptie van de kant van de vertaler een verschillende socioculturele context in het spel is. Deze andere socioculturele context ligt aan individuele, situatie, culturele en algemeen menselijke verschillen.

Vermeer en Witte (1990: 67–68) zijn van mening, dat het scenes-en-frames-model van belang is in de volgende fase van de vertaling – de doeltekstproductie – omdat het de speelruimte van de vertaler afbakent. Uitgaande van dit model, beschikt de vertaler over drie mogelijkheden tijdens het vertaalproces, namelijk:

- (1) hij kan de scene uit de broncultuur voor de recipiënten van de vertaling overdragen, waarbij het frame niet gewoon uit de ene in de andere taal getranscodeerd kan worden;
- (2) hij kan bij de recipiënten van de vertaling een „equivalente“ scene opwekken of
- (3) hij kan eventueel het bronframe in de DT bewaren, waardoor bij de recipiënten van de vertaling een totaal andere scene geëvoceerd kan worden, die van de door de brontekstproducent geïntendeerde scene verschilt.

Om een van de drie bovengenoemde varianten toe te passen, maakt de vertaler gebruik van bepaalde vertaaltechnieken, maar nu al op lexicaal niveau, ofschoon dat bij Vermeer en Witte niet wordt geëxpliciteerd. Bijvoorbeeld, om de bronscene in de DT weer te geven, kan de vertaler zulke technieken gebruiken als de *omschrijving* of de *combinatie van vertaaltechnieken*. Bij de opbouw van een equivalente scene zijn logischerwijs technieken geschikt als het *functionele equivalent*¹ en de *adaptatie*, en om het

1 De term *functioneel equivalent* wordt gebruikt in navolging van A. Ljudskanov, geciteerd door Vlahov/Florin 1990: 71.

bronframe in de DT te behouden, kan de vertaler natuurlijk *transcriptie*² toepassen. Tegelijkertijd vermelden Vermeer en Witte (1990: 143), dat de beslissingen van de vertaler overeen moeten stemmen met de globale tekst en het doel (de scopos) van de vertaling en genomen moeten worden met het oog op elk concreet geval, elke concrete context.

In dit artikel kan het scenes-en-frames-model toegepast worden op het onderzoeksobject, mits de cultuurspecifieke woorden opgevat worden als frames die bij de lezers van de bron- en doeltekst bepaalde scenes (achtergrondkennis) evoceren. Daarom worden de frames alleen op lexicaal niveau behandeld waarvoor de volgende bewering van Vannerem en Snell-Hornby de verklaring vormt:

Frames und scenes variieren im Umfang, vom Laut oder der Silbe bis zum ganzen Satz, einem Abschnitt oder einem größeren Textstück, oder sie können aus einer Reihe miteinander verbundener Elemente bestehen, die sich durch den ganzen Text ziehen. Ihre Anordnung stellt keine starre Struktur dar, sie ist eher ein umfassendes komplexes System, dessen Komponenten sich aneinanderreihen, aber auch miteinander verwoben sind und einander gegenseitig aufrufen. Auf diese Weise entstehen komplexere *scenes* und schließlich eine vollständige „Szene hinter dem Text“. (Vannerem/Snell-Hornby 1994: 190)

Daaruit volgt ook, dat de CW in de vorm van frames en de scenes (associaties) die ze bij de lezer opwekken, niet geïsoleerd van de context behandeld moeten worden. Integendeel, scenes en frames vormen eigen netwerken samen met andere scenes en frames, wat betekent, dat er bij het evoceren van een bepaalde scene ook daaraan gerelateerde andere scenes met hun frames geëvoceerd worden. Vermeer en Witte (1990: 56) beweren dat op die manier een globale scene of „super-scene“ wordt opgebouwd, want scenes op zich zijn gestructureerd. Dat geldt trouwens ook voor frames. Wanneer een aantal frames een coherente volgorde hebben, worden ze gedefinieerd als „super-frame“ (Vermeer/Witte 1990: 73). Daarom kan men beweren, dat een cultuurspecifiek woord bij de lezer niet één enkele scene of één enkel frame evoceert, maar een heel netwerk van scenes en frames. Zo wordt het probleem bij de vertaling van cultuurspecifieke woorden niet op microtekstueel niveau bekeken. Veeleer treedt de tekst als een geheel op de voorgrond, waarin men bepaalde beelden kan herkennen. In tegenstelling tot de microtekstuele aanpak van cultuurspecifieke woorden, waarbij de fase van doeltekstreproductie centraal staat, wordt bij het scenes-en-frames-model de nadruk gelegd op de eerste fase van de vertaling – het begrijpen, wat typisch is voor de hermeneutische aanpak van de vertaling.

Samenvattend kan men zeggen, dat de scenes-en-frames-theorie van toepassing is zowel op het globale proces van vertalen vooral van literaire teksten – van de brontekstproductie tot de doeltekstreceptie – als ook op afzonderlijke taalproblemen op lexicaal niveau, bv. de vertaling van ; woorden. Dat is ook de reden waarom het scenes-en-frames-model van Vannerem en Snell-Hornby, gemodificeerd door Vermeer en Witte, ten

2 De *transcriptie* komt neer op de door D. Grit (2004: 282) gebruikte term *handhaving*.

gronde zal liggen aan de contextuele analyse van de in dit artikel behandelde CW van Turkse origine. Bij deze analyse wordt vergeleken hoe de vertalers in het Nederlands en het Duits bepaalde bronscenes geïnterpreteerd en overgedragen hebben in beide DT met het oog op de handhaving van het lokale en nationale coloriet.

4. Contextuele analyse van de CW

Als corpus van deze analyse dient de roman *Vreme razdelno* van de Bulgaarse schrijver Anton Donsjev, verschenen in 1964. Dit werk kent vertalingen in meer dan 30 vreemde talen, waaronder ook het Nederlands en het Duits. De Duitse vertaling met als titel *Schwur unter dem Halbmond* kwam in 1969 tot stand en is van Egon Hartmann, terwijl de Nederlandse vertaling, getiteld *Tijden van verandering*, bijna 40 jaar later verscheen, in 2008, gemaakt door Julia Quak-Stoilova. Het is een uitgesproken historische roman, waarin gebeurtenissen uit de 17^e eeuw worden beschreven. De taal van Anton Donsjev staat vol met woorden die specifiek zijn voor de Bulgaarse cultuur en problemen kunnen opleveren bij de vertaling. De taak van de vertaler wordt nog moeilijker door de vele cultuurspecifieke woorden van Turkse origine die de BT-lezer in de sfeer van de oude tijd onderdompelen.

In de roman van A. Donsjev zijn er ook woorden van Turkse origine die bij deze analyse niet in aanmerking komen. Het gaat om woorden die enkel de functie vervullen om het toebehoren van bepaalde personages tot de Turkse cultuur te beklemtonen of het taalgebruik destijds, gekenmerkt door een groot aantal turcismen, na te booten. Al die woorden hebben in principe equivalenten in het Bulgaars, respectievelijk in het Nederlands en het Duits, en kunnen niet tot de categorie van de cultuurspecifieke woorden gerekend worden die in andere talen en culturen niet bestaan. Dat is de reden waarom zulke woorden in dit artikel geen object van onderzoek zijn. Te meer daar ze in de BT vaak gevolgd worden door hun Bulgaarse equivalent, wat meestal ertoe leidt, dat bij de vertaling het turcisme weggelaten wordt. Om een paar voorbeelden te geven:

- (1) – Вие лъжете. Мене ми обади **карабашот – черноглавият**, владиката във Филибе – [...] (61)
,Jullie liegen. De **karabasj – de zwartkop**, de bisschop van Filibe heeft het me verteld.’ (84)
,Ihr lügt. Mir hat der **Schwarzrock** Kunde gegeben, der Bischof von Filibe [...]’ (90)
- (2) – Бре, **хаинлар!** Вас Али Осман падишах ви обича, та не давате царевото. (60)
,Jullie **verraders!** Ali Osman padisjah houdt van jullie, maar jullie betalen hem de rijksbelasting niet.’ (84)
,Ihr **Verräter!** Ali Osman Padischah liebt euch, und ihr zahlt die Reichssteuer nicht.’ (90)
- (3) – Нали и вие сте гяуре, защо не давате? Ето че сте **асии – бунтовници**. (61)
,Jullie zijn toch ook ongelovigen, waarom betalen jullie niet? Daaraan is te zien dat jullie **rebellen** zijn.’ (84)

„Seid ihr nicht auch Giaurs? Warum zahlt ihr ihn dann nicht? Da sieht man es, daß ihr **Rebellen** seid!“ (90)

In dit onderzoek wordt er dus een analyse uitgevoerd van de uit het corpus geëxcerpeerde CW van Turkse origine die geen equivalenten in het Nederlands en het Duits kennen. De behandelde CW zijn zo gekozen dat ze volgens de auteur van dit artikel aan de realia-definitie³ van Vlachov en Florin voldoen. Deze CW kunnen relatief gemakkelijk als lexemen worden geïsoleerd, zodat ze als basis kunnen dienen voor de vergelijking van de brontaal en de beide doeltalen. Dat betekent lang niet altijd dat ze zonder de context van de zin waarin ze voorkomen, geanalyseerd worden. Integendeel, de CW maken deel uit van een concrete context waaruit de betekenis van het CW afgeleid kan worden. Derhalve wordt hieronder in elk voorbeeld eerst het CW aangevoerd met zijn context in de brontekst, gevolgd door de Nederlandse en Duitse vertaling ervan met de desbetreffende context. De CW zijn door de auteur van dit artikel vet gedrukt, zodat ze beter in de zin uitkomen. Achter elke BT- en DT-zin staat het paginanummer uit de bron- en de doeltaksten tussen haakjes.

- (1) Звънът на камбаната и припяването на **ходжата** отекнаха и се стопиха почти едновременно. (11)
 Het kloggelui en de zang van de **hodja** klonken op en stierven bijna tegelijkertijd weg. (11)
 Das Läuten der Glocke und der Gesang des **Hodschas** verhallten fast gleichzeitig. (10)

Zowel de Nederlandse als de Duitse vertaler transcriberen het CW *hodja* waardoor het lokale coloriet in hoogste mate wordt gehandhaafd (vgl. Vlachov/Florin 1990: 67). Bij de BT-lezer wekt dit CW (frame) direct de associatie (scene) op van een islamitische priester en vergt het geen uitleg in de brontekst. De eeuwenlange contacten tussen Bulgaren en Turken hebben er namelijk toe geleid, dat de twee volkeren naar elkaar toe zijn gegroeid in veel aspecten van het dagelijkse leven. Daarom bestaan er in de Bulgaarse taal veel Turkse woorden zoals *hodja*, die deel uitmaken van het taalgebruik van de doorsnee-Bulgaar. Dat is natuurlijk niet het geval in het Nederlands en Duits, wat de vertalers ertoe heeft bewogen om een korte uitleg van het woord *hodja* te geven. Beide vertalers hebben het CW in een woordenlijst aan het einde van het boek opgenomen – *mohammedaans priester* (NL) en *mohammedanischer Lehrer und Geistlicher* (DE). Daaruit blijkt dat het bewaarde frame in beide DT niet volstaat om dezelfde scene in de DT-lezer op te roepen.

- (2) Дали двамината са чакали на пътя да се изниже край тях цялата редица от ездачи, всеки от които можеше да вдигне **ятагана** и да ги съсече, [...] (14)

³ „Realia zijn woorden (en woordgroepen) die verwijzen naar objecten die typisch zijn voor het dagelijkse leven (de cultuur, de sociale en historische evolutie) van een bepaald volk en die vreemd zijn voor een ander volk; zij zijn de dragers van het nationale en/of historische coloriet, en hebben geen precies equivalent in andere talen, waardoor hun vertaling een specifieke benadering vereist“ (Vlachov/Florin 1990: 33-34, vertaling Heili Verstraete 2004: 26)

Of die twee op de weg hebben afgewacht tot de gehele rij ruiters langs hen heen zou trekken, van wie elk zijn **kromzwaard** kon trekken en hen neerhouwen, [...] (16)

Ob die beiden auf dem Wege gewartet hatten, bis die ganze lange Reihe von Reitern, von denen jeder den **Jatagan** ziehen und sie niederhauen konnte, [...] (16)

Voor de BT-lezer is het CW *jatagan*, een gebogen zwaard, symbool van de Turkse heerschappij. Het Nederlandse equivalent *kromzwaard* is in de Nederlandse taal al ingeburgerd (vgl. Van Dale 2005: 1846) en evoceert dezelfde associatie bij de recipiënten. In de Duitse vertaling daarentegen is het CW getranscribeerd en werkt het heel exotiserend op de DT-lezer. Op die manier wordt het lokale coloriet overgedragen, maar niet de inhoudelijke informatie over het CW, zodat de recipiënt de juiste scene niet kan opbouwen. Om die reden heeft de Duitse vertaler het CW in de woordenlijst uitgelegd als *Krummsäbel*.

- (3) **Бейовете** режели гърдите на майките, които давали мляко на Караманоловия храненик, удряли децата им в камъните на праговете, до всяка кърмачка седял **сейменин** с пушка, [...] (16)

De **beys** sneden de borsten af van de vrouwen die de pleegzoon van Karamanol melk gaven, ze sloegen hun kinderen dood op de stenen van de huisdrempels, naast elke zogende vrouw zat een **Turkse soldaat** met een geweer, [...] (19)

Die **Beys** schnitten den Müttern die Brüste ab, die Karamanols Pflegesohn Milch gegeben, schlugen ihre Kinder auf die Steine der Hausschwellen, setzten neben jede stillende Frau einen **Polizeisoldaten** mit Gewehr, [...] (19)

Het CW *seimenin* komt nauwelijks voor in het hedendaags Bulgaars, omdat het typerend is voor een bepaalde periode uit de geschiedenis. De scene van een Turkse soldaat wordt dan in de BT-lezer geëvoceerd aan de hand van de context. Beide vertalers hebben teruggerepen naar een benaderende vertaling (omschrijving), zodat de inhoud van het CW wordt weergegeven. Dat leidt echter onontkoombaar tot verlies van de couleur locale, wat in dat geval gecompenseerd is door het getranscribeerde CW *bey* – hogere Turkse titel van een ambtenaar of officier.

- (4) – Тия са спахии – рекох му, – а отвлечените българчета стават **еничари**. **Еничарите** вървят само пеша, пък тия бяха конници. (21)

„Dit hier waren spahi's," zei ik tegen hem, „terwijl de ontvoerde Bulgaarse kinderen bij de **janitsaren** werden ingedeeld. De **janitsaren** gaan altijd te voet, deze echter waren te paard." (26)

„Das hier sind Spahis“, sprach ich zu ihm, „aus den verschleppten Bulgarenkindern aber werden **Janitscharen**. Die **Janitscharen** gehen nur zu Fuß, die hier aber waren zu Pferd.“ (27)

Hier gaat het om een CW, dat zowel in het Nederlands, als ook in het Duits is ingeburgerd, gezien het feit dat het woord in woordenboeken in beide talen is opgenomen (vgl. Van Dale 2005 en Duden 2001). Dat is misschien ook de reden waarom

beide vertalers hun toevlucht hebben genomen om dit frame in de DT te gebruiken. De bij de BT-lezer geëvoceerde scene verschilt nochtans van die bij de recipiënten van de vertalingen. Want in het hoofd van de BT-lezer bestonden de janitsarentroepen uitsluitend uit ontvoerde en geïslamiseerde christelijke kinderen, wat ook met de desbetreffende definitie in het Verklarend woordenboek van de Bulgaarse taal (2008: 219) overeenstemt, terwijl in Van Dale (2005: 1572) en Duden (2001: 853) niets wordt gezegd over ontvoering en christelijke kinderen. Toch blijkt deze informatie van belang te zijn geweest voor de vertalers, omdat ze allebei een korte uitleg van dit CW in de woordenlijsten hebben opgenomen.

- (5) На **чардака** седеше на ниско столче дебела жена и плетеше нещо с дебели куки, с червена и жълта прежда. (49)

Op de **gaanderij** zat op een laag krukje een dikke vrouw met grote breinaalden iets van gele en rode wol te breien. (68)

Auf dem **Balkon** saß eine Frau auf einem niedrigen Schemel und strickte mit dicken Nadeln etwas aus roter und gelber Wolle. (72)

Bij de vertaling van dit CW hebben beide vertalers geprobeerd een equivalente scene voor de DT-lezer over te dragen. Door het gebruik van het functionele equivalent – *gaanderij* in het Nederlands en *Balkon* in het Duits – worden verschillende elementen van de BT-scene weergegeven. Het CW *tsjardak* verwijst inderdaad naar een overdekte wandelgang met zuilen, maar die gang loopt nooit op de begane grond langs een gebouw, maar altijd op de tweede verdieping. Het lijkt in die zin eerder op een balkon, maar het balkon is veel kleiner dan een *tsjardak*. Het *tsjardak* maakt deel uit van de traditionele oude huizen die toentertijd onder invloed van de Turkse architectuur werden gebouwd. Uit dit voorbeeld blijkt, dat beide vertalers een soort componentieële analyse van het CW hebben uitgevoerd om te beslissen welke component ervan voor de DT-lezer van belang zou zijn.

- (6) В това време слугинята донесе паница с кисело мляко, **пилаф**, медени сладки и кани с червен **шербет**. (50)

Juist toen bracht de dienaar een schaal met dikke yoghurt, **pilav** en honingkoekjes en enkele kannen met rode **sjerbet**. (70)

Inzwischen brachte die Dienerin eine Schale mit saurer Dickmilch, **Pilaw**, Honigplätzchen und Kannen mit rotem **Scherbett**. (74)

CW die dranken en gerechten noemen, worden meestal in de DT bewaard. Volgens J. Levý (1969: 94–95) is dat gerechtvaardigd bij elementen die de dragers zijn van nationale en historische bijzonderheden. Bovendien verrijken ze de doeltaal en -cultuur. Het verdient vermelding dat de BT-scenes in dit geval niet zozeer van beide DT-scenes verschillen, omdat de CW van Turkse origine *pilav* en *sjerbet* net zo vreemd en exotisch klinken voor de Bulgaarse lezer, als voor de Nederlands- en Duitstalige.

- (7) Пак ще пекат **чevermeta**. (108)
 Ze zullen weer **lammeren roosteren**. (151)
 Sicherlich braten sie wieder **Fleischspießchen**. (163)

In dat voorbeeld hebben de vertalers een poging gedaan om de bronscene zo precies mogelijk in de DT over te dragen, wat ertoe heeft geleid dat het BT-frame *tsjeverme* niet bewaard, maar door andere lexicale middelen vervangen is. *Tsjeverme* is een manier van braden van een geheel lam, waarbij het lam op een lange spies gestoken en dan boven een houtvuur gebraden wordt. In de Nederlandse vertaling ontbreekt die component van de scene, dat het vlees op een spies wordt gebraden, ook al heeft de vertaalster een omschrijving als vertaaltechniek gebruikt. In de Duitse vertaling daarentegen is deze component wel gehandhaafd, maar er wordt toch een verkeerde scene in de recipiënten opgeroepen. Het woord *Fleischspießchen* doet de DT-lezer namelijk denken aan veel kleinere spiesen dan in de BT bedoeld. Bovendien wordt er niets gezegd over het lamsvlees dat typisch is voor de Turkse keuken. Misschien rekt de Duitse vertaler erop dat de recipiënt over deze achtergrondkennis beschikt. Daaruit kan men concluderen, dat de Nederlandse vertaling meer geslaagd is, omdat de Nederlandse DT-scene meer gelijkenis vertoont met de BT-scene.

5. Conclusie

In dit artikel werd aangetoond hoe het scenes-en-frames-model toegepast kan worden bij de vergelijking van bron- en doeltaal met het oog op cultuurspecifieke woorden. De vertaling van CW kan, zoals hier aanschouwelijk werd gemaakt, aan de hand van verschillende vertaaltechnieken gerealiseerd worden – transcriptie, functioneel equivalent, omschrijving. De keuze van de techniek ligt bij de vertaler zelf en is afhankelijk van zijn bedoeling: wil hij de BT-scene in zijn geheel overdragen, een andere equivalente DT-scene evoceren of het BT-frame in de DT handhaven. Welke strategie de vertaler in elk afzonderlijk geval ook kiest, hij moet er rekening mee houden, dat het CW in de doeltaal adequaat weergegeven moet worden, zodat de culturele specificiteit van het literaire werk door de vertaling niet verloren gaat.

Bibliografie

- DONTSJEV, Anton (1969): Schwur unter dem Halbmond. (vertaald door Egon Hartmann). Berlin.
 DONTSJEV, Anton (1986): Vreme razdelno. Sofia.
 DONTSJEV, Anton (2008): Tijden van verandering. (vertaald door Julia Quak-Stoilova). Amsterdam.
 FILLMORE, Charles J. (1977): Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, A. (ed.): Linguistic structure processing. Amsterdam. p. 55–81.
 FLOROS, Georgios (2003): Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten. Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. Tübingen.

- GRIT, Diederik (2010): De vertaling van realia. In: Naaijkens, T. (e.a.): Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap. Nijmegen. p. 279–286.
- LEVÝ, Jiří (1969): Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt a. M.
- VANNEREM, Mia, SNELL-HORNBY, Mary (1994): Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frame semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby. Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Tübingen. p. 184–205.
- VERMEER, Hans, WITTE, Heidrun (1990): Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. TEXTconTEXT, Beiheft 3. Heidelberg.
- VERSTRAETE, Heili (2004): Het onvertaalbare vertaald. De Russische vertaalwetenschap over equivalentloos lexicon. In: Evenepoel, G. (e.a.): Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nooteboom. Antwerpen-Apeldoorn.
- VLACHOV, Sergej, FLORIN, Sider (1990): Nprevodimoto v prevoda. Sofia.

Woordenboeken

- DUDEN (2003): Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim.
- VAN DALE (2005): Groot woordenboek van de Nederlandse taal. 14^e editie. Utrecht/Antwerpen.
- Verklarend woordenboek van de Bulgaarse taal (2008): Balgarski talkoven retsjnik. Andreitsjin, L., L. Georgiev, St. Iltsjev, N. Kostov, Iv. Lekov, St. Stoikov, Tsv. Todorov. Sofia.

Ass. Nikolay Popov / popov.nikolay@yahoo.com

VTU „Sv. sv. Kiril I Metodiy“, Katedra Germanistika i niderlandistika
ul. T.Tarnovski 2, 5003 Veliko Tarnovo, Bulgaria